

AMELIA VIRUÉS DOMÍNGUEZ

**LA INFLUENCIA DEL PRERRAFaelISMO  
EN EL CÍRCULO TEATRAL Y PLÁSTICO DE  
LA REVISTA *PROMETEO*:  
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y SU  
"TEATRO MUERTO"**

Tesis doctoral

Directora: Dra. Marta Palenque Sánchez



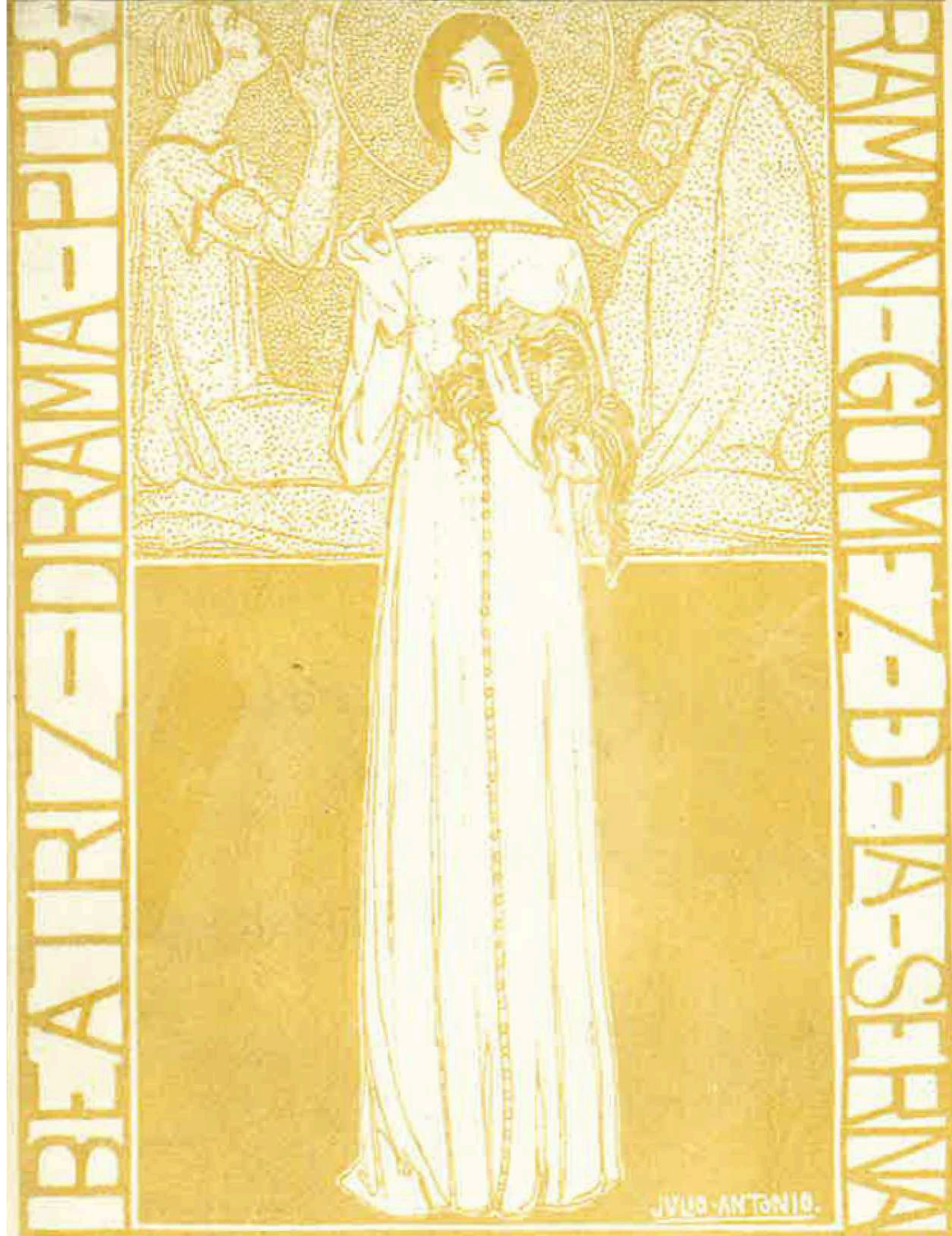
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Facultad de Filología

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

Sevilla, 2015





**La influencia del Prerrafaelismo en el círculo  
teatral y plástico de la revista *Prometeo*:  
Ramón Gómez de la Serna y su “Teatro muerto”**



AMELIA VIRUÉS DOMÍNGUEZ



A la memoria de Amelia Domínguez Domínguez, mi madre,  
cuya inspiración sigue viva, iluminando cada página de esta tesis:

*Ars longa, vita brevis.*



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	p. 17
-------------------	-------

## **I PARTE: EL LEGADO PRERRAFaelita EN EL TEATRO ESPAÑOL DE COMIENZOS DEL SIGLO XX (1900-1914). ANTECEDENTES EN EL TEATRO ESPAÑOL FINISECULAR Y SU CONTEXTO HISTÓRICO**

CAPÍTULO I: PANORAMA ECONÓMICO Y SOCIO-POLÍTICO EN LA ESPAÑA MODERNA DE ENTRE 1880 Y 1914 Y SU REFLEJO EN EL TERRENO EDUCATIVO, CIENTÍFICO, CULTURAL E IDEOLÓGICO ESPAÑOLES.....	p. 41
--	-------

1. Orígenes finiseculares de la Modernidad en la España de principios del siglo XX el proceso industrial en la España del siglo XIX.....	p. 41
2. Cambios estructurales en la sociedad moderna española desde finales del siglo XIX tras el afianzamiento del proceso industrial.....	p. 47
2.1. Los problemas sociales en el mundo agrario y la condición obrera en las grandes ciudades industriales.....	p. 47
2.2. El sentimiento anti-industrial.....	p. 49
2.3. Movimientos obreros en la Barcelona fabril.....	p. 51
3. El bipartidismo político en la España finisecular: los últimos años del reinado de Alfonso XII y la regencia de María Cristina.....	p. 54
3.1 El auge del sindicalismo obrero. Socialismo y Anarquismo. El sindicalismo católico.....	p. 59
3.2 El declive de la Restauración monárquica: el terrorismo anarquista y el independentismo colonial. La crisis del 98.....	p. 61
3.3 El regeneracionismo político y los comienzos del reinado de Alfonso XIII: Antonio Maura y José Canalejas.....	p. 64
3.4 El catalanismo. El nuevo impulso regeneracionista. La Semana Trágica de Barcelona.....	p. 68
3.5 El fracaso de la política de Maura y el intento de solución de Canalejas. El declive del bipartidismo restauracionista frente a la Primera Guerra Mundial.....	p. 75

4. Directrices culturales, científicas e ideológicas en la España <i>fin de siècle</i> .....	p. 81
4.1 La interpretación literaria en la prensa y las letras nacionales de los conflictos socio-económicos y políticos derivados del proceso de modernización en España desde finales del siglo XIX.....	p. 81
4.2 Estudios científicos, discursos y ensayos estéticos sobre el tema.....	p. 91
4.3 La Institución Libre de Enseñanza. La polémica entre Gumersindo de Azcárate y Marcelino Menéndez y Pelayo frente al despegue científico español.....	p. 96
4.4 Visiones del regeneracionismo. Joaquín Costa. José Ortega y Gasset. Eugenio D'Ors.....	p. 100
CAPÍTULO II: EL PRERRAFaelISMO INGLÉS Y SU PENETRACIÓN EN EL IDEARIO ESTÉTICO E ICONOGRÁFICO DE LA VANGUARDIA TEATRAL ESPAÑOLA ENTRE 1880 Y 1914.....	p. 104
1. Génesis y desarrollo de la <i>Pre-Raphaelite Brotherhood</i> en el contexto de la Inglaterra victoriana.....	p. 104
1.1. El despegue industrial de la Inglaterra de mediados del siglo XIX y sus consecuencias socio-económicas, políticas e ideológicas.....	p. 104
1.2. El enfrentamiento entre el Positivismo y el Idealismo decimonónicos en el campo de la ciencia, la religión y la moral victoriana.....	p. 110
1.3. La aparición de estéticas idealistas frente al academicismo oficial de la Inglaterra industrial.....	p. 119
1.4. El nacimiento del Prerrafaelismo pictórico y poético o la Primera Generación Prerrafaelita.....	p. 125
2. Roles femeninos en la Europa industrial decimonónica nacidos de la moral victoriana y su representación iconográfica en la segunda generación prerrafaelita.....	p. 139
2.1 Orígenes y evolución del “eterno femenino”, y sus justificaciones ideológicas y pseudo-científicas.....	p. 139
2.2 Consolidación de los modelos de feminidad finiseculares: el nacimiento de la <i>donna angelicata</i> y la prefiguración de la <i>femme fatale</i> .....	p. 144
2.3 El miedo a la “mujer nueva” y su representación artística a través de la “mujer fatal”.....	p. 166
3. Primeros contactos con el Prerrafaelismo en España.....	p. 193



3.1 El “inmortal” Alfred Tennyson y sus conexiones con la <i>Pre-Raphaelite Brotherhood</i> .....	p. 193
3.2 La huella de <i>The Idylls of the King</i> en José Zorrilla y su eco en las letras españolas finiseculares.....	p. 197
4. Consideración teórica del Prerrafaelismo en discursos y manuales de estética sobre el Modernismo en España.....	p. 200
4.1 El discurso de Gaspar Núñez de Arce de 1887 en el Ateneo de Madrid.....	p. 200
4.2 La réplica de <i>Clarín</i> al discurso de Núñez de Arce.....	p. 203
4.3 El discurso de Emilio Ferrari de 1905 ante la Real Academia Española.....	p. 204
4.4 <i>Alma Contemporánea. Estudio de Estética</i> de José María Llanas Aguilanedo.....	p. 207
5. El papel de la prensa y la traducción en la expansión del Prerrafaelismo en España. Evocaciones prerrafaelitas en la literatura hispánica finisecular.....	p.209
6. La influencia de las ideas socio-políticas y estéticas de William Morris y de John Ruskin en España.....	p. 216
6.1 El ideario socio-político de Morris y Ruskin y el Modernismo español.....	p. 216
6.2 Conexiones entre Prerrafaelismo y Anarquismo en la moderna España industrial.....	p. 225
 CAPÍTULO III: LA RENOVACIÓN TEATRAL EN ESPAÑA ENTRE 1880 Y 1914 Y SU VINCULACIÓN CON EL PRERRAFaelISMO.....	
p. 229	
1. Antecedentes teatrales europeos <i>fin de siècle</i> o la impronta del Prerrafaelismo en las vanguardias teatrales europeas (1880-1900).....	p. 229
1.1 La presencia del doble ideal femenino prerrafaelita en la literatura y la poesía simbolistas.....	p. 229
Téophile Gautier.....	p. 234
Gustave Flaubert.....	p. 240
Charles Baudelaire.....	p. 251

Paul Verlaine.....	p. 257
Stéphane Mallarmé.....	p. 257
1.2 <i>Donne angelicate y femmes fatales</i> en el teatro simbolista.....	p. 262
Maurice Maeterlinck.....	p. 266
1.3 Evocaciones del Prerrafaelismo a través del Simbolismo de Maeterlinck en el teatro modernista catalán a finales del siglo XIX y comienzos del XX.....	p. 313
1.4 Trascendencia del teatro de Maeterlinck en el resto de España.....	p. 321
2. Crisis y regeneración del teatro español (1880-1914).....	p. 326
2.1 Antecedentes finiseculares (1880-1900): Naturalismo <i>versus</i> Simbolismo.....	p. 326
2.2 Los primeros impulsos renovadores: el teatro modernista y el teatro poético.....	p. 335
2.3 Teorías estéticas idealistas europeas en el panorama teatral español de comienzos del siglo XX: Teatro de ensueño y Modernismo teatral.....	p. 347
3. <i>Donne angelicate y femmes fatale</i> en la escena española principios del siglo XX.....	p. 355
3.1 La transmutación simbolista y modernista de los iconos femeninos prerrafaelitas en <i>La Dama Negra. Tragedia de ensueño</i> , de Pérez de Ayala, <i>Comedia de ensueño</i> de Valle-Inclán, y <i>Judith</i> de Villaespesa.....	p. 355

## II PARTE: EL PRERRAFaelISMO EN LA OBRA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y EN EL CÍRCULO PLÁSTICO Y LITERARIO DE *PROMETEO*

CAPÍTULO I: LA FUNDACIÓN DE *PROMETEO* EN EL CONTEXTO DE LA MADURACIÓN FILOSÓFICO-ESTÉTICA DEL JOVEN GÓMEZ DE LA SERNA, Y EN EL CONTEXTO POLÍTICO Y CULTURAL DE LA ESPAÑA DE 1908. LA VISIÓN DEL PANORAMA TEATRAL EN LAS PÁGINAS DE LA REVISTA: SIMBOLISMO *VERSUS* DICENTISMO.....p. 387

1. Antecedentes ideológicos del joven Ramón Gómez de la Serna: la maduración ideológica y estética desde el Liberalismo krausista de los artículos de *La Región Extremeña* y *Entrando en fuego* al silopsismo vitalista de *Morbideces*.....p. 387

1.1 Los artículos de *La Región Extremeña*. *Diario republicano* y *Entrando en fuego*.....p. 388

1.2 El silopsismo vitalista de *Morbideces*.....p. 393

2. La fundación de la revista *Prometeo* y su significación en el contexto socio-político y cultural de la España de 1908. Cambio de rumbo en la trayectoria estético-filosófica de Ramón y su reflejo en las páginas de la revista.....p. 397

2.1 La conexión ideológica y estética entre *Morbideces* y *Prometeo*.....p. 397

2.2 Cambios estético-filosóficos en la trayectoria vital de Ramón y su sino literario.....p. 403

3. Ramón Gómez de la Serna y sus primeros contactos con el teatro a través de *Prometeo*.....p. 406

3.1 Simbolismo *versus* dicentismo.....p. 406

3.2 Los primeros escritos dramáticos de Gómez de la Serna. Ediciones y reediciones del primer teatro ramoniano.....p. 413

3.3 Elementos textuales característicos del teatro de juventud de Ramón. Algunas valoraciones en torno al “Teatro muerto” de Gómez de la Serna.....p. 417

4. El Teatro de Arte, el Teatro de los niños y Ramón Gómez de la Serna.....p. 421

4.1 La publicación del manifiesto del Teatro de Arte y sus firmantes en las páginas de *Prometeo*.....p. 421

4.2 Las producciones del Teatro de Arte y su repercusión en la crítica periodística española.....	p. 426
4.3 Los estrenos frustrados de <i>La Utopía</i> (1909) y <i>Cuento de Calleja</i> .....	p. 429
4.4 Ramón actor y director teatral.....	p. 434
CAPÍTULO II: EL CÍRCULO DE ARTISTAS PLÁSTICOS DE <i>PROMETEO</i> VINCULADOS A LA ESTÉTICA PRERRAFaelITA Y SU INFLUENCIA EN LAS APORTACIONES TEATRALES DE GÓMEZ DE LA SERNA A LA REVISTA.....	
1. Evolución iconológica de la <i>donna angelicata</i> y la <i>femme fatale</i> prerrafaelitas en el marco de la plástica simbolista europea a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.....	p. 438
1.1 La primera generación plástica simbolista (escuela francesa).....	p. 438
Gustave Moreau.....	p. 445
Pierre Puvis de Chavannes.....	p. 454
Odilon Redon.....	p. 459
1.2 La segunda generación plástica simbolista (escuelas alemana, suiza y belga).....	p. 469
Carls Schwabe.....	p. 470
Arnold Böcklin.....	p. 471
Franz von Stuck.....	p. 472
Félicien Rops.....	p. 473
Jean Delville.....	p. 474
Fernand Khnopff.....	p. 476
2.El papel de la mujer fatal frente al de la mujer angelical en el Modernismo plástico y en sus artes decorativas, cartelismo e ilustración de libros en la Europa finisecular.....	p. 481
2.1 Contexto científico-cultural y antecedentes estéticos del Modernismo plástico europeo: Prerrafaelismo, Wagnerianismo y Simbolismo.....	p. 481
2.2 El <i>Arts and Crafts</i> y su influencia en las artes decorativas modernistas: John Ruskin, William Morris y Edward Coley Burne-Jones.....	p. 488
2.3 La imagen femenina en la plástica modernista europea.....	p. 510

Alfons Mucha.....	p. 512
Gustav Klimt.....	p. 515
Aubrey Beardsley.....	p. 530
3. La impronta victoriana de lo femenino en la sociedad española finisecular y de principios del siglo XX.....	p. 537
3.1 Roles femeninos victorianos en la España industrial.....	p. 537
3.2 Imágenes prerrafaelitas de la mujer en el Simbolismo y Modernismo plástico de la España moderna.....	p. 546
La esposa-monja prerrafaelita.....	p. 547
La <i>dolce far niente</i> .....	p. 551
La esposa enferma.....	p. 557
La deshonrada, la esclava sexual y la prostituta.....	p. 559
La obrera.....	p. 562
La <i>new woman</i> .....	p. 566
La <i>femme fatale</i> .....	p. 569
4. Evocaciones del Prerrafaelismo en la obra de Eduardo Chicharro Agüera, Julio Antonio, Miguel Viladrich, Salvador Bartolozzi, e Ismael Smith Marí.....	p. 571
Eduardo Chicharro Agüera.....	p. 575
Julio Antonio.....	p. 580
Miguel Viladrich.....	p. 633
Salvador Bartolozzi.....	p. 663
Ismael Smith Marí.....	p. 694
CAPÍTULO III: LA “MEMORIA EMOTIVA” DE LO CONTEMPLADO O LAS TRANSPOSICIONES ARTÍSTICAS Y LA BÚSQUEDA DE LA PLASTICIDAD ESCÉNICA EN EL “TEATRO MUERTO” DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.....	
1. La experiencia estética prerrafaelita compartida de <i>Colombine</i> y Ramón.....	p. 704
1.1 Origen y características del feminismo inicial de <i>Colombine</i> . Antecedentes biográficos.....	p. 704

1.2 Los primeros escritos y artículos de Carmen de Burgos. Sus primeros viajes por Europa.....	p. 709
1.3 Los comienzos de su relación con Ramón Gómez de la Serna. Las primeras colaboraciones en <i>Prometeo</i> .....	p. 713
1.4 Ramón en París (1909-1911). Los años de camaradería literaria y los viajes compartidos por la pareja. Primeros contactos con la obra de los prerrafaelitas.....	p. 721
1.5 La traducción de <i>Las piedras de Venecia</i> y el prólogo de Ramón.....	p. 723
1.6 <i>Ruskin el apasionado, Efigies y John Ruskin</i> .....	p. 725
1.7 Las traducciones de John Ruskin por Carmen de Burgos.....	p. 728
2.La vida como arte y el arte como razón de ser.....	p. 730
2.1 El vitalismo y el maridaje entre arte y literatura en la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna.....	p. 730
2.2 Prólogos y epílogos.....	p. 734
2.3 Temas y obsesiones vitales subyacentes en el teatro ramoniano y sus conexiones con el Prerrafaelismo.....	p. 736
La búsqueda de la autenticidad existencial.....	p. 739
La muerte.....	p. 741
El erotismo y la búsqueda del otro sexo frente a la muerte.....	p. 743
La reivindicación de la mujer.....	p. 748
La crítica a las instituciones y de los valores establecidos, o el compromiso social.....	p. 752
3. Las transposiciones plásticas en la obra de Ramón Gómez de la Serna.....	p. 758
3.1 La búsqueda de la plasticidad literaria.....	p. 758
3.2. La recepción de la obra de Wilde en España a comienzos del siglo XX.....	p. 761
3.3 La culminación del mito de la <i>femme fatal</i> con la <i>Salomé</i> de Oscar Wilde.....	p. 770
3.4 La herencia del erotismo maldito de <i>Salomé</i> en la obra de Ramón: <i>donne angelicate y femmes fatales</i> en su “Teatro muerto”, y su cristalización en <i>Beatriz (evocación mística en un acto)</i> .....	p. 787

CAPÍTULO IV: <i>BEATRIZ (EVOCACIÓN MÍSTICA EN UN ACTO)</i> .....	p. 790
1. Génesis de la obra en el contexto político de la España de 1909 y en el entorno de <i>Prometeo</i> .....	p. 790
1.1 La trascendencia de la Semana trágica de Barcelona en las páginas de la revista: conexiones políticas entre <i>Beatriz (Evocación mística en un acto)</i> , <i>La balada de la cárcel de Reading</i> y <i>Silencio y Pesimismo</i> .....	p. 790
1.2 Coincidencias creativas entre <i>Beatriz</i> y <i>La balada de la cárcel de Reading</i> .....	p. 797
2. <i>Beatriz (Evocación mística en un acto)</i> : Génesis literaria y puntos de partida para la concepción prerrafaelita del drama.....	p. 801
2.1 El prólogo a la versión de 1909 y sus claves rossettianas.....	p. 801
2.2 <i>Beatriz</i> en “Personajes” o el retrato prerrafaelita de la adolescente virginal.....	p. 805
2.3 La portada de Julio Antonio para el drama.....	p. 806
2.4 Estructura y desarrollo de la obra. La escenografía como refuerzo estructural del drama.....	p. 812
2.5 El personaje de <i>Beatriz</i> “como signo de relación”. El “Drama entre paréntesis”.....	p. 813
2.6 Vinculaciones con la <i>Beata Beatrix</i> de Dante Gabriel Rossetti.....	p. 818
2.7 El destino final de la protagonista o su transformación en la <i>Salomé</i> de Wilde.....	p. 826
3. Rasgos de Simbolismo en <i>Beatriz (Evocación mística en un acto)</i> .....	p. 832
3.1 La simbología de los personajes.....	p. 832
3.2 La confrontación simbólica del doble ideal femenino ante la cabeza cortada de Yo`Kanaán.....	p. 837
3.3 Características simbolistas en la concepción escenográfica de Ramón para <i>Beatriz</i> .....	p. 840
3.4 Las variantes de su título de su primera versión en <i>Prometeo</i> a la publicación en la separata por la imprenta J. Fernández Arias. Diferencias fundamentales entre la versión de 1909 y la de 1956.....	p. 841

**CONCLUSIONES**.....p. 845

**BIBLIOGRAFÍA**.....p. 850

**ANEXO DE LÁMINAS (SOPORTE DIGITAL)**



## INTRODUCCIÓN

### **Objetivos fundamentales de la investigación, metodología, fuentes y desarrollo**

La tesis doctoral que presento bajo la dirección de la Profesora Dra. Marta Palenque Sánchez, titulada *La influencia del Prerrafaelismo en el círculo teatral y plástico de la revista “Prometeo”: Ramón Gómez de la Serna y su “Teatro muerto”*, inscrita dentro del Doctorado en Ciencias del Espectáculo (Departamento de Literatura Española de la Facultad de Filología, Universidad de Sevilla), tiene su origen en la idea de continuidad lógica, casi diríamos que orgánica, de mi anterior trabajo de investigación dentro del marco de mi primera fase de doctorado, *Los iconos femeninos prerrafaelitas y su presencia en el teatro hispánico finisecular (1880-1910)*, expuesta ante tribunal el 30 de marzo de 2010.

Dicha investigación, cuyo objetivo fundamental era exponer y analizar las conexiones que existieron entre la corriente estética inglesa de la segunda mitad del siglo XIX conocida como Prerrafaelismo y el Modernismo hispánico (a menudo ignoradas o infravaloradas por la historiografía y crítica literaria y plástica de gran parte del siglo XX), utilizando como hilo conductor los modelos femeninos creados por el Prerrafaelismo, la *donna angelicata* y la *femme fatale*, me permitió vislumbrar entonces otras posibles vías de investigación futura relacionadas con el tema. Entre ellas se encontraba la que ha terminado por convertirse en el tema central de mi tesis.

La hipótesis fundamental de la que he partido para abordar el desarrollo de mi tesis ha sido, en particular, la de la repercusión y presencia de los iconos femeninos prerrafaelitas en la obra de un grupo de jóvenes artistas plásticos y literarios unidos por la figura de Ramón Gómez de la Serna en el contexto de su revista *Prometeo: Revista social y Literaria* (1908-1912), aunque sin olvidar otras influencias provenientes del movimiento inglés, en especial las relacionadas con el ideario socio-político de John Ruskin y de William Morris; y el modo en que esa repercusión llegó hasta aquellos.

De entre todos los colaboradores de Ramón en su revista destacaron por la presencia del Prerrafaelismo en sus creaciones el escultor Julio Antonio, el pintor Miguel

Viladrich, el ilustrador Salvador Bartolozzi y el pintor e ilustrador Ismael Smith. No serán los únicos (recordemos a Mariano Benlliure, el responsable de la magnífica primera portada de la publicación, o a Eduardo Chicharro Agüera), pero sí los que desempeñarán un papel absolutamente protagonista en la vida y la obra de Gómez de la Serna al plasmar con maestría y sensibilidad únicas el imaginario ramoniano en muchas de las portadas de sus dramas de juventud (esos mismos que en sus *Obras completas* de 1956, a cargo de la editorial AHR, denominaría “Teatro muerto”); al tiempo que Ramón supo vislumbrar en estos artistas un talento tan extraordinario como para depositar en ellos la esperanza de la renovación plástica española. Porque la idea de regeneración (política, cultural, estética) es la que les inspiró a todos y les unió en una especie de hermanamiento ideológico que, tal como soñaran los prerrafaelitas en su día, aspiraba a los mayores cambios y logros socio-políticos en la España de comienzos de siglo a través de la regeneración artística. Las páginas de *Prometeo* se transformaron así en el espejo de la ideología estética y política sobre la que se asentaron las ansias de renovación de estos jóvenes creadores.

En ese grupo de colaboradores y amigos del joven Gómez de la Serna marcados por el Prerrafaelismo se incluyen Ricardo Baeza, por su evidente inclinación anglófila en la elección de los textos que traduce en *Prometeo*, como, por otra parte, por su profunda admiración por prerrafaelitas como Edward Coley Burne-Jones, al que dedica en la revista su poema “La escalera de oro”; y Carmen de Burgos, *Colombine*, la única colaboradora mujer de la publicación, como demuestra en gran medida su visión del feminismo con tintes prerrafaelitas por el que tanto lucharía, al igual que aquellos escritos elegidos por la propia escritora y periodista para su traducción comentada de la obra del crítico y teórico del arte John Ruskin. Uno y otra se convirtieron en una de las principales vías de conocimiento del Prerrafaelismo para los colaboradores de la revista, en especial para Ramón, Julio Antonio, Miguel Viladrich, y Salvador Bartolozzi, aunque los cauces fueron varios, como se verá. Precisamente, como apuntaba con anterioridad, cuáles fueron las vías de penetración de la influencia del Prerrafaelismo al círculo plástico y literario de *Prometeo* después de tanto tiempo desde su creación, en 1848, es el segundo de los objetivos fundamentales de esta tesis, investigando las posibilidades más probables, algunas documentadas. Como es fácil de anticipar, el camino que separó el Prerrafaelismo de la visión que de él recrearon Gómez de la Serna y sus colaboradores fue largo y tortuoso.

Un tema como el planteado como hipótesis fundamental de esta tesis implica necesariamente una metodología de carácter interdisciplinar que permita el análisis comparativo de artes tan próximas como el teatro y la plástica para, de ese modo, encontrar en ellas los puntos comunes en tanto lenguajes expresivos marcados por las directrices culturales del contexto en los que son creados. En el caso de Ramón y sus colaboradores plásticos en *Prometeo* entendieron que la clave de la regeneración artística que el país necesitaba radicaba en la búsqueda de la universalidad de la obra de arte, así como en la unión y enriquecimiento mutuo de los distintos géneros artísticos, de ahí la perfecta sintonía en sus proyectos compartidos. También la tendencia en Gómez de la Serna a las transposiciones plásticas en su teatro de juventud, el uso constante, consciente y voluntario, de referencias plásticas en sus páginas, se explica en gran medida por ese ideal de comunicación entre las distintas artes; como la minuciosa atención al detalle literario de Julio Antonio o Bartolozzi, no a lo meramente anecdótico, sino a la esencia del texto y el significado oculto de sus imágenes, para plasmar su alma en cada portada y cada dibujo para los textos de Ramón. Mi formación como historiadora del Arte y en Arte Dramático me ha permitido establecer paralelismos significativos entre lo literario y lo plástico en la lectura de los textos de Ramón y su posterior análisis, y vislumbrar el sentido iconográfico que podían esconder muchas de sus imágenes, así como las recreadas por sus ilustradores más cercanos, en especial Julio Antonio y Salvador Bartolozzi.

La interdisciplinariedad del tema escogido en esta tesis y la necesidad de su contextualización histórica se inserta dentro de una tendencia muy actual en el mundo de la investigación universitaria que me ha conducido a una amplia bibliografía crítica, de la que es punto de partida y mención obligada *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, de Mario Praz (Madrid, Taurus, 1979), así como *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Barcelona, El Acantilado, 1999), del mismo autor.

Pero los objetivos fundamentales de esta tesis exigen además una metodología interdisciplinar porque es requisito indispensable conectar ese análisis de los lenguajes literario y plástico con el marco histórico en que tienen lugar. Aunque el objetivo primordial de esta tesis sea el estudio del Prerrafaelismo presente en el teatro de juventud de Ramón Gómez de la Serna, así como en la obra de sus colaboradores plásticos, para entender la dimensión real de dicha influencia, y de qué forma había llegado hasta ellos, es evidente que no podía limitarme al estudio del teatro ramoniano, como no era sufi-

ciente el estudio de las obras de Julio Antonio, Bartolozzi, Viladrich e Ismael Smith. Tenía que contextualizar sus respectivas producciones en el contexto teatral y plástico de la España de principios de siglo. Se imponía, por tanto un acercamiento al panorama escénico español de aquellos años como al de la plástica. En uno y otro me he centrado en particular en la presencia de los dos iconos femeninos creados por el Prerrafaelismo (más habitual de lo que pueda pensarse en primera instancia) y, secundamente, en la presencia de ciertos principios ideológicos heredados de John Ruskin o de William Morris.

Sin embargo, ni el estudio concreto del “Teatro Muerto” de Gómez de la Serna y de la obra de sus colaboradores, ni el análisis literario, teatral y plástico de la época que nos ocupa son suficientes por sí mismos. Aún hay otro grado más de contextualización en relación al teatro de juventud de Ramón Gómez de la Serna, de la revista *Prometeo* y de la obra de sus amigos y colaboradores: aquel que se corresponde con el contexto económico, social, político y cultural de una España en los albores de su modernización, aún muy inestable en el ámbito político, inmersa en una lucha política bipartidista que había desencantando a la generación a la que el joven Ramón y sus amigos pertenecen, y que había desembocado en un clima de crispación social y política palpable, como demuestran, entre otros, hechos tan terribles como los acontecidos durante la Semana Trágica de Barcelona.

Dada la complejidad del tema estudiado, el contexto histórico inmediato en que tuvieron lugar la primera producción teatral de Ramón y la de sus colaboradores no son suficientes. Ha sido necesario retroceder en el tiempo, hasta los orígenes del propio Prerrafaelismo en la Inglaterra y la España de la segunda mitad del siglo XIX para descubrir el difícil entramado de circunstancias históricas, en cada una de sus distintas facetas, que forjaron la doble imagen del eterno femenino y que los pintores prerrafaelitas transformaron en los iconos de la *donna angelicata* y la *femme fatale*. En definitiva, a lo largo de la primera parte de esta tesis he pretendido contextualizar históricamente las causas que permitieron la entrada del Prerrafaelismo y su repercusión en España, en lo social, lo cultural, lo plástico y lo literario a finales del siglo XIX, como antesala de la segunda parte.

Si he concedido tanta importancia al contexto histórico dentro del conjunto de esta investigación (decidiendo, de hecho, comenzar la misma por ese aspecto desde sus muy distintos parámetros), ha sido, sobre todo, por dos motivos: el primero, porque todo estudio de una corriente estética queda incompleto y, diría, incluso, sin sentido, si no se

tienen en cuenta, en la justa consideración que merecen, las circunstancias históricas que lo hacen surgir; y el segundo, porque en el caso concreto del Prerrafaelismo este ha sido, hasta hace muy pocas décadas, víctima de una historiografía (empezando por la británica) que lo ha analizado desde presupuestos absolutamente prejuiciosos, demostrando un conocimiento muy superficial y casi incomprensible del auténtico espíritu prerrafaelita, cuando no un absoluto desprecio. Así, en el mejor de los casos, el Prerrafaelismo ha sido considerado un mero apéndice del último Romanticismo pictórico en Inglaterra; y en el peor, como la demostración pública, insufriblemente sentimental, histriónica hasta lo inverosímil, de un estilo surgido como otros tantos, una estética cursi que se puso de moda y que se resistió a morir cuando ya no tenía ningún sentido, si es que alguna vez lo tuvo<sup>1</sup>.

Tanto si fue parte del Romanticismo, como si se trató de una moda, el desprecio manifiesto por los prerrafaelitas parece haber nacido del hecho de que se les ha supuesto una total desconexión de la situación socio-política de la Inglaterra industrial que los vio surgir como escuela. Y es indiscutible que su estética muy poco o nada tuvo que ver con la del Realismo pictórico y literario; aunque es igualmente cierto que conocían, y en profundidad, la miseria que la clase trabajadora soportaba y la crispación social que se respiraba en toda Europa en 1848, implicándose mucho más de lo que se ha querido admitir, o tan siquiera estudiar; así como que pretendieron a través del simbolismo ético y del medievalismo de sus obras cambiar esa terrible realidad cotidiana que acababa con la inocencia y la esperanza de miles de hombres y mujeres. Otra cuestión es si podía ser en algún momento eficaz el método utilizado, si debían haberse enfrentado a aquellos problemas sociales con más pasión y haberse involucrado más de lo que, de hecho, lo hicieron; pero suele olvidarse que en modo alguno fueron los únicos en su país que optaron por la evasión como forma de resistencia al sistema establecido.

Sea como fuere, considero esta acusación contra los prerrafaelitas, que ha pesado como una losa sobre su memoria, motivo más que sobrado para justificar el estudio preliminar del contexto histórico en el que surgió el Prerrafaelismo y las conexiones entre

---

<sup>1</sup> A este respecto, resulta sumamente ilustrativa la anécdota contada por Vicente Molina Foix en el artículo dedicado al Prerrafaelismo en el número 53 de la revista *Arte y Parte* (diciembre 2004, págs. 12-23), titulado “Los hijos naturales de John Ruskin”: a mediados de los setenta el escritor defendía su tesis sobre la iconografía de Cristo en el arte prerrafaelita ante el tribunal que lo evaluaba, siendo miembro del mismo John White, catedrático de Arte del Courtauld Institute (asociado a la Universidad de Londres), quién le espetó, sin piedad alguna y con asombro, que no podía comprender que hubiese perdido el tiempo dedicándose al estudio del “obnoxious costume drama of the Pre-Raphaelites”, existiendo estilos y escuelas infinitamente más interesantes para ese fin.

ambos, como paso previo al estudio de las vías de penetración del Prerrafaelismo en España, pasando por su influencia en el Modernismo hispánico a través del teatro simbolista de Maurice Maeterlinck hasta llegar a las conexiones entre Prerrafaelismo y el círculo literario y plástico de la revista *Prometeo*, y en especial en el “Teatro muerto” de Ramón Gómez de la Serna, tema ampliamente desarrollado a lo largo de los tres primeros capítulos de la segunda parte de la tesis, siendo la pieza *Beatriz (Evocación mística en un acto)* la culminación de la misma, dedicándole el capítulo IV final, donde veremos las estrechas vinculaciones con los iconos femeninos prerrafaelitas y con otros aspectos iconológicos heredados de la escuela inglesa.

Dentro de la elaboración de este marco histórico en el que situar los lenguajes literarios y plásticos analizados, era obligado confeccionar un anexo de imágenes plásticas de entre mediados del siglo XIX y el año 1914, aproximadamente, como complemento visual al texto que permitiese su mejor comprensión. La selección de las imágenes, que se corresponde con muchas de las citadas en el texto de la tesis, pretende ser una representación de la presencia de la *donna angelicata* y de la *femme fatale* en el Prerrafaelismo, Simbolismo y Modernismo. Dado el volumen de dicha selección consideramos más oportuno adjuntarla en soporte digital, ya que su reproducción en papel habría incrementado en exceso el volumen de páginas, con la consiguiente incomodidad; y optar por imprimirlas reduciendo su tamaño habría restado calidad a las imágenes, inutilizando su funcionalidad. Excepción son en este sentido las portadas de las piezas teatrales de Ramón Gómez de la Serna, que sí se encuentran insertas en el cuerpo del texto de la tesis para mayor comodidad en la lectura y comprensión de esa parte de la investigación. No obstante, dichas imágenes también son reproducidas en el CD adjunto a esta tesis con el resto de pinturas referenciadas.

Con respecto a la diversidad de las fuentes bibliográficas utilizadas, responde a la de los propios campos o temas analizados en esta tesis, es decir, el literario, con especial énfasis en el teatral, tanto el caso europeo, como en el español y el ramoniano; el plástico, centrado sobre todo en los estudios monográficos sobre Prerrafaelismo, Simbolismo y Modernismo, o sobre algunos de sus máximos representantes tanto del ámbito europeo como del español, pero también en las obras de Julio Antonio, Miguel Viladrich, Salvador Bartolozzi e Ismael Smith Marí, que, sin entrar por completo en ninguna de esas categorías estéticas, tienen rasgos de ellas; y por último, el histórico, centrado en el caso de España en el periodo que transcurre entre 1850 y 1914, y en el caso inglés, aunque en menos profundidad y extensión temporal, entre 1848-1900.

Esta diversidad de factores temáticos y cronológicos ha supuesto también el uso de fuentes dispares, algunas de ellas de carácter más básico por la imposibilidad de profundizar de igual modo en todos y cada uno de los temas referenciados en la tesis; y otras, por el contrario, más específicas y profundas. Entre las fuentes utilizadas para la elaboración de esta tesis ocupan un lugar privilegiado, por motivos evidentes, las *Obras Completas* de Ramón Gómez de la Serna (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996-2005), a cargo de Ioana Zlutezcu; y la colección completa de la revista *Prometeo: Revista Social y Literaria* en su edición digital de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. En cuanto a los numerosos estudios sobre el teatro ramoniano, caben destacar los de Luis S. Granjel, Francisco Ruiz Ramón, Agustín Muñoz-Alonso, Jesús Rubio Jiménez, Gonzalo Sobejano, Valery Larbaud o Fidel López Criado, entre otros.

En cuanto a la parte dedicada a la plástica, la casi inexistencia de bibliografías monográficas sobre Prerrafaelismo en el mercado editorial español me animó a realizar dos viajes a Inglaterra, el primero de ellos a Londres, en agosto de 2006, que pude realizar gracias a la beca de investigación que me fue concedida por el Departamento de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla; y el segundo en agosto de 2007, visitando Liverpool, Manchester, Birmingham, Port Sunlight y Sudley, con la intención de conocer de primera mano las colecciones pictóricas prerrafaelitas más importantes. En Londres tuve la oportunidad de visitar las colecciones de la Tate Gallery, la Leighton House Museum y el William Morris Museum; así como las de artes suntuarias, gráficas y pintura prerrafaelitas del Victoria and Albert Museum. En el segundo viaje tuve ocasión de contemplar las colecciones de pintura y escultura prerrafaelita de la Walker Art Gallery de Liverpool; la colección pictórica de la Lady Lever Art Gallery en Port Sunlight (Liverpool); las colecciones del Museum and Art Gallery de Birmingham; y la de City Art Gallery de Manchester. En todas estas colecciones, además de la oportunidad única de contemplar de forma directa las obras maestras del Prerrafaelismo inglés, se me permitió, en calidad de investigadora, acceder a archivos y bases de datos referidos a la escuela. Por otra parte, son estas mismas galerías de arte y colecciones privadas las que se han preocupado de publicar abundante y magnífica bibliografía sobre sus fondos y sobre Prerrafaelismo en general, lo que me permitió adquirir material bibliográfico inexistente al día de hoy en el mercado editorial español, y citarlo a lo largo de esta tesis y en su bibliografía final. Con respecto a la presencia de los modelos femeninos prerrafaelitas en la pintura simbolista, me remito especialmente al magnífico estudio de Michael Gibson convertido en clásico sobre dicho tema, *El*

*Simbolismo* (Madrid, Taschen, 1999), y al otro clásico para los historiadores del arte, *Pintura Moderna: Simbolismo y Modernismo*, de José Camón Aznar (Barcelona, Nauta, 1989). Para el análisis de la *femme fatale* y de la *donna angelicata* en el Modernismo plástico, además de la mencionada obra del profesor Camón Aznar, me he basado en monografías sobre sus principales representantes, tales como *Gustav Klimt*, de Gilles Nerét (Madrid, Taschen, 1993), *Alfons Mucha*, de Renate Ulmer (Madrid, Taschen, 1993), entre otras.

Para los temas estrictamente históricos, las fuentes utilizadas también han sido diversas, destacando, entre otras, las obligadas *Historia Contemporánea* de Robert Palmer y John Colton (Madrid, Akal, 1981) e *Historia contemporánea de España (siglos XIX y XX)*, de Javier Paredes (Barcelona, Ariel, 2004).

En cuanto a la estructura general de esta tesis, tras lo expuesto hasta el momento es fácil entender por qué no habría sido coherente ahondar en las posibles influencias del Prerrafaelismo en cada uno de aquellos colaboradores de *Prometeo*, como en el mismo Ramón, ni valorar en su justa medida sus respectivas aportaciones a la historia del arte como a la literatura dramática; o cuáles los motivos de la búsqueda obsesiva en todos ellos de un lenguaje expresivo nuevo, así como la particular fraternidad estética que llegaron a constituir, sin antes exponer el contexto político, socio-económico, cultural e ideológico de la España moderna en la que germinaron sus carreras, esa España que se estaba gestando tras el despegue económico, fruto del asentamiento pleno y desarrollo del proceso industrial iniciado en el siglo anterior. Resumir y valorar este contexto va a ser el fin de la primera parte de esta tesis. De igual forma, se hizo imprescindible la aproximación al contexto de la renovación teatral y plástica en las que se insertaron, a su vez, tanto el primer teatro ramoniano como la racial obra escultórica de Julio Antonio, el primitivismo pictórico de Miguel Viladrich, la personalísima modernidad de las ilustraciones de Salvador Bartolozzi, o el *noucentismo* estético de Ismael Smith, los principales colaboradores del escritor.

Por tanto, era necesario indagar primero en las coordenadas económicas, políticas, sociológicas, culturales e ideológicas en España entre 1900 y 1914, arco temporal en el que se insertan la creación de la revista *Prometeo*, en 1908, y su clausura en 1912, a menos de dos años del inicio de la Primera Guerra Mundial, empezando por sus directrices económicas, centradas en el afianzamiento de su propia revolución industrial. Sin embargo, decidí ampliar dicho arco temporal para incluir en él los antecedentes decimonónicos del desarrollo industrial en España, es decir, al momento del despegue y



máximo desarrollo de la industrialización en nuestro país, así como a sus consecuencias sociales, políticas y culturales. Decidí retroceder, por tanto, hasta los orígenes de dicho florecimiento industrial, en torno a 1880, momento en el que los expertos sitúan la última y definitiva etapa de su desarrollo en nuestro país (coincide la fecha con la del inicio del teatro *fin de siècle*), que dio paso a la España moderna, habida cuenta la dimensión de las repercusiones socio-culturales que dicho proceso económico y político provocó tanto en las dos últimas décadas del siglo XIX como en las dos primeras del siguiente.

Algunas de las más destacadas de esas repercusiones entre 1880 y 1900 fueron, entre otras, las discusiones entre los partidarios del proceso industrial y su fe en el progreso científico y tecnológico en el que se apoyaba, y aquellos que vieron en él el origen de la decadencia de la belleza, la poesía y la espiritualidad, además del caldo de cultivo de las miserias humanas que el sistema económico acarreó; su reflejo en discursos, ensayos, la prensa y las letras; la organización del movimiento obrero en las ciudades españolas industrializadas; la radicalización de algunos sectores de ese obrerismo por influencia de ideologías como el anarquismo; la creación de la Institución Libre de Enseñanza y su vinculación con el krausismo y los primeros intentos de igualdad de género; la idea de regeneracionismo político; y el inicial despegue científico español o los precedentes del *noucentismo*.

Todos y cada uno de estos aspectos, que constituyeron el complejo entramado histórico formado por las directrices económicas, sociales, políticas, ideológicas, científicas y culturales en España entre esas fechas señaladas, es necesario para comprender el alcance de la aportación del Prerrafaelismo en la obra de Gómez de la Serna y en la de sus colaboradores en *Prometeo*. Todo queda expuesto y desarrollado a lo largo de cuatro puntos claves o bloques temáticos correspondientes a las directrices mencionadas, y que constituyen el capítulo I.

Tras ese capítulo I abordo la génesis y desarrollo del propio Prerrafaelismo en el punto número 1 del capítulo II, dentro del contexto histórico de la Inglaterra industrial<sup>2</sup>, hasta su primera generación, clarificando cuáles son las características que lo definieron, cómo surgió, qué objetivos estéticos y filosóficos persiguió y quiénes fueron sus principales representantes. El desarrollo expositivo de dichas cuestiones ha estado guiado siempre por la presencia constante de los dos modelos femeninos prerrafaelitas antes

---

<sup>2</sup> El apartado dedicado al Prerrafaelismo está tomado en su mayor parte de la ya citada investigación doctoral previa a esta tesis, *Los iconos femeninos del Prerrafaelismo inglés y su presencia en el teatro hispánico finisecular (1880-1910)*.

citados, transformados en la piedra angular y, al mismo tiempo, en la guía para desentrañar las claves del Prerrafaelismo, así como las conexiones con ciertas vanguardias literarias y pictóricas que hicieron de esos modelos uno de sus referentes obligados. Todo ello teniendo siempre presentes las circunstancias socio-políticas y culturales de la Inglaterra finisecular que vio nacer a la *Pre-Raphaelite Brotherhood* en 1848 y a sus mujeres de ficción al calor del victorianismo, evolucionando ambos iconos a lo largo de la segunda generación prerrafaelita, a la par que lo hacía la propia imagen de la mujer con la imposición de nuevos roles por parte de la misoginia imperante victoriana en la segunda mitad del siglo XIX. Dicha conexión perpetuó los iconos de la *donna angelicata* y de la *femme fatale* en la literatura finisecular. Durante esas décadas tanto la *donna angelicata* como la *femme fatale* experimentarán una evolución iconográfica extraordinaria a través de la recreación que de las mismas llevaron a cabo las principales corrientes plásticas *fin de siècle* de la Europa industrializada de finales del siglo XIX.

Paradójicamente, suele olvidarse que fueron los prerrafaelitas los auténticos precursores de la iconografía de la *femme fatale*, aun cuando también hubiesen llevado a cabo numerosas obras en las que la protagonista absoluta era la “esposa-monja”, el precedente inmediato de la *donna angelicata*. Solo por este motivo estaría justificada la importancia concedida al contexto histórico, si tenemos en cuenta la complejísima red de circunstancias sociales, económicas, políticas, culturales e incluso religiosas y espirituales que se dieron a fines del siglo XIX, y sin la que sería imposible comprender la génesis y sentido de esa dualidad Eva *versus* María. He basado la investigación de este punto concreto fundamentalmente en el estudio de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (Madrid, Cátedra, 2001) y en los llevados a cabo por Lily Litvak en el contexto del estudio general del llamado “fin de siglo”, sin olvidar por ello a Hans Hinterhäuser y su *Fin de Siglo. Figuras y mitos* (Madrid, Taurus, 1998) ni, por supuesto, al clásico de Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Barcelona, El Acantilado, 1999).

Afortunadamente, los estudios sobre Prerrafaelismo publicados en las tres últimas décadas, muchos de los cuales son ya monográficos (otros tantos siguen incluyéndose aun en los dedicados a la plástica romántica), tales como los de Günter Metken (*Los Prerrafaelitas*, Barcelona, Blume, 1982), Timothy Hilton (*Los Prerrafaelitas*, Barcelona, Destino, 2000) o Elizabeth Prettejohn (*The Art of Pre-Raphaelites*, London, Tate Publishing, 2000) reflejan la toma de conciencia de la deuda que los historiadores tienen con esta estética y el franco deseo de subsanar los errores cometidos. No obstan-

te, aun son escasas las publicaciones que sobre la escuela prerrafaelita pueden encontrarse en el mercado editorial (y en algunas de ellas aun quedan resabios de los prejuicios ya citados), especialmente si hablamos del español.

Llegado a este punto, es importante incidir en el hecho de que pospongo tanto el análisis de la presencia de tales imágenes de lo femenino en la plástica europea *fin de siècle* como la aceptación por parte de la España finisecular y de principios del siglo XX de los roles femeninos post-victorianos que representan, así como su especial incidencia en su reflejo en la plástica nacional desde finales del siglo XIX, a la segunda parte de la tesis. El motivo que justifica el aplazamiento de esos temas a esa segunda parte es recalcar el hecho de que por esos cauces sí se conocía en gran medida el Prerrafaelismo en el círculo plástico de *Prometeo* y en la obra de Gómez de la Serna (al margen de otras influencias plásticas de vanguardia), puesto que los papeles que la sociedad asignaba a la mujer española, como el arte nacional que se hacía eco de ellos, son, en definitiva, parte de fuentes iconográficas significativamente prerrafaelitas de la que beberán todos ellos, al margen de su conocimiento de los principios básicos de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* gracias a las traducciones de los títulos fundamentales de John Ruskin.

Por otra parte, volviendo al curso de la primera parte de esta tesis, las directrices económicas, sociales y políticas que predominaron en la España de entre 1880 y 1900 establecieron conexiones e influencias mutuas con el pensamiento estético y tendencias culturales coetáneas evidentes e innegables; lo que vendrá a explicar, entre otras cuestiones, la penetración del ideario estético y ético del Prerrafaelismo inglés en la España finisecular, empezando por su reflejo en discursos y ensayos del momento, cuestiones que abordo en los puntos número 3 y 4 del II capítulo, con especial incidencia en los discursos de Gaspar Núñez de Arce (y la réplica de Leopoldo Alas *Clarín*) y Emilio Ferrari, y el estudio de estética *Alma Contemporánea* de José María Llanas de Aguilanedo; discursos que conectan, a su vez, con los estudios filosóficos, médicos y científicos más conocidos en la Europa industrial de comienzos del siglo XX, con ejemplos tan conocidos como el ensayo de Max Nordau, *Degeneración*, auténtico hito historiográfico en el campo de las ciencias y la cultura finisecular.

Como es lógico, ya en mi anterior investigación, *Los iconos femeninos prerrafaelitas y su presencia en el teatro hispánico finisecular (1880-1910)*, abordaba el análisis de las vías de penetración del ideario prerrafaelita inglés y de sus iconos femeninos en la España de las dos últimas décadas del siglo XIX y primera del XX (con especial interés en las revistas y otras publicaciones periódicas que reprodujeron cuadros y poe-

mas o conferencias de autores prerrafaelitas, además de alguna que otra breve semblanza biográfica), por lo que parte de la información expuesta está tomada de aquella, si bien en esta ocasión se han actualizado las fuentes bibliográficas consultadas y se ha profundizado más en el tema. También proceden de este trabajo el análisis del reflejo del Prerrafaelismo tanto en las artes plásticas españolas (Adriá Gual, Alexandre de Riquer, Miguel Viladrich o Julio Romero de Torres son, entre otros, claros exponentes de ello) como en la literatura española del periodo estudiado (los hermanos Machado, Miguel de Unamuno, Vicente Blasco Ibáñez, o Ramón del Valle-Inclán, solo por citar ejemplos destacados), ampliando, y complementando al mismo tiempo, dicha información con la imagen de la mujer en la sociedad española y los roles que esta le asignó, siguiendo los parámetros morales impuestos por la sociedad industrial de la era victoriana.

En el punto 5 de este capítulo II llevo a cabo precisamente ese somero acercamiento a la influencia del Prerrafaelismo en el Modernismo literario hispánico con un brevísimo repaso a las figuras de Juan Ramón, Miguel de Unamuno, Manuel y Antonio Machado o Ramón del Valle-Inclán, sin olvidar a Rubén Darío, apenas una pincelada sobre un tema que, por su extensión y riqueza, constituye una tesis en sí mismo, motivo por el que opté por no ahondar en él, pues, si bien merece una atención mayor de la que le he dedicado en las páginas de mi investigación, habría supuesto sobrepasar en exceso los límites de esta tesis doctoral. Los estudios clásicos de Giovanni Allegra (*El Reino interior*), Francisco López Estrada (*Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado, Rubén Darío y la Edad Media*) o Lily Litvak sobre el Modernismo hispánico han sido el punto de partida obligado para ese acercamiento al tema de la influencia prerrafaelita en la producción literaria de estos escritores, abriendo camino a la bibliografía más reciente.

La influencia del Prerrafaelismo se sintió también en otros ámbitos del panorama cultural español, con especial incidencia en Cataluña, fenómeno que en gran medida se explica por su mayor desarrollo fabril frente al resto del país. Así, en el punto 6 del capítulo II abordé el tema de la influencia de las ideas socio-políticas de John Ruskin y William Morris en el Modernismo plástico y suntuario catalán. La escasez de monografías sobre Prerrafaelismo en el mercado editorial español es extensible a los estudios que sobre el influjo del Prerrafaelismo en la España modernista existen, estudios que suelen estar circunscritos al ámbito catalán, destacando especialmente los llevados a cabo por María Ángela Cerdá i Surroca, *Els Pre-Rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns*

*símbols* (Barcelona, Curial 1981); pero son también referencia obligada los estudios sobre la influencia del movimiento inglés en algunos miembros del Modernismo español, como los realizados por Lily Litvak, Giovanni Allegra, Jesús Rubio Jiménez, Monserrat Escartín Gual, Ricardo Gullón, Ángel Gómez Moreno, Juan Cano Ballesta, o Francisco López Estrada, entre otros.

La influencia del ideario prerrafaelita también encuentra su reflejo en el anarquismo español, aspecto este último que retomo en la segunda parte de la tesis a colación del análisis de la portada de *La Utopía* (1909) de Gómez de la Serna diseñada por Julio Antonio. Esto demuestra que las ideas de reforma social propugnadas por el Prerrafaelismo y matizadas por el socialismo utópico de Williams Morris eran muy conocidas en España desde finales del siglo XIX, y su adaptación a ideologías como el anarquismo, a primera vista tan ajeno al Prerrafaelismo, es un hecho que estudios como los de Lily Litvak (*La mirada roja: Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)* o *Musa libertaria*) demuestran. Estas fuentes bibliográficas se complementan con los textos de las conferencias de William Morris, en *William Morris. Escritos sobre arte, diseño y política* (Sevilla, doble J, 2005), traducido por Juan Ignacio Guijarro González.

No puede obviarse que fue precisamente la modernidad a la que dio paso la era industrial en España a comienzos del siglo XX la que permitió renovar el contacto con las vanguardias estéticas de más allá de nuestras fronteras. Al darse la circunstancia de que la mayoría de esas vanguardias estuvieron en mayor o menor medida relacionadas con el Prerrafaelismo, todas fueron herederas, entre otras cuestiones, de los iconos femeninos creados por la escuela inglesa y perpetuados por la literatura y el teatro simbolista y modernista. Considerando esta circunstancia, por ello, el siguiente paso en mi investigación ha sido el análisis de los antecedentes literarios simbolistas europeos, previo al del panorama teatral español desde 1880 (cuyo estudio abordo a lo largo de los puntos 2 y 3 del capítulo III), con especial énfasis en el teatro de Maurice Maeterlinck y la presencia de la *donna angelicata* y la *femme fatale* en sus obras dramáticas.

Con la intención de recalcar la importancia de esta doble iconografía en el campo de las letras hispánicas de entre 1880 y 1914, y en especial en el teatro modernista, he dedicado el punto 1 del capítulo III de la primera parte a sus antecedentes literarios europeos. En mi anterior trabajo de investigación, *Los iconos femeninos prerrafaelitas y su presencia en el teatro hispánico finisecular (1880-1910)*, empezaba por la propia literatura prerrafaelita, lo que estaba plenamente justificado, máxime cuando hablamos de una estética donde el maridaje entre plástica y poesía fue tan estrecho, centrándome

entonces en las obras de Dante Gabriel y Christina Georgina Rossetti, y de Algernon Charles Swinburne. Sin embargo, dada la envergadura de la presente tesis doctoral, he prescindido de esa parte de mi investigación, si bien aludo a ello de forma directa y precisa, pero sin posibilidad de desarrollo, remitiendo al anterior trabajo citado. En esta ocasión el recorrido por los precedentes europeos de la influencia del Prerrafaelismo en el Modernismo me lleva, en el capítulo III, hasta la literatura simbolista, digna heredera de los modelos femeninos prerrafaelitas al recrear el icono de la *femme fatale* reforzando su imagen de sensual y sangrienta morbosidad, y lo hizo con tal fuerza (especialmente evidente cuando a menudo es enfrentada a la pureza seráfica de la *donna angelicata*) que consigue transformarla en uno de sus propios referentes iconológicos. Las protagonistas de Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert o Stéphane Mallarmé, entre otras del amplio repertorio simbolista, son ejemplos preclaros de ello. Para esta parte de mi investigación me he basado fundamentalmente, una vez más, en la obra de Mario Praz sobre la literatura romántica, ya que se trata de una obra de lectura obligada para alcanzar una visión más completa de la literatura europea de la segunda mitad del siglo XIX (aunque a menudo Praz analice ejemplos de su primera mitad, incluso del siglo anterior, en busca de precedentes literarios) y a la que he acudido de forma recurrente a lo largo de toda la investigación. El hecho de que la perspectiva desde la que el autor aborda dicha literatura, tal como explica en la advertencia preliminar a la obra, sea “la sensibilidad erótica [...], de acuerdo con determinados tipos y motivos que se repiten con la insistencia de los mitos originados en el fermento mismo de la sangre” (*op. cit.*, pág. 11), la hace indispensable para mi estudio, puesto que tanto la *donna angelicata* como la *femme fatale* ocupan un lugar destacadísimo dentro de esos tipos y motivos *fin de siècle*.

Precisamente la recreación que de los modelos femeninos prerrafaelitas hiciera el Simbolismo, tanto en su literatura como en su teatro, lo convierte en muchos aspectos en el puente entre el propio Prerrafaelismo y el Modernismo, que recupera no pocos principios del ideario estético del movimiento inglés. En este sentido, el teatro simbolista de Maurice Maeterlinck ocupa un lugar privilegiado en ese punto de la investigación dedicado a la presencia de la *donna angelicata* y de la *femme fatale* en la literatura *fin de siècle*, ya que es una de las piezas claves para comprender la posterior introducción e influencia del Prerrafaelismo en España. Por dicho motivo he abordado en el ámbito del segundo capítulo de esta investigación sus características simbolistas y su visión de la mujer fatal y de la doncella angelical a través de las obras más representativas de su

periodo dramático simbolista. Uso esta vez como principales fuentes bibliográficas la *Historia básica del arte escénico* (Madrid, Cátedra, 1990) de César Oliva y Francisco Torres Monreal, y la edición de Aguilar dedicada al dramaturgo belga dentro de la serie Premios Nobel de Literatura (México, Aguilar, 1958), traducido y prologado por María Martínez Sierra. En cuanto a la influencia del teatro de Maeterlinck en el teatro modernista español, aspecto ampliamente desarrollado a lo largo del tercer capítulo, me remito en esta ocasión a los estudios de Jesús Rubio Jiménez, Rafael Pérez de la Dehesa y Serge Salaün, entre otros.

En cuanto al panorama teatral español de entre 1880 y 1914, realizo una aproximación a la situación de la escena española en esos años, desde su situación de crisis inicial por el dominio de un teatro demasiado comercial que goza del favor de gran parte del público y de ciertos sectores de poder, al intento de renovación de las vanguardias de inspiración en el teatro simbolista europeo que intentaban una regeneración en las tablas como en la vida política del país. Deseos de regeneración en los que es fácil captar los múltiples reflejos que pueden observarse del Prerrafaelismo, unas veces a través de su legado al Simbolismo y al Modernismo, otras de forma directa, pues el conocimiento que de la escuela inglesa tuvieron un no despreciable porcentaje de intelectuales, artistas plásticos y literatos españoles, o estrechamente vinculados a España, fue notable, y su influencia mucho mayor de lo que pudiese suponerse *a priori*, tal como quedará documentado a lo largo de las páginas de esta investigación doctoral. Precisamente, en el último punto de la primera parte de esta tesis llevo a cabo el análisis de la presencia de *donne angelicate* y *femme fatales* en la escena española de principios del siglo XX, tomando como ejemplo para dicho análisis las piezas teatrales *La Dama Negra. Tragedia de ensueño*, de Ramón Pérez de Ayala, *Comedia de ensueño*, de Ramón del Valle-Inclán, y *Judith*, de Francisco Villaespesa.

El cómo y el porqué de esta dualidad iconográfica es, por tanto, uno de los puntos claves de la primera parte de este trabajo de investigación, puesto que será el nexo fundamental entre el Prerrafaelismo y el teatro de juventud de Ramón Gómez de la Serna, y las obras plásticas de sus principales colaboradores, tal como veremos de la segunda parte de la tesis.

La segunda parte de la tesis es la piedra angular de la investigación, ya que a lo largo de sus cuatro capítulos desarrollo la influencia del Prerrafaelismo en el “Teatro Muerto” de Ramón Gómez de la Serna, y en las obras de sus colaboradores más cercanos en *Prometeo*, y de cómo llegó hasta ellos dicha influencia, así como las razones por

las que supuso una huella tan profunda para ellos, más profunda de lo que a primera vista pueda imaginarse.

Dedicado el capítulo I de la segunda parte a la fundación de la revista *Prometeo*, expongo las razones ideológicas y políticas que llevaron al padre de Ramón a fundarla. Antes, llevo a cabo un repaso por los comienzos periodísticos del joven escritor en *La Región Extremeña. Diario republicano*, y por la publicación de su primer libro, *Entrando en fuego*. La evolución intelectual e ideológica de Gómez de la Serna empieza ya a tomar forma en esta primera publicación, pero será en *Morbideces*, antesala en muchos aspectos ideológicos de la revista *Prometeo*, donde el destino político del joven intelectual quedó anulado a favor del siguiente paso a su incipiente vocación literaria. La obra deja entrever las distintas influencias filosóficas que confluyen y explican el carácter inconformista y profundamente crítico de Ramón con respecto a las instituciones de su tiempo, con su defensa de los derechos de la mujer en una España que empezaba a conocer la existencia de un tímido feminismo (del que Carmen de Burgos fue una de sus máximas valedoras), y con su apasionado deseo de regeneración literaria (si bien extensible a los demás ámbitos artísticos). La principal fuente bibliográfica de la que he partido para la elaboración de esta parte es *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna 1905-1912* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2003), de Eloy Navarro Domínguez, por tratarse de unos de los mejores estudios que sobre la formación intelectual de Ramón se haya llevado a cabo en los últimos años; estudio que junto a los realizados por Ana Martínez Collado, centrados más en la formación estética de Ramón, y otros tantos referidos en la bibliografía, me han permitido dibujar una imagen muy precisa de sus comienzos en el campo de la creación literaria y su pasión vital por el arte.

El punto 3 del capítulo I está dedicado a los primeros contactos de Gómez de la Serna con el teatro en el marco de *Prometeo*. No puede obviarse el hecho de la intencionalidad política de Javier Gómez de la Serna a la hora de fundar la revista (hacer de ella su tribuna política particular y, al mismo tiempo, el trampolín para lanzar la carrera política de su hijo Ramón, al que la revista deberá mostrar como representante de una juventud desencantada que exigía el cambio político y social), porque sustentada en esa ideología canalejista encontramos la visión que del panorama teatral reflejan las páginas de *Prometeo*, claramente a favor de la regeneración en las tablas, apoyando el Modernismo y Simbolismo en contra del teatro puramente comercial, “dicentista”, que de tanto éxito gozaba en los escenarios. En este sentido no podemos olvidar la magnífica labor de traducción de Ricardo Baeza para *Prometeo*, tanto por la calidad de sus traducciones



como por la inteligente selección de los textos, con la que descubrió un poco más el mundo prerrafaelita y modernista a los colaboradores de la revista, con traducciones, por ejemplo, de Algernon Charles Swinburne, o de Oscar Wilde.

Analizar las vías de conocimiento de ese Prerrafaelismo en todos y cada unos de ellos, directas e indirectas me llevó a analizar, a lo largo del capítulo II, no solo aquellos aspectos biográficos a través de los cuales hubiese podido documentar el contacto directo que estos artistas y el propio Ramón o Carmen de Burgos tuvieron con obras de la escuela inglesa (sin olvidarnos del contacto directo con la escuela de los primitivos florentinos y flamencos que inspiraron a sus miembros en su búsqueda de un arte cristiano primitivo), también el contacto indirecto con la escuela inglesa por su impronta en la estética simbolista y modernista europea y española. Ramón, con frecuencia en compañía de Carmen de Burgos, Julio Antonio y Miguel Viladrich viajaron con frecuencia por Europa y pudieron ser testigos de las vanguardias plásticas del momento, como protagonistas admirados de la belleza atemporal de los grandes maestros italianos de Trecento y el Quattrocento, los mismos de cuyas obras se nutrían la mayor parte de la escuela prerrafaelita. Salvador Bartolozzi vive una larga temporada en París y tiene la oportunidad de contemplar estas escuelas pictóricas en los principales museos de la capital francesa, así como en algunas de las exposiciones internacionales celebradas allí. Ismael Smith es otro viajero impenitente, reside largo tiempo becado en París, y marcha posteriormente a Inglaterra para representar a España en una muestra de arte español. En definitiva, que el arte europeo, incluido el español, muestra una evidente influencia del Prerrafaelismo, en especial en lo que a la imagen de lo femenino se refiere, por lo que la presencia de *donne angelicate* y *femmes fatales*, Marías y Evas, era constante en los lienzos expuestos desde en los grandes museos hasta en las colecciones privadas. Precisamente la amplia selección de imágenes llevada a cabo da fe de ello, y nos mostrarán los distintos roles socio-culturales impuestos a las mujeres y perpetuados a través de la plástica. Así, encontraremos ejemplos iconográficos muy distintos entre sí a simple vista pero que orbitan siempre en torno a los dos fundamentales creados por el Prerrafaelismo: la esposa-monja, la *dolce far niente*, la esposa enferma, la deshonrada, la prostituta o la esclava sexual, la obrera, la *new woman* y, por supuesto, la propia *femme fatale*.

El punto 4 de este capítulo II está dedicado a la obra plástica de Eduardo Chicharro Agüera, Julio Antonio, Miguel Viladrich, Salvador Bartolozzi e Ismael Smith. Es una de las partes más extensas de la tesis, puesto que es parte de uno de los dos objeti-

vos claves de la misma. Me he centrado especialmente, de un lado, en los rasgos prerrafaelistas que pudieran encontrarse en sus producciones y, de otro, en la magnífica labor ilustrativa realizada para el teatro de Gómez de la Serna. La búsqueda de una bibliografía que recogiese esa labor ha revelado lo que, por otra parte, como historiadora del arte ya conocía: el desconocimiento generalizado en España, fuera de los círculos de formación universitaria, de escultores de la talla de Julio Antonio, o de pintores tan extraordinarios como Miguel Viladrich, sin olvidarme de la labor como ilustrador de Bartolozzi o de Ismael Smith, a pesar de tratarse de artistas que alcanzaron un cierto reconocimiento en su época, incluso un merecido éxito internacional, pero que hoy parece haber caído en el olvido. Y si esto ocurre con su obra más conocida, no es de extrañar que muy poca bibliografía por parte de historiadores del arte recoja la labor realizada por estos artistas en el campo de la ilustración, con la excepción de Bartolozzi por la popularidad alcanzada con su versión de Pinocho. Salvo honrosas excepciones (Salcedo Miliani), suelen ser fuentes de carácter filológico las que se han interesado por destacar el valor de las portadas de estos colaboradores de Ramón, si bien es cierto que en relación a su tendencia al uso de la écfrasis, recurso creativo habitual en su teatro de juventud. Mi formación en Arte Dramático como en Historia del Arte me ha permitido conectar ambas disciplinas para el análisis iconográfico de las portadas desde esa doble perspectiva

Precisamente en el capítulo III de la segunda parte me centro en la memoria emotiva de lo contemplado o la tendencia a esa écfrasis en los textos de Gómez de la Serna. De enorme importancia es, desde mi punto de vista, el primer epígrafe de este capítulo, dedicado a Carmen de Burgos, *Colombine*; a su obra literaria y periodística, de una variedad de géneros extraordinaria, reflejo de una sensibilidad moderna y profunda, y marcada por la coherencia ética y el compromiso político de la autora; y a la relación mantenida con Ramón durante tantos años y a la influencia mutua que podemos observar en sus respectivas obras. La escritora y periodista almeriense será una de las personas con las que Ramón comparta la experiencia vital del Prerrafaelismo (y lo defino así, porque hemos de recordar que para Ramón no había límites entre el arte y la vida y la una se nutría del otro y viceversa), pues aunque él ya conocía la existencia de la escuela y había leído textos traducidos de algunos de sus miembros (y si aceptamos como verdadera la anécdota del segundo prólogo de Gómez de la Serna para *Las Piedras de Venecia* de Ruskin, desde niño había contemplado una reproducción del cuadro prerrafaelita en el colegio donde estudiaba, que describe en *Ruskin, el apasionado*), es con Co-

*lombine* con quien visita los principales museos donde se exhiben obras prerrafaelitas y con ella comparte el proyecto inacabado de traducir toda la obra del teórico inglés.

El teatro de juventud de Gómez de la Serna, ese mismo que calificase años más tarde como “Teatro muerto”, es analizado en el punto 2 del capítulo III. No he pretendido llevar a cabo un análisis exhaustivo de las múltiples fuentes que sobre este tema existen, y mucho menos pretender llegar a conclusión personal alguna, más bien constatar la admiración y controversia que el teatro ramoniano sigue despertando después de décadas de investigación.

Los temas y obsesiones de la producción dramática de Gómez de la Serna ha sido de especial interés para esta investigación, pues me ha permitido, de una parte, conectar, por un lado, con el sustrato ideológico que hay en sus piezas y, por otro, con la plasticidad innata en Ramón. Ambos aspectos me han permitido, a su vez, conectar el “Teatro muerto” con aspectos del Prerrafaelismo, en especial con la dualidad de su iconografía femenina, muy presente en las páginas del joven escritor, como en las páginas de *Prometeo*, y que son el puente entre Ramón y la Salomé de Oscar Wilde.

Con respecto a la particular recreación que de la mujer fatal llevase a cabo Wilde en *Salomé*, con ella concluyo precisamente el punto 3 del capítulo II de la segunda parte, dedicado a las transposiciones plásticas en la obra de Ramón, por tratarse, en muchos aspectos, de la culminación del mito en el contexto literario de la Europa *fin de siècle*, y por ser otro de los referentes obligados para entender el modo en que las letras hispánicas recogieron el testigo de la *femme fatale* como símbolo de la decadencia de toda una época. Parto para su análisis de los estudios de la obra de Mario Praz ya mencionada, de Rafael Cansinos Assens (*Salomé en la literatura: antología y exégesis*, Madrid, América, 1919) y del capítulo II que al tema dedica Delfina Pilar Rodríguez Fonseca en su *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas* (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997), por citar solo algunos de los estudios que sobre el tema existen, constituyendo una amplísima bibliografía, de la que daré cuenta a lo largo del citado punto.

El capítulo IV, dedicado por entero a *Beatriz (Evocación mística en un acto)*, está estructurado en tres grandes puntos, dedicado el primero al contexto histórico en que la pieza surgió y a su vinculación con otras obras publicadas en *Prometeo*; el segundo a la génesis literaria de la obra, íntimamente relacionada con la concepción rossettiana del personaje protagonista; y, el tercero, a los rasgos simbolistas que podemos encontrar en ella. Me he remitido a la bibliografía clásica sobre el teatro de Ramón, ya

que, con la excepción de no pocos artículos, no he encontrado monografía sobre esta pieza teatral y los artículos suelen centrarse en algún aspecto concreto de la misma. De entre los artículos utilizados merecen especial mención los de Carmen Herrero Vecino, Delfina Rodríguez Fonseca y Mónica Caso Larrazeleta.

De este capítulo IV destacaría el contexto político en el que se pudo haber gestado *Beatriz (Evocación mística en un acto)*, sus posibles vinculaciones interpretativas con los acontecimientos de la Semana Trágica de Barcelona, así como con la publicación de la *Balada de la cárcel de Reading*, de Oscar Wilde en el mismo número de *Prometeo* (el nº. 10); y con el artículo del padre de Ramón “Silencio y Pesimismo” (en el nº 11). Continúo con el origen estrictamente literario de la pieza, que es claramente prerrafaelita, estudiando a fondo las vinculaciones del personaje con determinados cuadros de Dante Gabriel Rossetti, en los que Ramón se inspiró para la creación de su protagonista. Y especial protagonismo concedo al punto dedicado a la portada de Julio Antonio para el drama de Gómez de la Serna, en qué partes del texto se pudo inspirar el escultor, y los referentes iconográficos prerrafaelitas encontrados en su análisis iconológico. El análisis de la estructura de la pieza, y la importancia de la luz y la escenografía en la percepción de esa estructura, son también puntos importantes a tener en cuenta, pues esa estructuración se corresponderá con las distintas fases en la transformación del personaje de *Beatriz de donna angelicata a femme fatale*. Concluyo el capítulo con el análisis de los rasgos simbolistas presentes en la obra: en los personajes, en el uso de determinado elementos escenográficos, incluso aventuro interpretaciones simbólicas a partir de las variantes de su subtítulo.

Para cerrar esta introducción a mi tesis doctoral, desearía enfatizar que, a lo largo del último capítulo, quedarán evidenciadas toda una serie de prolongaciones del ideario y de la iconografía femenina del Prerrafaelismo a través de *Beatriz. Evocación mística en un acto* como pieza angular dentro del teatro ramoniano por sus vinculaciones iconográficas con el Prerrafaelismo. Será el colofón a presente tesis a lo largo del capítulo IV de la segunda parte de la misma, dedicado en exclusividad a esta pieza teatral.

No desearía concluir esta introducción sin aprovechar la oportunidad de expresar públicamente mi más sincero y profundo agradecimiento a mi directora de tesis, la profesora Dra. Marta Palenque, por su inestimable magisterio, por la generosidad con la que ha compartido sus doctos conocimientos conmigo en el transcurso de este largo y

arduo proceso de investigación, y por su decisivo apoyo moral cuando las dificultades fueron tales que hicieron peligrar el proyecto que culmina hoy con mi tesis doctoral.

Tampoco quisiera dejar de mencionar en esta ocasión a los Dres. Isabel Román y Juan Montero Delgado, para agradecerles enormemente todo lo que me han aportado en estos años de doctorado: conocimiento, curiosidad intelectual y perseverancia en el trabajo. Valores que ellos, junto a Marta Palenque, encarnan, y que confío se hayan visto reflejados en mi tesis.

Quisiera dejar constancia de mi sincera gratitud y respeto póstumos por el profesor Dr. Francisco López Estrada, por el generoso y amabilísimo gesto que tuvo conmigo al facilitarme personalmente una copia de su artículo “Más sobre el Prerrafaelismo y Rubén Darío: el artículo dedicado a la pintora inglesa Evelyn D. Morgan”; y que tuvo la deferencia de acompañar de unas amables líneas interesándose por el trabajo de investigación de una doctoranda desconocida para él, animándome a seguir desarrollándolo; muestra de su talla humana, solo equiparable a la grandeza de su legado intelectual.

Por último, debo incluir entre mis agradecimientos a la también doctoranda del Departamento de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, y maquetadora de mi tesis, Ángela Rico, no solo por el excelente trabajo llevado a cabo, también por la generosidad con la que se ha implicado en este proyecto, más allá de la profesionalidad que tantas veces, a lo largo del difícil proceso final, ha demostrado; convirtiéndose en una pieza imprescindible para la consecución del mismo.



## **PRIMERA PARTE**

# **EL LEGADO PRERRAFaelITA EN EL TEATRO ESPAÑOL DE COMIENZOS DEL SIGLO XX (1900-1914). ANTECEDENTES EN EL TEATRO ESPAÑOL FINISECULAR Y SU CONTEXTO HISTÓRICO**





# CAPÍTULO I: PANORAMA ECONÓMICO Y SOCIO-POLÍTICO EN LA ESPAÑA DE ENTRE 1880 Y 1914 Y SU REFLEJO EN EL TERRENO EDUCATIVO, CIENTÍFICO, CULTURAL E IDEOLÓGICO ESPAÑOLES

## 1. Orígenes finiseculares de la Modernidad en la España de principios del siglo XX: El proceso industrial en España entre 1880 y 1900

Como ya expuse en mi anterior trabajo de investigación *Los iconos femeninos del Prerrafaelismo inglés y su presencia en el teatro hispánico finisecular (1880-1910)*<sup>3</sup>, el asentamiento de la modernización en la España de entre finales del siglo XIX y comienzos del XX fue la consecuencia lógica de un proceso que se había iniciado mucho antes, con no pocos obstáculos, en la década de los años treinta del siglo XIX, y que a mediados del mismo era ya imparable. Así, todos los especialistas en el proceso de industrialización y modernización de la España decimonónica coinciden en señalar tres etapas fundamentales en la evolución de su industria: la de los inseguros comienzos, entre 1800 y 1834, con resultados económicos negativos; la del primer despegue industrial en el país y el crecimiento económico general durante los años que van de 1834 a 1874, y por último, la que tiene lugar entre 1874 y 1914 (la etapa más ajustada desde un punto de vista cronológico a esta investigación), cuando tiene lugar, entre otras cuestiones, el nacimiento de la siderurgia en el País Vasco, coincidiendo con una fuerte crisis agraria en Europa.

La complejidad del desarrollo industrial en la España del siglo XIX<sup>4</sup> fue notable, como lo fueron las consecuencias del mismo, primero en el organigrama socio-político<sup>5</sup>,

---

<sup>3</sup> Puesto que en mi anterior trabajo de investigación como doctoranda abordé el estudio de la presencia de los iconos femeninos creados por el Prerrafaelismo en el teatro finisecular europeo, así como del contexto en el que dichos iconos se gestaron, además de llevar a cabo un primer acercamiento a la penetración e influencia del Prerrafaelismo en España entre finales del siglo XIX y principios del XX como anticipación a la presente tesis, utilizo ahora las mismas fuentes bibliográficas para el contexto económico, socio-político y cultural. No obstante, al ampliarse el marco cronológico en la presente investigación a 1914, dicha información, además de ser más exhaustiva, ha sido ampliada hasta los inicios de la Primera Guerra Mundial.

<sup>4</sup> Sobre este tema: Gabriel Tortella Casares, *Los orígenes de Capitalismo en España: banca, industria y ferrocarriles en el siglo XIX*, Madrid, Tecnos, 1975 y Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980. Me remitiré a cada una de estas fuentes bibliográficas a lo largo de esta primera parte del presente capítulo de manera concreta, y así quedará reflejado en el texto y en sus correspondientes notas a pie de página.

<sup>5</sup> Sobre este tema: Miguel Martínez Cuadrado, *La burguesía conservadora (1874-1931)* y Miguel Artola, *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, Madrid, Alianza, 1973-1974, volúmenes V y VI respectivamente de *Historia Contemporánea de España Alfaguara*, dirigida por Miguel Artola; Javier Paredes [et al.], *Historia Contemporánea de España (Siglo XIX-XX)*, Barcelona, Ariel, 2004.

y en el cultural después, pero el acercamiento a dichas directrices históricas es obligado para comprender en toda su dimensión el contexto socio-económico, político y cultural de la España moderna en el surgen las vanguardias teatrales del momento y en el que nace la revista *Prometeo*, dibujando de ese modo el recorrido que el legado prerrafaelita recorrería hasta llegar a Ramón y sus colaboradores más cercanos.

De las tres etapas citadas en el desarrollo industrial en España, será la comprendida entre 1874 y 1914 la que desarrolle en este punto por motivos evidentes, omitiendo el estudio de las dos primeras, si bien es cierto que puntualmente me remitiré a ellas cuando sea necesario para la comprensión de la última.

Lo primero que quiero puntualizar es el hecho de que, al igual que para muchos otros países europeos, la revolución industrial supuso para la España del siglo XIX una serie de cambios económicos extraordinarios, en especial evidentes en las transformaciones que la industria y la agricultura experimentaron en el país a partir de la década de los treinta. En realidad, aun cuando no fuese correcto hablar en propiedad de una revolución industrial española, puesto que no se trató nunca de un proceso generalizado (en muchas zonas el proyecto de transformar las estructuras agrícolas en industriales fracasó de manera estrepitosa, sobre todo durante la primera etapa) ni consolidado del todo (aunque la industrialización se había iniciado en torno a 1830, a la par que otros países como Bélgica, Francia o Alemania, el ritmo de su crecimiento fue tan extremadamente lento que explica que a finales del siglo España se hubiese quedado muy por detrás del resto de Europa), sí que puede afirmarse que en nuestro país se inició un proceso de modernización económica ya imparable aunque lento (con la consiguiente aparición de nuevas clases sociales), a raíz del intento de implantación de modelos de producción industrial similares a los llevados a la práctica en Gran Bretaña, con resultados notabilísimos en tres enclaves geográficos concretos, en diferentes momentos históricos: primero Cataluña, en el sector textil, y años más tarde, Asturias en la minería y el País Vasco en la siderurgia. Lo cierto es que mientras que el resto de España tenía una economía basada en una agricultura atrasada, en estas zonas geográficas se daban ya las circunstancias idóneas para hacer realidad el cambio hacia la modernidad industrial desde la década de los años treinta, en un momento histórico donde, además, todo Occidente había asumido que la modernización de cualquier país occidental pasaba por su industrialización, al margen de otras medidas que pudiesen implantarse para modernizar el sector agro-pecuario y hacer posible la revolución de los transportes, necesaria para no malograr el sueño industrial.

Centrándome en la última etapa del proceso industrial en España, hay que destacar dos aspectos importantes. El primero, que la alta burguesía española de esos años (en especial la catalana) había tenido claro desde los orígenes dónde había que arriesgar capital y esfuerzos para afianzar el despegue económico, ya iniciado unas pocas décadas atrás pero aún frágil, y, el segundo, que esa alta burguesía había contado siempre con el apoyo del Estado, que no dudó en secundar los planes de aquellos hombres de negocios dispuestos a invertir en industria y comercio con medidas económicas que los ayudasen en su empeño, depositando todas sus esperanzas de recuperación económica en el desarrollo industrial desde sus comienzos, ante la desidia de terratenientes improductivos y la ruinoso situación económica en la que se encontraba en el momento en que el proceso industrial echaba a andar y a ver sus primeros frutos.

Cataluña, la pionera en el proceso de industrialización en España gracias a la modernización del sector textil en España desde la década de los años treinta<sup>6</sup>, seguía siendo en la década de 1880 uno de los pilares económicos más sólidos de la España finisecular, ya que no solo seguía controlando el monopolio de la industria textil en el mercado nacional desde los años cincuenta, sino que siguió creciendo a partir de finales de la década de los setenta, al abrirse paso en los mercados internacionales, afianzando sus productos en las colonias americanas desde 1875, que compraban los tejidos catalanes de algodón, conocidos como “indianos”, por su parecido con los tejidos hindúes comercializados por Inglaterra, pero notablemente más baratos que aquellos. Las medidas arancelarias que el Estado había adoptado, otorgando a la producción española la exclusiva del abastecimiento del mercado colonial de las Antillas, contribuyeron, sin duda alguna, a esta nueva etapa de crecimiento económico de la industria catalana. Solo a finales del siglo XIX, al perder las últimas colonias americanas, se resintió la industria catalana, pero para entonces estaba bien asentada y supo remontar la difícil situación reconduciendo esa demanda al mercado español, utilizando para ello viajantes de comercio que recorrían todo el país ofreciendo las muestras de sus telas a posibles compradores:

---

<sup>6</sup> La burguesía catalana supo afianzar sus balbucientes inicios en la producción industrial textil gracias, en primer lugar, a la implantación de maquinaria movida por vapor o por agua (se habían sustituido los tradicionales telares manuales por los mecánicos a partir de 1832) y, en segundo lugar, a la fundación de sociedades mercantiles que dieron desde mediados de siglo un nuevo impulso a la industria textil en la región, al abaratar costes (la nueva maquinaria era costosa y los capitales familiares de la alta burguesía, de los que se habían nutrido las primeras empresas textiles catalanas, habían demostrado ser insuficientes para afrontar ese elevado coste económico, pero ineludible si deseaban ver crecer y afianzar el sector) y permitirse ofrecer sus productos a precios más asequibles. Será así como surja la primera industria textil organizada como Sociedad Anónima, la “España Industrial, S.A.”, en 1847 en Barcelona. A partir de 1850 Cataluña afianza su mercado en todo el territorio nacional. Remito a Javier Paredes, *op.cit.*

A diferencia de las demás actividades industriales y/o manufactureras que sufrieron el terrible impacto de las pérdidas coloniales en la transición del antiguo al nuevo régimen político, la industria textil se había recuperado, y durante todo el siglo XIX es precisamente el sector económico nacional más pujante y no sufre prácticamente crisis estructurales de ninguna especie sino que más bien conoce un crecimiento constante y sostenido que parece ingeniárselas para salir de las crisis coyunturales reforzando su producción y su mercado<sup>7</sup>.

Ante la crisis, Cataluña volvió a recurrir al modelo de empresa familiar industrial, alternándose con el de Sociedad Anónima. Gracias a esta política empresarial a principios del siglo XX la industria catalana seguía teniendo en el textil su sector más importante, siendo la proveedora de manufacturas textiles prácticamente para todo el país.

Con respecto al auge de la minería en España, tiene lugar entre 1868 y 1900<sup>8</sup>, coincidiendo con la intensa explotación de nuestras minas (que no pocos historiadores han calificado como expoliación), especialmente las andaluzas, con Málaga y Huelva a la cabeza, y las asturianas: a raíz de la revolución de 1868, que dio paso a la Constitución de 1869, se modificó el marco legal y se simplificó la adjudicación de las concesiones mineras, lo que unido a las ventajas fiscales y arancelarias que el Estado concedía a los adjudicatarios, conllevó el predominio de inversores extranjeros. Sin duda fueron ellos los que modernizaron e hicieron rentable el sector, pero no es menos cierto que los extraordinarios beneficios que de ello se derivó enriquecieron a sus países de origen, no a España, aunque contribuyesen, de forma indirecta, a dinamizar su economía.

Así, aunque los primeros altos hornos que se instalaron en el país (en Málaga, por la cercanía de los yacimientos de hierro en Marbella y Ojén), en la década de los treinta, estuvieron financiados por capital español, a partir de los años sesenta del siglo XIX, al amparo de la nueva legislación y de la incapacidad de la segunda generación de empresarios de la zona, la minería andaluza perdió su hegemonía (junto con las murcianas) cuando acabaron siendo explotadas por empresas extranjeras, en especial por inglesas y alemanas, que controlaron de ese modo de la producción del plomo, el hierro y el cobre en dichas regiones. Estas circunstancias favorecieron entonces a la minería asturiana (en Mieres existían altos hornos desde 1848), aunque fue la vasca la que demostró estar más preparada para el futuro. Ella será la que finalmente lidere la llamada “siderurgia moder-

---

<sup>7</sup> Martínez Cuadrado, *op. cit.*, pág. 175.

<sup>8</sup> A comienzos del siglo XIX la minería española estaba por desarrollar, pues, a pesar de la riqueza del subsuelo en nuestro país, faltaba capital para invertir en su modernización y demanda que la estimulase, a lo que se unía el desconocimiento de las técnicas para producir a gran escala y la falta de una legislación adecuada al caso.

na” en esos años, es decir, la de la fabricación de hierro y de acero en los altos hornos. Vizcaya, además de estar respaldada por inversores españoles de sobra solventes y por una limitada participación extranjera, era rica en mineral de hierro, lo que le daba ventaja sobre otras regiones en desarrollo industrial. Los industriales ingleses y galeses, que tenían carbón en abundancia pero no hierro, preferían hacer negocios con los altos hornos vizcaínos: ellos traían sus barcos llenos de carbón para ofrecer combustible a las fábricas vascas, y se volvían a su país con los barcos llenos de hierro y acero, a precios muy competitivos en el mercado, lo que unido a la menor distancia que debían recorrer con respecto a otras minas, conseguían hacer más rentable su viaje.

Los dueños de las minas vascas, ante el éxito del comercio con los ingleses y galeses, comienzan a abrir sus propias minas a partir de 1860, eliminando intermediarios en el proceso y abaratando costes en el mismo, con los consiguientes beneficios económicos, que les permitirán seguir invirtiendo en su próspero negocio. De hecho, estas minas fueron objeto de una explotación muy intensa entre 1870 y 1908, destinándose el 90% de la producción al mercado extranjero. Esta prosperidad se mantuvo hasta 1910, momento en el que los filones españoles empezaron a dar muestras evidentes de agotamiento. Sin embargo, a pesar de que muchas empresas extranjeras para las que habían trabajado durante años se trasladaron a otros yacimientos en América o África, los empresarios industriales vascos, asociados con los catalanes, supieron afrontar la situación, al haberse anticipado a los acontecimientos a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XIX, sin duda una inteligente estrategia que resultó decisiva para el futuro de la siderurgia en España. Y si bien es cierto que la industria catalana se había especializado, por así decirlo, en el sector textil, la visión de futuro de sus empresarios les impulsó a arriesgar en el sector metalúrgico, y apostó por la industria vasca. Esta, por su parte, necesitaba no solo del apoyo económico de los industriales catalanes para llevar a cabo su ambicioso proyecto (asumiendo que sus socios no se limitarían a ser solo financieros, sino parte activa), sino que Cataluña, con Barcelona a su cabeza, además aportaría gran parte de los medios e infraestructuras para la viabilidad del mismo:

Aunque Cataluña resultó finalmente una región con menor tendencia a la creación de capital financiero que las provincias Vascongadas y la capital madrileña, la constante de su monopolio industrial textil favoreció en todos los órdenes el multiplicador económico para el resto de las actividades industriales y encontró mucho mejor equipada a toda la región frente a la segunda revolución industrial, lo que le permitió abordar, con mucha antelación con respecto a las restantes regiones, la instalación de fuentes de energía, medios de comunicación, industria transformadora, y todo género de factores de progreso

que hacen de Barcelona y su *hinterland* económico-territorial la zona más próspera y mejor desarrollada de todo el país a lo largo del periodo que analizamos<sup>9</sup>.

País Vasco y Cataluña unían esfuerzos a partir de 1880 para la creación de una industria metalúrgica de transformación, ya que hasta entonces casi todos los objetos fabricados con hierro o acero que se usaban en España (material ferroviario, buques, etc.) eran de importación, venidos de países europeos con mayor desarrollo industrial. De esta manera surgen las primeras empresas españolas que abastecerán esa demanda (por ejemplo, en Cataluña, en 1881, “Material para ferrocarriles y construcciones”, y en Bilbao, en 1888, “Astilleros del Nervión”), que se verán apoyadas por los distintos gobiernos con políticas económicas que van a marcar altos aranceles para la importación de productos metalúrgicos y con encargos de la envergadura y la importancia de la construcción de los buques de guerra para la nueva escuadra, que realizarían entre 1882 y 1908.

Por otro lado, la pacificación del País Vasco al finalizar la Tercera Guerra Carlista favoreció la instalación de empresas siderúrgicas por empresas familiares de la zona. Así, en 1882 la familia Ibarra, que participaba de la explotación de las minas de hierro, crea la “Sociedad de Altos hornos y fábrica de Hierro y Acero” de Bilbao, y con ella ese mismo año se creaba, también en Vizcaya, la empresa siderúrgica “La Vizcaína”. En 1902, frente a la retirada de inversores extranjeros, ambas empresas se fusionan como Sociedad Anónima con el nombre de “Altos Hornos de Vizcaya”, llamada a convertirse durante muchos años en la empresa siderúrgica más poderosa de España.

No podemos acabar este repaso a la industria textil y siderúrgica españolas de las dos últimas décadas del siglo XIX si aludir a los cambios fundamentales que se produjeron en infraestructuras, redes de comunicación y transportes adaptados a las circunstancias que la modernización del país exigía, y sin los cuales el sueño de la modernización no hubiese sido viable: aunque desde mediados del siglo XIX se hizo un importante esfuerzo por crear una red de carreteras que permitiese la comunicación interprovincial, lo que sería determinante para el devenir de la agricultura, y a pesar de la importancia que para el comercio exterior e interior supuso el avance de los transportes marítimos con las mejoras en los puertos, el desarrollo de la navegación a vela y la introducción del vapor a finales de siglo, para la industria no hubo revolución más determinante para la viabilidad de su futuro que la creación de una red ferroviaria: cuando en 1851 se promulgaba el Plan General de Ferrocarriles, ya existían unos pocos tramos, los que

---

<sup>9</sup> Martínez Cuadrado, *ibid.*, págs. 177-178.

unían Barcelona con Mataró (1848), Madrid con Aranjuez y Langreo con Gijón, del todo insuficientes para cubrir las necesidades internas del sector. Sin embargo, y a pesar de las buenas intenciones políticas de la década moderada, no será hasta el periodo de 1855 a 1865 cuando se produzca la gran expansión del ferrocarril en España, con las lógicas positivas repercusiones en la industria española finisecular, como fue su pleno asentamiento y el inicio de su periodo de mayor progreso económico.

## **2. Cambios estructurales en la sociedad moderna española desde finales del siglo XIX tras el afianzamiento del proceso industrial**

### **2.1 Los problemas sociales en el mundo agrario y la condición obrera en las grandes ciudades industriales**

Los cambios que experimentó la economía española a lo largo del siglo XIX transformarían irremediamente la dinámica social existente hasta entonces, que a comienzos de siglo presentaba todas las características de una sociedad preindustrial del Antiguo Régimen. Sin embargo, a finales de dicho siglo tampoco es que pudiese hablarse de una sociedad propia de un país de economía capitalista desarrollada; para empezar por el altísimo porcentaje de población activa agraria, en torno al 72,3% del total de la población activa, frente a un escaso 15% de la misma dedicada a la industria<sup>10</sup>. Ni siquiera en el periodo de mayor progreso industrial (1880-1914) puede hablarse de una auténtica masa obrera de manera generalizada en España, ni por número ni por su composición, más propia de una sociedad preindustrial. Por supuesto, excepción a la regla fueron Cataluña, Asturias y País Vasco, en donde la concentración de industria moderna creó las condiciones necesarias para poder hablar de la existencia de un auténtico proletariado, con clara conciencia de clase.

La cuestión de fondo es que estos porcentajes de población activa por sectores no hacen sino reflejar que la España decimonónica oscilaba entre dos modelos económicos y políticos difícilmente conciliables: de una parte la burguesía industrial catalana y vasca, minoritaria pero con un peso enorme en el devenir del desarrollo económico del país, que necesita de una política proteccionista por parte del Estado para sobrevivir, y

---

<sup>10</sup> Todos los datos estadísticos de población y sociedad que expongo en las siguientes páginas están tomados de Martínez Cuadrado, *ibid.*, págs. 216-368.

de otro, la oligarquía terrateniente, mayoritaria y centralizada en Castilla y Andalucía, que aspiraba a convertir el país en un gran productor de cereales para el mercado europeo, por lo que demandaba una política librecambista. Cuando en España, en torno a 1882, se empiezan a notar los efectos de la crisis agrícola que afectaba a toda Europa desde 1880 con motivo de la invasión en su mercado de cereales provenientes de América, Rusia y Australia (países en los que el escaso valor de la tierra abarataba el de sus productos), crisis que llevó prácticamente a la quiebra al sector en 1890 al sumarse la destrucción masiva de vides por la filoxera, se puso de manifiesto más que nunca el enfrentamiento entre esas políticas económicas incompatibles.

Como consecuencia de la crisis del sector agrícola en estos años de finales del siglo XIX se produce el éxodo de miles de campesinos a las ciudades, con la esperanza de prosperar trabajando en la industria, no comparable con el producido desde los comienzos de la industrialización en España. Así, el éxito de la industria en las zonas periféricas explica que, durante los últimos años del siglo XIX, la Ría de Bilbao viese crecer su población en más del 50%, al atraer a gentes de las regiones cercanas en busca de trabajo. Este aumento de la población no fue, evidentemente, exclusivo de Bilbao: ciudades como Vizcaya o Valencia y Cataluña y Andalucía en su conjunto, vieron como su demografía casi se duplicaba a finales del siglo XIX por idénticos motivos. En el resto de España la mayor parte de la población todavía vivirá en el campo, dedicada a la agricultura (a pesar de la migración interior, en realidad solo el 20% de los españoles vivía en las grandes ciudades), trabajando para una minoría latifundista que vivía en las capitales, sin preocuparse demasiado por mejorar la rentabilidad de sus tierras, y menos aun las condiciones de sus jornaleros, a pesar de la crisis.

En realidad, esta migración interna del campo a la ciudad se venía produciendo desde los orígenes de la industrialización, allá por los años treinta, pero es indudable que se había intensificado extraordinariamente a finales del siglo XIX. La mayoría de los llegados a la gran ciudad procedían no de los pequeños pueblos, sino de los intermedios, muchos de ellos cabecera de comarca, con poblaciones de entre 5.000 y 10.000 habitantes, incluso de pueblos mayores. Tampoco faltaron los que emigraron desde ciudades en franco declive económico a aquellas otras que prosperaban al calor de la industrialización. Pero ya sabemos que la nueva vida de estos trabajadores convertidos de labradores o de pequeños artesanos a obreros fabriles no fue fácil en absoluto. La afluencia masiva de inmigrantes y el crecimiento urbanístico exigió la utilización de espacios que hasta la fecha no se consideraron urbanizables, tales como huertas y sola-



res ocupados por conventos antes de la desamortización. Un fenómeno arquitectónico común en las zonas obreras fue la construcción en vertical, edificios como colmenas donde se hacinaban familias enteras, sin las condiciones higiénicas mínimas necesarias. Este tipo de viviendas existían desde las primeras fases de migración de las zonas rurales a las grandes ciudades, pero no de manera generalizada, sin embargo, a medida que el proceso industrial se fue afianzando, aquellas se convirtieron en lo habitual en los barrios obreros. A este respecto, el médico catalán Joaquim Font i Mosella denunciaba en 1852:

[...] viven en cuartuchos oscuros, infectados de olores y están expuestos a sufrir cualquier tipo de enfermedad contagiosa, ya que en casi todas estas casas, en pésimas condiciones, habitan 15, 20, 30, o más personas, todas ellas obreras, que después de estar todo el día oliendo los malos olores de la fábrica, vuelven a sus hogares y, en vez de respirar aire puro, oxigenado, absorben aire viciado, impregnado de emanaciones que envenenan la sangre<sup>11</sup>.

## 2.2 El sentimiento anti-industrial

En la España industrial de finales del siglo XIX se estaban repitiendo, como no podía esperarse que fuese de otro modo, las mismas situaciones conflictivas, las mismas controversias éticas y los mismos problemas socio-económicos que se podían observar en aquellos países occidentales que ya hacía décadas que habían pasado por su propio proceso modernizador por medio de la industrialización:

Si hubiese que hacer una valoración de urgencia acerca del carácter de la cultura española decimonónica [...], la falta de originalidad, sería seguramente su rasgo más distintivo. Son las corrientes que circulan ya por Europa las que llegan hasta aquí para tomar carta de naturaleza, aunque en ocasiones (hay que decirlo), adopten ciertos matices particulares [...]: la polarización en dos líneas que responden a dos talentos vitales y a dos conceptos de las cosas que frecuentemente resultan contrapuestos. Al sentido de la tradición se opone el del progreso, sin llegar a encontrar un punto de encuentro necesario entre ellos<sup>12</sup>.

Una vez más se imponía un precio humano y ético muy alto en aras de la modernización y el progreso. De nuevo, se demostraba que el magnífico avance económico y

---

<sup>11</sup> Citado por E. Rodríguez y A. Menéndez en “Salud, trabajo y medicina en la España del siglo XIX. La higiene industrial en el contexto antiintervencionista”, *Historia de la salud laboral en España*, 8 (2005), págs. 58-63, cita en pág. 59.

<sup>12</sup> Cristina Viñes Millet, en Paredes [et al.], *op. cit.*, pág. 367.

social que los que defendían la modernidad y el Positivismo proclamaban a los cuatro vientos, solo benefició a la “nobleza de la burguesía”, como definió Stendhal a los dueños de las fábricas, los grandes empresarios, banqueros y grandes hombres de negocio en general. Esta minoría amasará grandes fortunas, levantadas, sin embargo, no solo a costa de la explotación de sus obreros<sup>13</sup>, sino además apoyada por los distintos gobiernos que fueron sucediéndose a lo largo de estos años: un sistema bipartidista viciado, mediatizado en demasía por un sistema económico que se sustentaba en las grandes fortunas del país, como veremos en el siguiente punto.

Al tiempo que los barrios obreros se convertían en el triste paisaje de los extrarradios urbanos, los centros de las grandes urbes industriales se consolidaban como el mejor escaparate de la prosperidad económica de una minoría: el espejo en el que se reflejaba la prosperidad de esta alta burguesía fue, sin duda, la gran ciudad, que se engalanaba con el ensanchamiento y mejoras de sus infraestructuras, las de sus calles y grandes avenidas, y la construcción de mansiones para deleite de la alta burguesía (como el barrio de Salamanca en Madrid, por ejemplo). No obstante, no se puede hablar de auténtico despliegue urbano hasta finales del siglo XIX, comienzos del XX, momento en que las ciudades más importantes duplican su población, lo que se aprovecha para su rediseño urbanístico. Pero al mismo tiempo, la gran ciudad evidenciaba de forma patente las diferencias de clase en su propia configuración urbanística. El problema fundamental que la situación económica planteó en las grandes urbes fue el excedente de mano de obra, y como era de esperar, tal como ya ocurriese en las principales ciudades inglesas y de otros países en vías de desarrollo industrial, los extrarradios de las principales ciudades españolas se vieron ocupados por los barrios obreros, empezando a ser sinónimo de zona deprimida. En ellos se repetía la misma tragedia humana que viviesen en el resto de Europa los países industrializados: las grandes ciudades y capitales de provincias se vieron invadidas por jóvenes (y no tan jóvenes) campesinos y ganaderos en busca de mejor fortuna, que acabaron engrosando la incipiente clase obrera, que malvivía lejos de las zonas residenciales de la alta burguesía para la que trabajaba. Tanto los obreros como los desempleados sobrevivían como podían en esos barrios:

---

<sup>13</sup> Tal como ya ocurriese en Inglaterra y en otros países industrializados, gran parte de la población rural abandonó el uso de sus propias manufacturas textiles en lana o lino en favor de la adquisición de tejidos y ropa de algodón de fabricación industrial, que le salía mucho más económico y sin tener que realizar el trabajo. Pero en el caso de España la mano de obra barata que utilizaron las fábricas catalanas provenía en su mayoría de esos mismos centros rurales en los que la economía agro-pecuaria no había podido hacer frente ni a la creciente crisis del sector ni a los avances de la ciudad moderna. Por tanto, el principal cliente de la industria textil catalana desde 1850 fue la propia población española, incluida la obrera.

La nueva ciudad industrial requería nuevos y alarmantes reajustes [...], numerosos y más efectivos medios de comunicación y transporte, calles más anchas, estaciones de ferrocarriles, distritos comerciales, barrios residenciales para la nueva burguesía enriquecida con el industrialismo. Se levantaron fábricas en los suburbios, y junto a ellas surgieron los barrios obreros [...]. El aflujo de gente del campo formó chabolas en torno a la ciudad, donde la gente subsistía en la más honda miseria<sup>14</sup>.

Tampoco las condiciones laborales ayudaban a crear un ambiente de distensión social. Para empezar, la jornada laboral a mediados del siglo XIX era de entre diez y doce horas diarias, con escasos descansos; a lo que se añaden “todos los inconvenientes de la casi ausencia de contratos y regulación laboral”<sup>15</sup>. En sus informes médicos, Font i Masella dejaba al descubierto lo que, por otro lado, todos sabían ya entonces, que “se les obliga a trabajar por espacio de doce o trece horas diarias tanto a los adultos como a los niños, a los hombres como a las mujeres, a los sanos como a los que no lo están, a los fuertes como a los débiles”<sup>16</sup>.

### **2.3 Movimientos obreros en la Barcelona fabril**

Las tensiones sociales se percibieron en la sociedad española en realidad desde los mismos orígenes del proceso industrializador, y a pesar de que no pueda hablarse de un auténtico movimiento obrero en España hasta 1873 (momento en que se proclama la I República), hubo claros precedentes y revueltas obreras que pusieron a prueba la resistencia de los patronos y la del propio Estado. Entre 1830 y 1869 (es decir, hasta la fecha de la Constitución, con la que quedó establecido el derecho a la libertad de prensa, de asociación y de reunión, entre otros) las asociaciones obreras tuvieron poca trascendencia. Sin embargo, las barcelonesas fueron una auténtica excepción en ese sentido<sup>17</sup>. Estas asociaciones, herederas de los gremios (como, por ejemplo, la Asociación Mutua de Obreros de la Industria Algodonera) solían tener un carácter mutualista y benéfico, pero también solicitaban a los patronos mejoras en las condiciones de trabajo y en el salario.

Las aspiraciones y los conflictos sociales que generaban estas asociaciones tenían una cierta similitud con el movimiento ludista inglés, lo que entrañaba la oposición a las

---

<sup>14</sup> Litvak, *op. cit.*, pág. 71.

<sup>15</sup> Germán Rueda Hernández, en Paredes [*et al.*], *op. cit.*, pág. 336.

<sup>16</sup> Citado por Rodríguez y Menéndez, *op. cit.*, pág. 59.

<sup>17</sup> Hay que recordar que solo en Barcelona y sus alrededores se concentraba el mayor número de industrias durante la primera mitad del siglo XIX, y que en 1877 la cifra de obreros que trabajaban en la ciudad condal era de unos 70.000, aproximadamente.

máquinas: era innegable que la introducción de la maquinaria moderna permitía la rápida modernización de la industria textil catalana, pero no era menos cierto que eso acabó arruinando a la mayor parte del artesanado textil de toda la región, si bien no desaparecieron por completo, no al menos en ciudades como Barcelona. Pronto se vio en las máquinas la causa fundamental de la falta de trabajo y de la explotación que los obreros sufrían en las fábricas. El primer incidente grave en Barcelona a este respecto se producía en 1835, cuando obreros prendieron fuego a la fábrica de Bonaplata, totalmente mecanizada, destruyéndola casi por completo.

Estos hechos entroncarían con la introducción en el país, en torno a la década de los cincuenta, de las primeras doctrinas vinculadas al Socialismo utópico, concretamente las de Charles Fourier (1772-1837) y Stèphan Cabet (1788-1856), a través de los puertos de Barcelona y Cádiz. Desde el sur el fourierismo llegaría hasta Madrid, encontrando en Fernando Garrido Tortosa (1821-1883) a su principal apóstol. Pero será en Barcelona donde el Socialismo utópico alcance una fuerza especial, calando hondo en la clase proletaria, y también en la alta burguesía de la ciudad, aunque eso será años más tarde. Este incipiente Socialismo utópico acabará enlazando con el ideario socio-político de los prerrafaelitas William Morris y John Ruskin a finales del siglo XIX<sup>18</sup>.

Pero no solo el proletariado cuestionaba el precio a pagar por la modernización de la economía y el maquinismo, también gran parte de la intelectualidad lo hacía. Lily Litvak en su libro *Transformación industrial y Literatura en España (1895-1905)*, puntualiza: “Los intelectuales se mostraron pesimistas al imaginar el futuro dominado por la mecanización y las consecuencias de una sociedad inhumana y hostil. Bien claro estaba que el ideal de progreso no se había alcanzado”<sup>19</sup>. También algunos hombres de ciencia cuestionarían el modo en que se estaba llevando a cabo la modernización de España, especialmente médicos sensibilizados con las repercusiones negativas del industrialismo en los obreros, tanto por las agotadoras jornadas laborales que exigían como por las condiciones en que se llevaban a cabo. Ciertamente el bienio liberal de Sagasta de entre 1854 y 1856 había expuesto un programa higiénico para las fábricas españolas copiado del que estaba vigente en la mayoría de los países europeos, a pesar de que había demostrado ser en todas ellas más que insuficiente. Su mayor atención recaía

---

<sup>18</sup> Sobre los ideales de renovación socio-política de Ruskin y Morris, llevaré a cabo un acercamiento a los mismos con posterioridad en el segundo capítulo de esta primera parte; y retomaré el tema en la segunda parte por su influencia en Ramón Gómez de la Serna y en su círculo de colaboradores y amigos más cercano en *Prometeo*.

<sup>19</sup> Litvak, *op. cit.*, págs. 16-17.

en el cuidado de la higiene en las fábricas (que Joaquim Font i Monsella y otros resumían en “aire, luz, limpieza”), pero se quedaba en papel mojado al dejar su cumplimiento en manos de los dueños de las fábricas, quienes tenían la última palabra, y las posibles intervenciones legales y médicas quedaban limitadas por este hecho.

Al hilo de las primeras grandes reivindicaciones obreras, el médico Ramón Simó Badía en 1855 escribía un memorial en el que defendía la necesidad de una regulación de la vida laboral, en la que se contemplase el permiso para la formación de asociaciones obreras por oficios, la prohibición de trabajo para los menores de edad y la higiene en los talleres. Desafortunadamente, a medida que la expansión de los nuevos modelos productivos dejaban en evidencia sus nocivas consecuencias para la salud de los trabajadores, y el cambio se imponía por lo escandaloso de la situación, los patronos se las ingeniaron para beneficiarse incluso entonces, mercadeando mejoras en las condiciones higiénicas de sus obreros a cambio de una estricta observancia de la disciplina y de las condiciones laborales exigidas y a las que ellos se habían sometido, se supone que libremente, al aceptar su puesto de trabajo<sup>20</sup>.

La combatividad de las primeras asociaciones obreras durante el periodo 1868-1873 (conocido como “revolucionario”) quedó frenada por el desgaste interno y por la represión del gobierno del General Serrano. La cuestión era que en un sistema político en el que la mayoría de los gobiernos en el poder se asentaban en el apoyo de la alta burguesía, el problema obrero no parecía importante. Sin embargo, la libertad de asociación conquistada con la Constitución de 1869 y los discursos de sindicalistas extranjeros que instaban al cambio, introdujeron en el país la ideología de la Asociación Internacional de Trabajadores, y con ella cambios trascendentales que el Estado no pudo seguir ignorando. Las dos facciones políticas en las que se hallaba dividida la I Internacional encontraron su lugar en España. El anarquismo de Mijail Bakunin se extendió en Madrid y Barcelona con rapidez, especialmente en la ciudad condal a través de la Federación de Farga Pellicer. Mientras en la capital de España el movimiento obrero anarquista se inclinaba hacia el marxismo, en Barcelona el anarquismo se asentaba con fuerza. La separación definitiva de ambas directrices políticas tendrá lugar en el Congreso Obrero de 1872, celebrado en Zaragoza, donde Pablo Iglesias empezaría a dar forma al

---

<sup>20</sup> En cuanto al Estado, su labor social con respecto a las condiciones laborales del proletariado fue más que limitada, dejando el problema en manos de los protagonistas del conflicto reprimiendo duramente las acciones obreras en defensa de sus derechos. Hubo que esperar a 1883 para que se crease la Comisión (más tarde, Instituto) de Reformas Sociales como centro de información de la vida de los trabajadores, pero que no concretó una legislación sobre riesgo laboral y subsidios en caso de accidentes o incapacidad.

Socialismo en España. El proletariado empieza pues a movilizarse por la reivindicación de sus derechos laborales, como queda patente, por ejemplo, en el manifiesto con más de 40.000 firmas que la Unión Manufacturera (de Cataluña) envió a las Cortes en julio de 1873, aprovechando la coyuntura política.

En Madrid, en 1879, Pablo Iglesias fundaba con un grupo de obreros madrileños, antiguos internacionalistas, el Partido Socialista Obrero Español, clandestino en ese momento (no fue legalizado hasta 1881 por el gobierno de Sagasta); mientras el anarquismo, adscrito en cierto modo al republicanismo federal, enraizaría entre los obreros catalanes y andaluces, y en 1881 nació en Barcelona la Federación de Trabajadores de la Región Española, que contaría en poco tiempo con casi 60.000 afiliados en Cataluña y Andalucía. Sin embargo, la violenta actuación de los jornaleros andaluces durante un congreso en 1882 (conocidos desde ese momento como “Mano Negra”), dio la excusa perfecta al gobierno (inducido por los latifundistas) para imponer una fuerte represión que acabará con la disolución de la Federación.

Así las cosas, era cuestión de tiempo que el gobierno reconociese el papel del sindicalismo de izquierdas en la economía y la política españolas, dado el atropello continuo a los derechos más elementales. Y así será durante la regencia de María Cristina, como más tarde, durante el reinado de Alfonso XIII, tal como expongo en el siguiente apartado.

### **3. El bipartidismo político en la España finisecular: los últimos años del reinado de Alfonso XII y la regencia de María Cristina**

Los límites cronológicos de esta investigación se corresponden desde un punto de vista político con la España de finales del reinado de Alfonso XII (1874-1885), con el que se había producido la Restauración monárquica (y con la que se había puesto fin al sueño de la República), seguida de la regencia de María Cristina hasta la mayoría de edad de su hijo, y el reinado de este, el futuro Alfonso XIII (1902-1931). Partiré, por tanto, de los últimos años del reinado de Alfonso XII, concluyendo en los primeros de su hijo, pasando por la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena para dibujar las coordenadas socio-políticas que explicarán la introducción de Prerrafaelismo inglés en nuestro país y su influencia en los movimientos obreros, así como en la literatura dramática y en la plástica finisecular y de comienzos del siglo XX.

Hablar de la Restauración en España es, en realidad, hablar de una monarquía parlamentaria con dos cámaras y dos partidos políticos que controlan el devenir socio-económico de la nación: el conservador, liderado por Antonio Cánovas del Castillo y apoyado por la aristocracia, los terratenientes y parte de la alta burguesía, y el liberal, con Práxedes Mateo Sagasta a su cabeza, a cuyo alrededor se aglutina la alta burguesía industrial y gran parte de la población urbana. Estos dos partidos se fueron alternando pacíficamente en el gobierno, elegidos hasta 1890 (momento en el que se aprueba el sufragio universal), según las pautas establecidas para ello por la Ley Electoral de 1878, de carácter censitario, y legitimados por la Constitución de 1876.

Dicha Constitución, inspirada en gran medida en el modelo anglosajón de democracia parlamentaria por influencia de Cánovas del Castillo, establecía que la soberanía residía en las Cortes constituyentes junto con el monarca. No obstante, la Constitución de 1876, al menos sobre el papel, intentaba atender y reflejar las aspiraciones políticas de las distintas facciones, permitiendo llegar al poder de manera legal a cualquier partido. Sin embargo, en España el modelo anglosajón quedaba totalmente desvirtuado por la excesiva intervención de la Corona, y porque la supuesta pluralidad de partidos quedó reducida a los dos citados, que se sucedían alternativamente en el gobierno, y cuyas ideologías no eran en el fondo tan distintas. Ambos partidos y líderes se convirtieron en los representantes de un bipartidismo asentado en un sistema electoral manejado desde el poder, puesto que el turno de partidos se producía de mutuo acuerdo, y sustentado económicamente por la “aristocracia industrial”<sup>21</sup>.

Se hacía pues evidente que el sistema bipartidista en el que se asentaba la restauración monárquica en España había dejado fuera del sistema de turno a una serie de fuerzas políticas, entre las destacaban socialistas y anarquistas, vinculados desde sus orígenes al movimiento obrero, así como a republicanos y carlistas, descolgados del consenso de la restauración y que acabaron constituyendo los movimientos políticos radicales de izquierda y derecha de manera respectiva. Mientras los carlistas no avanzaron hacia posturas suficientemente moderadas o posibilistas como para integrarse en el

---

<sup>21</sup> La alta burguesía industrial se benefició del turno en el gobierno, recibiendo casi siempre el apoyo de este, con independencia de qué partido ostentase el poder, conscientes liberales y conservadores, como años atrás, de que en ella radicaba el motor fundamental del progreso económico del país. Desafortunadamente, ambos partidos tuvieron que permitirlo debido a que la situación económica, tal como he expuesto con anterioridad, no era buena en términos globales, con la excepción de los adelantos del sector industrial, aunque se produjesen algunos momentos de esporádica bonanza económica en los sectores restantes, sobre todo en el agrícola.

sistema político, un sector de los republicanos sí fue capaz de ir cambiando sus estrategias, hasta integrarse en el partido liberal, normalizando su acción política. A su vez, socialistas y anarquistas centraban su acción política en el sindicalismo obrero a la espera de que se les acabase reconociendo su lugar en el sistema socio-político. Los anarquistas fueron directamente excluidos del orden social y político español al basar su ideario en la abolición de la propiedad privada, de la Iglesia y del Ejército, y en la dinamitación del Estado de derecho. Su clara inclinación por el terrorismo como medio de reivindicar sus aspiraciones políticas no pudieron sino sumirlos en la más absoluta clandestinidad.

Por otra parte, la puesta en marcha del sistema bipartidista en el que se basaba la Restauración se apoyó de manera firme en una serie de medidas políticas, administrativas, económicas y sociales inaplazables, que marcarían el tránsito de la España *fin de siècle* a la España moderna de comienzos del siglo XX.

En los últimos años del reinado de Alfonso XII el sistema político exigió de gobierno y monarquía la rápida resolución de dos conflictos armados: el carlista y el cubano. En el caso del Carlismo, una intensa campaña militar, dirigida simbólicamente por el propio Rey de España, obligaría a Carlos VII en febrero de 1876 a salir de la Península, dándose por terminada la guerra que tal desgaste político y económico había supuesto al país durante la mayor parte del siglo XIX. En el caso de la pacificación de Cuba tras años de revuelta armada, iniciada en 1868, permitió unos pocos años de aparente estabilidad política en la Isla antes de su pérdida en 1898, estabilidad indispensable para la de la propia metrópolis. El éxito de la campaña militar en la isla, obra del general Martínez Campos con el apoyo de otros altos cargos militares, se vio reforzada por el Convenio de Zanjón (1878), por el que se otorgaba a los cubanos una amplia amnistía y los derechos políticos que ya disfrutaba otra de las colonias españolas, Puerto Rico (básicamente, su representación en las Cortes españolas), y por la posterior abolición de la esclavitud en 1880. No obstante, estas concesiones siempre parecerían insuficientes tanto a aquellos cubanos que habían luchado por su independencia, como para los españoles peninsulares residentes en Cuba.

En el terreno socio-económico se experimentaron profundas mutaciones desde los comienzos de la restauración y a lo largo de toda ella, consecuencia inmediata del asentamiento del capitalismo nacido del proceso industrial en nuestro país, expuesto con anterioridad. Ese capitalismo, arraigado como ya sabemos de manera especial en los principales núcleos urbanos del país, y las desigualdades socio-económicas que trajo



consigo, será el caldo de cultivo idóneo, para que los movimientos obreros de raíz socialista y anarquista adquieran vigor y su presencia se hiciera patente en la sociedad española, aun cuando no formasen parte oficialmente del sistema político, si bien su papel en la política del país no será reconocida oficial y legalmente hasta la regencia de María Cristina.

Con la muerte de Alfonso XII el 25 de noviembre de 1885, se inicia la regencia de su viuda, María Cristina de Habsburgo-Lorena, que ocupará hasta el 17 de mayo de 1902. Sus diecisiete años de regencia constituyeron un periodo político marcado por la continuidad del sistema bipartidista: Antonio Cánovas del Castillo y Práxedes Mateo Sagasta siguieron liderando la dinámica del turno basada en los pactos políticos de la Restauración de 1876, con la única novedad de la progresiva disminución de la duración de los turnos, ya que a partir de 1990 ninguno de los dos partidos dominantes superará los tres años en el gobierno.

Durante la regencia, y en especial durante el primer turno liberal (1885-1990), el sistema político se estabilizó y consiguió la colaboración de los dos sectores políticos, liberal y conservador, por medio de un eficaz consenso. Y aunque es innegable que el precio por mantener ese equilibrio de fuerzas políticas fue en ocasiones demasiado alto, porque las reformas de mayor hondura quedaban casi siempre aparcadas ante el temor de la ruptura del diálogo, no es menos cierto que la etapa de los pronunciamientos militares dentro del territorio peninsular había quedado definitivamente atrás, y los momentos de crisis, que los hubo, no degeneraron durante este periodo en activismo golpista, como en las décadas anteriores a la Restauración:

La transición de 1885 se hizo con eficacia, gracias en buena medida al acierto de Cánovas, la moderación de Sagasta y la serenidad de María Cristina. Adelantándose a posibles maniobras que pudieran comprometer la seguridad del trono o el temido regreso de Isabel II, gobierno y oposición llegaron a un acuerdo tácito, con el que se inauguraba una nueva etapa liberal al iniciarse la regencia de María Cristina. A partir de ese momento, la intervención de la nueva regente fue escasa, dejando actuar a los políticos y ciñéndose estrictamente a los límites señalados por la constitución de 1876. Con esta transición pacífica, el sistema turnista de la Restauración quedaba confirmado y era llevado a su plenitud, hasta la crisis de 1898<sup>22</sup>.

El carácter centralizador del Liberalismo español que ya se viera en las Cortes de Cádiz, y que se mantuvo con la Restauración monárquica, se convierte ahora, durante la Restauración, en la piedra angular del engranaje político del país. Quedará patente en la

---

<sup>22</sup> Jaume Aurell, en Paredes [*et al.*], *op. cit.*, pág. 409.

ingente labor de uniformación jurídica y administrativa impulsada por el gobierno durante el primer turno liberal: Sagasta consiguió consolidar en estos años una alternativa real al conservadurismo de Cánovas del Castillo con verdadera habilidad política pero también con un marcado sentido práctico. Tras enfrentarse a la disgregación que afectaba de manera crónica al Partido liberal en los últimos años, consiguiendo mantener bajo una misma disciplina a dirigentes del partido de muy distinta orientación política, llevará a cabo una serie de reformas políticas de marcado sesgo progresista a través de leyes que no ofreciese duda alguna en su aplicación y que fueron claves en la consolidación jurídica del Estado liberal. Así nacerán el Código de Comercio; la Ley de Enjuiciamiento Criminal; La Ley de Asociaciones (1887), con la que liberó de la clandestinidad a sindicatos obreros, y regularizó la presencia pública de las órdenes religiosas; la Ley del Jurado (1888), que favoreció la libertad de prensa al negar la competencia de la jurisdicción militar en delitos de difamación o calumnias; el nuevo Código Civil (1889); la Legislación del procedimiento administrativo (1888-1889); y por último, la Ley de sufragio universal (1890). Esta última ley dio lugar a una enorme polémica entre gobierno y oposición, al negarse esta en un primer momento a su aprobación, pues veían en ella el peligro de la degeneración del sistema y causa principal de futuras corruptelas gubernamentales. Sin embargo, la ley se aprobó finalmente y se demostró que la imposición del sufragio universal no afectó demasiado al sistema bipartidista, en gran medida por el alto índice de analfabetismo de los votantes, que en un gran porcentaje se abstenía de su derecho al voto. De cualquier modo, a partir de entonces el jefe de gobierno debería dimitir (dando paso al otro partido político) si perdía la confianza de la Corona o del Parlamento, disolviéndose las cortes y convocando nuevas elecciones.

En lo que a política exterior se refiere, el gobierno liberal intentó reactivar la presencia de España fuera de sus fronteras, apostando para ello, primero en una labor diplomática activa. Para ello se crearon embajadas en las principales capitales europeas (Londres, Berlín, Roma y Viena), al tiempo que se reactivaban las relaciones con las dos preexistentes (Vaticano y París). A esta medida se unió la de una arriesgada política librecambista en los mercados que reactivó la economía nacional. Las consecuencias económicas inmediatas fueron para el país extraordinariamente positivas (hasta 1886 no se hizo patente lo frágil de esa bonanza en los mercados internacionales), transmitiendo una imagen de solidez al despegue económico que no se correspondía del todo con la realidad, pero que en aquellos momentos respaldaba la acción gubernamental de Sagasta.

No obstante, la regencia fue también el contexto de una serie de conflictos socio-económicos, durante los distintos turnos del partido liberal como durante los protagonizados por el conservador, que pondrían a prueba la eficacia de un engranaje político tan estudiado, con la consecuente quiebra de la confianza en el sistema de monarquía parlamentaria y de la propia identidad nacional al final de aquella.

### **3.1 El auge del sindicalismo obrero. Socialismo y anarquismo. El sindicalismo católico**

Dadas las desigualdades económicas y las difíciles condiciones laborales que sufría la población activa española de manera crónica tanto en el campo como en la ciudad, era cuestión de tiempo que los movimientos obreros tomaran el impulso final que les situaría de pleno derecho en el panorama político español durante la regencia de María Cristina. Es cierto que el Estado intentó gestionar parte de los problemas que acuciaban al sector obrero al crear en 1883 la Comisión (más tarde conocida como Instituto) de Reformas sociales, cuya finalidad primordial era ser centro de información de la vida de los trabajadores, pero no fue hasta 1900 cuando se promulgaron las primeras leyes sobre accidentes de trabajo y sobre la regulación del trabajo de mujeres y niños, por lo que era a todas luces insuficiente para sosegar el ánimo de las clases trabajadoras y de aquellos que los representaban: socialistas y anarquistas centraron su campo de acción política en los movimientos obreros, hasta que la Ley de Asociaciones de 1887 dio paso a la creación legal de nuevos partidos y sindicatos (aunque sus actuaciones estarían muy limitadas por ciertos artículos del código Civil), y al amparo del nuevo marco legal, en 1888, en Barcelona, nació la Unión General de Trabajadores (UGT), sindicato obrero filial al Partido Socialista Obrero Español<sup>23</sup>.

Desde 1883 el PSOE (recordemos que Pablo Iglesias fundaba el Partido Socialista Obrero Español en 1879, aunque no fue legalizado por Sagasta hasta 1881) había empezado a elaborar un ideario político en el que se mezclaban reivindicaciones en muchos sentidos utópicas y demasiado intransigentes, tales como la sustitución de la burguesía por el proletariado como clase dominante y la socialización de los medios de producción, con otras mucho más moderadas y pragmáticas, como la intervención en el debate

---

<sup>23</sup> A este respecto Aurell puntualiza: “La UGT había nacido autónomamente, pero los socialistas desempeñaron un papel fundamental en su formación, evolución y consolidación, aunque no se estableció una vinculación jurídica o estatutaria entre el partido y el sindicato”. Tomo cita de Aurell, en Paredes [*et al.*], *Ibid.*, pág. 418.

parlamentario a través del partido político. Esta ambigüedad en su programa perjudicó considerablemente al partido durante la regencia, ya que despertó dudas tanto en la clase obrera, que desconfió de su retórica parlamentaria, como en los políticos de la Restauración, que no podían admitir en su mundo a quienes defendían públicamente el cambio inmediato del régimen político que representaban. Al mismo tiempo, pero de manera extraoficial, los socialistas llevaron a cabo una serie de iniciativas que les dieron credibilidad y popularidad entre los miembros de la clase trabajadora: las cooperativas de producción y consumo, la creación de la Mutualidad Obrera de Madrid y la fundación Pablo Iglesias.

En cuanto a los anarquistas, su carácter clandestino y su evidente inclinación por medios terroristas para alcanzar sus objetivos políticos, dificulta el estudio del influjo y evolución del anarquismo en la vida pública de la España finisecular<sup>24</sup>, pero todo los datos apuntan a que la acción sindical y terrorista del anarquismo utópico en las dos últimas décadas del siglo XIX contribuyó a su mitificación en algunos sectores sociales, lo que dio pie a su expansión de manera notable durante la regencia de María Cristina, en especial entre los campesinos andaluces y los obreros catalanes, y que degeneró en actos terroristas indiscriminados pero planificados hasta el último detalle. Los atentados de La Mano Negra, que sembrarían el terror en Andalucía en la década de los ochenta del siglo XIX, son ejemplo patente de ese anarquismo terrorista, que se recrudece sobre todo a lo largo de la última década del siglo XIX, como veremos más adelante.

Contrastan de manera obvia las estrategias asumidas por la Iglesia católica frente a los problemas sociales derivados del proceso industrial en España: el sindicalismo católico, sin tanta trascendencia política inicial como el socialista y el anarquista, jugó, sin embargo, un importante papel en el entramado social e ideológico de la etapa de la que nos ocupamos. Amparada en la confesionalidad del Estado y en la protección que el partido conservador le ofreció, la Iglesia católica experimentó un periodo de revitalización que contribuyó a la recuperación del protagonismo social de años atrás. Pudo ejercer con total libertad su actividad evangelizadora, educativa y asistencial creando nuevas infraestructuras de movilización religiosa, sobre todo durante la regencia de María Cristina, momento en que las órdenes religiosas se extendieron de manera notable por

---

<sup>24</sup> En paralelo al activismo terrorista anarquista, en España existió también un anarquismo teórico, liderado por Anselmo Lorenzo, Ricardo Mella, Joan Montseny o Tarrabia Mármol, que llevaron una intensa labor propagandística por medio de la prensa afín, como *Tierra y Libertad* o *Revista Blanca*. Entre aquellos pensadores, científicos o literatos a los que tomaron como referente para sus bases ideológicas, destacarán Nietzsche, Spencer, Darwin, Ibsen, Carlyle y Tolstoi, entre otros. Aurell, *Ibid.*, págs. 418-419. Retomaré el tema del anarquismo por su papel en la formación ideológica del joven Ramón Gómez de la Serna.

toda la geografía nacional, gracias a la extraordinaria recuperación de vocaciones sacerdotales y monásticas. En el contexto económico ya explicado, la Iglesia se propuso un acercamiento al mundo obrero y sus necesidades materiales, propósito que tomó impulso tras la encíclica *Rerum Novarum*, publicada en mayo de 1891 por el Papa León XIII. Se inicia así el movimiento sindicalista católico en España, que postulaba, como piedra angular de su activismo social, el diálogo y la consecución de compromisos morales entre patronos y trabajadores. Esta pretensión, más idealista que pragmática, contrastaba de manera ostentosa con las de socialistas y anarquistas, que cifraban sus programas y actividades sindicales en términos de lucha de clases, mientras el catolicismo lo hacía en términos de “cuestión obrera”. Pero lo que es evidente, es que, por primera vez en un mundo que se modernizaba a un ritmo vertiginoso y a costa de desajustes socio-económicos extremos, la Iglesia se preocupaba de problemas como la emigración, las lamentables condiciones laborales del proletariado, o la marginación social derivada de una sociedad cada vez más industrializada y deshumanizada, calando su ideario en gran parte de la sociedad española (sobre todo en algunos sectores industriales de talante conservador, en especial en Cataluña), a pesar del ambiente anticlerical predominante promovido por la izquierda política y social.

### **3.2 El declive de la Restauración monárquica: el terrorismo anarquista y el independentismo colonia. La crisis del 98**

Cuando el primer turno liberal en la regencia de María Cristina dio paso al conservador en 1890, tal como estaba previsto pero también anticipadamente, ante la debilitación de la unidad interna del partido de Sagasta<sup>25</sup>, el panorama nacional estaba marcado por una fuerte crisis económica, social y en política exterior, que también pasaría factura al gobierno de Cánovas del Castillo (el primer gobierno conservador de la regencia solo duró dos años), pero que, sobre todo, supondrían el comienzo de la decadencia de la restauración y el sentimiento nacional de crisis.

Los algodonereros catalanes, los siderúrgicos vascos y los cerealistas castellanos y andaluces formaron un frente anti-librecambista a raíz de la crisis económica de 1886 provocada por la política exterior aperturista del gobierno liberal, que si bien había sido

---

<sup>25</sup> Desde 1890 se acentuó la tendencia a la disgregación interna en el partido liberal, que se convierte, de hecho, en una federación de grupos y tendencias políticas sin la suficiente cohesión. Esto lo hizo más vulnerable que el partido conservador, y Sagasta se vio obligado a dimitir de la presidencia del gobierno y pasar el testigo político a Cánovas del Castillo.

positiva para el país cuando la coyuntura económica europea había abierto sus mercados a España (entre 1876 y 1886 aquí se había vivido un auténtico periodo de esplendor económico, especialmente en Cataluña, donde se le dio el nombre “fiebre del oro”, mientras Europa pasaba por una de sus peores crisis), ahora resultaba desastrosa para la economía nacional: a partir de 1886 ante la recuperación de los mercados europeos, España se veía obligada a reajustar su sistema comercial, lo que trajo consigo el colapso inflacionista, la devaluación de la moneda y la caída de los índices del comercio español. Los algodoneros, siderúrgicos y cerealistas forzarían al nuevo gobierno a una política proteccionista, aprobándose nuevos aranceles en 1891 que suprimían las antiguas franquicias comerciales<sup>26</sup>.

La crisis económica repercutió, de manera especial en lo social (paro, huelgas y terrorismo anarquista se convirtieron en los tres grandes campos de batalla para el gobierno conservador), y en la política exterior, pues la política proteccionista a la que se había visto obligado Cánovas del Castillo, implicó a su vez una política aislacionista, que marcaría definitivamente el destino de las colonias españolas.

El excesivo tradicionalismo que Cánovas defendía acabaría costándole el liderazgo dentro de su mismo partido, y favorece la llegada al poder del posterior trienio liberal (1892-1895), que estará marcado por los atentados anarquistas de Jerez (1892), Melilla (1893), y Barcelona (el atentado en el Teatro del Liceo en 1893 que costó la vida a dieciséis miembros de la alta burguesía barcelonesa tuvo una enorme repercusión política y sociológica en todo el territorio nacional), y por el recrudecimiento del deseo independentista de las colonias. La política externa defendida por el entonces joven Ministro de Ultramar, Antonio Maura, se reveló como un fracaso manifiesto cuando José Rizal funda la Liga Filipina, y José Martí el Partido Revolucionario cubano, a la postre decisivo para la independencia de Cuba. En 1895 se produjo una nueva sublevación en la Isla que tuvo consecuencias inmediatas tanto en la política interna española como en el diseño de su política externa, ya que supuso el relevo inmediato de los liberales por los conservadores, que inician un nuevo turno (1895-1899). Es en este momento histórico cuando la mayoría de los especialistas en Historia contemporánea de España señalan las más que probables conexiones entre el anarquismo en nuestro país y la independencia de Cuba:

---

<sup>26</sup> Los distintos Derechos Civiles de Cataluña, Aragón, Baleares y País Vasco fueron reconstituidos tras la campaña anti-librecambista, al obligar a suprimir el artículo del Código Civil vigente para todo el Estado español que disponía la sustitución de los regionales a favor del común.

Cánovas envió a Martínez Campos a la zona, con la esperanza de conseguir una victoria militar seguida de una claudicación cubana. El general Valeriano Weyler organizó la campaña militar, pero los soldados españoles no estaban preparados para combatir el sistema de guerrillas ideado por los cubanos. Finalmente los procedimientos brutales de Weyler terminaron doblegando, solo efímeramente, a la resistencia cubana en el verano de 1897. Fue entonces cuando Cánovas fue asesinado por un anarquista supuestamente apoyado por insurrectos cubanos<sup>27</sup>.

Efectivamente, tras el atentado anarquista de 1893 contra Martínez Campos, que a punto estuvo de costarle la vida, se suceden otros en los siguientes años de gobierno conservador (recordemos, entre otros, el que tuvo lugar durante la procesión del Corpus en Barcelona en 1896), atentados que culminan con el asesinato del propio Cánovas del Castillo en 1897 a manos del anarquista italiano Angiolillo.

Asesinado Cánovas, Sagasta vuelve a la presidencia del gobierno liderando un nuevo turno liberal (1897-1899). Dada la virulencia del terrorismo anarquista en el país, y la sospecha de sus contactos con la resistencia cubana, el gobierno opta por una política exterior más moderada y, para ello, sustituye a Weyler por Ramón Blanco. Entretanto, Segismundo Moret proyectaría una propuesta que concedía una mayor autonomía política a la colonia, pero llegará tarde, pues al recrudecimiento de la sublevación tras el asesinato de Cánovas del Castillo, se suma el apoyo a Cuba de un poderoso aliado, los Estados Unidos. La voladura del acorazado *Maine* en la Habana, enviado para proteger a los súbditos norteamericanos en Cuba, debida probablemente a un accidente pero atribuida al ejército español por la prensa sensacionalista estadounidense, y el fracaso de los intentos diplomáticos de María Cristina para neutralizar la crisis política entre ambos países, abocan de manera inevitable a la guerra entre España y Estados Unidos.

Las normas del moderno sistema colonial dejaban claro que la hegemonía colonial de cualquier país occidental no dependía ya de su pasado histórico imperial sino de que fuese una potencia económica y militar de primer orden, y era evidente que España estaba lejos de serlo: en la batalla de Cavite (Filipinas), en mayo de 1898, la flota española fue aplastada por la estadounidense; la misma suerte correrá la flota del almirante Cervera, que de camino a Cuba es interceptada y derrotada en julio del mismo año. En agosto se firmó el armisticio en Washington, y ese sería solo el principio de una serie de claudicaciones: por el Tratado de París, firmado en diciembre de 1898, España cedía a Estados Unidos Filipinas, Puerto Rico y Guam, al tiempo que concedía la independen-

---

<sup>27</sup> Aurell, en Paredes [et al.], *op. cit.*, pág. 413.

cia a Cuba. Nuestro país, convertido en una potencia secundaria en Europa, quedaba a partir de ese momento supeditado a las decisiones británicas y francesas dentro del juego internacional de estrategias diplomáticas y colonialismo. No tardará en perder sus posesiones del Pacífico (las Islas Carolinas, Marianas y Palaos), al verse obligada a venderlas a Alemania en 1899.

La pérdida de sus colonias trajo a España no solo las lógicas y trágicas consecuencias políticas y económicas que podían esperarse, las secuelas sociológicas e ideológicas del desastre del 98 jugaron un papel de suma importancia en su devenir histórico. Es cierto que la visión de la guerra colonial y sus consecuencias fue diferente para cada uno de sus sectores sociales. Sin embargo, y aunque para la mayoría de la clase política la pérdida de las colonias no había sido una sorpresa, y actuó de la forma más pragmática posible cuando llegó el momento, “sin dejarse llevar por anacrónicas reivindicaciones”<sup>28</sup>, el conjunto de la sociedad española, incluida la clase política, sintió un profundo y amargo desencanto, una especie de existencialismo vital colectivo que pareció robar la fe en el sistema socio-político en el que se sustentaba el país y su sueño de progreso y modernidad, tal como expondré con más detenimiento en apartado número cuatro de este capítulo.

### **3.3 El regeneracionismo político y los comienzos del reinado de Alfonso XIII: Antonio Maura y José Canalejas.**

Ante lo ocurrido, se hizo evidente para la sociedad española finisecular en su conjunto la necesidad de una urgente regeneración política en el país, porque además, la guerra colonial coincidió con la desaparición de los dos grandes protagonistas políticos del bipartidismo durante la restauración monárquica, ya que a la muerte de Cánovas del Castillo se sumó la progresiva desaparición de Sagasta de la vida política tras el desastre de Cuba. En ese contexto aparece Francisco Silvela, figura intelectual y política tras-

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 414. No obstante esa actitud “pragmática” que Aurell afirma que existía en la clase política española después de la pérdida de las colonias, otros historiadores como Martínez Cuadrado, *op. cit.*, o Jaime VicensVives, en *España Contemporánea (1814-1953)*, Barcelona, El Acantilado, 2012, defienden que los políticos españoles, al igual que la prensa y el conjunto de la sociedad españolas, experimentaron la misma sensación de pérdida irreparable. De hecho, exponen que fue la clase política española la que defendió la unión a toda costa de las colonias a la metrópolis, en especial Cuba, y fue la principal responsable de crear un ambiente hostil contra los Estados Unidos dentro de nuestras fronteras, desconociendo, por otra parte, el poder económico y militar del enemigo en toda su dimensión, hasta que las derrotas frente a la flota estadounidense dejaron al descubierto su error, con la consiguiente sensación de fracaso y crisis.



cidental en el proceso de regeneracionismo: conservador moderado, asumió la presidencia del partido a la muerte de Cánovas tras una brillante carrera política en el extranjero. Culto y escéptico, no dudó, sin embargo, en apostar, desde el momento en que asumió el liderazgo de su partido, por la regeneración. Sus principales propuestas estuvieron dirigidas a la revitalización de la vida pública española haciendo partícipe a aquellos sectores sociales más ilustrados en los procesos electorales. Convencido de que España estaba herida de muerte tras la pérdida de las colonias, y destinada a ser sustituida por naciones más jóvenes y pujantes en el panorama político occidental si no se reaccionaba a tiempo (su artículo “Sin pulso”, publicado el 16 de agosto de 1898 en *El Tiempo*, donde alerta de las consecuencias catastróficas de la apatía colectiva tras la frustración y el desengaño que la pérdida de Cuba y resto de colonias había traído a la nación, tuvo una enorme repercusión en todo el país), y amparado por un nuevo turno conservador (1899-1901), reunió en torno a sí a una serie de políticos renovadores, llamados a tener un papel político destacadísimo en la siguiente década, como Eduardo Dato, Manuel Durán i Bas, Rafael Gasset o Raimundo Fernández Villaverde, entre otros. Sin embargo, las esperanzas de cambio de Silvela se revelaron inútiles en ese contexto de apatía y crisis generalizado, y dimitió en diciembre de 1900, siendo sustituido en la presidencia por Marcelo Azcárate.

En 1901 se iniciaba el último turno liberal de la regencia, con Sagasta a la cabeza, pero duraría pocos meses. Aparentemente el sistema bipartidista subsistía a pesar del desastre del 98, más por la inercia generalizada y por la debilidad de sus detractores que por su propia capacidad de gestión, pero la política española tomaba un nuevo giro, necesario dada la situación, y en mayo de 1902 Alfonso de Borbón, alcanzada la mayoría de edad y tras la jura de la Constitución, comenzaba a reinar. El devenir del reinado de Alfonso XIII se había previsto dentro de los límites del bipartidismo del periodo anterior, es decir, como una continuación del mismo sistema parlamentario, aun cuando la corona desease un mayor intervencionismo, pues en contraste con la actitud política de su madre durante su regencia, siempre acatadora del orden constitucional, el joven monarca mostró desde el principio un interés claro y manifiesto por participar de manera activa en la vida política, precisamente para apuntalar un sistema que denotaba síntomas de debilidad extrema desde el desastre del 98, pero del que dependía la propia subsistencia de la corona. En una Europa mayoritariamente monárquica a comienzos del siglo XX, Alfonso XIII era el único superviviente de la casa de Borbón, cuyos miembros habían reinado en gran parte del continente a lo largo del último siglo, y habían sido prota-

gonistas destacados de la historia mundial. Su condición de único representante de la dinastía, unida a las circunstancias en que se había producido la restauración monárquica en España, así como la debilidad política del sistema en el momento en que asume su cargo, pesaron de forma determinante en la concepción que el joven monarca tuvo de su propio papel en la política del país y la misión histórica que le estaba encomendada. En su diario personal, Alfonso XIII escribía:

En este año me encargaré de las riendas del Estado, acto de suma trascendencia tal y como están las cosas, porque de mí depende si ha de quedar en España la Monarquía borbónica o la República<sup>29</sup>.

Al mismo tiempo que en el propio rey pesaba la certeza de la necesidad de un cambio generacional en el gobierno para salvaguardar la maquinaria en la que se sustentaba su monarquía parlamentaria, también en la conciencia colectiva de la clase política española de principios del siglo XX estaba muy presente que las dos principales fuerzas políticas del país habían dado muestras de agotamiento suficientemente notorias como para plantearse el regeneracionismo en sus filas. Será así como, muertas o retiradas las grandes figuras políticas de la primera etapa de la restauración monárquica, aparezca en escena una nueva promoción de políticos, nacidos todos a mediados del siglo XIX, que tomará el relevo a Cánovas del Castillo, Sagasta y Silvela. A partir de ese momento Antonio Maura (1853-1925) asumirá la jefatura del partido conservador, mientras que José Canalejas (1854-1912) hará lo propio dentro del partido liberal.

El rey, por su parte, aceptaba su papel de árbitro de la vida política española para lograr la ansiada regeneración, plenamente confiado en su instinto político para percibir y responder a las demandas del pueblo y ciñéndose a las prerrogativas que la constitución de 1876 le reconocía: la potestad de hacer leyes (artículo 18 de la constitución), como su sanción y promulgación (artículo 51); gozando además de las atribuciones del poder ejecutivo, es decir, iniciativa legal, potestad reglamentaria, nombramiento de gobierno, jefatura de las fuerzas armadas y dirección de las relaciones diplomáticas y comerciales con los demás países. En la práctica esos poderes ejecutivos se veían restringidos por el máximo respeto que se le exigía a las decisiones de las Cortes, la sanción de todas las leyes, la firma de todos los decretos presentados por el gobierno y el respeto al turno en las crisis gubernamentales. No obstante, también es cierto que Alfonso XIII debió representar en cada una de esas crisis el papel de intérprete y representante

---

<sup>29</sup> Citado por Emilio La Parra López, en Paredes [*et al.*], *op. cit.*, pág. 432.

del sentir mayoritario de la opinión pública mediante la designación de un nuevo jefe de gobierno, que no podría gobernar sin el apoyo de la casa real, a pesar del de las Cortes. En definitiva, que el papel de la monarquía se había convertido en el de ser garante para la gobernabilidad del estado, ya que el partido en el poder fabricaba *a posteriori* el resultado necesario en las urnas para legitimar su ascenso al poder. Así las cosas, las masas, a pesar del establecimiento del sufragio universal en 1890, siguieron sin tener la posibilidad de intervenir en la vida política, pues vigente el sistema caciquil para la obtención de votos, y el del abstencionismo electoral, que oscilaba entre un 30 y un 40% de los votantes, la corona seguiría llamando a gobernar al partido de la oposición ante cada nueva crisis o simplemente tras la convocatoria de elecciones nacionales.

El sistema parlamentario resultó, por tanto, ser un auténtico obstáculo para la modernización política de España, pues de un lado, los partidos, ante la certeza de la inutilidad para conseguir votos por las vías democráticas, se sentían impulsados a obtenerlos por medios poco éticos, y de otro, el electorado tampoco recibía el estímulo necesario para movilizarse y reclamar que su decisión en las urnas fuese refrendada en la constitución de un gobierno verdaderamente elegido por la mayoría. Además, también resultó ser un sistema dañino para la propia imagen del monarca, pues se terminó por focalizar en la figura del rey el origen de la sensación de frustración de la clase política como del pueblo.

Sin embargo, a pesar de la sensación generalizada de que el sistema político necesitaba una reforma en profundidad y urgente, la economía española empezaría a estabilizarse, lo que unido al impulso cultural experimentado desde 1880 en pro de las vanguardias (cuyo análisis abordo en el tercer capítulo de esta primera parte) como el experimentado por los regionalismos, explicaría en gran medida que la sociedad en su conjunto asumiese la idea de que el país, aun así, se modernizaba. No obstante, incluso la oligarquía industrial y agrícola veía con inquietud la situación política y empezaba a temer por sus fortunas e inversiones empresariales y comerciales, por lo que a pesar de que durante décadas la consolidación del bipartidismo le había reportado enormes beneficios económicos, ahora se mostraba escéptica ante la continuidad de una monarquía parlamentaria anclada en un pasado decimonónico que carecía ya de sentido. En este sentido, en la lucha por la modernización del sistema restauracionista español, y en el contexto político-cultural de los distintos regionalismos y nacionalismos surgidos en el territorio nacional desde finales del siglo XIX, y cuya fuerza regeneracionista aumentó

en los primeros años del reinado de Alfonso XIII<sup>30</sup>, hay que destacar en especial el papel político jugado por el regionalismo y nacionalismo en Cataluña en esos años, de extraordinarias consecuencias para el devenir del bipartidismo y de la propia monarquía parlamentaria<sup>31</sup>.

### **3.4 El catalanismo. El nuevo impulso regeneracionista. La Semana Trágica de Barcelona**

Era evidente que el desarrollo económico de Cataluña en comparación con las demás regiones españolas, seguida de cerca únicamente por el País Vasco pero sin que este lograra alcanzar los resultados económicos de la región vecina, contribuyó a la formación de una burguesía claramente diferenciada de cualquier otra en el país. Haciendo suyos los postulados nacionalistas de mediados del siglo XIX, sustentados a su vez sobre la base ideológica del renacimiento cultural de la lengua catalana, iniciada en la década de los años treinta de dicho siglo (y cuyos postulados recoge y abandera desde 1873 la revista *Renaixença*, diario a partir de 1881), las reivindicaciones regionalistas de esa burguesía catalana marcharían desde finales de la década de los ochenta paralelas a otras dos cuestiones fundamentales para el mantenimiento del desarrollo económico, político y cultural de la región: de una parte, el deseo de ruptura con el sistema de turno de los partidos conservador y liberal, de otra, el afán por alcanzar una política proteccionista para su industria textil. Estas dos cuestiones aparecieron ya recogidas en las Bases de Manresa, programa redactado en 1892 por una asamblea de personalidades del mundo político, económico y cultural catalanes, en las que se exigía la autonomía del principado. Lo cierto es que desde los primeros años de la Restauración monárquica en España, el afán centralizador de los dos partidos líderes, que se iban turnando en el gobierno del Estado, había chocado frontalmente con el sentimiento catalán nacido al calor de la *Renaixença* y mantenido ideológicamente por el federalismo<sup>32</sup>, motivo por el cual se vio desde entonces con recelo el sistema de turnismo parlamentario. Además, recordemos que la elaboración, años atrás, del Código Civil, despertó el

---

<sup>30</sup> A la par que el regionalismo catalán, surgieron el nacionalismo vasco y el gallego, así como los regionalismos andaluz y valenciano, pero en esos momentos ninguno de ellos (por otra parte, basados en objetivos políticos y culturales muy distintos entre sí) tendrán la influencia política y económica sobre el gobierno central que la tuvo Cataluña.

<sup>31</sup> Sobre la cuestión regionalista e independentista catalana, véase en particular: La Parra López, en Paredes [et al.], *ibid.*, y Martínez Cuadrado, *op. cit.*

<sup>32</sup> Los congresos catalanistas de 1880 y de 1883, inspirados por el federalista Valentí Almirall, preconizaron la defensa de los valores espirituales y patrimoniales de Cataluña, así como la creación de partidos políticos exclusivamente catalanes.

recelo en la alta burguesía barcelonesa y en sus representantes políticos, recelo que aumentó con la política librecambista del gobierno liberal, y que se recrudeció tras la crisis económica de 1886, como ya he expuesto con anterioridad.

En las Bases de Manresa quedaban, pues, recogidos los puntos básicos del catalanismo: federalismo conservador, regionalismo foralista, autonomía política, y la alta burguesía como clase dirigente. A partir de 1901 esas reivindicaciones nacionalistas tomarán forma en un partido político sólido, la Lliga regionalista, de carácter conservador a la europea, apoyado en las clases medias y altas de toda Cataluña (aglutinando así no solo a los industriales, también a los terratenientes) y dirigido por cuadros profesionales. La falta de contenido social de su programa no le facilitó el apoyo de la clase obrera, aunque con posterioridad se creó una rama republicana dentro del partido, pero aún así se trataba de la principal fuerza política catalana, y el gobierno central tuvo que escuchar sus exigencias políticas. A cambio de sus aspiraciones independentistas dentro del Estado español, la Lliga regionalista aceptó finalmente el juego bipartidista, si bien denunció, como demostró con la coherencia de sus actos, la inadecuación del sistema turnista a la realidad socio-económica de España.

Las distintas fuerzas catalanistas de distinto sesgo político se unieron en 1906, formando la Solidaritat Catalana (salvo el lerrouxismo y los conservadores y liberales catalanes), que se constituyó en el cauce político del sentimiento de rechazo que la mayoría de los catalanes percibía por parte de los partidos dinásticos y de los militares. Dicho sentimiento se había visto acentuado con la promulgación de la Ley de Jurisdicciones ese mismo año, dando paso a la formación de la agrupación política. No obstante, Solidaritat Catalana fue un movimiento moderado que no pretendió constituirse en una alternativa de gobierno, sino conseguir de este aquellos compromisos que permitieran la autonomía a Cataluña y beneficiaran su economía. Y aun cuando su composición social heterogénea y su diversidad ideológica la alejaron de cualquier planteamiento revolucionario, fue también innegable que se convertiría en el principal motor del catalanismo en los años posteriores.

Por otra parte, y volviendo al discurrir político durante el reinado de Alfonso XIII a comienzos del siglo XX, otro de los síntomas más evidentes de ese malestar generalizado entre aquellos que sustentaban el motor de la economía española, y sobre quienes se cimentaba a su vez el sistema político, así como de sus deseos de cambio, queda patente en el hecho de que a medida que se modernizaba el país fueron surgiendo distritos electorales en las principales capitales de provincia en los que los dos partidos protago-

nistas del turno gubernamental se mostraron abiertos a la competencia de otros adversarios políticos, aun cuando los caciques controlasen sus respectivos distritos rurales, lo que fue dificultando al partido elegido para cada nuevo turno la posibilidad de fabricarse los resultados electorales que legitimase su ascenso al poder. De ese modo, al tiempo que se iban minando las bases del sistema parlamentario tal como se conocía desde los comienzos de la restauración monárquica en España, aumentaba la responsabilidad política de Alfonso XIII:

Cada vez que encargaba a un político la formación de un gobierno suscitaba el recelo del otro y, como escribió Ramiro de Maeztu, el elegido se considera con méritos suficientes para ocupar el cargo, mientras el cesado culpaba al rey. [...] Si este mantenía su neutralidad como pieza angular, no se alteraba el funcionamiento del sistema, pero si actuaba de forma contraria a lo habitual, fuera por omisión o por acción, podía derrumbarse, como sucedió en 1923[...]. La posición del rey, dadas las características de la práctica política española, no fue en modo alguno cómoda<sup>33</sup>.

Ese freno a la modernización política del país y la inmovilidad del rey acabaría costándole muy caro a la monarquía, cuya imagen se fue negativizando a los ojos de la sociedad española en su conjunto<sup>34</sup>.

Entre 1902 y 1907, el sistema parlamentario español vivió una de sus etapas de mayor inestabilidad gubernamental, caldo de cultivo perfecto para el impulso regeneracionista que desde dentro y desde fuera del sistema se reclamaba con fuerza. En esos años asistimos a cinco gobiernos conservadores y seis liberales, lo que dejaba a las claras que aunque el turno, de facto, seguía vigente, suponía en sí mismo la evidencia de la ya imparable descomposición de sus dos partidos protagonistas, en cuya disgregación interna se hallaba la dificultad de cada uno de los presidentes de gobierno para contar con una mayoría parlamentaria coherente y unida para llevar a cabo cualquier intento renovador. Por otra parte, la oligarquía política demostró una total incapacidad para integrar en el sistema a las fuerzas renovadoras que estaban dispuestas a impulsar la modernización de las estructuras políticas en España (el Republicanismo fue la principal fuerza opositora, seguida del Socialismo, pero los incipientes regionalismos y nacionalismos también jugaron un papel determinante en la reivindicación regeneracionista), y

---

<sup>33</sup> La Parra López, en Paredes [*et al.*], *ibid.*, pág. 434.

<sup>34</sup> Tal como explica Emilio La Parra López, el deterioro de la imagen institucional de la monarquía fue progresiva, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial, culminando con el golpe de estado en 1923 del capitán general Miguel Primo de Rivera, si bien esos hechos históricos, así como la proclamación de la II república, quedan fuera de los límites cronológicos de esta investigación, motivo por el cual solo abordo el estudio de los primeros años de reinado del monarca hasta los iniciales de la I Guerra Mundial.

al mismo tiempo se mostró absolutamente reacia a todo intento de cambio desde dentro. Solo los intentos de modernización y democratización tanto de Antonio Maura como de José Canalejas dentro de sus respectivos partidos en sendos gobiernos parecieron tener una oportunidad al respecto, pero finalmente se revelaron como auténticos fracasos, si bien en gran medida por graves acontecimientos: la Semana Trágica de Barcelona en el caso de Maura, y la inesperada muerte en el de Canalejas, al ser asesinado.

En el caso de Antonio Maura, los tres años de gobierno del partido conservador que lideró se dibujaron como la excepción a la regla dentro de ese panorama de inestabilidad e inmovilismo crónicos. Su programa político supuso el fortalecimiento en ese años de su partido, unido ahora en torno a su figura, y en torno a un programa regeneracionista sólido. De esta forma Maura consiguió implantar en plena crisis un nuevo estilo de gobernar basado en la eficacia y en la crítica pública constructiva, en lo que el propio Maura definió como “la revolución desde arriba”. Aunque muy atacado y discutido en su momento, las recientes investigaciones históricas destacan la absoluta honestidad de Maura al intentar conectar la realidad del país con la vida política, mediante una novedosa y ambiciosa remodelación del marco legislativo que acabase con el caciquismo electoral (la nueva Ley de Administración Local, aprobada en 1907) y, por otra parte, que promoviese la economía en el interior (en estrecha conexión con todo tipo de medidas legales dirigidas a mejorar las condiciones laborales de los trabajadores a través del Instituto de Reformas sociales) y su presencia en los mercados exteriores (presentó a las Cortes hasta 264 proyectos de ley), al tiempo que asumió su responsabilidad ante la opinión pública y ante el parlamento.

Para Maura ninguna reforma era viable sin alcanzar antes el objetivo de despertar en el ciudadano medio (la pequeña burguesía, los pequeños propietarios rurales, y las nuevas generaciones ciudadanas) el sentido de su responsabilidad cívica, abotargada después de más de dos décadas de un sufragio universal que distaba mucho de serlo. A ese fin estuvo dedicada la Ley de Reforma Electoral, primera iniciativa de importancia en su gobierno. No obstante, dicha ley no fue aprobada hasta 1907, como consecuencia de la difícil o nula aplicación efectiva de los propósitos regeneracionistas del líder del partido conservador. Tampoco su Ley de Administración Local, en la misma línea de la Reforma Electoral, es decir, encaminada a la implantación de un sistema electoral democrático y libre de manipulaciones caciquiles, llegó a buen puerto, pues tuvo que enfrentarse a todo tipo de oposiciones parlamentarias y no llegó a aprobarse.

En gran medida el fracaso de la reforma de la administración local en su conjunto se debió al descontento que causó en el catalanismo del momento y sus aspiraciones autonomistas, sustentado aquel en la alta burguesía industrial catalana, principal motor económico del país y cuyo peso político era, en consecuencia, determinante. Maura estuvo dispuesto a conceder cierto grado de autonomía a Cataluña, intentando resolver sus principales reivindicaciones mediante un conjunto coherente de medidas políticas dirigidas a la administración local y el orden público, así como a implantar un nuevo enfoque a la lucha contra el terrorismo anarquista (la escalada de atentados obligó en varias ocasiones a suspender los derechos constitucionales en Barcelona y Gerona, incluyendo la promesa, que no llegó a cumplir, de derogar la Ley de Jurisdicciones, pero jamás cedería a intentos de separatismo dentro del territorio nacional). No obstante, Antonio Maura consiguió finalmente el apoyo de Francisco Cambó, dirigente de la Lliga catalana, y esa alianza dio cierta estabilidad al gobierno.

A pesar de ello, no todo fueron fracasos en el gobierno de Maura, cuyas cotas de popularidad se dispararon con las reformas económicas que impulsaron la economía española dentro y fuera de sus fronteras (acuerdos entre gobierno y empresas, y la regularización de los mercados, favorecieron el crecimiento industrial y las exportaciones a toda Europa), y alcanzaron su nivel más alto con su política exterior (Maura fue realista con respecto a las aspiraciones de España en materia de política exterior y colonialismo), con la creación del Protectorado de Marruecos, junto con Francia, en 1906, y con la promulgación en 1908 de la Ley de Escuadra, destinada a reconstruir el poder naval español, perdido tras el desastre del 98. También el establecimiento de la Inspección de Trabajo, de los tribunales industriales y el Instituto Nacional de Previsión, unido a la ley de emigración, y la creación de sindicatos agrarios (el intento de reforma agraria fue un fracaso por su inoperancia en la práctica y Maura intentó recuperar parte del apoyo perdido dentro del sector agrícola), dieron popularidad al gobierno conservador. Sin embargo, ninguno de esos éxitos fueron suficientes para equilibrar la balanza en favor de sus deseos regeneracionistas.

Todas estas medidas estaban destinadas indirectamente al fortalecimiento de los movimientos políticos de derechas en España, encaminado a formar un gran bloque conservador, que sería apoyado por la Iglesia. El entendimiento con Cambó en la problemática independentista catalana, y la fortaleza que el partido había adquirido en esos pocos años de gobierno, ya había despertado la animadversión de la oposición, y Maura fue atacado sin tregua por los liberales desde entonces. Creyeron estos que se había



puesto en peligro la unidad nacional, desconfiaron de la eficacia de la Reforma de la Administración Local, de llegar a aprobarse, e incluso vieron con recelo el giro hacia posturas más moderadas del partido conservador en pro de la modernización, lo que, en su opinión, dejaba sin sentido su propio existencia, pero el detonante que hizo reaccionar a la oposición fue el acercamiento de posturas conservadoras en un frente político común. En septiembre de 1908, con motivo de la celebración del cincuentenario de la revolución de 1868, los liberales organizaron una gran manifestación en Madrid junto con los republicanos, socialistas y otras tendencias de izquierda, poniendo así las bases para la formación de un bloque de izquierdas contra Maura. Este nuevo frente de oposición contó con el apoyo inestimable de cierta prensa: *El Imparcial*, de ideología liberal, *El Heraldo*, controlado por Canalejas, y *El País*, periódico republicano, además de otros periódicos de provincias, agrupados en la Sociedad Editorial de España. Desde sus páginas se atacó en especial la Ley Antiterrorista del gobierno de Maura, que le concedía la prerrogativa de suprimir los periódicos o sedes anarquistas, e incluso expulsar del país a aquellos que hicieran apología del anarquismo.

Sin embargo, a pesar de esta potente oposición política, Antonio Maura resistió con entereza sus ataques, hasta que los sucesos acaecidos durante la Semana Trágica de Barcelona y la campaña internacional en protesta por el procesamiento de Francisco Ferrer y Guardia transformaron radicalmente la situación política, lo que costó el gobierno a Maura.

En julio de 1909 se desencadenó un profundo sentimiento revolucionario en Barcelona, cuyo origen debemos buscarlo en el radicalismo creciente del sentimiento independentista catalán, y en su marcado anticlericalismo y antimaurismo. Sin embargo, el motivo del estallido fue la movilización de tropas catalanas destinadas a detener los ataques marroquíes en Melilla. Maura consideró ineludible la presencia de tropas españolas en Marruecos por razones de prestigio nacional (puesto en entredicho por los continuos altercados entre la población autóctona del Rif y las tropas españolas allí establecidas), para no dejar sola en la zona a Francia y para mantener el equilibrio estratégico en el estrecho de Gibraltar. Por todo ello, cuando mueren cuatro trabajadores españoles en la zona en la segunda semana de julio de ese mismo año, el presidente del gobierno no duda en enviar refuerzos militares. Pero el ministro de Guerra, general Linares, en vez de servirse de una división creada expresamente para intervenir en Marruecos, recurrir a una brigada de la que forman parte reservistas catalanes. Las fuerzas de izquierda, que sensibilizadas por el desastre del 98 se oponen al colonialismo español, lanzan en-

tonces una campaña contraria a la intervención española en Marruecos, que obtendrá un enorme apoyo popular. Las sociedades obreras catalanas, y a continuación las del resto del territorio nacional, apoyadas por el bloque de izquierdas, programaron una huelga general como protesta por la movilización militar. Aunque en Madrid se había fijado la fecha del 2 de agosto para dicha huelga, en Barcelona tiene lugar desde el 26 de julio, prolongándose durante una semana, hasta el 31. Nadie había sospechado el alcance de la huelga barcelonesa ni las terribles consecuencias que de ello se derivaron (un centenar de muertos, más de quinientos heridos y sesenta iglesias y conventos saqueados e incendiados fueron el balance de la revuelta, además del desgobierno político que se vivió durante esos días, los excesos con los símbolos religiosos y la profanación de tumbas<sup>35</sup>), y que dieron paso a lo que se ha conocido como la Semana Trágica: la presencia del ejército en la calle accionó la llamada a la insurrección general, que empezó con el vandalismo contra los tranvías que seguían funcionando ese día, y continuó con el levantamiento de barricadas y el ataque a iglesias y conventos con la intención de incendiarlos. La protesta se extendió desde Barcelona a las localidades industriales más cercanas a la capital catalana, y la actitud pasiva de la clase media ante lo que estaba ocurriendo se tornó en terror social. El ejército fue entonces reforzado e hizo uso de la artillería, y cuando el gobernador civil de Barcelona, Osorio y Gallardo, dimite, la ciudad queda a merced de los militares. Las fuerzas anarquistas aprovecharon ese desconcierto de fuerzas del orden y autoridades para tomar el control, y se convirtieron en los dueños de la ciudad condal durante unos pocos días, pero la falta de dirección (republicanos y radicales acaban por abandonar a los revolucionarios) y de unos objetivos políticos claros, debilitan al movimiento hasta que finalmente pierden el control de la situación.

---

<sup>35</sup> Las interpretaciones de la desenfadada violencia anticlerical que caracterizó la Semana Trágica son muy diversas, pero la más aceptada por los especialistas (John Connelly Ulmann, o J. Romero Maura, entre los más destacados) es que se identificó a la Iglesia con el capitalismo, y se la hizo responsable de las desigualdades sociales que sufrían las clases trabajadoras en Cataluña, al imbuir en los más desfavorecidos, mediante su acción pastoral y sus establecimientos educativos, el servilismo a los poderes fácticos. No profundizo en este aspecto, como en otros muchos de la contextualización histórica de mi investigación, por alejarse de sus objetivos prioritarios, posponiéndolo para futuras investigaciones.

### **3.5 El fracaso de la política de Maura y el intento de solución de Canalejas. El declive del bipartidismo restauracionista frente a la Primera Guerra Mundial**

Restablecido el orden, el catalanismo quedó desprestigiado por no haber sabido controlar el movimiento, y se llevó a cabo una campaña de represión contra el anarquismo sin precedentes en España, anarquismo al que se hace responsable de las revueltas y saqueos en Barcelona en esa semana del 26 al 31 de agosto. Aunque se produjeron huelgas en esas mismas fechas en Alcoy, Calahorra, Tudela, Bilbao y Madrid, no alcanzaron las proporciones de la huelga en Barcelona, por lo que se consideró que lo acontecido allí se trataba de un hecho aislado por razones concretas y con unos rasgos políticos muy específicos. Finalmente la acusación y condena moral y legal de los hechos recayó sobre la persona de Francisco Ferrer i Guardia, fundador de la Escuela Moderna, centro de enseñanza de tendencia anarquista, y que no tuvo vinculación directa con lo ocurrido. Su juicio, auténtica farsa orquestada por el gobierno central, y condena a muerte (junto con otros cuatro condenados a la pena capital) tuvo una enorme repercusión internacional, y se creó todo un movimiento social que exigió la absolución de Ferrer i Guardia pero la condena se llevó a cabo. Fue el detonante de la caída de Maura, y con él la del gobierno conservador: todas las fuerzas políticas, a excepción del partido conservador, responsabilizaron al presidente del gobierno de la represión desmedida que el ejército impuso en Cataluña, así como contra el anarquismo, y de igual forma, del descrédito internacional de la imagen de España. A pesar de la encendida defensa que Antonio Maura hizo de su política interior en circunstancias tan extremas, convencido de que había actuado de la única manera posible, la oposición arreció en sus críticas. Se abrió así una brecha insalvable entre Maura y el partido liberal que puso en duda la continuidad del turno político y provocó, por de pronto, la crisis y caída del gobierno conservador.

El 21 de octubre de 1909 Alfonso XIII encargó la formación de un nuevo gobierno a Segismundo Moret, con el que debería haberse iniciado un nuevo periodo liberal. Sin embargo, Maura no reconoció la legitimidad del partido adversario ni para sustituirle ni para colaborar con él, acusándolo de haber roto uno de los pactos básicos en los que se había basado hasta ese momento el turno: el respeto al partido gobernante durante el periodo de oposición. Pero Antonio Maura no fue el único problema al que tuvo que enfrentarse Moret, pues al no conseguir el apoyo de las izquierdas, tampoco se

produjo la ansiada apertura del sistema a otras fuerzas políticas con las que hubiese pactado para conseguir la mayoría parlamentaria necesaria para gobernar con estabilidad. Además, mientras Socialistas y republicanos acercaban posturas creando la conjunción Republicano-Socialista, dentro del propio partido liberal una facción encabezada por el conde de Romanones también se opondría a la presidencia de Moret, por considerarse apartado del poder al no ser parte del gabinete de gobierno. Por su parte, el ejército supuso *de facto* una clara oposición al nuevo gobierno, alterado por la reimplantación de los ascensos por méritos de guerra (procedimiento que había sido suprimido en 1899) y sintiéndose traicionado por el acercamiento a las izquierdas.

El rey se encontró en una de las situaciones más difíciles de su reinado, pues no podía devolver el poder a Maura debido a las graves protestas populares y políticas que habían provocado su caída y que seguían vigentes en la conciencia colectiva. Decidió entonces acudir a José Canalejas, un liberal con ideas reformistas que se revelará como una de las más brillantes figuras políticas de la España contemporánea. Con ideas reformistas pero capaz de llevar a cabo cambios sin caer en manos de los republicanos, era el único que parecía capaz de unificar de nuevo a su partido. Fue así como Canalejas forma gobierno el 9 de febrero de 1910, inaugurando una etapa fructífera que constituyó una tercera y última experiencia regeneracionista, pero que se vio truncada solo tres años después, al ser asesinado el presidente. Sin embargo, pese a su brevedad concedió cierta credibilidad a un sistema que agonizaba inevitablemente.

El programa político de Canalejas presentaba un punto de partida coincidente con el del propio Maura: el deseo de modernizar los partidos dentro de un juego parlamentario libre de corruptelas y vicios. Para ello, se propuso alcanzar dos objetivos claves para conseguir la modernización del país sin apoyarse para conseguirlo en las fuerzas oligárquicas de derecha, confiado solo en su habilidad política, más que notable, y en su fe inquebrantable en la democracia. Esos objetivos eran restablecer el Pacto del Pardo para salvar la restauración monárquica, y encauzar la resolución de los mayores conflictos a los que se enfrentaba España en esos momentos de manera legal y democrática: el religioso, el social junto con el terrorista, el catalán y el de Marruecos. Los procedimientos democráticos que puso en acción, tras obtener la mayoría electoral, garantizando de esa forma su aprobación y ejecución, fueron la separación entre Iglesia y Estado, el arbitraje del Estado en las relaciones laborales, la creación de las mancomunidades y alejar a los franceses hacia el sur de Marruecos.

Sin duda, de todas las reformas asumidas por el gobierno de José Canalejas, las que mayor impacto popular tuvieron fueron las relacionadas con las cuestiones eclesiásticas: católico ferviente en lo privado, en lo político defendió la tendencia dominante en los círculos liberales avanzados de toda Europa, que no era otra que la subordinación de la Iglesia al Estado. En virtud de este principio, Canalejas diseñó un conjunto de medidas como la disolución de las órdenes religiosas no inscritas en el registro civil, o como la autorización a mostrar públicamente signos de religiosidad a las confesiones no católicas. Ambas medidas suscitaron un reacción pro-católica espectacular, promovida desde las altas instancias católicas, que se recrudeció con la llamada “ley del candado”, la restricción en España de congregaciones religiosas sin el permiso del Ministerio de Gracia y Justicia, permiso que sería denegado por las autoridades competentes si el número de extranjeros de una congregación superaba la tercera parte de sus miembros. En realidad, con esta ley se anticipaba al problema que la proclamación de la República en Portugal conllevaría a España, que de lo contrario se vería obligada a dar auxilio a las comunidades religiosas que se marcharían en breve del país vecino, tal como ya ocurriera a principios del siglo XIX tras la política anti-católica impuesta por Francia en su territorio nacional.

La presentación en las Cortes de todas estas medidas suscitó la respuesta inmediata de la Santa Sede que se negó a continuar con las negociaciones con el gobierno sobre la reforma del Estatuto Jurídico de las Congregaciones. Al mismo tiempo se generalizaron las protestas populares contra el gobierno, unas defendiendo el catolicismo, otras la laicización del Estado, con una fuerza devastadora para la estabilidad gubernamental, hasta el punto que Canalejas llegaría a temer por el estallido de una guerra civil. Sin embargo, se mantuvo firme y al ley fue aprobada, si bien con una enmienda que a la larga imposibilitaría la aplicación de la misma. La ley no tendría efecto si en el plazo de dos años no se aprobaba una nueva Ley de Asociaciones. En 1911 el gobierno presentó esa ley, pero no salió adelante.

Mayor problema para el gobierno de Canalejas que el religioso, aun cuando con menor impacto sociológico, fue el de la agitación social y el terrorismo, que alcanzaron cotas de virulencia similares a las vividas durante el periodo conservador anterior pero generalizadas en todo el país: la proclamación de la república en Portugal en 1910, despertó en España el deseo de los republicanos de alcanzar el poder soberano, deseo que se plasmó en el intento de sublevación de la fragata Numancia, anclada en Tánger, y que acabó siendo neutralizada. Al mismo tiempo, el malestar de las clases más desfavo-

recidas de la sociedad española se hacía notar y los sindicatos se convirtieron en su voz política, adquiriendo un poder de convocatoria desconocido hasta la fecha, sobre todo desde los acontecimientos de la Semana Trágica. La organización del proletariado dio un paso importante con la creación del sindicato de inspiración anarquista, CNT, en 1910, lo que conllevó la radicalización de las protestas sindicales, y del propio terrorismo. Todo ello, unido a las malas condiciones laborales (sueldos inseguros y bajos, jornada laboral excesiva, falta de seguridad en el trabajo, práctica inexistencia de salario en caso de accidente, enfermedad o jubilación, etc.), conllevó una oleada de huelgas incesante, seguidas de actos de agitación social que con frecuencia acababan en actos vandálicos, cuando no en puro terrorismo (recordemos los graves incidentes en Cullera, en 1911, o los propios atentados contra Antonio Maura).

Canalejas optó por una política de arbitraje, que se tradujo en importantes reformas: estableció la jornada laboral en nueve horas en las minas, la posibilidad de contratos colectivos, reguló el trabajo de las mujeres y proyectaba una ley que regulase las relaciones laborales en los ferrocarriles cuando fue asesinado. Además, suprimió el Impuesto de Consumo (como se denominaba entonces al Impuesto sobre la Renta), sustituyéndolo por otro directo de carácter progresivo o proporcional, atendiendo así a una de las reivindicaciones populares más deseadas desde la revolución de 1868. También modificó las condiciones del servicio militar, pues aunque no pudo abolir el odiado sistema de redención en metálico, sí que consiguió que aquellos soldados que pagaban su cuota no estuviesen continuamente movilizados, minimizando la presencia en los cuarteles, aunque era obligatorio la incorporación inmediata al frente en caso de guerra. Todas estas medidas calmaron notablemente los ánimos en el país, pero no lo suficiente, y Canalejas es asesinado el 12 de noviembre de 1912 por el anarquista Pardiñas. En el momento de su muerte, Canalejas daba los últimos toques al proyecto de mancomunidad para Cataluña, como a otros de carácter social.

Con la muerte de Canalejas se interrumpía una política tal vez en exceso pragmática, pero que demostró en su corta duración ser la manera más eficaz de llevar a cabo la ansiada renovación de las estructuras políticas en España, anclada en un sistema decimonónico obsoleto que no podía resolver los conflictos sociales y económicos que la modernidad había traído consigo. Tras la muerte de su líder, el partido liberal volvía a presentar síntomas de descomposición interna, la misma desunión crónica que Canalejas había conseguido salvar durante su mandato, y que ahora protagonizaban el conde de Romanones, al frente del partido, y Montero Ríos, sustituido a su muerte por García

Prieto. Tampoco el partido conservador estaba cohesionado, básicamente dividido entre aquellos que se negaban a la vuelta al poder de Maura, por su manifiesta intransigencia respecto a cualquier tipo de acercamiento a las fuerzas de izquierda y su animadversión hacia los liberales (motivos por los cuales Alfonso XIII no lo consideró como jefe de gobierno), y aquellos que defendía a ultranza el liderazgo de Antonio Maura. Esta última facción dentro del partido conservador dio paso al Maurismo, movimiento católico y monárquico que, sin renunciar a la unidad del territorio español, reconocía la autonomía de las entidades históricas que lo integraban, y se mostraba partidario de una democracia basada en la legislación liberal del siglo XIX.

Ante este panorama, el rey encargó formar gobierno al liberal Eduardo Dato, que sucedía en el ejecutivo a Romanones, para disgusto de Antonio Maura, que no entendió porqué a un gobierno liberal no le sustituía otro conservador, con él a la cabeza, por supuesto. Pero el monarca, consciente de la imposibilidad de diálogo entre las dos grandes fuerzas hegemónicas por el obcecamiento del líder conservador, daba la oportunidad a Dato de reconducir la difícil situación política. El panorama se complicará con la creciente fuerza del Maurismo y la de una nueva formación, el Partido Reformista, liderado por Melquíades Álvarez, y que por encima de la disyuntiva monarquía o república, defendía un programa progresista basado en el afianzamiento de las libertades civiles y la democracia.

Eduardo Dato consiguió en los comienzos de su mandato encauzar la difícil situación que el país atravesaba al conseguir la aprobación de la Ley de Mancomunidades, concediéndosela a Cataluña en 1914, presidida por Prat de la Riba. De este modo se resolvía el complejo problema de las relaciones con Cataluña; así como el que planteaba Marruecos, gracias al afianzamiento del protectorado tras los acuerdos entre España y Francia. Sin embargo, un acontecimiento de dimensiones históricas colosales, el estallido de la Primera Guerra Mundial, alteró por completo el transcurso de la política y la economía en España, sacando de nuevo a la luz los graves problemas estructurales que la monarquía parlamentaria española sufría: a pesar de que el gobierno de Dato, con el total apoyo de la monarquía se declaró neutral (el rey había estudiado a fondo todas las posibilidades de España en caso de participar en el conflicto, y acabó defendiendo con convencimiento la necesidad de la más estricta neutralidad), muy pronto las consecuencias económicas del conflicto bélico se hicieron notar en nuestro país, afectando tanto a la oligarquía económica por los bloqueos en los mercados europeos (en especial los industriales catalanes se vieron afectados, disintiendo de las medidas tomadas por el

gobierno de Dato, y retirándole su apoyo político), como a las clases medias y bajas, que comenzaron a sufrir el impacto de las dificultades económicas, a pesar de la inicial euforia especulativa que se dio en los primeros años de la Gran Guerra, reactivando la inestabilidad social y política:

La Restauración era un sistema propio del siglo XIX, basado en el doctrinarismo político y en el dominio de una oligarquía que controlaba los resortes claves del país, la cual se mostró incapaz de acomodarse a los retos del nuevo siglo, sobre todo a los derivados de las aspiraciones de la mediana y la pequeña burguesía, del proletariado creciente y cada vez mejor organizado y del espíritu secularizador de la sociedad moderna. Pero esto no implica que el sistema careciera por completo de posibilidades para renovarse. Tal cosa se intentó y en ciertos aspectos pareció cuajar, pero lo conseguido resultó insuficiente y, en todo caso, no llegó en el momento oportuno. Este extremo quedó patente cuando la convulsión derivada de la Guerra Mundial planteó a toda Europa la necesidad de cambiar en profundidad las estructuras políticas para adaptar a los gobernantes y, en general, el funcionamiento de los sistemas políticos, al reto de la integración de las masas en la vida política. en España no hubo capacidad para ello y, en consecuencia, se inició el resquebrajamiento imparabile del sistema restauracionista<sup>36</sup>.

Las consecuencias económicas y sociológicas de la Guerra Mundial afectaron convulsivamente el ánimo de los españoles, lo que empeoró la situación de fragilidad política interna. En los años sucesivos las crisis de gobierno se fueron sucediendo, destacando en especial la de 1917 y la de 1921, en la que el rey y el ejército quedaron anulados ante la disyuntiva revolución/dictadura. Se constataba así, como los reiterados fracasos de modernización política del país desde 1902 habían ido conduciendo al país a una situación insostenible que terminó con la total desaparición de la maquinaria restauracionista.

---

<sup>36</sup> La Parra López, en Paredes [*et al.*], *ibid.*, pág. 431.



CAPÍTULO II: EL PRERRAFaelISMO INGLÉS Y SU PENETRACIÓN EN EL  
IDEARIO ESTÉTICO E ICONOGRÁFICO DE LA VANGUARDIA TEATRAL  
ESPAÑOLA ENTRE 1880 Y 1914

**1. Génesis y desarrollo de la Pre-Raphaelite Brotherhood en el contexto de la Inglaterra victoriana**

**1.1 El despegue industrial de la Inglaterra de mediados del siglo XIX y sus consecuencias socio-económicas, políticas e ideológicas**

En el siglo XIX Inglaterra, o la Gran Bretaña (Inglaterra y Escocia se habían unido en 1707), era el país más próspero y avanzado de Europa, y desde luego, muy distinto del resto del continente, gracias al despegue económico que experimentó con la Revolución industrial: iniciada en torno a 1760, la Revolución había sido el resultado de la feliz coincidencia de una serie de condiciones sociales, económicas, políticas, legales e, incluso, psicológicas, que hicieron de ella el único país preparado para ese cambio histórico<sup>83</sup>. Europa había iniciado, desde la Revolución francesa, un proceso continuo de renovación política, frente a una Gran Bretaña conservadora pero mucho más avanzada económicamente<sup>84</sup> (es un hecho que las dos grandes revoluciones que dieron lugar a la Contemporaneidad histórica, se desarrollaron con casi total independencia), y que en menos de cincuenta años se convertía en la primera potencia económica mundial, fruto de su política imperialista:

[Inglaterra] libraba guerras no por intereses dinásticos, sino por beneficios comerciales. Hacia 1760 Inglaterra había adquirido un gran imperio colonial, construido una marina y conquistado el dominio del mar [...]<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Sobre este tema, véase en particular: Robert Palmer y John Colton, *Historia Contemporánea*, Madrid, Akal/Textos, 1989.

<sup>84</sup> En realidad, Inglaterra ya era el país más rico de Europa antes de la Revolución industrial, si tomamos como referencia económica la renta per cápita, con la única excepción de Holanda: los salarios eran altos y la clase media próspera como consecuencia del comercio exterior y de las exportaciones cada vez más rentables; incluso el umbral de pobreza de los más desfavorecidos en la sociedad británica era ostensiblemente más bajo que los del resto del continente.

<sup>85</sup> Palmer y Colton, *op. cit.*, pág. 11.

Además, la sociedad inglesa preindustrial era especialmente sensible a los incentivos económicos, existiendo un auténtico capitalismo y una economía de mercado que pondrían en marcha el proceso por el cual Inglaterra se convertiría en la gran potencia económica mundial en tan pocos años, primero en Europa y luego en todo el mundo. Los enormes beneficios de la industria algodonera y de la agricultura, pasados los primeros años de la revolución, empezaron a invertirse en otros campos, colmadas las posibilidades de hacerlo en sí mismas. Así, paralelo al proceso de industrialización, tienen lugar cambios igualmente revolucionarios en el campo de la agricultura, la demografía y los medios de transporte: en la agricultura, el perfeccionamiento de los sistemas de canalización; la mejora de los abonos industriales; el utillaje de hierro en vez de madera; el sistema de cerramientos y, sobre todo, la incorporación de las máquinas, conllevaron el aumento espectacular en la producción de alimentos. En la demografía también hubo un aumento espectacular, provocado por la dinamización del sector agrícola, pues aunque es bien cierto que hubo un fenómeno de aumento de población generalizado en toda Europa, motivado por los adelantos en medicina científica (Jenner), preventiva y microbiológica (Pasteur, Koch), así como por usos y costumbres más higiénicos tanto en la vida pública como en la privada, es igualmente cierto que, en el caso de Gran Bretaña, el crecimiento fue superior a la media europea (y ello a pesar de la salida de diecisiete millones de emigrantes), como consecuencia de la mejor alimentación de la población inglesa tras la revolución agrícola, que permitió una resistencia mayor a enfermedades y epidemias. Por este motivo, y aun descendiendo la natalidad (hecho de igual modo generalizado en toda Europa), la mortandad disminuyó de forma increíble. En los medios de transportes también se produjo toda una revolución, pues desde 1825 y en menos de veinte años el país consiguió una red ferroviaria espectacular, favoreciendo así el trasvase rápido y constante de mano de obra campesina a la ciudad, a lo que se sumó la recepción de alimentos procedentes de ultramar a bajo coste. Además, el ferrocarril resultó ser una fuente más de continuos beneficios económicos (raíles, locomotoras, vagones, vigas, las propias estaciones de trenes), por lo que el consumo de hierro y acero se disparó ante la creciente e imparable demanda.

Se completaba así la primera fase de la Revolución industrial (1760–1830), llevada a cabo por pequeños empresarios sin intervención del Estado en estos procesos de transformación.

No deja de ser paradójico que, a medida que la industrialización se extendía por el continente europeo, Inglaterra estuviese contribuyendo a la caída del ordenamiento polí-

ticamente conservador, ya que la clase empresarial y la asalariada iban ganando terreno a la monarquía y a la aristocracia en el control de los poderes públicos, favoreciendo de esta manera los principios liberales y modernizadores que la Revolución francesa había proclamado.

Sin embargo, de todos son conocidas las consecuencias terribles que la industrialización tuvo sobre la clase trabajadora, el coste humano que Inglaterra pagó por su progreso económico. En la mente de todos nosotros persiste, hoy por hoy, la imagen de obreros explotados en las fábricas urbanas, trabajando en condiciones atroces, inhumanas, a cambio de un sueldo miserable (y ello a pesar de la revisión profunda que sobre estos hechos ha llevado a cabo la historiografía económica durante la primera mitad del siglo XX<sup>86</sup>), de la prosperidad de unos pocos a costa del sacrificio de muchos.

El excedente brutal de mano de obra derivado de la caída de la industria artesanal (arrinconada por la producción industrial) y del uso de la maquinaria agrícola, que se transformó en auténticas oleadas migratorias dentro y fuera de Gran Bretaña, será la cantera de la que los empresarios reclutarán a sus trabajadores. Estos, sometidos a extenuantes jornadas laborales (la media estaba en 16'5 horas diarias), en condiciones inaceptables, cobraban un salario que no les permitían mantener dignamente a sus familias. Y ya sabemos que los empresarios no dudaron tampoco en contratar a mujeres y niños por sueldos aún más bajos.

El Centro y el Norte de Inglaterra se llenó de ciudades industriales que parecían surgir de la nada, “lugares parduscos, ennegrecidos por el espeso hollín de los primeros tiempos del carbón, que se posaba igual en las fábricas que en los barrios obreros [...]. Las viviendas para los trabajadores se constituían con rapidez, apretadamente apelotonadas y siempre escasas, como en todas las comunidades de crecimiento acelerado. Familias enteras vivían en un solo cuarto...”<sup>87</sup>. El espectacular desarrollo urbano de ciudades como Manchester o el propio Londres, desordenado, sin planificación previa, originó no solo el problema de viviendas fabricadas en serie, sin condiciones higiénicas mínimas, sino la más despiadada especulación urbanística, calles angostas, mal pavimentadas, peor iluminadas y sucias.

Los barrios obreros, convenientemente alejados de los centros urbanos, donde residían las clases acomodadas (que no estaban dispuestas a tolerar el lamentable es-

---

<sup>86</sup> Sobre este tema, véase en particular F. A. Hayek, ed., T. S. Ashton, L. M. Hacker, L. M. Hartwell, D. De Jouvenel, W. H. Hutt, *El Capitalismo y los Historiadores*, Madrid, Unión Editorial, 1997.

<sup>87</sup> Palmer y Colton, *op. cit.*, pág. 170.

pectáculo de las “feas” fábricas, menos aún el de la miseria del proletariado), se convirtieron en zonas marginales, en focos de infección, literal y metafóricamente hablando: a los peligros sanitarios (no todas las casas tenían abastecimiento de agua potable, ni los servicios de limpieza urbana funcionaban debidamente), se unían enfermedades sociales como la mendicidad, la delincuencia, el alcoholismo o la prostitución. La moral victoriana, a la que tan cómodamente se adaptó la burguesía imperante, ni quiso ni pudo admitir oficialmente el desastre humano provocado por la misma revolución que había hecho de su país el más poderoso del mundo.

En la misma línea de pensamiento, los historiadores ingleses clásicos Mcaulay o Trevelyan presentaron la Inglaterra de la reina Victoria como modelo de democracia parlamentaria en la que la nota distintiva era la ausencia de violencia social, en alusión directa a las revoluciones europeas de 1848 (el mismo año que Marx y Engels publicaban el *Manifiesto del Partido Comunista*, y los prerrafaelitas nacían como hermandad estética), revoluciones que no tuvieron su equivalente en el país. Esto no significó que Inglaterra se viese libre de no pocos conflictos sociales, provocados por la situación política extrema que llegó a vivir en numerosas ocasiones desde la Paz de Viena (1815), pero ninguna alcanzó la virulencia que en el resto de Europa, por lo que no se admitió jamás la denominación de “revolución”. Desde 1830 los demócratas liberales ingleses habían luchado por la reforma de la Cámara de los Comunes, el único modo de llegar hasta las reformas sociales y políticas que reivindicaban. Tras dos décadas y más de una veintena de proyectos de reforma de ley rechazados sistemáticamente, y después de disturbios sociales que paralizaron a Londres y Manchester, Comunes y Lores cedieron, permitiendo la reforma en 1832. Sin embargo, la tan esperada reforma resultó ser más conservadora de lo que los demócratas habían deseado y la masa de obreros fabriles y artesanos desempleados no estaba dispuesta a seguir siendo excluida de la vida política. Sus intereses se mezclaron con muchos de los principios del socialismo; en este contexto surgió el movimiento obrero cartista, llamado así por la “Carta del Pueblo” que enviaron al Parlamento, y en la que reivindicaban la elección anual de la Cámara de los Comunes; el sufragio universal de todos los varones adultos ingleses, por medio del voto secreto; la creación de distrito electorales; la abolición de la condición de propiedad para poder ser miembro de la Cámara de los Comunes; y el pago de un sueldo a los miembros del Parlamento.

La carta fue rechazada, enviándose de nuevo en 1842, esta vez con la firma de la mitad de los varones adultos del país. La Cámara de los Comunes una vez más se negó

a aprobarla, temerosa de la pérdida de privilegios que una democracia parlamentaria implicaría en Gran Bretaña. Ante la firme decisión del gobierno, el movimiento se fue debilitando, hasta desaparecer. No obstante su lucha sirvió para la promulgación de las leyes que permitieron la mejora de las condiciones de vida del proletariado. En abril de 1848 se produjo el renacimiento del movimiento cartista, breve pero intenso, hasta el punto de poner en jaque a la propia monarquía (la reina Victoria tuvo que huir precipitadamente de Londres), la única institución que los ingleses habían respetado hasta la fecha<sup>88</sup>.

Además, no faltaron voces críticas que se atrevieron a desmentir el ideal de prosperidad victoriano, y así, por ejemplo, el economista John Stuart Mill escribía el mismo año de las revoluciones: “Hasta este momento es discutible que las invenciones mecánicas realizadas hayan aliviado la fatiga diaria de cualquier ser humano. Han hecho posible que un número mayor de personas vivan la misma vida de ingrato trabajo y de reclusión, y que un número creciente de industriales y de otros acumulen riquezas. Ha aumentado el bienestar de las clases medias, pero hasta ahora no han comenzado a realizar los grandes cambios en el destino humano que está en su naturaleza y que están llamadas a efectuar en el futuro”<sup>89</sup>. Opiniones muy similares expresaron otros autores como J. R. McCullach o Tomas Malthus, sin olvidar la de Engels en *Situación de la clase trabajadora en Inglaterra*, publicada pocos años antes de las revoluciones, concretamente en 1845.

Sin embargo, todas estas críticas coetáneas fueron acalladas de un modo u otro, o sencillamente ignoradas por el Estado y por la clase burguesa en su conjunto, incluso cuando se trataba de informes menos atroces que el llevado a cabo por el comité Sadler (en el que se describía con todo lujo de detalles las vejaciones físicas y psíquicas a los que se sometían, al menos supuestamente, a los niños obreros), la burguesía, el gobierno y la monarquía cerraban filas para preservar el mundo que habían creado, negando oficialmente la dureza de la vida del proletariado, aun llevando a cabo las reformas legales comentadas<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Palmer y Colton, *op. cit.*, págs. 210-213.

<sup>89</sup> Citado por Hayek en “El nivel de vida de los trabajadores en Inglaterra desde 1790 a 1830”, *op. cit.*, pág. 114.

<sup>90</sup> Sobre este tema, véase en particular Ashton, “El nivel de vida de los trabajadores en Inglaterra desde 1790 a 1830”, en *El Capitalismo y los Historiadores*, *ibid.*, pág. 114. Aunque investigaciones recientes como la llevada a cabo por T. S. Ashton difieran notablemente en sus conclusiones con respecto a aquellas, la mayoría de historiadores y economistas siguen manteniendo las tesis tradicionales con respecto a las consecuencias negativas de la revolución industrial sobre la clase trabajadora.

Por otra parte, hay que tener en consideración otra circunstancia histórica: de reciente existencia en el entramado social (Inglaterra había pasado en pocos años de ser una sociedad estamental a una denominada de clases) y considerados ciudadanos de segunda categoría en muchos aspectos, los proletarios británicos carecían de lazos comunes, de identidad grupal con peso legal, y menos aún político en los primeros años de la Revolución industrial. Hubo que esperar a la década de los 40 para asistir al nacimiento de las primeras organizaciones sindicales en Inglaterra, pasando así los obreros de la agitación social al diálogo directo con los patronos para establecer sus contrataciones y condiciones laborales, sin intervención del gobierno. A esto hay que añadir que mientras en toda Europa proliferaban doctrinas y movimientos políticos nacidos de la fuerza combinada de la Revolución francesa y de la industrial, en Inglaterra eran desconocidos, en su mayoría, los términos a ellos vinculados:

Según se sabe, la palabra *liberalismo*, apareció en el idioma inglés, por primera vez, en 1819, *radicalismo* en 1820, *socialismo* en 1832 [...]. *Nacionalismo* y *Comunismo* datan de los años 40 [...], y no se oyó hablar de Marxismo hasta mucho después, aunque surgieron en los tormentosos tiempos de los años 1840, y los reflejaron<sup>91</sup>.

De cualquier manera, la aparición tardía de tantos ismos en Inglaterra revela, en realidad, la necesidad de dar un carácter más sistemático a ideas que ya estaban presentes en la mente de todos y que, desde luego, se estaban poniendo en práctica desde hacía tiempo. En palabras del sociólogo Arnold Hauser: “El moderno proletariado, como integración de las antiguas pequeñas uniones obreras dispersas, es creación del siglo XIX y del industrialismo; la historia anterior no conoce nada semejante. La teoría socialista, cuyos fundadores son filántropos y utopistas aislados, y que han surgido de la miseria económica del pueblo y del deseo de aliviar esta miseria y encontrar una solución para la distribución justa de los bienes, no se convierte en un arma efectiva sino con la consolidación de las factorías urbanas y las luchas sociales que tienen lugar a partir de 1830; y es ahora cuando esa teoría comienza a recorrer el camino que Engels ha descrito como su evolución de utopía a ciencia”<sup>92</sup>.

Sin embargo, Europa descubrirá muy pronto que ni la ciencia ni la filantropía son la solución al precio en vidas humanas, literal y metafóricamente hablando, del progreso industrial y económico.

---

<sup>91</sup> Palmer y Colton, *op. cit.*, pág. 174.

<sup>92</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la Literatura y el Arte*, tomo I, Madrid, Guadarrama, 1962, pág. 214.

## **1.2. El enfrentamiento entre el Positivismo y el Idealismo decimonónicos en el campo de la ciencia, la religión y la moral victoriana.**

A la luz de los acontecimientos descritos, era de esperar la quiebra del pensamiento que había predominado hasta las revoluciones de 1848. En realidad, la crisis había comenzado unos años antes, en torno a la década de 1820, extendiéndose su sombra a lo largo de las tres siguientes y culminando con la oleada revolucionaria que barrió toda Europa. Y es que los avances técnicos de la industrialización desencadenaron procesos culturales que iban a cambiar por completo el mundo conocido hasta entonces, y que no coincidían, por lo general, con lo que se había previsto. Para empezar, se había confiado ciegamente en el progreso que el industrialismo iba a traer a toda la sociedad, y la máquina no solo no iba a ser una enemiga para los trabajadores sino que iba a conllevar mejoras notables en su nivel de vida, al contribuir al desarrollo económico de todo el país. Por supuesto, se dio por hecho que el despegue económico acabaría impulsando otros campos, como el intelectual e incluso el artístico (acontecimientos tan destacados como la Exposición de Londres de 1851 nacieron bajo este ideal de Progreso), pero a esas alturas este idealismo había quedado totalmente desacreditado. La burguesía europea empezó a sentirse inquieta ante el giro que tomaban los acontecimientos y se aferró más que nunca a su conservadurismo político e ideológico y a los principios morales y normas de comportamiento social que lo caracterizaban en el intento de preservar su mundo.

La pequeña parte de la intelectualidad y los sectores políticos británicos que se opusieron al industrialismo, asentaban su postura en una mentalidad en el fondo tan conservadora y reaccionaria como la que representaba la burguesía capitalista a la que criticaban. Uno de los ejemplos más paradigmáticos lo constituyó el historiador y escritor Thomas Carlyle, quien acusaba a la sociedad capitalista de embrutecer y aniquilar las almas de los obreros a cambio de un mísero salario, y criticaba con auténtica visceralidad sus métodos mecánicos de producción. Pero lo que propuso Carlyle como antídoto a las injusticias sociales derivadas del capitalismo fue buscar refugio en un orden superior, sobrenatural, y confiar en la llegada del “héroe” que habría de guiar al pueblo británico hacia un futuro mejor (abstracción de raigambre romántica, no exenta de connotaciones místicas y que entronca de forma inmediata con el ideal del “superhombre” de Nietzsche), así como la de su anhelo por la Edad Media. Desde luego no fue el único

en mostrar un idealismo tan utópico ante problemas sociales tan reales, pero sí puede considerársele como el primero de una no corta lista de pensadores y críticos sociales ingleses que vinieron a defender posturas muy similares, con más o menos sentido común y acierto. Entre ellos cabe destacar a John Ruskin y a William Morris, de los que hablaremos en extensión en puntos posteriores de esta investigación, por su vinculación directa con el Prerrafaelismo y por su influencia en los movimientos obreros, la cultura y el arte la España finisecular. Estas posturas estaban orientadas todas ellas a rechazar el liberalismo económico y el racionalismo, olvidando puerilmente que el avance tecnológico era imparable. Por su parte, la burguesía que se había enriquecido gracias al proceso industrial experimentado en el país (y, a esas alturas, en toda Europa), convertida en una especie de nueva aristocracia, continuó lavando su conciencia y su imagen a través del apoyo a instituciones benéficas, al tiempo que recrudecía su posicionamiento moral y político.

Frente a esta hipócrita idealización de la moralidad burguesa se había alzado casi dos décadas antes el Materialismo, también denominado “Positivismo” (a Auguste Comte debemos su origen, cuyos escritos se publicaron a partir de 1830), entendido como el resultado de la liberación de las ilusiones utópicas, y que acabó siendo el punto de vista predominante de la intelectualidad a partir de ese momento, y la filosofía de vida de la casi totalidad de la población europea desde mediados del s. XIX. La nueva filosofía entendía que todo lo mental y lo espiritual era fruto de fuerzas fisiológicas y quienes aspirasen a mejorar el mundo debían asumir una actitud estrictamente científica. Surgió así la Sociología, ciencia basada en la observación de los hechos sociales desde la más absoluta objetividad para llegar a leyes que expliquen el progreso social. La humanidad, despojada de prejuicios teológicos y metafísicos, podría avanzar hacia un futuro mejor.

Así las cosas, era cuestión de tiempo, ante el ambiente de crispación y los conflictos sociales que provocó el choque entre idealismo y positivismo, que se produjese una crisis en el sistema y que acabara afectando a todos los planos de la sociedad industrializada. El momento de quiebra definitiva del sistema sobrevino en Inglaterra a raíz de la depresión económica acaecida en torno a 1875 y no duró más de una década, pero de consecuencias sociológicas importantísimas, y conllevó la caída de sus esquemas morales más básicos. La poderosa clase media inglesa se sintió absolutamente desprotegida, sin confianza en sí misma ni en el propio modelo de vida victoriano, pero se convenció de que la única solución posible era cerrar filas en torno al mismo y defenderlo a ultran-



za, a pesar de sus temores. La piedra angular de esta revalidación del mundo victoriano fue la institución del matrimonio y la familia, que hasta ese instante jamás había gozado de tanto prestigio, y para protegerla se instauraron unos severísimos códigos sexuales, absolutamente represivos, especialmente para la mujer. Se creó de este modo una doble moral: la oficialmente aceptada y apoyada por Estado e Iglesia, que satanizó las relaciones prematrimoniales y extraconyugales, además del placer sexual dentro del matrimonio, contribuyendo con su represión al auge de la prostitución y de prácticas sexuales clandestinas, tanto por ser ajenas al marco del matrimonio como por su atrevida naturaleza. Es evidente que dentro del amplio abanico de respuestas posibles a la sexualidad, en la Europa *fin de siècle* parecieron predominar dos posturas, diametralmente opuestas pero de naturaleza igualmente radical, cuando no fanática: el más recalcitrante y represor puritanismo frente a la lascivia más exacerbada, e incluso patológica. Ambos posicionamientos marcaron a la sociedad inglesa del siglo XIX, posiblemente no más que a otras sociedades industrializadas, pero es indudable que en el consciente colectivo ha quedado ya como ejemplo paradigmático de esta bipolaridad sexual la conocida, y anteriormente citada, doble moral victoriana.

Uno de los síntomas más evidentes de la crisis que atravesó la Europa industrializada fue el enfrentamiento que tuvo lugar entre ciencia y religión, así como las consecuencias que dicho enfrentamiento provocó en el ámbito de la moral, con su consiguiente reflejo en el mundo del arte, transformándose así por completo su cultura a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX: la nueva fe en la ciencia derivada del Positivismo (no olvidemos que este será el gran momento de las ciencias sociales), hizo que la religión pasase, de forma inevitable, a un segundo plano, e incluso que fuese totalmente rechazada, no solo por los círculos intelectuales, sino por determinados grupos sociales, especialmente los más desfavorecidos. No es de extrañar si tenemos en cuenta que la Iglesia no mostró jamás especial interés por los problemas de la clase proletaria; y las sectas evangélicas solo predicaron la más absoluta resignación.

Los conservadores salieron en defensa de las instituciones religiosas, arguyendo que la Religión era necesaria para contener el radicalismo y la anarquía, mientras que los liberales la veían como un medio más para someter al pueblo<sup>93</sup>. Fue así como el rechazo al materialismo científico por parte de los sectores sociales más reaccionarios produjo en toda Europa a partir de 1830 un renacimiento de la espiritualidad y de la

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, págs. 237-239.

religiosidad (así como una clara inclinación al misticismo, la mitología, el espiritismo y el ocultismo), que acabó desembocando en una especie de angustia existencial generalizada, encarnada en las últimas décadas del siglo en la idea del fin del mundo, el terrible castigo que debía pagar una sociedad sin alma<sup>94</sup>.

Así pues, desde 1830 las religiones cristianas institucionalizadas tuvieron que ser testigo de la progresiva aparición de sectas y de la práctica de una serie de ritos y religiones ancestrales, muy de moda entre ciertos sectores de la alta sociedad (más por su exotismo que por el conocimiento real de los mismos), que dejaron su estela a lo largo del siglo y que alcanzaron su momento de mayor popularidad a finales del mismo, a pesar de que algunas de ellas tuvieran un carácter marcadamente satánico. Tal como señala Lily Litvak en *Erotismo fin de siglo*:

[...] el camino a las ciencias malditas estaba trazado. Una de las más interesantes direcciones de esta tendencia fue la moda ocultista que tomó mucho de las declaraciones y revelaciones de profetas del siglo XIX, basadas en creencias gnósticas irracionales: la secta de Vintras, la boullanista, y de tales hechos como el Milagro de la Salette<sup>95</sup>.

Todas estas circunstancias explicarían otro fenómeno religioso de notable trascendencia en toda Europa: el deseo de una profunda reforma religiosa y eclesiástica, sin la cual no llegaría la redención. Todos los ojos se volvieron entonces a la idea de un cristianismo primitivo y a la de un Salvador misericordioso, marcado por el dolor y la injusticia pero a la vez por la esperanza, la piedad, el amor fraterno y la humildad. Lógicamente, la nueva imagen del Cristianismo llamó aún más la atención por el contraste brutal con la superficialidad, esnobismo religioso e hipocresía moral predominantes en la Europa decimonónica<sup>96</sup>.

En el caso de Inglaterra, tuvo relevancia más que notable la renovación espiritual que se llevó a cabo dentro de la iglesia episcopal anglicana, conocida como el “Movimiento de Oxford”, (al que se vincularán, por cierto, miembros de la primera y segunda generación prerrafaelita): surgido en julio de 1833 en el seno de la Universidad de Oxford de la mano del presbítero John Henry Newman, John Keble, Hurrell Froude y otros clérigos anglicanos, este movimiento defendió la admisión, sin condiciones, de la Igle-

---

<sup>94</sup> Es interesante a este respecto el libro de Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1988.

<sup>95</sup> Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, págs. 110-111. La secta de Vintras postulaba el dogma de Sophia, divinidad contraria a la Virgen María, y cuyos ritos se basaban en prácticas sexuales, y reflejo perfecto, a su vez, de la doble moral victoriana.

<sup>96</sup> *Ibid.*, págs. 15-40.

sia anglicana en la Iglesia Universal, tal como se había hecho con la Iglesia católica y las Iglesias ortodoxas, pero evitando cualquier acercamiento a la romanización. Ahora bien, para ello, según los miembros fundadores del movimiento, era absolutamente preciso volver a la tradición de los Padres de la Iglesia primitiva cristiana. Hasta cierto punto, este objetivo era la extensión lógica del movimiento reformador romántico que ya había afectado a campos como las artes plásticas o la literatura, pasando por la política y sus reformas sociales, y que en el ámbito eclesiástico británico dio paso a uno de los debates internos más amargos de su historia, pues en la búsqueda del acercamiento al primitivismo cristiano, algunos predicadores y teólogos del Movimiento de Oxford optaron por el acercamiento al ritual católico romano, en contra de lo prescrito por el anglicanismo más ortodoxo. Surgieron así dos facciones enfrentadas dentro de la Iglesia anglicana, la reformadora, denominada *High Church* (también conocida como “tractiana”, en referencia a los *tracs*<sup>97</sup>), y la ortodoxa, la *Low Church*. Newman trató de llevar a cabo una reinterpretación de los 39 artículos de la Iglesia anglicana en su “Tracs for the Times against Popery and Dissent”, defendiendo así la “Vía media”, es decir, que el Anglicanismo pudiese situarse en un punto medio entre el Protestantismo y el Catolicismo.

Sin embargo, la defensa newmaniana del acercamiento al Catolicismo fue interpretado como una auténtica traición al Anglicanismo y, por ende, a la propia Inglaterra, dando lugar a cierta preocupación pública: lo que había sido hasta el momento una disputa interna entre teólogos y académicos tuvo repercusiones insospechadas en el terreno político, llegando a enfrentar a Gobierno e Iglesia, al cuestionarse los vínculos que tradicionalmente habían mantenido. El movimiento de Oxford defendió con firmeza la plena autonomía de la Iglesia anglicana con respecto a las autoridades civiles, al considerarla una institución orgánica por sí misma, en modo alguno nacida del Estado. En este sentido Keble, en su encendido sermón “Apostasy national” (el acontecimiento que dio lugar al nacimiento oficial del movimiento), lanzado cual arenga a los “ejércitos de Dios” desde el púlpito de la universidad, acusó al gobierno de interferir constantemente en los asuntos de la “Iglesia de Cristo”, cuando esta era de naturaleza divina y, por tanto, ajena a su jurisdicción.

---

<sup>97</sup> Los *tracs* eran panfletos o folletos explicativos de contenido religioso que se convirtieron en el principal vehículo del Movimiento de Oxford para dar a conocer sus ideales, llegando a convertirse en todo un símbolo de resistencia espiritual y política para los seguidores del mismo cuando fueron prohibidos.

Sus obispos y la propia Universidad de Oxford exigieron una retractación pública y prohibieron inmediatamente la publicación de los *tracs*; pero todo esto no acabó sino provocando el efecto contrario al deseado, pues Newman se convirtió al Catolicismo y, tras él, otros miembros y simpatizantes del movimiento (como, por ejemplo, el prerrafaelita James Collison), lo que supuso el comienzo del fin del mismo. Edward B. Pusey, perteneciente al grupo y profesor de hebreo de la universidad, intentó reimpulsar el movimiento mediante el diálogo entre anglicanos y católicos, mientras otro sector hizo lo propio luchando por salvaguardar la pureza de los propósitos para los que aquel se había creado. Todos los esfuerzos fueron inútiles y en poco tiempo el grupo de intelectuales de Oxford perdió unidad y acabó por disolverse.

No obstante, la influencia del Movimiento de Oxford sobre el Anglicanismo fue patente en los años sucesivos, desde la transformación de la ceremonia de la Eucaristía y el restablecimiento de la disciplina y las órdenes monásticas, hasta una mayor implicación en los problemas sociales de la Inglaterra de su tiempo<sup>98</sup>.

La necesidad generalizada en Europa de reformas eclesiásticas conducentes a una religiosidad más cercana a los orígenes espirituales del cristianismo se tradujo, en primer lugar, en la apremiante necesidad, especialmente en el seno de la burguesía (más conservadora y, en general, menos *snob* que otras clases pudientes), de la reinención de la figura de Cristo, queriéndola limpiar de las deformaciones iconográficas e iconológicas de las últimas centurias y para hacerla renacer como la del héroe de los oprimidos y los desamparados. Se transformó, por tanto, en el símbolo vivo de la catarsis que la sociedad anhelaba. El brusco salto a la modernidad no permitió a la burguesía asimilar tantos cambios y, transmisora de los valores tradicionales cristianos, añadió a la imagen de Cristo la de su propia conciencia de crisis. Estas transformaciones tuvieron su reflejo en la plástica, especialmente en escuelas pictóricas que hicieron del símbolo y lo metafísico sus principales características, tales como el Prerrafaelismo, con obras como *The Light of the World (La Luz del Mundo)*<sup>99</sup>, pintada en 1853 por William Hol-

---

<sup>98</sup> Cristóbal Orego Sánchez, "Henry Newman: desde las sombras", *Humanitas*, 22 (octubre 2005), págs. 1-9.

<sup>99</sup> Muchas de las obras plásticas citadas a lo largo de esta investigación serán reproducidas en un anexo final, identificándose por su número de lámina correspondiente. Reproduzco *The Light of de World* con el número 1. Los títulos originales de las obras plásticas reproducidas serán traducidos al castellano, siempre que las fuentes bibliográficas de las que se tome dicho dato lo permitan, pues en algunas ocasiones aparecerán traducidas directamente del original al idioma de la edición.

mant Hunt, o *Christ in the House of his Parents* (1850), de John Everett Millais, claros exponentes de su vinculación directa con el Movimiento de Oxford<sup>100</sup>.

Por otra parte, la nueva visión de Cristo en la Europa del XIX no pasó desapercibida para los movimientos sindicales; especialmente llamativa es la identificación que el anarquismo llegó a experimentar con aquel a finales de siglo (que no con el cristianismo institucionalizado), lo que no es en realidad tan extraño, si consideramos que era el símbolo de los marginados, de los perseguidos injustamente. Así pues, Jesucristo se convirtió en el modelo de numerosos líderes anarquistas (en España tenemos el ejemplo de Federico Urales, seudónimo de Juan Montseny, fundador de *La Revista Blanca* e implicado en el proceso de Montjuïc), con el hombre que estuvo dispuesto a morir en una cruz por defender sus ideales de justicia social y por denunciar la corrupción de los poderosos. Los desheredados de la tierra debían estar unidos ante el poder que los aplastaba, y el cristianismo, no la religión, podía darles la fuerza que necesitaban para alcanzar esa unión política. Así, anarquismo y cristianismo acabaron estando en la misma lucha y en el mismo bando; y un enemigo común fue la Iglesia, especialmente la católica.

En los periódicos obreros de entre 1895 y 1905 las representaciones de Cristo al modo de un líder sindicalista fueron habituales, como por ejemplo, una viñeta cómica en el periódico italiano *L'Ansino* que mostraba a Jesucristo encabezando una manifestación con una pancarta que reza “GIUSTIZIA!”, mientras un rollizo sacerdote huía despavorido ante su visión<sup>101</sup>. Se trata, por tanto, de un Cristo combativo, casi violento, que no duda en enfrentarse a aquellos que oprimen a los más desfavorecidos, a las víctimas de un sistema como el surgido de la industrialización.

---

<sup>100</sup> No obstante su influencia en la plástica de la Inglaterra del momento, no todo cuadro religioso estaba inspirado en sus principios teológicos, pero la mayoría de los críticos de entonces, mediatizados por la situación de crisis que había vivido la opinión pública, veía esa inspiración hasta donde no la había ni por asomo. Ese fue el caso de un lienzo de Ford Madox Brown (precursor del Prerrafaelismo), *The Pretty Baa-Lambs*, en el que se quiso ver una auténtica mariolatría encubierta cuando fue expuesto por primera vez en la Royal Academy en 1851: la obra representa a una joven dama en la soleada campiña inglesa, que sostiene con un brazo a su bebé, mientras que con el otro da de comer a unos corderitos, acompañada de su sirvienta, que recoge flores detrás de ella; y la crítica asistente vio claramente una representación irreverente y, desde luego, demasiado moderna para los gustos del público, de la Virgen María, el niño Jesús y el cordero místico. El autor explicó años más tarde que el cuadro representaba sencillamente lo que se podía ver, zanjando así la polémica que había despertado involuntariamente.

<sup>101</sup> Tomo este ejemplo de Jorge Urrutia, “El retorno de Cristo, tipo y mito”, *Anales de Literatura Española*, XV (2002), págs. 237-257, referido en pág. 238. Con respecto a la figura de Cristo, entre las analizadas remito a M.<sup>a</sup> del Pilar Celma Valero, “La adaptación de la herencia cristiana: el mesianismo finisecular”, *Proyección histórica de España en sus tres culturas*, Valladolid, Junta de Castilla-La Mancha, 1993, vol. II, págs 275-284.

Entre 1880 y 1914 tampoco faltaron novelas y cuentos<sup>102</sup> en las que el protagonista era un Cristo moderno que regresaba al mundo actual para denunciar sus miserias (la cuestión de fondo era cómo reaccionaría la humanidad si el auténtico Jesucristo regresara en carne y hueso) y que, como en el pasado, era insultado y perseguido. En este caso estamos ante la iconografía más bohemia del Salvador, del hombre solidario que comparte su destino con el de los marginados, con prostitutas que son nuevas María Magdalena. Sigue luchando contra el sistema, esa es la razón de ser de su regreso, pero lo hace desde la pasividad, desde la mansedumbre. Precisamente esa determinación de no luchar acabó siendo la causa de que el anarquismo terminase desvinculándose del cristianismo, a finales del siglo XIX. Hans Hinterhäuser analiza esta imagen de Cristo en la novela finisecular en el primer capítulo de *Fin de siglo. Figuras y mitos*, “El retorno de Cristo”<sup>103</sup>: en la mayoría de las obras analizadas, el protagonista no es el propio Cristo, pero sí un hombre que asume su lucha, su espíritu e, incluso, su imagen y su modo de vida, lo que incluiría los milagros. Evidentemente, tratándose de personajes semejantes al hijo de Dios, se esperaban demostraciones de su poder ultraterreno en la trama de estas creaciones literarias. Este aspecto concreto enlazaba con la creencia generalizada del fin inminente del mundo y la demanda de milagros que exigía. Sin embargo, estos personajes santos, por lo general, se rebelan contra la exigencia de los mismos por parte de aquellos que les siguen, lo que no es óbice para que sus creadores den un giro al desarrollo de la historia y hagan que sus criaturas literarias lleguen a realizarlos, si por milagros aceptamos curaciones y otros prodigios gracias al poder de la sugestión.

A este respecto, es sumamente interesante el enfoque que la ciencia del momento dio a este tipo de experiencias, incluyéndolas en el ámbito de la neurosis y la psicopatología: partiendo de las teorías de autores como el médico y criminalista Cesare Lombroso, o el neurólogo y fundador de la neuropatología moderna Jean Martin Charcot, los estudios psicológicos del momento mostraron un evidente interés por los “genios religiosos”, y especialmente por la figura de Cristo, ocupando no pocas páginas de tesis doctorales, lo que no puede extrañarnos dada la atracción que despertaba entre propios y ajenos al campo de la medicina o la psicología. Hinterhäuser señala que creadores literarios como Fogazzaro en su obra *Il Santo*, o Hauptmann en *Der Apostel*, muestran en el comportamiento de sus protagonistas signos evidentes de alguna patología seria.

---

<sup>102</sup> Véanse sobre esta cuestión, los cuentos de Julio Burell y Antonio Palomero incluidos en *Cuentos bohemios españoles: antología*, edición de Víctor Fuentes, Sevilla, Renacimiento, 2005.

<sup>103</sup> Hinterhäuser, *op. cit.*, págs. 15-39.

En lo que a plástica se refiere, aunque menos habituales que en literatura, no faltaron tampoco artistas que se inspiraron en la idea del regreso de un Cristo redentor, dispuesto a combatir las injusticias sociales con la lucha política o con la solidaridad y la misericordia. Uno de los ejemplos más característicos lo representa James Ensor con obras como *La entrada de Cristo en Bruselas* (1888-1889) (Lám. n.º 2)<sup>104</sup>, o *Cristo agonizante (Satán y las legiones infernales torturan al Crucificado)*, de 1886. En la primera, una de sus más conocidas obras maestras, el pintor se identifica, a través de la ironía más descarnada, con el protagonista: Cristo se convierte involuntariamente en el centro de atención de los demonios que ha venido a conjurar (capitalistas, clérigos, militares, prostitutas, decadentes, etc.), al ofrecerles estos una multitudinaria bienvenida en forma de carnaval grotesco, no exento de cinismo.

Complementando al proceso de “reinención” de la figura de Cristo, tuvo lugar otro similar con respecto a la Virgen María. Sin embargo, lo que empezó siendo el complemento femenino de aquél, acabó convirtiéndose en el símbolo de la moral burguesa, representada en la imagen estereotipada de la mujer honesta, fiel cumplidora de los papeles de madre y esposa, y reflejo de la honestidad del esposo por medio de su propia virtud. Pero para comprender este fenómeno en toda su magnitud y lo que llegó a representar no basta con los motivos expuestos anteriormente, ya que en este se dieron, además, otras circunstancias socio-culturales de diversa naturaleza, sumamente complejas, e igualmente reveladoras del cambio de pensamiento que vivía Europa; y que afectaron especialmente a las mujeres de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Analizaré esta cuestión en páginas posteriores de la presente investigación, al abordar el análisis de los roles impuestos a la mujer en la era victoriana. Esos roles se convirtieron en la fuente de inspiración para la *Pre-Raphaelite Brotherhood* en el proceso de creación de sus dos iconos femeninos finiseculares: la *domina angelicata* y la *femme fatale*<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> A partir de este punto utilizaré la abreviatura Lám. al puntualizar el número correspondiente a cada una de ellas. Los títulos de ambas obras de Ensor aparecen traducidas al castellano en la fuente consultada.

<sup>105</sup> En concreto, realizaré el estudio de los roles femeninos que la sociedad victoriana impuso de manera férrea a las mujeres, así como su transcripción iconográfica a la plástica y la literatura prerrafaelitas y, de ahí, a otras vanguardias finiseculares. Esto es necesario para la comprensión de ciertos aspectos sociológicos, culturales, ideológicos y estéticos de la sociedad industrial inglesa y, por ende, europea; así como para entender aspectos prerrafaelitas destacados en el teatro del simbolista Maurice Maeterlinck, una de las vías más decisivas de penetración de la estética prerrafaelita en España. Dichos roles fueron aceptados por toda Europa en muy pocos años, por supuesto, también en España, pero en el caso español desarrollaré la cuestión en la segunda parte, ya que en ella abordo la influencia del Prerrafaelismo en Gómez de la Serna y en otros de sus amigos y colaboradores en *Prometeo*, por lo que el análisis previo de ciertos aspectos políticos, económicos, sociales y culturales de la España de comienzos del siglo XX, entre los que el papel asig-

### 1.3. La aparición de estéticas idealistas frente al academicismo oficial de la Inglaterra industrial

Un mundo moderno resultaba inconcebible sin el avance tecnológico, pero las heridas que abrió su brusca intrusión en la vida cotidiana fueron más profundas de lo que nadie había calculado: la máquina acabó sustituyendo al taller artesano, y la producción en serie de objetos artísticos supuso el fin de la artesanía. Además, si hasta ese instante críticos, académicos y especialistas habían establecido una clara distinción entre la artesanía y el Arte (escrito con mayúsculas), tras la Revolución industrial los límites entre la una y el otro se habían desdibujado. La tecnología y la ciencia al servicio del arte empezaban a elevarse como monstruos terribles en la conciencia de los artistas, a quienes exigían el alma como tributo a la modernidad. El descontento que esto provocó condujo a la mayoría a la búsqueda de mundos de fantasía, de imágenes oníricas que reflejaban el anhelo de una existencia en armonía con la naturaleza y con el espíritu, búsqueda en perfecta sintonía con el último romanticismo.

Esta tendencia estética despertó, a su vez, el recelo de los científicos, que vieron en ella una actividad inútil y frívola, y juzgaron a los artistas como desocupados y bohemios, auténticos parásitos sociales de dudosa moralidad. Así pues, la Tecnología y el Arte de Fin de siglo han sido analizadas frecuentemente por historiadores y críticos del siglo XX como planos irreconciliables de una misma realidad, aunque en la actualidad hay estudios sobre el tema que apuntan a que el continuo enfrentamiento entre ambas no hizo sino que se estimularan mutuamente.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que, en cierta manera, el Positivismo acabó dando lugar al Realismo estético (y por ello, especialmente presente en las ciudades europeas más castigadas por la industrialización), mientras que el conservadurismo se identificó con un academicismo absolutamente apolíneo. Sin embargo, en Gran Bretaña el Realismo plástico no llegó a tener la fuerza que sí tuvo, por ejemplo, en Francia (desde mediados del siglo XIX, auténtica capital del arte en todo Occidente), pues, aunque es cierto que hubo artistas plásticos británicos que podríamos calificar como realistas (el ejemplo más conocido lo encontramos en Leighton y su *Holgazán* de la Galería Tate de Londres), hay que admitir, de igual modo, que fueron pocos y sin la suficiente fuerza

---

nado a la mujer es clave para los objetivos de esta investigación y justifica la postergación. No obstante, y hasta ese momento, las alusiones a los roles femeninos en la España moderna serán frecuentes en mi explicación.



Llegados a este punto, es absolutamente obligado remitirnos a Mario Praz, reconocido por todos los especialistas como el auténtico precursor de estos estudios con su obra sobre el “Romanticismo sombrío” convertida en clásico: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*<sup>193</sup>. En palabras de Erika Bornay, “el precursor sobre los estudios de esta imagen, aunque circunscritos al área de la literatura, ha sido Mario Praz, cuya exhaustiva obra no solo no ha sido todavía superada, sino que, además, y dada la ingente información que proporciona, ha sido el origen y fuente de numerosos ensayos sobre este periodo y cita obligada de cualquier investigador de las figuras y mitos finiseculares”<sup>194</sup>. Volveré a la obra de Mario Praz con posterioridad, al abordar el análisis de la imagen de la *femme fatale* en el imaginario prerrafaelita, simbolista y modernista en la literatura y la plástica.

### **3. Primeros contactos con el Prerrafaelismo en España**

#### **3.1 El “inmortal” Alfred Tennyson y sus conexiones con la *Pre-Raphaelite Brotherhood***

En septiembre de 1848 la recién nacida Hermandad Prerrafaelita se reunía en el estudio de John Everett Millais para establecer los principios básicos por los que se regirían sus miembros, expuestos con anterioridad. Todos sus miembros estaban dispuestos a combatir las injusticias sociales y económicas derivadas de la industrialización en su Inglaterra natal con un ideal de belleza plástica y literaria anti-academicistas, inspirado uno en la pintura italiana renacentista previa a Rafael de Urbino, y el otro, fundamentalmente en los poetas italianos precursores del Humanismo del siglo XIV, aquellos que constituyeron la Escuela Primitiva Italiana. Como subraya Timothy Hilton, apenas hay documentación escrita sobre lo que en esa reunión se discutió, pero por escritos posteriores de William Michael Rossetti, secretario de la Hermandad desde entonces, es sabido que en esa primera reunión determinaron quiénes serían los modelos culturales que les inspirarían en su empresa, los hombres geniales a los que emular para llevar a cabo su proyecto de transformación estética y ética, una vez rechazados todos aquellos que el academicismo británico idolatraba. Una vez seleccionados sus héroes (un grupo

---

<sup>193</sup> Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999. La paginación a la que remitiré al citar en lo sucesivo esta obra, corresponderá a dicha edición.

<sup>194</sup> Bornay, *op. cit.*, págs. 17-18.

de lo más heterogéneo, por cierto), a los que bautizaron como “los inmortales”, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti y John Everett Millais los ubicaron en distintos niveles dentro de una jerarquía piramidal (posiblemente por la naturaleza tan distinta de sus aportaciones a la humanidad, además del distinto valor de las mismas) y en la cúspide situaron a Jesucristo. En los siguientes cuatro niveles ubicaron talentos tan dispares como el de William Shakespeare y el del autor del *Libro de Job*; Homero, Dante Alighieri, Chaucer, John Milton, Leonardo da Vinci, Goethe, John Keats, Percy Bysshe Shelley, el Rey Alfredo, Walter Savage Landor, William Thackeray, George Washington y Robert Browning. La lista se completa con un cuarto nivel formado por nombres igualmente variados, entre los que destacarán los de los poetas Thomas Malory y Alfred Tennyson<sup>195</sup>.

Pero lo que realmente importa de esta lista de “inmortales” no es tanto quiénes la conformaban (de hecho sufrió modificaciones), sino que revelaba algo que habría de ser uno de los principios claves de la Hermandad: la inspiración mutua y la fusión perfecta entre pintura y literatura, ya comentada, e inspirada en el principio horaciano *ut pictura poesis*. La realidad de la escuela prerrafaelita a lo largo de sus primeros años de existencia, como con posterioridad, demostró el grado de compromiso con ese principio, y en ese sentido la obra poética de Sir Thomas Malory y, sobre todo, la de Alfred Tennyson acabaron ocupando un lugar privilegiadísimo entre sus miembros, lugar que siguieron ostentando con los de la segunda generación prerrafaelita, mientras otros “inmortales” eran olvidados. El fervor por estos dos autores se debió tanto a la plasticidad de sus versos como al medievalismo de su temática, en las que las leyendas artúricas ocuparon un protagonismo absoluto.

En el caso de Alfred Tennyson, se unía a la admiración por su obra el contacto directo con él (Tennyson conoció personalmente a Millais, con quien mantuvo una estrecha amistad durante algún tiempo, y a otros miembros de la Hermandad), ya que el poeta a menudo mantenía largas charlas sobre poesía y pintura con ellos, e incluso llegó a aconsejarles estéticamente en alguna ocasión. Esto explica que desde fecha muy temprana Tennyson se convirtiese en la fuente de inspiración de numerosas obras de la primera generación prerrafaelita, tales como *Mariana*, de John Everett Millais, en cuyo marco grabará los versos del soneto homónimo por los que había imaginado la psicología del personaje; *La Dama de Shalott*, tanto en su versión xilográfica como el idéntico

---

<sup>195</sup> Timothy Hilton, *Los Prerrafaelitas*, Barcelona, Destino, 2000, págs. 31-64.

óleo, de William Holman Hunt; o la xilografía de Dante Gabriel Rossetti *El Palacio del Arte*.

La influencia de Alfred Tennyson no se perdió tras la disolución de la Hermandad, y a través de Rossetti volvería con fuerza renovada a sembrar de imágenes poéticas la imaginación de los miembros de su segunda generación, que leen sus versos mientras están entregados al ciclo de pinturas de temática artúrica inspirado en la obra de Thomas Malory para el nuevo edificio de la Oxford Union Debating Society. La obsesión por lo artúrico a través de los ojos de Tennyson se fue agudizando sobremanera entre los miembros de la segunda *Pre-Raphaelite Brotherhood* a medida que el proyecto avanzaba, lo que se explica, más allá de la fama del poeta y de la moda de la época por todo lo medieval y por sus héroes, históricos o legendarios, porque de alguna manera sus miembros se sintieron caballeros de una moderna Tabla Redonda en busca de su propio Santo Grial. Elizabeth Prettejohn subraya a este respecto que para Dante Gabriel Rossetti: “King Arthur’s Knight of the Round Table presented an obvious parallel for the idea of an all-male community collectively devoted to a reforming project”, motivo por el que él consideraba “the new friendships with Morris and Burne-Jones promised a second Round Table [...]”<sup>196</sup>. Por eso no es de extrañar que Burne-Jones relatase con nostalgia años después del proyecto de Oxford: “Remember, I have set my heart on our founding a Brotherhood. Learn Tennyson’s poem *Sir Galahad* by heart. He is to be the patron of our Order”<sup>197</sup>. La profunda admiración que sentían todos sus miembros por Alfred Tennyson era en especial evidente tanto en Morris como en Burne-Jones, quienes ya leían de manera obsesiva la obra del laureado poeta antes de conocer a Rossetti por la vinculación de ambos con el Movimiento de Oxford<sup>198</sup>. Pero esa admiración respondió, además, a otra cuestión que con frecuencia se destaca del estilo tennysonianiano, tal como subraya Juan Miguel Zarandona<sup>199</sup>:

---

<sup>196</sup> Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London, Tate, 2000, pág. 101-102.

<sup>197</sup> Citado por Prettejohn, *op. cit.*, pág. 99.

<sup>198</sup> Prettejohn subraya el hecho de que la elección de Sir Galahad como patrón de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* estuvo motivada por la integridad espiritual que el personaje representaba, y porque se le había encomendado una misión divina, como en cierta manera creían los jóvenes de la Hermandad tenían ellos mismos con su cruzada social por medio del arte. Además, el propio Henry Newman hizo del personaje un icono de bondad y celibato para los miembros más jóvenes del Movimiento de Oxford. *Ibid.*, pág. 99.

<sup>199</sup> Las fuentes bibliográficas que he utilizado prioritariamente para el desarrollo del presente punto han sido dos obras del profesor Juan Miguel Zarandona: *Los Ecos de las Montañas de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004, y *La recepción de Alfred Tennyson en España. Traductores y traducciones artúricas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2007. A ellas me remitiré en las citas textuales, señalándolo en las notas de pie de página, para no caer en una constante reiteración.

Lo cierto es que sus descripciones son extraordinarias, es un pintor con las palabras de banquetes, torneos, bosques, efectos de luz y sombra, etc. Tiene muchos rasgos en común con los pintores prerrafaelitas. Rossetti y los otros miembros del grupo, se introdujeron en el mundo artúrico mediante Tennyson y los *Idylls*. Comparte con ellos su afición por el medievalismo y el arte gótico de castillos y ruinas<sup>200</sup>.

Las obras de inspiración tennysoniana salpicaron constantemente la producción de los prerrafaelitas, de las que *The Blessed Damozel (La doncella bienaventurada)* y *Sir Galahad*, de Burne-Jones, *St. George and the Princess Sabra* y *Sir Galahad at the Ruined Chape (Sir Galahad en la capilla en ruinas)* de Dante Gabriel Rossetti, y *Oriana* de Frederick Sandys son solo una pequeña muestra. Pero la unión perfecta entre poesía y pintura tan perseguida por los prerrafaelitas, y su admiración por Tennyson encontraron un punto de encuentro en el encargo que el editor Edward Moxon hizo a Rossetti y a Hunt, entre otros: en 1857 la editorial Moxon and Company proyecta una edición de lujo de la obra maestra de Alfred Tennyson, *Idylls of the King*, ilustrada con xilografías encargadas a los pintores de mayor prestigio del momento. A Hunt se le encarga ilustrar *The Lady of Shalott*, y el resultado fue uno de los más celebrados por la crítica, tanto por su exquisitez como por la escrupulosa versión que hizo de los versos de Tennyson (quizá por ello Hunt eligió esta versión de las varias que hizo a lo largo de su carrera del tema de Tennyson, para reproducirlo en su famoso óleo de 1886), a pesar de que el poeta se quejó de la cabellera flotante de la dama y del tapiz circular no eran correctos. Por lo que respecta a Rossetti, se le encargan cinco xilografías, consiguiendo una pequeña obra maestra que todavía hoy suscita muchas incógnitas con la dedicada a *The Palace of Art*, que el pintor tituló *The Palace of Art (Saint Cecil)*. Rossetti se había sentido muy motivado desde el primer momento con este poema de Tennyson porque según confesaba a William Allingham (el cronista “extra-oficial” de la Hermandad Prerrafaelita): “ahí puede uno alegorizar por cuenta propia sin destruir ni para sí ni para nadie ninguna de las ideas concretas del poeta”<sup>201</sup>, y porque el alma protagonista del mismo es representada alegóricamente por una mujer llena de misterio y encanto medieval, algo irresistible para cualquier prerrafaelita, que Rossetti transformó en una sensual santa Cecilia de abundante cabellera y mandíbula prominente, entregada en idéntico éxtasis al órgano como al abrazo de un ángel que la toma por la cintura.

---

<sup>200</sup> Zarandona, *La recepción de Alfred Lord Tennyson en España. Traductores y traducciones artúricas*, op. cit., págs. 30-31.

<sup>201</sup> Citado por Hilton, op. cit., pág. 177.

Esta primera edición de *Idylls of the King* de Tennyson por Moxon, Son and Co. (1857) se acabó convirtiendo en un referente dentro del mundo editorial por la riqueza de sus materiales, la cuidadosa encuadernación y la elección de los modelos tipográficos, así como el tamaño de sus páginas, que permitía la impresión a gran tamaño de las ilustraciones. Por ello entre 1857 y 1859 se reeditan los primeros cuatro Idilios en edición de lujo. En 1867 se reeditan los mismos, ahora individualmente y contando para la ocasión con la inestimable colaboración de Gustave Doré, que viaja por dicho motivo a Inglaterra: el extraordinario detallismo de sus grabados movió a Moxon a cambiar el formato y diseño de la edición original, ya que el tamaño de las páginas es mayor, lo mismo que el de los caracteres. Las tapas duras en rojo intenso y portada con el escudo de Inglaterra del León y el Unicornio en pan de oro terminan de dar a la edición un aspecto, de por sí excelente en su diseño interior (que sin duda fue el mayor reclamo para el lector inglés de la época), de pieza de lujo que no podía faltar en la biblioteca de ningún hogar victoriano, y poco faltó para ello, a juzgar por el éxito de ventas. Conscientes de la responsabilidad de los grabados de Doré en dicho éxito, Moxon, Son and Co. editan *The Doré Gift Book of Illustrations to Tennyson's "Idylls of the King"* whit *Introductory Notice of the Arthurian Legends* en versión de lujo, un total de treinta y seis grabados acompañados de fragmentos de cada uno de los poemas correspondientes, además de un grabado introductorio a modo de frontispicio de Alfred Tennyson rodeado de los personajes de sus Idilios artúricos.

### **3.2 La huella de *The Idylls of the King* en José Zorrilla y su eco en las letras españolas finiseculares**

Con respecto a los objetivos de esta investigación, me interesa destacar, en primer lugar, el papel que la obra de Alfred Lord Tennyson jugó en la literatura artúrica española del siglo XIX y XX (a pesar del escaso conocimiento y difusión del poeta victoriano en España, en parte como consecuencia de la falta de traducciones), algo pocas veces tomado en la consideración que merece; y en segundo lugar cómo la vinculación de dicha obra con ciertos valores estéticos prerrafaelitas pudo influir en la percepción de la escuela inglesa en nuestro país, más concretamente en Cataluña, tal como denotarán igualmente obras nacionales inspiradas, de forma directa o indirecta, en *Idylls of the King*, a través de traducciones, entre las que destacan especialmente las de Lope Gisbert y Vicente de Arana, y versiones u obras inspiradas en la de Tennyson.

Sin duda, uno de los ejemplos más sobresalientes será *Ecos de las Montañas* de José Zorrilla. En 1867 Montaner y Simón, sus editores barceloneses, proponen a Zorrilla la traducción de *Idylls of the King* de Alfred Tennyson. Aceptada la propuesta y coincidiendo con una larga estancia de Zorrilla en Cataluña, empieza a escribir algo muy diferente, cuyo resultado final será *Ecos de las Montañas*, publicada en 1868. Diferente en la medida en que Zorrilla transformó lo que debía haber sido una brillante traducción en una obra propia, no obstante, la inspiración tennysoniana es evidente en muchos aspectos. Por otra parte, como señala Zarandona en relación con esto:

Esta primera llegada de la obra del poeta inglés fue solo el anuncio, la preparación de otros muchos retornos de sus fantasías, sentimientos e iluminaciones a las letras españolas, dentro del ámbito de todo tipo de reescrituras: traducciones, versiones, modelos de inspiración, crítica literaria, estudio filológico, etc.<sup>202</sup>

Esta primera edición de *Ecos de las montañas* no fue en absoluto una edición corriente: formada por dos lujosos volúmenes con un tamaño fuera de lo habitual y reproduciendo treinta y cinco de los grabados de Doré, ha sido considerada, entonces y ahora, como una auténtica joya del arte tipográfico en España. Los mismos editores, Montaner y Simón, llevarían a cabo una segunda edición, de nuevo con las ilustraciones de Doré, pero en un único volumen de dimensiones más reducidas, en 1894, para los suscriptores de la Biblioteca Universal Ilustrada.

Sin embargo, lo realmente destacable de todo esto es cómo obras de Zorrilla inspiradas en las de Tennyson pudieron llegar a ser ejemplos preclaros de estética prerrafaelita al tiempo que un claro referente en el arte escénico español, en tanto en cuanto fuente de inspiración para muchos de los diseños escenográficos que se crearon para el teatro poético de finales del siglo XIX y principios del XX. En un momento en que se hablaba constantemente de decadencia del teatro español (como explicaré con posterioridad), las ediciones, tanto las de textos teatrales como las de otro género, llegaron muchas veces a suplir la imposibilidad de llevar a escena ciertas obras, bien por no tratarse de un teatro comercial, bien por la complejidad escenográfica que requiriesen, ofreciendo al lector una puerta a la imaginación visual extraordinaria. En este sentido precisamente destaca Jesús Rubio Jiménez, entre otras, algunas de las ediciones de *Ecos de las montañas* y de las *Leyendas*:

---

<sup>202</sup> Zarandona, *op. cit.*, pág. 15.

Gran espectacularidad ofrecen en los años noventa [del siglo XIX] ediciones como las de Zorrilla, cuyas colecciones de leyendas se editaban con gran esplendor. Es el caso de *Ecos de las montañas* [...]. En ella [*sic*] se reproducen reducidas las láminas de Doré, añadiendo otros motivos ornamentales en los márgenes con lo que el mundo medieval se hace más inmediato, plástico y sugestivo [...].

La transición a ediciones plenamente modernistas casi se ha consumado en los dos tomos de *Leyendas*, que publicó el editor Manuel Pedro Delgado en 1901. Fue empresa ambiciosa [...].

No es fácil dar con palabras una idea de la belleza de esta edición, de la espectacularidad de sus ilustraciones. Las leyendas de Zorrilla propenden ya de por sí a la teatralidad, hábilmente lograda por este escritor maestro de trucos y efectismos, y que sabe colocarse a veces en un segundo plano para que los personajes hablen directamente al lector, convertido aquí gracias a las primorosas ilustraciones también en espectador. Y si cito aquí estas ediciones no estrictamente teatrales es porque [...] ofrecen un peculiar anticipo del teatro poético de ciertos modernistas. Hubo una continuidad temática e ideológica entre el teatro y las leyendas de Zorrilla y el teatro poético histórico cultivado por autores como Eduardo Marquina<sup>203</sup>.

Retomaré este tema y el artículo de Rubio Jiménez en el punto dedicado al teatro poético, tanto el que acabó institucionalizado como el que siguió ofreciendo nuevos caminos expresivos a la vanguardia teatral.

Hasta entonces, y para concluir, en lo que respecta a una influencia aún más directa de la obra de Alfred Lord Tennyson (al tiempo que de su conexión con el Prerrafaelismo) en el teatro español de aquellos años (textos dramáticos basados de forma directa en obras del poeta inglés), sirva de ejemplo *La señorita se aburre. Comedia en un acto basada en una poesía de Tennyson*, de Jacinto Benavente. Basándose en el poema *Lady Clara de Vere*, Benavente desarrolla su pequeña comedia (su único acto está constituido por quince breves escenas) en la Inglaterra del siglo XVIII: la protagonista, Clara, la hija del Duque de Bedford, es enviada por su padre al campo para apartarla de la vida un tanto disoluta que lleva en Londres y del escándalo que ha conllevado que dos de sus pretendientes se hayan batido en duelo por la coquetería de la joven, con la muerte de uno de ellos. De carácter frívolo, egoísta y manipulador, el principal divertimento de Clara es jugar con los sentimientos de los demás, en especial con el de los hombres, a los que enamora por el simple placer de abandonarlos. Clara parece ser una genuina *femme fatale*, una genuina “devoradora de hombres” que utiliza su erotismo para manipularlos y destruirlos, sin que haya otro motivo que la pura crueldad. Aburrída en su “destierro”, seduce el corazón del joven Juan, un noble campesino prometido a la dulce y apacible María, el nombre idóneo para una *domina angelicata*, pura, noble, fiel, gene-

---

<sup>203</sup> Jesús Rubio Jiménez, “Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena”, *Revista de Literatura*, III, 105 (enero-junio 1991), págs. 103-150, cita de págs. 109-110.

rosa, sacrificada y dócil. Sin embargo, la ausencia de auténtico dramatismo y el carácter ligero que domina la obra, sobre todo en el momento de su desenlace aleccionador (la sabiduría del padre de Clara coloca a cada personaje en su lugar, al tiempo que escarmenta a su hija), alejan en cierto modo a ambos personajes de los prototipos prerrafaelitas, al no profundizar en el desarrollo psicológico de los mismos. No obstante, lo que es evidente es cómo habían llegado a asumirse ambos tipos de mujer en la conciencia colectiva de la sociedad europea desde finales del siglo XIX.

#### **4. Consideración teórica del Prerrafaelismo en discursos y manuales de estética sobre el Modernismo en España**

##### **4.1 El discurso de Gaspar Núñez de Arce de 1887 en el Ateneo de Madrid**

Tal como reza en el enunciado, mi objetivo es dar cuenta brevemente en el presente punto de mi investigación de cómo en medio de la polémica que sacudía a literatos, intelectuales y científicos en España a finales del siglo XIX a causa de la llegada de la modernidad (al amparo, como ya he expuesto, del desarrollo industrial y el Positivismo científico)<sup>204</sup>, el Prerrafaelismo fue utilizado por igual tanto por los más conservadores como argumento a favor de la tradición estética española y de los valores morales y socio-políticos en los que se sustentaban, como por los que lideraron una crítica antimodernista sin cuartel contra toda vanguardia sospechosa de decadentismo. En definitiva, se hablaba de la escuela inglesa cada vez con más frecuencia, pues a medida que iba siendo conocida, más se encontraba en ella los unos un ejemplo de lucha ante el materialismo y la industria en el país en el que se había generado ese conflicto, extendiéndolo como un plaga por toda Europa a través de los cantos de sirena del progreso fabril; y los otros en ella una de las principales responsables de la degeneración moral de la cultura finisecular.

Uno de los primeros testimonios directos sobre la consideración positiva del Prerrafaelismo lo hallamos en el discurso que el poeta, dramaturgo y político Gaspar Núñez

---

<sup>204</sup> Véase en particular Marta Palenque, *El poeta y el burgués: (poesía y público: 1850-1900)*, *op. cit.*; y *Poesía Lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*, Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (coord.), *op. cit.*



de Arce<sup>205</sup> pronunció en el Ateneo Científico y Literario de Madrid el 3 de diciembre de 1887<sup>206</sup> con motivo de la apertura de sus cátedras, bajo el título “Discurso sobre la poesía”. Tal como expone al comienzo del mismo, y convencido de la misión cívica de la poesía en la sociedad, el propósito de Núñez de Arce es dar a conocer su opinión sobre “[...] el lugar que corresponde a la poesía lírica en la literatura moderna [...]”<sup>207</sup>, tema que le brinda la oportunidad de demostrar el hostigamiento que la poesía lírica recibe por parte del Naturalismo, en un momento en que se tiene más necesidad que nunca de aquella precisamente por el precio demasiado elevado que se está pagando por el progreso:

Muéveme también a preferir este tema, a más del atractivo que tiene para mí, el propósito de contrarrestar en lo posible la especie de cruzada que el vulgo literario, tan injusto como impresionable, se ha levantado de algunos años a esta parte contra la poesía. No pretendo entrar en las altas especulaciones a que se presta el problema planteado por eminentes pensadores de la escuela positivista, sobre la suerte reservada en épocas remotas a todas las manifestaciones del arte; las cuales, según cálculos y conjeturas de algunos de ellos, están condenadas a ir gradualmente extinguiéndose hasta desaparecer por completo bajo la continua invasión de la ciencia. [...] Desde que el naturalismo [...], declarando la guerra sin cuartel a la imaginación, y como si la literatura fuese una rama no más de las ciencias naturales, pretendiendo someterla exclusivamente al régimen de la observación y del experimento, hízose de moda entre ciertas gentes hablar con menosprecio de la poesía, sobre todo de la lírica [...]. Contra esos feroces sectarios va principalmente encaminado mi trabajo [...]<sup>208</sup>.

Con la intención de desmontar ese supuesto ataque del Naturalismo a la poesía lírica, Núñez de Arce, tras hacer un repaso de la poesía del Renacimiento, que en su opinión, a pesar de sus grandes aportaciones al arte, también ha frenado el impulso de la creación poética con su exceso de dogmatismo academicista, decide llevar a cabo un

---

<sup>205</sup> Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) alternó su producción poética y dramática (en las que destacan respectivamente *Gritos del combate* y el drama histórico, *El haz de leña*) con una activa y larga carrera política: entre los distintos cargos que ocupó desde el reinado de Isabel II, cabe destacar el de ministro de Ultramar, Interior y Educación con el partido progresista de Sagasta al comienzo de la Restauración. Entró en la Real Academia de la Lengua el 8 de enero de 1874 y fue presidente de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles durante el periodo de 1882 a 1903. Nombrado senador vitalicio en 1886, su salud le llevó a dejar la actividad política en 1890 (Jorge Urrutia, “El camino cerrado de Núñez de Arce”, *Anales de Literatura Española*, n.º 2, 1983). Tomo también algunos datos biográficos de Wikipedia, consultada la página el 29 de noviembre de 2013.

<sup>206</sup> Véase Gaspar Núñez de Arce, “Discurso sobre la poesía”, *Gritos del combate*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1930 (8.ª edición). A esta edición me remitiré para la exposición del citado discurso, así como para el caso de citas literales del mismo. La primera edición de *Gritos del combate* data de 1875, pero es en la segunda, de 1887, en la que se incluye su “Discurso sobre la poesía”.

<sup>207</sup> Núñez de Arce, *op. cit.*, pág. 249.

<sup>208</sup> *Ibid.*, pág. 251-253. Sobre la relación poesía-ciencia véase: Marta Palenque, *El poeta y el burgués (poesía y público: 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990 y Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (coords.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2003.

extenso recorrido por las literaturas contemporáneas de países como Inglaterra, Francia o Rusia. Y lo empieza por Inglaterra, pues está convencido que ninguna otra nación como ella ha sabido respetar en lo que vale la poesía lírica. Aludiendo a la variedad que de la misma se encuentra en aquel país, pone como ejemplo “[...] las vaporosas creaciones del prerrafaelismo, representado por el pintor y poeta Rossetti [...]”<sup>209</sup>, contraponiéndolo a “[...] la inspiración turbulenta, panteísta y sensual”<sup>210</sup> de Algernon Charles Swinburne, al que, por cierto, en modo alguno asocia con la escuela prerrafaelita. Entre ambos sitúa la poesía de Tennyson, “El primero de todos, por su antigüedad y fama [...]”<sup>211</sup>. Núñez de Arce demuestra un profundo conocimiento de los tres poetas ingleses, tanto de las características de sus respectivos estilos, como de sus obras más destacadas, dedicándoles gran parte de su discurso, tanto por la defensa que de la poesía suponen para él, como por considerar que no hay otros casos similares a los de Inglaterra en el resto de Europa. En el caso del país vecino: “[...] las letras y, por tanto, la poesía, atraviesan en Francia por un período de lamentable confusión”<sup>212</sup>, sin duda por ser la cuna del Naturalismo, pero también por el Decadentismo, que menosprecia, afirma, la tradición poética francesa (solo Leconte de Lisle y François Coppée se salvan de la purga de Núñez de Arce). En el de Rusia, al no existir una tradición poética hasta hace muy poco tiempo, no queda sino esperar a que esta empiece a dar sus frutos, con la única excepción de Apolo Maïcof. Y en Italia solo le parece destacable la obra de Josué Carducci. En definitiva, que Núñez de Arce solo encuentra esperanzas para la poesía española en el espejo del Prerrafaelismo inglés, no tanto en el sentido de imitar su estilo como su espíritu de oposición y resistencia al Naturalismo y al Positivismo.

Es evidente que el discurso de Gaspar Núñez de Arce es sumamente interesante al objeto de esta investigación por ser un testimonio incuestionable del conocimiento cada vez más generalizado del Prerrafaelismo en España, que a esas alturas de siglo ya había despertado un creciente interés en ciertos círculos intelectuales, con el consiguiente reflejo en la prensa, que reproducía poemas, cuadros y escritos diversos de la escuela.

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, pág. 287.

<sup>210</sup> *Ibid.*, pág. 287.

<sup>211</sup> *Ibid.*, pág. 289.

<sup>212</sup> *Ibid.*, pág. 299.

## 4.2 La réplica de *Clarín* al discurso de Núñez de Arce

Por otra parte, el discurso de Don Gaspar será objeto de crítica por parte de Leopoldo Alas, protagonizando uno de los enfrentamientos dialécticos más llamativos del momento con su réplica “Un discurso de Núñez de Arce”<sup>213</sup>, si bien planteado desde el respeto más sincero por el ex-ministro, como subraya *Clarín* desde la primera página del mismo. No voy a entrar en las largas disquisiciones, sobradamente documentadas, que Leopoldo Alas expone para rebatir las afirmaciones de su contrincante, empezando por la injustificada responsabilidad que Núñez de Arce atribuye al Naturalismo en contra de la poesía lírica. Me interesa, por motivos obvios, las réplicas que *Clarín* hace a la defensa apasionada de aquel del Prerrafaelismo. En realidad, no parece que Leopoldo Alas tenga muy buena opinión de la escuela inglesa, al menos no de Dante Gabriel Rossetti, pues ya en la primera mención a su poesía (página 71 de la edición de Fernando Fe citada a pie de página), la critica con dureza, intentando hacer entender a su estimado Don Gaspar que precisamente ponerla de ejemplo del engrandecimiento de la poesía contemporánea por haber roto con los moldes líricos establecidos por el último Renacimiento (“reaccionarios”, en opinión de Leopoldo Alas) es un error, pues su estilo, además de ser una excepción a la regla en ese sentido, no es válido por representar el gusto por un tardo-romanticismo de inspiración medieval que *Clarín* detesta:

Más alambicamientos, y falsedad, y mimo empalagoso y repugnante que imitar pastores y Arcadias parecidos a los de Teócrito y Mosco, hay en fingir rudeza primitiva, pasiones de pueblos nuevos, inocencia popular, formas incultas y frase balbuciente, como sucede a los poetas de segundo y tercer orden del romanticismo *gótico*, o si se quiere *medio eval*, ya que la palabreja está aquí de moda ahora<sup>214</sup>.

Creo que con este comentario encubierto sobre Rossetti queda expuesto de manera clarísima el posicionamiento de *Clarín* con respecto al Prerrafaelismo, al menos en lo que a su neo-medievalismo se refiere (y en lo que coincidirá, curiosamente, con Emilio Ferrari y otros anti-modernistas). No obstante, volviendo a ello en páginas sucesivas, subraya con cierto encono:

Difícilmente podría citar D. Gaspar al público inglés del siglo, de los de primera fila, que el público del Ateneo no conozca más o menos, pero puede asegurarse que los

---

<sup>213</sup> Véase Leopoldo Alas, *Folletos Literarios, IV. Mis plagios*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888. A esta edición me remitiré en el caso de citas textuales.

<sup>214</sup> Alas, *op. cit.*, págs. 71-72.

poetas de primer orden (relativamente) que ha citado, y otros que no ha citado, [...] Dante Gabriel Rossetti, Algernon Carlos Swinburne, son para los más, para los que no sepan inglés sobre todo, gente de cumplido, muy señores suyos, de los que no se sabe nada o saben muy poco por los trabajos y fragmentos de poesías traducidas, de Gabriel Sarrazín y otros por el estilo<sup>215</sup>.

No encuentro necesario ahondar más en la crítica de Leopoldo Alas a Gaspar Núñez de Arce, pues en lo que a Rossetti, Swinburne o cualquier otro prerrafaelita se refiere, no hay muchas más referencias tan directas como las expuestas.

### 4.3 El discurso de Emilio Ferrari de 1905 ante la Real Academia Española

Dentro de la larga lista de los discursos que en España se dieron sobre el tema de la modernidad y el decadentismo, y en cuyas páginas se citaba a los prerrafaelitas o a personalidades de la cultura y el arte vinculadas a ellos, es necesario incluir el de Emilio Ferrari para la Real Academia Española en 1905, “La poesía en la crisis literaria actual”<sup>216</sup>, por su radicalismo en la condena de determinadas vanguardias de carácter idealista, todas ellas a su criterio “decadentes”, si bien tampoco el proceso industrial y el Positivismo en el que se apoyó salen bien parados. Sobre la radicalidad de este tipo de crítica antimodernista y su identificación con lo decadente, tal como es el caso del discurso de Emilio Ferrari, Litvak puntualiza:

Al revisar la crítica antimodernista que se inicia desde los últimos años del siglo pasado [en referencia al siglo XX], una de las palabras que se encuentra con más frecuencia es *decadencia*, junto con todo un vocabulario relacionado: *enfermo*, *degeneración*, *patológico*, *anemia*. Se puede ver claramente que la crítica encontraba en el modernismo a veces las manifestaciones de y a veces las causas de una progresiva e irremediable degeneración, no solo en literatura, sino de todos los aspectos de la vida<sup>217</sup>.

Tras un inicial recordatorio a modo de homenaje póstumo a Tamayo y Baus, Ferrari iniciaba así el análisis sobre el tema de su discurso:

A nadie se oculta, y menos a vosotros, cómo en el grandioso pensamiento de nuestra época han aparecido de súbito deformaciones y extravíos morbosos que, transmitiéndose á las letras, ya que no con paralizar su progreso, amenazan con entorpecerlo y re-

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, pág. 95.

<sup>216</sup> Emilio Ferrari, *Discursos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Emilio Ferrari el día 30 de abril de 1905*, Madrid, Ambrosio Pérez y Compañía, 1905. La citada edición carece de paginación, por lo que me será imposible precisar las páginas en las que se encuentren las citas que del mismo reproduzca.

<sup>217</sup> Litvak, *op. cit.*, pág. 111.

tardarle si no se ataja reciamente la influencia invasora del contagio. Ni cabe tampoco desconocer de qué modo el estado social de nuestra patria la predispone a la epidemia; [...] nos hallamos ante un anarquismo intelectual en el que las más irreductibles contradicciones bailan una ronda desenfrenada en derredor del absurdo, al parecer enseñoreado de la tierra. Al lado del soberbio industrialismo positivista y satisfecho que aplastó bajo su carro de acero cuantas flores osaban crecer en el camino, con sus creyentes en un ideal geométrico y en una felicidad reglamentada, se desarrolla esa filosofía del dolor absoluto é irremediable, con sus apóstoles de la desesperación y sus apologistas de la nada [...] <sup>218</sup>

A partir de ese planteamiento inicial, Ferrari basa su discurso en dos aspectos de la “malsana” moda decadente en la sociedad española: de una parte la tendencia natural a la deformidad moral y al extravío mental de los artistas decadentes, de otra, la necesidad urgente e imperiosa de poner freno a semejante desastre. Desde luego, no era el primero en destacar estos dos aspectos patológicos como propios del artista decadente, como ya he expuesto en el primer capítulo de esta primera parte. En ese sentido Litvak señala la enorme influencia que ejercieron en España dos publicaciones científicas, de entre las muchas que proliferaron sobre el tema:

No se pueden citar aquí todas las teorías que sobre este tema circulaban en Europa en aquellos años, pero sí hay que mencionar dos de los libros que más influyeron a este respecto en España. El primero, *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget, fue publicado en París en 1883. [...] Bourget define la decadencia como producto del individualismo: como la aparición de un número creciente de individuos inadaptados o inadaptables al conjunto social.

[...] El otro estudio, aún más importante, fue *Degeneración (Entartung)* de Max Nordau, publicado en Berlín en 1892. El autor se propuso probar allí que la obra de ciertos escritores modernos no era sino el producto de una degeneración mental. La traducción, hecha por Salmerón, apareció en 1902, pero ya antes el libro había circulado ampliamente en su versión francesa <sup>219</sup>.

En el caso del tono de su discurso, cargado de expresiones peyorativas, está inspirado de manera obvia en las teorías de Guyau y de Nordau (“*Insociabilidad* resuelve Guyau partiendo del principio esencial que asigna al arte; *degeneración* falla Nordau desde su punto de vista fisiológico [...]” <sup>220</sup>), denota la visión negativa que tenía del espíritu decadente de su época, del que el modernismo es, en su opinión, la máxima expresión, pero no su único exponente. Se dedica pues Ferrari a hacer un repaso por aquellas corrientes literarias que considera que estarían en la misma categoría antisocial que la modernista. Todas ellas tendría en común, según su criterio, un exagerado egocentris-

---

<sup>218</sup> Ferrari, *op. cit.*, s. p.

<sup>219</sup> Litvak, *op. cit.*, págs. 112 y 113.

<sup>220</sup> *Ibid.*, s.p.

mo, herederas directas de la filosofía de Nietzsche, y que las lleva a proclamarse árbitros del buen gusto:

Si he tratado de exponer sucintamente la concepción nietzscheana ha sido con el propósito de elevar un punto de vista culminante, de reducir a un común denominador las novísimas corrientes intelectuales y por ende las literarias derivadas de aquellas [...]. Pues sea que usurpen el nombre de *simbolistas* a todas las grandes obras de arte [...]; sea que profanen el título de *místicas* [...]; sea que proclamen un ambiguo *esteticismo* pretendiendo divorciar a la belleza del bien y de la verdad, accidentes los tres de una misma substancia, y negándose a ver en la creación infinita y profunda más que exterioridades, apariencias, o conforme se ha dicho, gestos bellos; que se decoren con los estrambóticos dictados *prerrafaelistas*, *instrumentistas*, etc., persiguiendo a todo trance la vaguedad por la vaguedad y la incoherencia por la incoherencia, con frases que a fin de contenerlo todo no han de contener nada [...], todas las sectas flamantes reconocen por causa el predominio de un personalismo desaforado que haciendo tabla rasa de leyes, principios y vínculos comunes, permite a cada cual erigirse en árbitro del gusto, dar como norma la propia deformidad e impotencia [...]<sup>221</sup>

La principal acusación de Ferrari contra el Prerrafaelismo, como la de otros tantos intelectuales que se mantenían en una línea crítica anti-modernista similar, fue la de impulsar nuevas estéticas de inspiración medievalizante; siguiendo en este aspecto, como en otros, a Max Nordau, quien “había censurado a Rossetti y sus seguidores por tratar de elevar la imperfección formal a principio fundamental de una doctrina estética”<sup>222</sup>. No obstante, Ferrari augura un futuro liberado de esta degeneración generalizada gracias al advenimiento de una estética sincera y sana, libre de impulsos malsanos que significará la “contra-reacción” al decadentismo:

[...] el ensueño y la aspiración seguirán formando parte de la vida; y en tanto que exista el corazón del hombre habrá quien lllore o suspire, ame o anhele en cantos melodiosos. El espejismo del desierto, dice Ruskin, es más bello que sus arenas. Pero sin esas pobres arenas -podría objetarse- el maravilloso espejismo no se produciría [...].

No temáis, pues por el porvenir de la Poesía, cuya forma natural es el verso. Con el ritmo y la rima, sus dos alas, seguirá levantándose a los cielos<sup>223</sup>.

A pesar de lo vacío de su discurso, en opinión de Begoña Sáez Martínez: “No se puede negar el valor del salto terminológico del modernismo al decadentismo, como justificación de un nombre tan adecuado para estas tendencias en crisis”<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, s.p.

<sup>222</sup> Litvak, *op. cit.*, pág. 117.

<sup>223</sup> *Ibid.*, s.p.

<sup>224</sup> Begoña Sáez Martínez, *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*, Valencia, Diputación de Valencia, 2004, pág. 209.

#### 4.4 *Alma Contemporánea. Estudio de Estética de José María Llanas*

##### Aguilanedo

Mucho más interesante resulta *Alma contemporánea. Estudio de Estética*<sup>225</sup>, de José María Llanas Aguilanedo, un singular tratado de estética basado en las últimas corrientes de la Psiquiatría y la Antropología decimonónicas, utilizándolas su autor como instrumento de reflexión sobre el espíritu *fin de siècle* europeo. El objetivo de Llanas Aguilaniedo era, partiendo de las hipótesis que su maestro Pompeu Giner planteaba en *Literaturas malsanas* (ensayo con el que se había iniciado en España la crítica al decadentismo), y de las de Nordau, poner las bases de una crítica que, siendo científica, tuviese presente el *emotivismo* de la sensación moderna para, de ese modo, plantear su cura. Es ese objetivo, la posibilidad de sanación de la supuesta degeneración de esa emotividad enfermiza y psicótica que se atribuyó a los decadentes, lo que hace de *Alma contemporánea* una obra extraordinaria en el contexto de su época, y lo que la sitúa por encima de la obra de Giner y de Nordau. Sobre el aspecto en el que radica su originalidad, la de la sanación de los aspectos degenerativos de la hipersensibilidad artística, Justo Broto Salanova, en su “Introducción” a la edición de *Alma Contemporánea*, puntualiza:

La idea de una estética como la mejor receta para paliar los ocasionales efectos nocivos de una naturaleza evolucionada, orgánicamente diferenciadora de funciones superiores, atrofiadora de músculos, que tiende *per se* a la perceptibilidad, cuya cima ha de ser sin duda el ejercicio de la Belleza. [...] exaltar la vida frente al exceso de sabiduría, de análisis, y su consiguiente efecto pesimista; regresar a la sencillez de la naturaleza primitiva y juvenil, estática, hermosa, ruskiniana<sup>226</sup>, frente a la tensión del mundo moderno, sustituir la complejidad por la síntesis, sugerir, no expresar<sup>227</sup>.

Al estudiar el arte desde un punto de vista evolucionista, y aun reconociendo en el atraso de la literatura nacional una prueba del estado cerebral de la sociedad, Aguilaniedo parte de la física social comtiana de marcado carácter positivista para proponer, si no

---

<sup>225</sup> Véanse sobre este tema: José María Llanas Aguilaniedo, *Alma contemporánea. Estudio de estética*, Justo Broto Salanova, ed., Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991 y al de Sáez Martínez, *op. cit.* Estas dos obras son las fuentes bibliográficas de las que parto para el desarrollo de la obra de Llanas.

<sup>226</sup> Llanas Aguilanedo, tras la publicación y éxito de su tratado de estética, viajó a la Exposición Universal de París de 1900 y a Londres, que le inspiró un nuevo proyecto editorial, *Lo selecto en Ruskin*, que nunca llegó a publicar. Recordemos que su maestro Pompeu Giner, con motivo de la muerte del crítico de arte en ese mismo año, publicaba como homenaje en *Hispania* el artículo “Ruskin, pontífice de a Belleza”. Tomo este último dato de Monserrat Escartín Gual, “El Prerrafaelismo y los autores del 98”, en *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, Fidel López Criado, editor, Coruña, Servicio de Publicaciones da Universidade da Coruña, 2001, págs. 119-134, citado en pág. 121.

<sup>227</sup> Justo Broto Salanova, “Introducción”, en José María Llanas Aguilaniedo, *op. cit.*, págs. LXV y LXVI.

soluciones, un acercamiento de posturas. En definitiva, su estudio, partiendo del concepto de *emotivismo*, es el resultado de la aplicación al terreno del arte de la ciencia sociológica perfilada por Lombroso, pero con conclusiones y perspectivas mucho más progresistas en lo que a la crítica de la literatura y los literatos decadentes se refiere:

Es en la literatura de nuestros días, la última palabra pronunciada en el terreno del Arte, influido tal vez más que nunca por la Belleza, como lógica consecuencia del progresivo refinamiento y humanización de los sentimientos del hombre y del idealismo desarrollados en sus obras por Wagner, Tolstoi e Ibsen. En efecto, la influencia de estos escritores ha hecho que, obligados los literatos por sencillas razones de psico-fisiología a fijarse de preferencia en lo íntimo del yo, desatendiendo el análisis y la psicología como procedimientos en la realización de la obra, prefiriendo por el contrario el poema más en consonancia con la estética de nuestros tiempos y con el notable refinamiento del sentido apreciador de lo bello en los hombres del día<sup>228</sup>.

Es más que evidente que Llanas Aguilanedo se desmarca en sus conclusiones de las de Max Nordau o Cesare Lombroso como de Pompeu Gener con respecto a Wagner<sup>229</sup> o Ibsen (como de Ruskin o cualquier otro autor vinculado al Prerrafaelismo; o como si nos referimos a cualquier miembro del Modernismo o del Simbolismo), considerándolos, por el contrario, ejemplos a seguir de la nueva sensibilidad o emotividad moderna, propia del hombre evolucionado. Y no puede extrañarnos, en ese caso, que “buscando a los hombres ‘sintéticos’ de que habla en su estudio de estética, a los soñadores del alma de artista que manifiestan los estigmas del hombre superior contemporáneo”<sup>230</sup>, Llanas durante 1898 no se perdiese ni uno de los estrenos de Benavente, admirase la crítica literaria de Villegas, y en las redacciones de *La Vida Literaria* y de *Vida Nueva* se relacionase con Verdes Montenegro, Rodrigo Soriano, Maeztu, Martínez Ruiz, Manuel Bueno y otros; como su amistad durante años con sus admirados Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío.

---

<sup>228</sup> Llanas Aguilaniedo, *Alma contemporánea. Estudio de estética*, *op. cit.*, pág. 105.

<sup>229</sup> Sobre la introducción del wagnearianismo en España, véase en particular Edouard Schuré, *Richard Wagner: sus obras y sus ideas*, traducción de la séptima edición francesa, Madrid, La España Moderna, 1912; Adolfo Bonilla y San Martín, *Las leyendas de Wagner en la literatura española, con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del Lago”* castellano, Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, 1913; Alfonsina Janés Nadal, *La Obra de Richard Wagner en Barcelona*, dirigida por Antoni Comas, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1976; José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Oviedo, Universidad de Oviedo/Departamento de Hª del Arte, 2002; Paloma Ortiz de Urbina Sobrino, *La recepción de Wagner en Madrid (1900-1915)*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2003; y de la misma autora, *La Asociación Wagneriana en Madrid (1911-1915)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007.

<sup>230</sup> Broto Salanova, “Introducción”, en José María Llanas Aguilaniedo, *op. cit.*, pág. XVI.



### CAPÍTULO III: LA RENOVACIÓN TEATRAL EN ESPAÑA ENTRE 1880 Y 1914 Y SU VINCULACIÓN CON EL PRERRAFaelISMO

#### **1. Antecedentes teatrales europeos *fin de siècle* o la impronta del Prerrafaelismo en las vanguardias teatrales europeas (1880-1900)**

##### **1.1 La presencia del doble ideal femenino prerrafaelita en la literatura y la poesía simbolistas**

De las dos grandes escuelas que dominaron el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XIX, el Simbolismo<sup>271</sup>, por otro lado imposible de comprender fuera del contexto global del movimiento estético, marcará el discurrir de las vanguardias literarias en la España moderna como ya lo hiciera poco antes en Europa. Los hitos más significativos del Simbolismo europeo tienen lugar entre mediados de la década de los ochenta y mediados de los noventa del siglo XIX, coincidiendo con los de mayor repercusión social del Naturalismo. El belga Maurice Maeterlinck estaba llamado a convertirse en el máximo representante del simbolismo teatral, y por ende, de la herencia de la iconografía prerrafaelita en las vanguardias finiseculares. Pero para comprender la magnitud de su obra dramática y del propio teatro simbolista francés que le precede, considero oportuno, antes de introducirme en el imaginario escénico del belga, llevar a cabo primero un acercamiento al Simbolismo literario, posponiendo el de la plástica simbolista a la segunda parte de esta investigación.

El nacimiento oficial del movimiento simbolista<sup>272</sup> fue el 18 de septiembre de 1886, cuando Jean Moréas publicó en el suplemento literario de *Le Figaro* su famoso *Manifeste du Symbolisme*, a colación de un artículo dedicado a los poetas llamados “decadentes”. Moréas afirmaba de ellos que más bien habría que llamarles simbolistas porque la poesía que cultivaban “intenta revestir la idea de una forma sensible que no es en sí el verdadero objetivo, sino una forma que sirve para expresar la idea y, al mismo

---

<sup>271</sup> Al respecto del teatro simbolista, véase como introducción al mismo, entre otros estudios sobre el tema, el que César Oliva y Francisco Torres Monreal le dedican en “De la ópera al teatro simbolista”, *ibid.*, págs. 289-305.

<sup>272</sup> Sobre el Simbolismo, véase en particular: Michael Gibson, *El Simbolismo* (Madrid, Taschen, 1999) y Arnold Hauser, *Historia social de la Literatura y el Arte*, tomo II (Madrid, Guadarrama, 1967).

tiempo, está subordinada a ella...”<sup>273</sup>. De esta manera Jean Moréas estaba dando nombre a algo que, por otra parte, existía mucho antes de 1886, como lo prueba la pintura de autores como Gustave Moreau o Puvis de Chavannes o la poesía de Théophile Gautier, Charles Baudelaire o Gustave Flaubert.

Los simbolistas, herederos de una generación desencantada tras el fracaso de las revoluciones de 1848, tendrán en sus comienzos al Romanticismo como referente estético y espiritual: tanto el Simbolismo como el Romanticismo abogarán por la evasión de la realidad y sus miserias por medio de la búsqueda insaciable de Belleza, de un esteticismo extremo. Théophile Gautier, maestro del Parnasianismo (el nombre deviene de *Le Parnaise contemporain*, publicado en 1866), corriente poética estrechamente vinculada al propio Simbolismo, fue ejemplo vivo del modo en que el Romanticismo literario francés conectó estrechamente con el primer Simbolismo galo, solapándose en un principio intenciones y características, cuando este empezaba su andadura en el panorama artístico y aún no estaba perfectamente definidos sus objetivos y estilo. De hecho, fue Théophile Gautier quien proclamó en su breve manifiesto poético *L'Art*, de 1857 (añadido a las ediciones posteriores de *Meaux et Camées*) la independencia del arte respecto de la sociedad y sus problemas cotidianos, problemas con los que el artista tenía que romper para poder vivir una vida de absoluta dedicación al arte, como si de una religión se tratase. Hauser, en el mismo sentido, afirma del poeta: “La libertad artística significa ya para Gautier independencia de la tabla de valores de la burguesía, desinterés por sus objetivos utilitarios y negativa a colaborar en la realización de estos objetivos”<sup>274</sup>.

En realidad la teoría del Arte por el Arte, como sabemos, había surgido en Inglaterra años antes de la publicación del Manifiesto simbolista (John Ruskin fue uno de los primeros en teorizar sobre ella y en intentar llevarla a la práctica, transmitiendo ese empeño a los jóvenes prerrafaelitas), pero fue Théophile Gautier quien con su breve manifiesto transmitiera esta teoría directamente a los simbolistas franceses<sup>275</sup>. Proclamado por Flaubert, Baudelaire, Leconte de Lisle, los Goncourt y otros como el maestro de un nuevo arte que rechazaba el éxito fácil, la vulgaridad y todo aquello que los apartase de alcanzar el ansiado estado de pureza espiritual necesario para llevar a cabo el culto a *l'art pour l'art*, Gautier se convirtió en el referente obligado para todos ellos.

---

<sup>273</sup> Tomo cita de Gibson, *op. cit.*, pág. 31.

<sup>274</sup> Hauser, *op. cit.*, pág. 220.

<sup>275</sup> No será hasta la década de los ochenta del siglo XIX cuando las teorías de John Ruskin sean conocidas en Francia.

En la Francia de los simbolistas, donde el Realismo tuvo mayor fortuna que en países industrializados como Inglaterra y donde era la bandera estética e ideológica de los artistas más comprometidos con los problemas sociales que padecían en esos convulsos momentos históricos, el Simbolismo y la “religión” que abanderaba fueron abiertamente despreciados, puesto que daban la espalda a esos problemas. Hechos como la derrota de Sedán en 1870, o el caos socio-político que sufrió París en 1871 y que desembocó en la sublevación de la Comuna, tuvieron lugar durante la gestación del Simbolismo, pero no influyeron ni mínimamente en ella, incapaces sus miembros de identificarse con estas crisis políticas. Ciertamente es que Charles Baudelaire, máximo representante de la primera generación de literatos simbolistas, tomó partido por la revolución de 1848 que trajo consigo la instauración de la Segunda República Francesa y el triunfo de los demócratas, pero no deja de ser una excepción y su compromiso republicano, por otra parte, duró poco. Para los naturalistas esa falta de conciencia social de los simbolistas, que además pintaban y escribían por pura intuición, representaban lo reaccionario, política e ideológicamente hablando, por lo que la mayoría sintieron un abierto desprecio, no disimulado, por el Simbolismo. Pero ni sus críticas ni su desprecio fueron suficientes para frenar su avance y el Simbolismo, primero en lo literario, después en lo pictórico, como ya sabemos, terminó por conquistar su puesto entre las filas de la vanguardia *fin de siècle*.

Por otra parte, el ideal del Arte por el Arte tal como lo interpretó el Simbolismo, colocó a la poesía en la cumbre del Parnaso, ya que solo ella podía alejar al hombre sensible de las miserias de la vida cotidiana y de los conflictos sociales, gracias a su poder de evocación y sugestión de la naturaleza intangible de las cosas:

Para los simbolistas, la poesía es el espacio decisivo de la ruptura porque no solo evacua toda necesidad de verosimilitud y toda dependencia del modelo real, sino que rompe definitivamente con una definición mimética o fotográfica del arte. La “representación” del objeto, cualquiera que sea ese objeto (naturaleza, intimidades emocionales, estados psíquicos del inconsciente) excluye toda idea de “reflejo” o de “espejo” y, al contrario, privilegia formas nuevas de acceso a una verdad invisible y profunda que la superficie no revela<sup>276</sup>.

Gautier y Baudelaire serán los primeros en defenderlo desde las filas de la poesía parnasiana, seguidos por Mallarmé o Leconte de Lisle, entre otros. Así fue como el Simbolismo, nacido como otros movimientos del rechazo al Positivismo, intentando

---

<sup>276</sup> Salauin, *op. cit.*, pág. 28 y 29.

representar lo real más allá de su naturaleza inmediata y tangible, de modo que lo real se opondría a lo que Guillaume Apollinaire llamó lo “supra-real” (*sur-réel*), encontró con su poesía su sitio en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX, una poesía que desde sus orígenes se manifestó como de vanguardia, rompedora con los cánones establecidos hasta la fecha en lo que a literatura se refiere. De hecho, es obvio que el aislamiento social que preconizaba el Simbolismo no era lo que hacía vanguardista su estética, puesto que ya había antecedentes inmediatos de ese tipo de ostracismo voluntario tanto en el Romanticismo como en el Prerrafaelismo inglés, sino el modo en que lo plasmaba y transmitía su obra poética, ya que, en definitiva, se trataba de su capacidad para dar una imagen estética a la angustia existencialista que la Europa *fin de siècle* experimentaba por medio de lo evasivo, lo onírico y lo simbólico, y que conectaba, como ya he expuesto con anterioridad, con el Idealismo de Schopenhauer.

La obra de Charles Baudelaire<sup>277</sup>, como expongo con mayor detalle en relación a la mujer fatal en páginas posteriores, es un ejemplo significativamente preclaro de cómo el Simbolismo hizo propio el Idealismo existencialista de Schopenhauer: esa forma de entender el arte y la poesía, ese pesimismo postromántico estuvo presente en su obra desde los comienzos de su carrera; y siguiendo ese principio, su poesía del dolor se hizo más trascendente, convirtiéndose en el símbolo más genuino del destino trágico del hombre. Para ello buscó todo lo mórbido y artificial que poseen tanto la vida como el arte, descubriendo las interrelaciones entre sonidos, olores, colores, etc., impresiones sensoriales que no son sino símbolo de lo intangible.

Baudelaire culminó este credo estético con la publicación en 1857 de *Les fleurs du mal*, su obra maestra y punto de referencia obligado para los simbolistas, tanto para los de su generación como para los de la siguiente. Sin embargo, la obra marca al mismo tiempo el punto de inflexión con respecto al Idealismo de Arthur Schopenhauer, pues es en el trance de la angustia vital donde Baudelaire se distancia del filósofo, ya que para el poeta no habrá otra salida que la de la huida constante por medio de la evasión momentánea que proporcionan los placeres decadentes y las experiencias al límite con las drogas y el sexo (algo que llegará a ser muy característico del simbolismo literario en general, como veremos en las siguientes páginas de esta investigación).

En la segunda parte de *Las flores del mal* París aparece como una segunda Sodoma y Gomorra, la ciudad de la perversión y de la degradación moral (personificadas

---

<sup>277</sup> Sobre Simbolismo literario, véase en particular: Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El acantilado, 1999.

simbólicamente en toda una galería de mujeres fatales), el lugar donde florece el mal. París es descrito por el poeta con evidente deleite como un inmenso almacén de miserias humanas, en el que se hacinan hospitales, prostíbulos, cárceles. Por ella vaga el poeta, absolutamente hastiado (pero en el fondo morbosamente encantado con ese sentimiento de hastío), que solo encuentra una única salida: la muerte... no sin antes haber consumido todos los placeres mundanos. En definitiva, el cielo y el infierno mezclados de manera irracional:

Yo quisiera embriagarme de la enorme ramera  
cuyo encanto infernal me rejuvenece sin cesar ...  
Te amo, ¡oh capital infame! Cortesanas  
y bandidos, ofrecéis placeres  
que no comprenden los vulgares profanos<sup>278</sup>.

Aunque muchos de los símbolos utilizados por Charles Baudelaire en *Las flores del mal* son de inequívoco origen y carácter románticos, es igualmente evidente que su poesía adquiere una estilización que permite al poeta sugerir las mismas impresiones experimentadas por él al lector. Esta capacidad de sugestión intenta demostrar cómo por medio de la experiencia sensorial podemos aprehender la esencia metafísica de las cosas y, por ende, la del propio alma del poeta. Se convertirá desde entonces en una de las características más paradigmáticas del Simbolismo.

Es precisamente la insistencia en la conexión entre la experiencia de la naturaleza y el mundo intangible del inconsciente, piedra angular de la estética simbolista, lo que acercó el Simbolismo del autor de *Les fleurs du mal* al Psicoanálisis de Sigmund Freud: Baudelaire no solo puede considerarse un ejemplo vivo de las teorías freudianas referentes a la creatividad y el subconsciente por lo obvio, sino porque el poeta parecía aplicarlas directamente a su proceso creativo, deseoso no de describir la realidad en sus versos, sino de sugerir y suscitar aquellos sentimientos en el lector que nacen de las obsesiones subconscientes y de los deseos insatisfechos.

Siguiendo los pasos de Baudelaire y su poesía del dolor, y los de Arthur Rimbaud (el joven maestro de las sugerencias musicales en la poesía simbolista), Stéphane Mallarmé defendería más tarde una poesía enigmática, al límite de lo incomprensible, pre-

---

<sup>278</sup> Tomo cita de Praz, *op. cit.*, pág. 112. En la edición bilingüe de *Les fleurs du mal* a cargo de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (Madrid, Cátedra, 1991), recientemente reeditada (2008), no he localizado el citado poema que Mario Praz reproduce en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Para el resto de citas literales de la obra de Baudelaire me remitiré a la mencionada edición de Verjat y Martínez de Merlo.

ñada de sentidos ocultos que se intuyen a través del símbolo, e incluso a través de la sonoridad y ritmo de las palabras escogidas (“esencialidad poética” que hunde sus raíces, además de en Rimbaud, en la estética wagneriana<sup>279</sup>), así como del cromatismo que llegan a sugerir; y que solo una minoría puede llegar a comprender, no por medio de la razón, sino de la intuición. Así, entrar en su universo poético significaba entrar en la religión y el misterio que suponía el arte por el arte. En este sentido, la poesía simbolista de la segunda generación, depurada totalmente del sentimentalismo e ideales revolucionarios románticos, se convertiría con su particular misticismo en la encarnación más genuina del ideal de *l'art pour l'art*.

Centrándonos ya en la imagen que de lo femenino perfiló el Simbolismo a partir del Prerrafaelismo, debemos tener en cuenta que los primeros simbolistas utilizaron con frecuencia a la mujer para sugerir lo abstracto, dotándola de una dimensión conceptual con tantos matices que permitía muy distintas lecturas, lo que a primera vista la enriquecía notablemente. Sin embargo, y aunque no podemos olvidar que esa imagen fue degenerándose a la par que evolucionaba el propio Simbolismo (sin duda influenciados sus miembros por la propia concepción cada vez más negativa que de la mujer tenía la Europa del momento), antes de que el ideal simbolista de lo femenino se transformase en definitiva en el de la corrosiva *femme fatale* de la segunda generación simbolista, ya hubo mujeres fatales el universo creativo de la primera. Se podrá observar con claridad la ascendencia prerrafaelita en el tipo físico que todas ellas poseen, al tiempo que su alma será el resultado de la perversión de la imagen angelical femenina.

### *Théophile Gautier*

Para Mario Praz no cabe la menor duda de que el gran precursor de la *femme fatale* en la literatura simbolista fue Théophile Gautier, del mismo modo que lo fue del esteticismo exótico<sup>280</sup>. No es de extrañar que un escritor de su talla (romántico en sus comienzos, ha pasado a la Historia de la Literatura como el maestro del Parnasianismo y precursor del Simbolismo) fuese el padre de una de las más terribles mujeres fatales que

---

<sup>279</sup> En realidad, será Charles Baudelaire el auténtico puente entre la música y las teorías estéticas de Richard Wagner y los simbolistas. Bajo la dirección del poeta fundaron los simbolistas en París, en febrero de 1885 la revista *Révue Wagnérienne*, que junto a la *Révue Indépendante*, que la sobrevivirá a partir de 1888, dará a conocer la obra del compositor alemán; al tiempo que sirvieron de cohesión y de plataforma pública a muchas de las iniciativas de la escuela simbolista. César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 290.

<sup>280</sup> Mario Praz lo considera como “el verdadero fundador del esteticismo exótico; casi diría el fundador de la escuela del esteticismo exótico, ya que veremos a los exóticos, en todo el curso del siglo, imitarlo directa o indirectamente”. Praz, *op. cit.*, pág. 374.

han dado las letras, su Cleopatra de *Une nuit de Cléopâtre* (1845)<sup>281</sup>; antes, por cierto, de que el Prerrafaelismo o el propio Simbolismo, al que acabaría perteneciendo, hicieran su aparición en la escena artística con sus fascinantes *femmes fatales*. En esta extraordinaria recreación de la mítica reina egipcia Gautier no solo forja uno de los ejemplares más extraordinarios de *femme fatale* de la historia, además lo hace dentro del marco perfecto, al desplegar de manera deslumbrante su capacidad para ese esteticismo exótico que le permite resucitar todo el esplendor de un Egipto tan mítico, hermosos y cruel como la propia Cleopatra.

En primer lugar, Gautier era plenamente consciente de que un determinado sector del público consumidor de literatura romántica (y del que saldrían no pocos seguidores del futuro Simbolismo), demandaba una respuesta a su deseo de evasión por medio de la recreación exótica de países y tiempos lejanos, muy distintos de los que ofrecía la vieja Europa, y Gautier encontró en el Egipto ptolemaico de su última reina el contexto y la historia perfecta para satisfacer esa demanda, al tiempo que le permitía satisfacer su propio impulso creativo y su propia atracción por las damas vampíricas que empezaban a encontrar su lugar en el panorama artístico de la Francia y la Inglaterra de mediados del siglo XIX. Será así como Théophile Gautier cree un escenario a la altura del personaje, absolutamente deslumbrante, espectacular, descrito con auténtica fruición, tal como lo haría un esteta en el paroxismo de la sensualidad, recreándose en cada pormenor, sin escatimar esfuerzos y cuidando cada pequeño detalle. En definitiva, un exquisito y voluptuoso Egipto acorde a los tópicos del exotismo romántico, y marco perfecto en el que su particular Cleopatra podía desplegar a placer toda su capacidad de seducción y perversión.

Que la protagonista de *Une nuit de Cléopâtre* no fuese ni la primera (ni la última, obviamente) mujer fatal del panorama literario, que no fuese tampoco la primera recreación escrita del personaje histórico reconvertido en mito, no restó originalidad al personaje. De hecho, aunque no hay que remontarse muy atrás en el tiempo para reconocer los antecedentes en los que su autor se inspiró (como la *Belle dame sans merci* de Keats, cuya sombra planea sobre esta Cleopatra de manera evidente), ello no robó un ápice de fuerza dramática o poder de fascinación al personaje. Es innegable, por tanto, que Gau-

---

<sup>281</sup> Consultada la base de datos de la B. N. E., solo he encontrado tres traducciones al castellano de esta obra, todas ellas descatalogadas: *Una noche con Cleopatra*, traducción de Tomás Orts-Ramos, Barcelona, Ramón Sopena, 1900; *Una noche con Cleopatra*, Madrid, Prensa Popular, 1924 (no consta su traductor); *Una noche con Cleopatra*, traducción de Pedro Vances; Madrid, Impresa Clásica Española, [s.a.]. Por dicho motivo me veo obligada a reproducir citas de la obra de forma indirecta.

tier supo dotarlo de una personalidad arrolladora, aun cuando el tipo, ni tan siquiera el personaje, fuesen nuevos; como evidente es que se trató de una de las primeras mujeres fatales del Romanticismo literario.

Precisamente uno de los antecedentes más evidentes utilizados por Théophile Gautier para la creación del personaje protagonista de *Una nuit de Cléopâtre* será Herodías<sup>282</sup>, claramente intuida en la seductora danza llevada a cabo por la reina egipcia delante de Ramsés. La descripción de la escena, al margen de su rica plasticidad, exotismo y carga erótica, está claramente inspirada en la de la joven Salomé, inducida por la perversión moral de su madre:

Cleopatra [...] sujetó crótalos de oro en sus manos de alabastro y se puso a bailar ante Ramsés arrobado. Sus bellos brazos, redondeados como las asas de un ánfora de mármol, agitaban sobre su cabeza racimos de notas fulgurantes y sus crótalos parloteaban con locuacidad creciente. Sostenida por la punta rosada de sus pies, avanzaba rápida y se acercaba para rozar con un beso la frente de Ramsés, después recomenzaba su danza y daba vueltas alrededor, ora combándose hacia atrás, dejando caer la cabeza, con los ojos entrecerrados, los brazos desmayados, como muertos, los cabellos sueltos y colgantes, como si fuera una bacante del monte Ménalo agitada por su dios; ora encendida, viva, sonriente, volando como una mariposa y más caprichosa en sus meandros que la abeja que liba<sup>283</sup>.

Cleopatra comparte con Herodías su ansía de control sobre el hombre por medio del poder erótico que posee, de la consciencia plena y satisfecha de ese control absoluto sobre sus amantes gracias a la voluptuosa belleza de su cuerpo y del dominio de su propia sexualidad. Además, les une la sed de sangre: con ellas, Amor no vence al tiempo ni a la muerte, todo lo contrario, llega a la culminación de Eros a través del sacrificio humano de sus amantes, entregados como ovejas al matadero. Sin embargo, hay un aspecto que las diferencia, los amantes conocen el peligro de pasar una noche de placer con la reina de Egipto, pero no pueden evitar esa atracción fatal, entregándose a su destino voluntariamente; y en el caso de Herodías otro tanto pasa con aquellos que pasan por su lecho; sin embargo, todo es diferente en el caso del bautista, porque él se resiste a su fatal seducción, y su muerte es consecuencia de la venganza, el castigo por no habersele entregado, es más, por haber sido inmune a su belleza y a la sexualidad que emana.

---

<sup>282</sup> El personaje bíblico de Herodía se prefiguraba ya como la gran *femme fatale* del arte del siglo XIX, si bien lo será finalmente bajo la máscara de Salomé, fusionadas y confundidas sus personalidades en una sola. A ella me remitiré de nuevo en la segunda parte de esta investigación, pues Salomé, junto con la Beatrice de Alighieri, será uno de los dos modelos femeninos finiseculares en los que se inspiren los literatos hispánicos de comienzo del siglo XX para la creación de sus *donne angelicate* y sus *femmes fatales*, y entre ellos, por supuesto, Ramón Gómez de la Serna.

<sup>283</sup> Citado por Praz, *op. cit.*, págs. 381 y 382.



Además, hay una segunda víctima en la historia bíblica, aunque no inocente como Juan, Herodes, que también es sacrificado a causa de su incestuoso deseo por Salomé, pues la muerte del Bautista le hará perder todo cuanto posee. Cleopatra reina con un poder ilimitado, y Herodías es la que soberana que gobierna oculta en las sombras. Ambas utilizan a los hombres y los corrompen, y finalmente los destruyen físicamente.

Es justo ese carácter sanguinario de la Cleopatra de Gautier lo que la convierte una *femme fatale* por derecho propio, mucho antes de que el tipo estuviese definido en su totalidad. Mario Praz destaca que si puede ser considerada como tal, es debido a que dicha característica en particular es a partir de la que Gautier desarrolla todo el personaje, característica recogida en un breve fragmento del *Liber de viris illustribus* de Diodoro Sículo, y que probablemente conociese el escritor francés: “*Haec tantae libidinis fuit, ut saepe prostituerit, tantae pulchritudinis ut multi noctem illius morte emerint*”<sup>284</sup>. Por tanto, Gautier se centra en la leyenda negra que envuelve desde la Antigüedad clásica a la última reina de Egipto, aquella que le atribuye el mandato de asesinar sistemáticamente a sus amantes tras la primera y única noche de placer sexual junto a ella.

Así, la convierte en la quintaesencia de la malignidad femenina, cuando la frigidez que se supone propia de su sexo se torna en arrolladora voluptuosidad y animalidad extrema. Cleopatra, por tanto, es la devoradora de hombres por definición, la inmisericorde *mantis religiosa* que prolonga su péfido placer sexual contemplando la ejecución de los hombres que la han adorado. Estos, enloquecidos de deseo por la bellísima reina, están dispuestos a pagar voluntariamente con su vida esa única noche de placer infinito, a la que alude el título de la obra. Pero, por supuesto, estos amantes no son sino víctimas del hechizo demoníaco que emana de la regia cortesana, desde el instante en que pierden la voluntad e incluso la capacidad de comprender el alcance fatal que supone un pacto sexual sellado con sangre. La imagen de vampirismo se dibuja, por tanto, con diáfana nitidez en cada gesto de la protagonista; reforzada con la de una voracidad sexual espeluznante pero al mismo tiempo, hipnótica, irresistible. Precisamente “Estos elementos están destinados a convertirse en características permanentes del tipo de mujer fatal del cual estamos hablando [...]: el canibalismo sexual es aquí monopolio de la mujer [...]. El varón, primero tendente al sadismo, se inclina al masoquismo a fines de siglo”<sup>285</sup>.

---

<sup>284</sup> Citado por Praz, *Ibid.*, pág. 378.

<sup>285</sup> *Ibid.*, pág. 381.

Otras protagonista salidas de la pluma de Gautier compartirán con su Cleopatra esos mismo atributos propios de la mujer fatal decimonónica (recordemos, por ejemplo, a la sanguinaria Nyssia, de *Roi Candaule*, o a Clarimonde, la vampírica cortesana de *La morte amoureuse*), mujeres hermosísimas, de una belleza maldita que condena mortalmente a aquellos hombres que se atreven a amarlas por el mero capricho de destruirlos; pero ninguna ha podido superar la fascinación que ejerció la protagonista de *Una nuit de Cléopâtre* sobre las siguientes generaciones de escritores y pintores adscritos al Simbolismo. De ella Gautier concluyó que era “la mujer más completa que haya existido nunca, la más mujer y la más reina, un tipo admirable a quien los poetas no han podido agregar nada, y que los soñadores encuentran siempre el final de sus sueños”<sup>286</sup>.

Gautier había abierto un mundo de posibilidades estéticas y expresivas increíbles al panorama literario de su época; sin embargo, salvo contadas excepciones, aun habían de pasar algunos años hasta que las mujeres fatales fuesen reinas y señoras indiscutibles del Simbolismo. De momento, el miedo generalizado de los hombres por la *new woman*, mujer fatal en ciernes, fue expresado preferentemente por el Simbolismo, tal como apuntaba en líneas anteriores, por medio de una idealizada estilización que podía dar la impresión de que se la seguía admirando, cuando en realidad lo se pretendía con ello era neutralizar su poder a través de la conversión en mero icono estético, bello hasta lo irreal y, por tanto, vacío de contenido.

Sin embargo, el proceso degenerativo de la imagen femenina en manos de los simbolistas no pararía ahí: muy pronto fueron descartando los distintos modelos iconográficos femeninos (es cierto que habían cantado a la “esposa-monja” y a la “madre-virgen”) para centrarse en el de la mujer fatal, haciendo negativa así la imagen de la mujer en general. Influidos de forma evidente por la iconografía que de ella había creado Rossetti, el Simbolismo quiso representar con la *femme fatale* la esencia de un mundo inferior sometido al imperio de los sentidos, la encarnación de la materia y de la animidad del hombre. Para Mario Praz es evidente que se estaba pasando del héroe maldito romántico, del superhombre bayroniano (cuyo carácter y aspecto externo derivaban en gran medida del Satán de *El Paraíso perdido* de Milton y a los bandidos salidos de la imaginación de Schiller), del hombre fatal azote de la frágil pureza femenina (pensemos, no ya en la ficción literaria, sino en la propia vida conyugal del mismo Lord Byron), a la mujer fatal decadentista, sometedora y castigadora del hombre, mucho más

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, pág. 448.

fascinante, perversa y sofisticada, si cabe, que aquel. Es ahora la mujer fatal la que aún en sí misma la belleza y lo satánico, poseedora de una hermosura maldita con la que castrará metafóricamente a los hombres.

Si había alguna duda al respecto sobre las reivindicaciones femeninas y su derecho a ellas, quedaba anulada con esta visión aterradora, perversa y amoral de la mujer fatal, y con ello, cualquier atisbo de comprensión o aceptación social de igualdad de oportunidades para las mujeres. De esta manera convertía en última instancia a las mujeres en su conjunto en el chivo expiatorio de los miedos masculinos. Así, los varones vieron justificada su represión absoluta sobre sus mujeres y sus derechos, *femmes fatales* en potencia a las que vigilar muy de cerca para impedir esa terrible transformación vampírica que acabaría, irremisiblemente, con ellos y con el orden establecido.

Es cierto que la imagen de la decadencia de la vieja Europa a finales del siglo XIX no se limitó a la de la *femme fatale*, también había tomado cuerpo en la literatura y la plástica, de una parte, en ciudades como Brujas, Toledo o Venecia, y de otra, en otra figura prototípica de la época, la del *dandy*, personaje estrechamente vinculado a la mujer fatal, ya que se complementaban en cierta manera a través de su ambigua sexualidad. Pero es indiscutible que la imagen de la mujer fatal poseyó una fuerza dramática muy superior al de aquellas otras imágenes (al margen de que tanto las ciudades decadentes como el *dandismo* exceden los límites de esta investigación, aplazando su estudio hasta investigaciones posteriores). Por otra parte, insisto en que la relación de la *femme fatale* con el Simbolismo vino determinada por la misoginia generalizada, que se extendía rápidamente por toda Europa ante las metas alcanzadas, a pesar de tanto obstáculo, por la *new woman*, y desde esa perspectiva tenemos que entender la visión que de ella recrearon continuamente sus principales representantes. En este sentido, como cabía esperar, se la satanizó con más ahínco si cabe desde todos los frentes posibles a medida que la misoginia se recrudecía en la sociedad europea; y los escritores simbolistas lo reflejaron a través de una imagen de ella aún más terrible que la ya se había forjado durante la primera generación. Se alcanzaron límites aberrantes, si bien es cierto que proporcionalmente la mujer fatal simbolista fue revestida a partes iguales de una sofisticación y un exotismo tan exquisito que contribuyeron a hacerla, a pesar del miedo que despertaba, más hipnótica si cabía a los ojos del lector masculino medio de la época.

Por otra parte, en el caso de estetas y decadentes, la mujer fatal fascinaba precisamente por su artificiosa naturalidad, por lo que suponía de rechazo a lo cotidiano y lo vulgar, al tiempo que paradigma de lo insólito y lo extraordinario, todo ello concentrado

en un cuerpo sensual, ambiguo, enigmático y poderosamente hermoso. Será así como a finales de siglo, todo un ejército de mujeres fatales, especialmente reinas de belleza maldita y crueldad mítica, y personajes bíblicos de perversidad y depravación sexual reconocidas, se levantó en armas a finales del siglo XIX de manos del Simbolismo, que plasmaba así su ideal decadente y misógino de la mujer: “Las grandes cortesanas, las reinas suntuosas y pecadoras de todas las épocas de la historia, en especial aquellas cuyo reino o imperio se hundió en la decadencia y la degeneración, iban a revestirse de una dimensión de mujeres fatídicas con las que los decadentes gustaban de imaginarlas”<sup>287</sup>. Rescatadas de la mitología, la Biblia o la historia antigua, habitarán las páginas y los lienzos del Simbolismo (aunque una destacará sobremanera sobre todas las demás, pues aunará como ninguna otra las características expuestas: Herodías), ejerciendo una fascinación sin precedentes sobre el inconsciente masculino.

Pero no podemos olvidar, tal como señala Mario Praz, que “No se trata de pura convención y corriente literaria; la literatura, incluso en las formas más artificiales, refleja de algún modo aspectos de la vida cotidiana”<sup>288</sup>, y ciertamente los hombres de la segunda mitad del siglo XIX habían pasado del recelo al ataque frontal a la *new woman*, al sentirse desubicados y auténticamente aterrados ante mujeres cuya sola presencia parecía cuestionar su hombría, al reivindicar el derecho a controlar sus vidas y que, desde luego, habían demostrado ser más fuertes que ellos, en cualquier sentido de la palabra.

### *Gustave Flaubert*

Será justo en ese contexto histórico y estético cuando Gustave Flaubert emprenda la senda abierta por Gautier, absolutamente fascinado e inducido por la imagen de su Cleopatra, el modelo femenino perfecto para recrear en la literatura estos prejuicios misóginos decimonónicos en cada una de sus protagonistas femeninas. En ellas advertimos de igual modo la influencia del Marqués de Sade y de Lord Byron, las dos fuentes de inspiración constantes en la obra del simbolista. Lo cierto es que el ideal femenino recreado en la prosa de Flaubert es el de la mujer infame: sus protagonistas son en su mayoría prostitutas o adúlteras cuya pasión corrompe todo cuanto tocan, aunque desearan lo contrario. Son la voz del desenfreno sexual, de la lujuria llevada hasta sus últimas

---

<sup>287</sup> Bornay, *op. cit.*, pág. 230.

<sup>288</sup> Praz, *op. cit.*, pág. 381.

consecuencias. Son sofisticadas, se rodean de un lujo exótico, se las idolatra como auténticas reinas, pero no por ello dejan de ser lo que son.

Sin duda la mujer fatal más popular del universo creativo de Gustave Flaubert es la Emma de *Madame Bovary* (1857)<sup>289</sup>. Al margen de la obvia filiación estética de la obra al realismo literario, en opinión de Mario Praz no es menos cierto que la protagonista es un claro anticipo del modelo de mujer fatal simbolista, ya que en ella se conjugan la lascivia, la morbosidad y cierta tendencia al sadismo. Emma es mostrada por el autor de manera inmisericorde, exhibiendo con auténtico deleite al mundo toda la inmundicia de su alma, todas las fisuras morales de su personalidad, no ya porque sea infiel, sino simplemente porque es mujer. Se diría que Flaubert no sintiese la menor simpatía o benevolencia por su criatura literaria, así, el autor se recrea en detalles tales como que Emma necesite excitar su imaginación con lecturas de clara inspiración sádica, plagadas de situaciones sangrientas y orgiásticas, y se regocija cuando el desencanto y la tristeza la angustian con perversidad no disimulada. Por tanto, *Madame Bovary* no es precisamente la *femme fatale* más genuina perfilada por la pluma de Flaubert, y no por carecer del exotismo oriental o de la sensualidad animal que poseerán otras de sus protagonistas, sino porque en ella hay, a pesar de todo, cierta frágil humanidad de la que carecen aquellas. De hecho, estas mujeres son, además de ferozmente lujuriosas, gratuitamente crueles; y no es el caso de Emma.

En realidad, Emma podría considerarse, en tanto icono literario, fruto de un momento de transición en la moral misógina decimonónica, puesto que es el reflejo perfecto de la transformación que estaba experimentando la imagen literaria y plástica de la mujer perdida de la primera mitad del siglo XIX, preludiando en sus aspectos más morbosos a la que adquirirá definitivamente durante la segunda mitad de la misma centuria, pero que, en definitiva, respondía a la progresiva satanización que se estaba forjando de la imagen femenina en general.

Ya he expuesto cómo a las jóvenes de toda condición social se las había educado durante la primera mitad de la centuria para ser la imagen viva de la pureza infantil y de la obediencia ciega al padre y al esposo, y de cómo no bastaba con ser “decentes”, sino que debían aparentarlo. La amenaza de acabar en el lupanar por un imperdonable desliz con alguien del sexo contrario (del que solo ellas podían ser responsables) y el oculto

---

<sup>289</sup> Véanse, entre otras, las siguientes ediciones en castellano: *Madame Bovary. Costumbres provincianas*, traducción de Consuelo Bergés, Madrid, Alianza, 1999; *Madame Bovary. Costumbres provincianas*, traducción de Germán Palacios, Madrid, Cátedra, 2008.

pavor que ello podía provocar en el inconsciente femenino era reforzado a través de la literatura y la pintura que no dudaba en representar a jóvenes prostitutas, cortesanas o amantes que agostaban su belleza y malgastaban su vida en brazos del pecado. Sin embargo, también se trataba de imágenes tendentes a generar cierta compasión (pensemos, por ejemplo, en la protagonista de *La Dama de las camelias*), y no solo la censura, en la mayoría de las ocasiones por medio de un descarado sentimentalismo romántico que las convertía en víctimas de sí mismas, incluso del amor y no del vicio, sin duda como consecuencia de su inferioridad intelectual frente al hombre. Pero esa imagen cambia radicalmente durante la segunda mitad del siglo XIX, y la prostituta, la cortesana o la amante lo son porque ese es su deseo, impulsadas por malsanas inclinaciones eróticas, siendo, en definitiva, la crueldad y el deseo insaciable de criminal venganza contra el varón lo que las mueve. Helena Shillony en su estudio sobre Herodías, Salomé y Judith, en tanto en cuanto iconos emblemáticos de la mujer fatal decimonónica, puntualiza con respecto a la figura de la cortesana que si “Dans la première moitié du siècle, c’est la courtisane vertueuse qui souffre et meurt, pleurée par son amant; á la fin du siècle elle fait mourir, comme Salomé, ou bien agonise comme Nana, après avoir détruit ses amants”<sup>290</sup>.

Es precisamente esa combinación de lujuria y crueldad sin límites lo que convierte a las heroínas flaubertianas en la quintaesencia de lo femenino, según los parámetros masculinos de la época. Será esa maldad inherente a la mujer lo que las hace absolutamente fascinantes, algo, por otra parte, muy acorde a la obsesión sádica de Flaubert, con independencia de que su admiración pública por la obra del Marqués de Sade, y su suelta puesta en práctica, fuese real o puro esnobismo, o de la misoginia imperante y en la que creció toda su generación<sup>291</sup>. Y en todas ellas, de manera directa o indirecta, está presente Cleopatra.

En *Novembre*<sup>292</sup> la cortesana protagonista de la obra, Marie, es concebida por Flaubert como un magnífico ejemplo de esa “animalidad sexual” que se atribuía a la *femme fatale*. Ella es otra belleza infernal de irresistible sensualidad. Orgullosa de su cuerpo y del placer que despierta, por su lecho han pasado hombres de toda clase social, edad, estado y condición física, pero se queja de no haber encontrado satisfacción plena

---

<sup>290</sup> Helena Shillony, “Hérodiades, Salomé, Judith: figures emblématiques de la peur de la femme dans la seconde moitié du XIX siècle”, *Travaux de Littérature*, Colloque de Nancy (30 septembre- 3 octobre 2003), págs. 69-79, cita de pág. 74.

<sup>291</sup> Praz, *op. cit.*, pág. 309-314.

<sup>292</sup> Consultada la base de datos de la B.N.E., no he encontrado ninguna publicación en España de *Novembre*.

en ninguno de sus amantes. Con naturalidad pasmosa, asumida su condición de cortesana con orgullo, reconoce al escritor haberse entregado voluntaria y gratuitamente a seres deformes, enfermos, raquíticos, esperando en ellos una voluptuosidad y una sed insaciable de placer que excitara y saciara las suyas propias, pero que no han respondido tampoco a sus expectativas, ni en aguante ni en pericia amorosa. Esa morbosidad decadente de Marie nos indica el camino de degradación que la imagen de la mujer fatal estaba tomando con el Simbolismo, centrada en su atroz sexualidad y maldad natural.

Marie se cree concebida para entregarse a un emperador, alguien capaz de arriesgarse a amarla hasta las últimas consecuencias. Y es aquí donde la protagonista, cuyas escabrosas andanzas eróticas la acercan por unos instantes a la imagen de una reina antigua, se transfigura para Flaubert en una diosa de poder erótico inconmensurable, “Agrandada de golpe a las proporciones que yo le daba, se me aparecía, sin duda, como una mujer nueva, llena de un misterio ignorado [...] los hombres que la habían poseído dejaron en su cuerpo como un olor de perfume viejo, trazos de pasiones desaparecidas que le daban una voluptuosidad majestuosa; el desenfreno le concedía una belleza infernal ...”<sup>293</sup>, solo comparable a la que poseyó aquella otra mujer fatal que ostentó un cetro de sangre en la Antigüedad, reina inmortal, Cleopatra.

Su cuerpo desnudo expuesto a la mirada de su interlocutor (Flaubert convertido en personaje de ficción) evoca la sensualidad corrupta de la serpiente, del mismo demonio. No puede haber otra explicación a tanta belleza maldita e insatisfecha. Marie parece entonces encarnar ante los ojos del escritor la personificación de la lujuria de Cleopatra, adquiriendo incluso sus rasgos físicos un nuevo aspecto, por efecto de esa “posesión” momentánea. Y de nuevo la sombra del animal infernal y de la maldad femenina por antonomasia, la serpiente, evocada en las curvas sensuales de la cortesana, tal como lo hiciese sensualmente enroscada al cuerpo de Cleopatra.

Erika Bornay en el capítulo “Perversas connivencias: la mujer y la bestia” de *Las hijas de Lilith*, destaca el hecho de cómo la unión simbólica entre la serpiente y la mujer añade a partir del siglo XIX a su significado habitual de la complicidad transgresora que nace de la perversidad que ambas representan, el de una relación inequívocamente sexual; destacando en el campo de la literatura la Salammbô de Flaubert, como se

vera<sup>294</sup>.

---

<sup>293</sup> Praz, *op. cit.*, págs. 397 y 398.

<sup>294</sup> Bornay, *op. cit.*, pág. 299.

En definitiva, Flaubert insiste una y otra vez en crear personajes femeninos que no son sino versiones o encarnaciones de la mítica Reina de Egipto. Y lo hace no solo por admiración a la obra del maestro Gautier, sino porque realmente Cleopatra ofrecía la imagen perfecta de la *femme fatale* finisecular:

[...]tal como ha venido al mundo en un día de sol, la mujer bella y terrible que construyó las pirámides con los regalos de sus amantes [...] es la criatura pálida, de ojos de fuego, la serpiente del Nilo que abraza y ahoga; ella trastorna los imperios, conduce a los ejércitos a la guerra, y se desvanece con un beso; conoce los filtros que despiertan el amor y los brebajes que matan; las madres aterrorizan a sus hijos nombrándola y los reyes languidecen por ella de amor<sup>295</sup>.

Una Cleopatra que añade, como vemos, a su larga lista de “virtudes” el del infanticidio, completando así la imagen maldita de la mujer fatal (y la de la *new woman*, sin ir más lejos), esa que contra natura rechaza la maternidad y destruye la inocencia del mundo, significada en la negación de su propia capacidad reproductora y en esos niños. Asume así rasgos de la propia Lilith, con la que comparte, además, su depravación sexual, su deseo de dominio sobre el varón y su naturaleza cruel y asesina, a lo que se añade su crueldad, su belleza imposible, su frialdad aterradora y el trágico final de su historia de amor con Marco Antonio, y cuyo destino está irremisiblemente unido al binomio Eros-Tánatos, como en todos los amores malditos<sup>296</sup>.

Es evidente que el magnífico cuadro que había ofrecido Gautier al mundo de la mujer fatal se completaba con otros atributos altamente significativos en Flaubert, fácilmente reconocibles en aquellos que “adornaban” injustamente la frente de la *new woman*, la corona de espinas perfecta para su crucifixión pública.

En 1877 Gustave Flaubert, en medio de la polémica que su obra siempre despierta y cuestionado como escritor, publicaba al fin un título fundamental, *Tres cuentos*, tres narraciones cortas de estilo e inspiración muy distintos, pero que tienen en común la mezcla de religión, sensualidad, sadismo y violencia. Esos cuentos son «Un coeur simple», «Légende de Saint Julien l’hospitalier» y «Herodías»<sup>297</sup>. Me centraré en esta última por motivos obvios: Flaubert, interesado como tantos artistas del momento por la que habría de convertirse, transmutada finalmente en la propia Salomé (personaje que

---

<sup>295</sup> Praz, *op. cit.*, pág. 398 y 399.

<sup>296</sup> *Ibid.*, pág. 232.

<sup>297</sup> Destacar la edición española de Cátedra, *Tres cuentos: Un corazón sencillo; La Leyenda de San Julián el Hospitalario; Herodías* (Madrid, Cátedra, 1999), a cargo de Germán Palacios, y la de Alianza (Madrid, Alianza, 2006), con traducción y notas de Mauro Armiño. Las citas literales del texto de Flaubert posteriores estarán tomadas de la edición de Germán Palacios.



también abordará años más tarde el escritor) en el más puro icono de la *femme fatale* finisecular, hace hincapié en los aspectos más morbosos y dañinos del personaje bíblico, mostrando sin pudor alguno el ansia de poder de la matriarca, identificable con un apetito sexual sanguinario e insaciable.

Dentro de su versión del drama, destaca el papel corto pero intenso de Salomé. La visión flaubertiana de la hija de Herodías se acerca mucho al modelo iconográfico prerrafaelita, pues si la madre es abiertamente la personificación de la lujuria y el crimen, Salomé es mostrada como una mezcla de inocencia casi infantil y víctima en manos de una reina manipuladora y sin escrúpulos, y al mismo tiempo como la anticipación de la lujuria más sibilina: Salomé apenas es una adolescente que no parece ni siquiera consciente de la belleza en ciernes que en ella intuyen todos los demás, pero que se transforma ante nuestro asombro en toda una mujer con consciencia plena del poder de su sexualidad, asumida con orgullo y dueña de sus actos cuando baila seductora frente a Herodes, sabiendo a la perfección como enervar sus sentidos y sus pasiones más primarias. En cierto modo se podría considerar el bosquejo de lo que será luego su Salambó, donde el cuadro, infinitamente más complejo, se completa con otros matices, anticipándose a los propios de la *femme fatale* fin de siglo.

Por aquellos mismo años (Flaubert había empezado a escribir las tres narraciones en torno a 1775) Gustave Moreau realizaba sus dibujos, aguafuertes y óleos sobre el tema de la danza de Salomé. Erika Bornay encuentra en la concepción que del personaje bíblico tuvo el escritor el complemento perfecto a aquellos, y no descarta una posible inspiración en ellos. Sin embargo, otros estudiosos no ven esa conexión directa entre el cuento de Flaubert y las obras de Moreau. Es el caso de Helena Shillony, que entiende que la obra plástica de este habría despertado, en todo caso, el recuerdo en Flaubert de su viaje a Oriente en 1849 junto con su amigo Du Camp y de la sugerente cortesana de su juventud, Kuchiouk Hânem, que había bailado para él y su compañero de viaje, como preámbulo a una noche de pasión memorable. Para ello Flaubert repasó las notas que tomase durante aquel viaje y consultó fotos, recursos iluminados por la sensual grandeza de su talento imaginativo. Será así, siempre en opinión de Shillony, cómo el escritor imagine “la danse de l’abeille de la courtisane égyptienne sur des vases grecs. Lorsqu’il étoque presque trente ans plus tard, elle devient la Salomé biblique”<sup>298</sup>. Sea cual fuere su inspiración, Flaubert describe así a la mítica bailarina:

---

<sup>298</sup> Shillony, *op. cit.*, pág. 78.

En lo alto del estrado se quitó el velo. Era el vivo retrato de Herodías, cuando era joven. Luego empezó a bailar. [...] En el aro que formaban sus brazos llamaba a alguien, que siempre huía [...] El abatimiento había seguido a la esperanza. Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona, una languidez tal que no se sabía si lloraba a un dios o se moría con sus caricias. Con los párpados medio cerrados, se retorció la cintura, mecía el vientre con ondulaciones de oleaje, hacía temblar sus dos senos, y su rostro permanecía inmóvil y sus pies no paraban. [...] Después fue el arrebató del amor que quiere ser saciado. [...] ; de sus brazos, de sus pies, de sus ropas surgían invisibles chispas que inflamaban a los hombres. [...] Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se curvó de tal forma que su barbilla rozaba el suelo. [...] todos, dilatando las aletas de la nariz, palpitan de concupiscencia<sup>299</sup>.

En realidad, todas las historias de decapitación masculina conocidas en la cultura occidental, en especial las bíblicas, habían ido absorbiendo paulatinamente el interés de los artistas de *fin de siècle*; historias como la de Judith y Holofernes o Sansón y Dalila (en la que no hay decapitación literal, pero sí simbolizada en los cabellos cortados del Hércules bíblico, sometido a la malévola astucia femenina) proliferarán, sobre todo en las artes plásticas, aunque también fueron abordadas por la literatura. En todas ellas la mujer es siempre la encarnación del mal. Ni siquiera una Judith<sup>300</sup>, que sacrifica su virtud y pone en peligro su vida en aras de la libertad de su pueblo aniquilando a un tirano (así la habían considerado los artistas clásicos hasta ahora), se libra de duras críticas en el seno de la cultura finisecular, y se transforma en otro icono de perversión femenina.

Así pues, científicos y filósofos se muestran inmisericordes e intransigentes con la mujer: ninguna es digna del beneficio de la duda, pues ser mujer implica ser fuente de todo mal. Y los mitos servirán a esa cruzada contra las féminas, sacando conclusiones de los mismos que casi siempre tienen poco que ver, o nada, con la visión primera que los inspiró, exagerando los rasgos negativos de sus protagonistas y eliminando cualquier argumento a su favor, si los hubiera.

Sin embargo, todas esas historias de mujeres decapitadoras fueron finalmente eclipsadas por la fuerza dramática de Herodías (sustituida luego por Salomé), convertida en el mito por definición de la *femme fatale*. Tanto la supremacía que alcanzó Herodías/Salomé sobre las demás mujeres fatales del arte de fin de siglo como el gusto cre-

---

<sup>299</sup> Palacios, *op. cit.*, págs. 115-116.

<sup>300</sup> De entre los numerosos estudios que se han llevado a cabo en las últimas décadas sobre el personaje de Judith, véase en particular el artículo de Felipe Val González, "Judith y Salomé: dos mitos universales (I)", *Notas y Estudios Filológicos*, 12 (1990), págs. 217-282. En el repaso que Val hace del personaje a través de la literatura y las artes plásticas desde la Edad Media hasta nuestros días se confirma la imagen no exenta de sadismo que las artes occidentales han ido forjando del mito bíblico a lo largo de los siglos, especialmente a partir del Renacimiento, aunque nunca con tan descarnada y maniquea crudeza como a finales del siglo XIX.

ciente por las historias de decapitación masculina se explican en el simbolismo fálico que se atribuyó al cráneo masculino, en tanto que contenedor del cerebro: si la mujer representaba la degeneración de la especie, por su supuesto instinto sexual primario, negándole, además, cualquier tipo de capacidad intelectual, el hombre, por el contrario, era la prueba viva de la evolución de la especie humana, capaz de controlar sus instintos más bajos (representados por la mujer) gracias a su inteligencia superior; y cuyo semen nutría, por lo que no debía ser malgastado en relaciones sexuales movidas únicamente por un deseo desenfrenado, provocado, por supuesto, por la lujuria femenina. Esta idea se fundamentaba en una serie de teorías científicas de la época que, en la misma línea de las de Lombroso, estaban dirigidas al sometimiento femenino. En este sentido, la mujer es definida “científicamente” como un ser doblemente vampírico, pues su naturaleza degradada la movía, por una parte, a obtener dinero de su esposo para derrocharlo en caprichos y, por otra, a obtener su fluido seminal, fuente de su inteligencia y moralidad superiores:

Al gastar el dinero del hombre, la mujer estaba gastando simbólicamente su semen, y al gastar su semen hacía que perdiese la fuente de nutrición más preciosa de su intelecto trascendente. Y, lo que es peor, podía derrochar su dinero mientras permanecía virgen físicamente [...]. La castración simbólica, aquel “gran coágulo de fluido seminal” del que todavía hablaba Ezra Pound en la década de 1920, era obviamente el acto supremo de la sumisión física del hombre al deseo depredador de la mujer. Los artistas de entre siglos buscaron a diestro y siniestro ejemplos instructivos de esta perfidia castrante femenina<sup>301</sup>.

Por tanto, el tema de la decapitación contenía simbólicamente todos los elementos necesarios para describir la maldad femenina y su calculada manipulación sexual para dominar y aniquilar, finalmente, al varón. Flaubert lo sabía, y sus terribles mujeres fatales, entre ellas su Herodías, contribuían a cimentar el mito finisecular.

Parece obvio que la Salomé de *Herodías* se convertirá en el precedente de su propia *Salammbô* (1896)<sup>302</sup>, donde Flaubert dibuja con la precisión del cirujano el alma gratuitamente sádica del personaje, al mostrar, ya abiertamente, el aspecto pasivo que conlleva su sadismo. En esta ocasión Flaubert elige como protagonista a la hija de Amílcar Barca. Se inspira para su relato en los cuatro últimos capítulos del Libro Primero de Polibio que narran la guerra contra Cartago. En ningún caso aparece el nombre de

---

<sup>301</sup> Dijkstra, *op. cit.*, pág. 374.

<sup>302</sup> Véase la edición de Germán Palacios de *Salammbô* de Flaubert, Madrid, Cátedra, 2002. Las citas textuales están tomadas de esta edición, como haré constar en las notas a pie de página.

la hija del general cartaginés, pero el novelista la bautiza con un nombre lleno de sugerentes asociaciones con el de Salomé:

[...]Su cabellera, empolvada de una arena violeta, y recogida en forma de torre a la moda de las doncellas cananeas, les hacía aparentar más alta. Trenzas de perlas pegadas a sus sienes bajaban hasta la comisura de la boca, rosa como una granada entreabierta. Sobre su pecho había un conjunto de brillantes, que imitaban por sus colores abigarrados las escamas de una murena. Sus brazos, llenos de diamantes, salían desnudos de su túnica sin mangas, constelada de flores rojas sobre un fondo completamente negro. Llevaba entre los tobillos una cadenita de oro para regular su paso [...], y en los intervalos de la música, se oía el pequeño ruido de la cadenita de oro con el taconeo regular de sus sandalias de papiro.[...] era la luna la que la había puesto tan pálida, y algo divino la envolvía como un vapor sutil<sup>303</sup>.

En ambos casos dos jóvenes de sexualidad morbosa que hacen de su don para la danza un ritual sexual con el que exacerbar las más bajas pasiones masculinas. En ambos casos, devotas de la luna, no hay entrega ni concesión sexual alguna al varón, pero disfrutan provocando el deseo incontenible y la morbosidad en él; para así rebajarlo a su naturaleza más primitiva y dominar su voluntad, mientras contemplan con fría indolencia su destrucción. En el caso de Salambó es el bello esclavo quien es torturado cruelmente ante la pasiva frialdad de aquella a la que idolatra, dispuesto a padecer todo tipo de vejaciones físicas si ella así lo desea, por mero capricho; como lo es el mercenario Mâtho, quien encuentra la muerte como consecuencia directa de su pasión por la joven. Porque Salambó es el ídolo, el objeto de veneración obsesiva que arrastra a sus amantes hasta la autodestrucción sin el menor esfuerzo, solo con el poder de su sexualidad animal, revestida de frialdad y desdén. Y ellos lo saben, aunque eso no los libere de su destino trágico. Desesperado, Mâtho confiesa entre lágrimas a su esclavo Spendius:

¡Es una cólera de los dioses!, ¡la hija de Amílcar me persigue! ¡Tengo miedo, Spendius!

[...]¿Soy sin duda la víctima de algún holocausto que ella ha prometido a los dioses? ¡Ella me tiene sujeto por una cadena invisible. Si camino es que ella se acerca; cuando me paro, ella descansa. Sus ojos me queman, oigo su voz. Me acosa, se apodera de mí. [...] ¡Es lejana y completamente inaccesible! ¡El esplendor de su belleza la envuelve en una nube de luz; y por momentos creo no haberla visto nunca... que no existe... y que todo esto es un sueño<sup>304</sup>.

La imagen de perversión sádica de la hija de Amílca se completa con la de su zoolofilia, tal como muestra el conocido fragmento en el que Flaubert describe el coito ritual

---

<sup>303</sup> Palacios, *op. cit.*, págs. 40-41.

<sup>304</sup> *Ibid.*, pág. 59.

con una serpiente por medio de una especie de danza. Como subraya Erika Bornay, la imagen de la mujer con la serpiente como símbolo del pecado más abominable (y ya hemos visto cómo en la descripción inicial que Flaubert hace de Salambó está presente la imagen del reptil) es un tema recurrente en la historia de las artes plásticas desde la primera vez que se representó el pecado original, y más recientemente había seducido a no pocos literatos; pero nadie antes había osado llevar la descripción de la complicidad sexual entre ambas hasta tales extremos de morbosidad y voluptuosidad animal:

[...] el pitón se dobló y apoyándole en la nuca la mitad de su cuerpo, dejaba colgando la cabeza y la cola, como un collar roto cuyos dos extremos llegaban al suelo. Salammô la envolvió alrededor de sus caderas, bajo sus brazos, entre sus rodillas; luego, cogiéndola por la mandíbula, acercó aquella pequeña boca triangular hasta el borde de sus dientes y, entornando los ojos, se echaba hacia atrás bajo la luz de la luna. [...]; la serpiente apretaba contra ella sus negros anillos atigrados de placas doradas. Salammô jadeaba bajo aquel grave peso, su cintura se le doblaba, se sentía morir; y con la punta de su cola la serpiente le golpeaba muy suavemente el muslo; luego, al cesar la música, la serpiente volvió a caer al suelo<sup>305</sup>.

Salambó vislumbra con claridad lo criminal de su belleza maldita, de su bárbara sexualidad, de sus decisiones y de los actos que provoca en los demás; lo que, paradójicamente, la engrandece a los ojos fascinados del lector de la época. Es, sin duda, uno de los ídolos de perversidad más fascinantes y espléndidos creados por el simbolismo. Y, sin embargo, de la imaginación de Flaubert aún saldrían bellas criaturas de crueldad sin límite.

De hecho, el novelista dará una vuelta de tuerca más en la configuración del tipo de mujer fatal simbolista, y fijará definitivamente el modelo en la reina de Saba en *La tentation de Saint Antoine*<sup>306</sup>: tras intentar seducir al santo con todo tipo de tentaciones materiales (tesoros de riqueza y suntuosidad fascinadoras), la reina recurre a la seducción a través de la voz (promesas de una sexualidad extraordinaria e inimaginable) y de su mirada hipnótica, tras conseguir que la mire, por fin, a los ojos:

Todas las que tú has encontrado, desde la mujer de la calle cantando bajo su farol hasta la patricia que deshoja rosas desde lo alto de su litera, todas las formas presentidas, todas las imaginaciones de tu deseo, ¡pídelas! Yo no soy una mujer, soy un mundo. ¡Mis vestidos no tienen más que caer, y descubrirás en mi persona una sucesión de misterios<sup>307</sup>.

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, pág. 208.

<sup>306</sup> Véase la traducción y edición a cargo de Germán Palacios, *La tentación de San Antonio*, Madrid, Cátedra, 2004. A ella pertenecen los fragmentos que cito a continuación.

<sup>307</sup> Palacios, *op. cit.*, pág. 63.

Ella es uno de los demonios que tientan a San Antonio, pero desde luego es mucho más que una seductora mujer de magnífica belleza, ella es la seducción erótica en su grado máximo, el crisol en el que se forjan todas las perversiones carnales:

Si pusieras un dedo en mi hombro, sería como un reguero de fuego en tus venas. La posesión del mínimo espacio de mi cuerpo te llenará de una alegría más vehemente que la conquista de un imperio. ¡Acerca tus labios!, ¡mis besos tienen el gusto de una fruta que se derretirá en tu corazón! ¡Ah!, ¡cómo vas a perderte bajo mis cabellos, aspirar mi pecho, pasmarte de mis miembros y quemarte con mis pupilas, entre mis brazos, como un torbellino!<sup>308</sup>.

Y el santo, aunque víctima del origen demoníaco de esas tentaciones, lo es también de sí mismo, de sus bajas pasiones reprimidas: nos sobrecoge comprobar el inmenso placer erótico que siente al imaginarse cubierto de la sangre inocente de niños y mujeres en la destrucción de Alejandría; y detrás de la flagelación por sus pecados, se evidencia la algofilia de la que es un “devoto” sincero y entregado; del mismo modo que en la descripción que lleva a cabo San Antonio de la penitente que descalza se flagela, descubrimos horrorizados la sucia mirada de un *voyeur* sádico:

[...] En medio del pórtico, en pleno sol, una mujer desnuda estaba atada a la columna, dos soldados la azotaban con correas; a cada golpe todo su cuerpo se retorció. Ella se volvió, con la boca abierta; y por encima de la muchedumbre, a través de sus largos cabellos que le tapaban la cara, creí reconocer a Amonaria.  
¡Pero... aquélla era más alta..., y hermosa, ...prodigiosamente!<sup>309</sup>.

Es sabido que el escritor se representó a sí mismo en la figura del santo, utilizando el argumento para volcar todas sus obsesiones (“Despiadado analizador de sí mismo”, como lo define Praz, Flaubert reconocía honestamente sus debilidades morales fuera del marco literario, aunque se quedasen en el plano de la pura fantasía erótica), dando rienda suelta a la imaginación, recreando veleidades eróticas de crueldad extrema que en la vida real no llevaría a la práctica, y no precisamente por represión, sino por puro sentido común y el profundo conocimiento de sus propios límites físicos y psíquicos<sup>310</sup>.

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, págs. 63-64.

<sup>309</sup> *Ibid.*, pág. 34.

<sup>310</sup> Coincide Mario Praz en este aspecto con la opinión de Benedetto Croce, que del sadismo literario del escritor escribe: “la vida, moral y artística de Flaubert ha sido esencialmente un esfuerzo, doloroso y heroico, para liberar su propia alma de las escorias del bajo romanticismo que había exaltado su adolescencia de provinciano solitario y que logró, a través de las catarsis de *Madame Bovary* y de *Salammbô*, la inconfundible personalidad filosófica y humana que informa las obras maestras un tanto sádicas de la verdadera madurez: *L’ education sentimentale* y *Bouvard et Pécuchet*”. Praz, *op. cit.*, pág. 25.

En términos similares se expresa Arnold Hauser, que cree encontrar en la entrega total del novelista a *l'art pour l'art* la clave de su salvación física, mental y espiritual:

“Se refiere [Flaubert] años después con frecuencia a aquella terrible situación amenazado por la locura y el suicidio [...], y de la que solo pudo salvarse con un inaudito esfuerzo de voluntad, con una férrea disciplina mantenida sin consideración alguna por sí mismo. [...] Su vida en el arte y por el arte, la regularidad e intransigencia de su método de trabajo, la inhumanidad de su *l'art pour l'art* [...] no son otra cosa que un desesperado esfuerzo por salvarse de una ruina segura. [...] Flaubert busca en el arte tranquilidad y protección contra el ímpetu romántico de su juventud; pero en el cumplimiento de esta función, él mismo asume proporciones fantásticas y demoníaca figura”<sup>311</sup>.

Sea lo que fuere que movía a Flaubert a desarrollar lo fantástico en su obra, es decir, la *delectatio morosa* de carácter sádico, la cuestión es que esta es el auténtico eje en torno al cual gira todo su universo creativo. En una carta del escritor escrita el 27 de marzo de 1853 afirmaba: “yo quiero que haya una amargura en todo, un ahogo eterno en medio de nuestros triunfos, y que hasta en el entusiasmo se halle la disolución”<sup>312</sup>. Y la estela que dejará su amargo y oscuro deseo será larga en la historia de la literatura. Para empezar, el propio Baudelaire.

#### *Charles Baudelaire*

El autor de *Les fleurs du mal*, Charles Baudelaire, también recreará todo una galería de retratos femeninos que contribuirán a forjar la imagen definitiva de la *femme fatale*, y en la que reconocemos a hermosas y famélicas mendigas; a mujeres de belleza marchita pero capaces de despertar el erotismo más ardiente; prostitutas vejadas; mujeres enfermas a las que amar desesperadamente; o exóticas negras. Todas ellas estaban ya presentes en la literatura europea del siglo XVIII, pero habían sido recreadas de manera superficial o tangencialmente hasta que el Romanticismo las recuperó para sí. Pero será Baudelaire, el poeta maldito del Simbolismo francés, quien haga de ellas el centro de atención de su obra, convertidas en el crisol en el que destilar “los venenos más exquisitos” del *fin de siècle*<sup>313</sup>.

Un jovencísimo Baudelaire ya escribía sonetos de amor a mendigas enfermas y andrajosas, a prostitutas ajadas por el tiempo y la mala vida, a mujeres de pérdida belleza en las que apenas se reconoce algo de lo que las hizo fascinantes, a una joven judía bizca, ... No se trata en modo alguno de la ternura de un corazón noble capaz, no ya de

<sup>311</sup> Hauser, *op. cit.*, pág. 265-269.

<sup>312</sup> Citado por Praz, *op. cit.*, pág. 71.

<sup>313</sup> *Ibid.*, pág. 102.

compadecerse, sino de amar a esos “juguetes rotos” por la belleza interior que pudiese existir en ellos, sino que es precisamente lo que tienen de desecho humano lo que provoca en él una irresistible atracción sexual, que nada tiene que ver con el amor. Eso sin olvidar que al mismo tiempo le permite espolear la crítica a la doble moral burguesa imperante con una agudísima ironía. Por tanto, no se trata ahora de belleza incommensurable, turbadoramente sensual y sanguinaria; sino de una belleza caduca, marchita y sucia, que despierta, no obstante, el mismo desenfreno amoroso en el joven poeta. El grado de animalidad que conlleva una pasión obsesiva y morbosa por cuerpos que ni siquiera tienen la excusa de una perturbadora belleza (si es que tal excusa existe), es obvio. Baudelaire lo sabía, y la provocación que suponía a la moral imperante le satisfacía tanto como su particular concepción del deleite erótico. La imagen de la mujer se degrada así totalmente, pues su capacidad corruptora no reside en su belleza, sino en el simple hecho de ser lo que es: mujer.

En estos poemas<sup>314</sup> Mario Praz observa que detrás de la morbosidad se intuye el sadismo, pero aún no tiene el peso que alcanzará en la madurez de su estilo, más imbuido ahora del sarcasmo en que un tardío Romanticismo se mezcla con la crítica realista en un joven, de por sí, con una marcada personalidad, a pesar de sus pocos años, y cuya especial sensibilidad escapa a cualquier etiqueta estética precisa:

No tiene más que veinte años, pero su papada  
cuelga a cada lado, como una calabaza,  
y sin embargo, poniéndome cada noche sobre su cuerpo,  
como un recién nacido, mamo su pezón y lo muerdo.  
.....

Si vosotros la encontráis, vestida llamativa,  
colándose por esquina de una calle perdida...  
Señores, no lancéis insultos ni basura  
sobre el rostro pintarrajeado de esta pobre impura.  
Pues el dios Hambre tiene, en las noches de invierno,  
apremio en levantar sus enaguas al viento<sup>315</sup>.

En realidad, Baudelaire pretendía despertar la conciencia dormida del lector, remover los cimientos de su moral burguesa; y si para ello tenía que darle la espalda al racionalismo naturalista en beneficio de una estética descarnada, brutal en su crudeza,

---

<sup>314</sup> Véase: Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, traducción de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1994.

<sup>315</sup> Citado por Praz, *Ibid.*, pág. 104.



mediante la atracción morbosa por criaturas repulsivas moral o físicamente hablando, lo hacía sin dudar.

Por otra parte, es evidente que la maldad que la época asociaba indefectiblemente a la mujer es lo que realmente fascina al poeta, tal como ya lo hiciera con Flaubert (con quien también compartió la tendencia a proyectar las fantasías más turbias de su mente en imágenes literarias de una expresividad perturbadora), porque a través de lo femenino Charles Baudelaire expresaba el *ennui*, ese tedio existencial netamente romántico y que sobrevoló constantemente su poesía simbolista (tal como declaraba en *Las flores del mal*, en “Al lector”); tedio transmutado finalmente en la tendencia al sadismo del *mal du siècle*. Por ello el poeta había elegido desde los comienzos de su obra, con inmenso placer, sondear los abismos del mal que constituyen el lado oscuro del alma humana y sacar de ello belleza, recreándose en lo perverso y criminal. Y qué mejor para ello que hacerlo simbólicamente a través de la imagen de lo femenino, convertida ya en axioma del mal en la consciencia colectiva de su época y a la que Baudelaire no era ajena.

Formado estética y emocionalmente en la turbia sensualidad de pintores como Delacroix, músicos como Hector Berlioz o Wagner (cuyas obras están a su vez impregnadas en esencia de lo literario), y escritores como sus idolatrados Byron, Edward Allan Poe, o el Marqués de Sade, autores todos ellos con universos creativos igualmente dominados por mujeres que preludian en muchos aspectos a la mujer fatal decimonónica, no puede extrañar a nadie que Charles Baudelaire desarrollara una iconografía femenina en su poesía marcada por la fatalidad de una sexualidad tenebrosa y maldita. En realidad, ahondar en lo horrible en general, y en lo horrible femenino en particular como lo hizo Baudelaire (al margen del deseo de conmovir brutalmente las conciencias) no era muy distinto de cómo lo había hecho constantemente un Delacroix, incluso un Swinburne en *Anactoria*. La compulsión con que se recreó en los argumentos más macabros y obscenos, en los que la mujer es fuente de todo mal, además del buscado escándalo, era consecuencia del tedio que, como un cáncer, iba minando su esperanza de un mínimo de amor en un mundo que no le merecía sino el más absoluto desprecio. La consciencia plena del deseo siempre insatisfecho, y de la imposibilidad de saciarlo, se transformaba, como en los cuadros de Delacroix o en los versos de Swinburne en “un hiperdionisismo expresivo, en una incertidumbre vibrante de los signos, que harán pensar casi en la traducción pictórica de una música [...], tal como pretendió ver en los versos de Swinburne una música virtual. Porque la voluntad expresiva tanto de aquel poeta

como de este pintor parece tender espasmódicamente a un más allá; partiendo de la oscuridad, se pierde en la oscuridad”<sup>316</sup>. Sin embargo, como señala acertadamente Mario Praz, la crítica literaria actual tiende a olvidar a ese Baudelaire “oscuro”, ese Baudelaire “satánico” que provocara un “nuevo escalofrío” en el público de su tiempo, olvidando a las mujeres dañinas de su universo por la ingenuidad de sus “*petites vieilles*”<sup>317</sup>. Era cuestión de tiempo que el sadismo anidara en sus versos, tanto era el desprecio y el sarcasmo que las mujeres despertaban en él; y más temprano que tarde (hablamos de un Baudelaire de apenas veinte años) acabó por hacerlo.

Las principales fuentes de inspiración del sadismo literario de Baudelaire las encontramos, en primer lugar, en los relatos de Poe, que reveló al joven poeta su propia concepción vampírica del amor, al entender este como la fusión con el amado hasta tales extremos que se transforma en un proceso de lujuriosa fagotización espiritual. Es obvio que muchos relatos del escritor norteamericano son un ejemplo de este tipo de amor, en los que es la amada el objeto victimizado, absorbido su flujo vital hasta la muerte (tal como ocurre en el *Oval portrait*, por ejemplo), consumiéndose con el amado en un éxtasis amoroso terrorífico<sup>318</sup>; y Baudelaire transforma eso en puro fetichismo macabro (tal como podría hacernos pensar el viudo de Berenice, a la que en un especie de trance espeluznante arranca los dientes tras desenterrar su cadáver en el famoso relato de Poe), donde ni siquiera la causa es un amor enfermizo, sino el puro sadismo:

Para ultimar, en fin, tu papel de María,  
Y mezclar el amor con la barbarie, ¡oh, negro  
Deleite!, con los siete Pecados capitales  
Resentido verdugo, yo haré siete Cuchillos  
Afilados, y cual lanzador insensible,  
teniendo lo más hondo de tu amor por diana,  
los clavaré en tu Pecho jadeante, en tu Pecho  
sollozante, en tu Pecho chorreante, los siete<sup>319</sup>.

Pero, además de Edgard Allan Poe, hay otra fuente de la que bebe el sadismo de Baudelaire, y que no es otra que el Marqués de Sade, común a casi todos los simbolistas y toda su generación literaria: para ambos, la perversidad es el estado natural de la raza

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, pág. 280.

<sup>317</sup> *Ibid.*, pág. 285.

<sup>318</sup> *Ibid.*, pág. 292.

<sup>319</sup> De “A una Madona. Exvoto al gusto español”, Baudelaire, *Las flores del mal*, op. cit., pág. 257.

humana, domesticada por la razón, la moral y la buena educación y negando nuestros instintos básicos.

Y si hay una criatura sobre la faz de la tierra que personifique lo natural, y por tanto la perversidad “naturalmente” humana, esa es la mujer. En torno a ella girará siempre toda su producción poética, unas veces como verdugo, otras como víctima ferozmente feliz de ser inmolada a la pasión masculina. Porque la razón de ser de la mujer es, en definitiva, la de espolear y satisfacer las perversiones sexuales, fetichistas y asesinas del varón. Y así lo expresará Baudelaire en cada uno de los poemas que conforman *Les fleurs du mal*, su obra maestra:

¡Máquina ciega y sorda, en crueldades fecunda!  
Saludable instrumento que al mundo sangre bebe,  
¿cómo no te avergüenzas y no has visto delante  
de todos los espejos palidecer tu encanto?  
¿La grandeza del mal del que te crees tú sabia  
retroceder de horror no te hizo nunca, cuando  
en sus planes ocultos la gran naturaleza,  
mujer, de ti se vale, reina de los pecados,  
(vil animal, de ti) para formar a un genio?  
¡Oh fangosa grandeza! ¡Oh ignominia sublime!<sup>320</sup>.

Así pues, las mujeres y sus amantes recreados por Baudelaire en sus poemas son verdugos y víctimas, pues el amor en ellos no es sino una fuerza primitiva, hostil, arrolladora destrucción para la humanidad, a la que, sin embargo, es imposible resistirse. El Romanticismo ya se había liberado en parte de las ataduras de la moral burguesa, supuestamente contranaturales y Baudelaire llevó a sus lectores del bosque romántico a los jardines malditos del simbolismo más puro en los que solo germinan semillas de perversidad. Esas semillas florecerán (tal como en el jardín-cementerio de *Poems and Ballads* de Swinburne) en mil variantes de la misma criatura, natural y, por tanto, sádica, que no es otra que la *femme fatale*. La suya (como la de la mujer swinburneana) es una voluptuosidad torturadora y asesina (Baudelaire definía el amor como algo muy parecido a “una tortura o una operación quirúrgica”<sup>321</sup>) que la convierte en verdugo de los hombres que la aman; pero finalmente, y ahí se distancia del concepto de lo femenino que tenía Swinburne, cae en las redes de su propia perversión y se transforma en

---

<sup>320</sup> Poema XXV (*Spleen et idéal*), *ibid.*, pág. 153.

<sup>321</sup> De “*Journaux intimes*”, citado por Praz, *ibid.*, pág. 298.

víctima de sí misma y de sus amantes. Por tanto el amor, como la pasión o la lujuria, no es sino destrucción mutua; y no obstante, un placer satánico, violento y oscuro.

El escándalo se asociaba indefectiblemente a las obras de Baudelaire cada vez que estas veían la luz pública, para satisfacción no disimulada del poeta. Sin embargo, no podemos olvidar que tras las voces que se alzaban escandalizadas, se escondía a menudo una secreta satisfacción por el modo en que contribuían a la condena general de la nueva mujer, identificada injustamente con la *femme fatale*, con toda la carga negativa que eso hacía caer sobre el colectivo femenino. Así se cerraba el proceso de degeneración de la imagen de la mujer fatal simbolista y con ella, la de la mujer en general, al vincularla directamente con la perversión moral propia del decadente, asociación que convino, y mucho, a la misoginia imperante. Con Baudelaire, a la maldad e inmoralidad maniqueamente atribuida a su sexo, se unía la visión atroz de la belleza física destruida, corrompida por los muchos vicios que se le atribuían, y que reflejaba con su fealdad, vulgaridad y decadencia terribles, la supuesta inmundicia de su alma. Cuando el Simbolismo empieza a introducir estos elementos distorsionantes, casi expresionistas (de hecho, podría decirse que la crueldad del verso de Baudelaire se anticipa en muchos aspectos a la estética expresionista), el proceso de acoso y derribo de la imagen social de la *new woman*, travestida de *femme fatale*, parecía llegar a su culminación, para satisfacción del machismo recalcitrante decimonónico.

El rechazo a la razón por parte del simbolismo de Baudelaire y su búsqueda de nuevos cauces expresivos, aun dentro de la filosofía de *l'art pour l'art*, reflejan el comienzo de una nueva sensibilidad estética en el arte de la segunda mitad del siglo XIX. Charles Baudelaire transforma el preciosismo parnasiano de sus antecesores, con sus bellísimas y exquisitas mujeres vampíricas, en una sórdida y oscura fealdad habitada por mujeres decrepitas o/y deformes, tanto desde el punto de vista físico como moral. Arnold Hauser explica en los siguientes términos esa particularidad en el estilo del poeta: “La doctrina de *l'art pour l'art* como glorificación de la maestría técnica en contraste con el diletantismo romántico expresa originariamente el deseo de adaptarse a un orden social firme; pero el esteticismo al que llega Flaubert al final representa, por el contrario, un nihilismo antisocial y hostil a la vida, una fuga de todo lo que se relacionaba con la vida práctica y con los hombres normales de carne y hueso”<sup>322</sup>. El decadente, y Baudelaire lo era, bebió directamente de los placeres más perversos, y convirtió esas viven-

---

<sup>322</sup> Hauser, *op. cit.*, pág. 269.

cias en motivo de orgullo, pues la perversión del gusto, la enfermedad o la extenuación que le provocaban sus vicios, eran al mismo tiempo lo que le distinguía y alejaba de la mediocridad de la masa, tal como vemos reflejado en los versos del poeta.

### *Paul Verlaine*

El culto al Arte por el Arte, tal como lo concibieron los primeros simbolistas, alcanzó igualmente al Esteticismo y al Decadentismo asociados a la segunda generación simbolista. Los poetas decadentes estarán liderados ahora por Paul Verlaine, con quien la poesía se hundió en los abismos de la voluptuosidad y la morbosidad, alcanzando así el Simbolismo más genuino. Sus versos saturnianos (es decir, nacidos, como su autor proclama, bajo el ascendente maléfico de Saturno) poseen una fascinación que radica en la increíble capacidad de sugestión de sus palabras, tanto por su significado como por su propia sonoridad, evocando lo huidizo, lo efímero, lo inestable, y también el dolor y la angustia. La poesía de Verlaine se reviste a menudo de una inocencia que puede hacer creer equivocadamente al lector que se trata de una poesía simple, aunque hermosa, evocadora y musical pero, de hecho, a lo sugestivo y la musicalidad de sus versos va unida la oscuridad: partiendo del precepto de Mallarmé del misterio inherente a la poesía, detrás de la aparente simpleza de sus versos Verlaine esconde siempre significados ocultos casi indescifrables, tan enigmáticos que su comprensión (sería mejor decir “revelación”) estaría limitada a unos pocos elegidos, que al igual que el poeta, hacen del culto a la belleza la razón de ser de su propia existencia. Será así como el Arte convertido en culto obsesivo por lo Bello, tal como lo revelaba el último Simbolismo, se tradujo en el gusto de sus creadores por lo decadente, lo intuitivo, lo mágico y lo presentido. En definitiva, todo aquello que suponía la contraposición al progreso y la ciencia y sus verdades alcanzadas por medio de la razón.

### *Stéphane Mallarmé*

De entre los muchos poetas simbolistas franceses de esta segunda generación que siguieron la estela de Verlaine, me centraré en este apartado exclusivamente en la figura de Stéphane Mallarmé<sup>323</sup>, no solo por el lugar que ocupa dentro de aquella (su poeta más importante, a pesar del liderazgo que ejercían un Verlaine o un Rimbaud, y para

---

<sup>323</sup> En el apartado dedicado a la pintura simbolista abordaré la obra de Joris Karl Huysmans por que entabló una estrechísima relación con la plástica, por lo que he considerado más acertado ubicarlo en ese punto y no en el de la literatura, permitiéndome la comparativa entre un arte y otro en su visión de la *femme fatale* y de la *donna angelicata* de forma más directa .

muchos la cumbre absoluta de todo el movimiento literario), sino porque dejó una obra maestra en la que culmina toda la evolución de la poesía simbolista, y lo que lo que es más importante para los objetivos de esta investigación, en la que queda fijada definitivamente la quintaesencia de la sensibilidad decadente a través de la imagen de la *femme fatale*, por medio de una sabiduría y una intuición literaria asombrosas.

Cuando Mallarmé publicara en 1866 sus primeros poemas en *Le Parnaise Contemporain*, junto con Gautier, Baudelaire, Verlaine y Leconte de Liste, entre otros, perseguía igualmente el ideal estético del Arte por el Arte tal como lo había definido el maestro de todos ellos, Théophile Gautier. En este sentido la poesía era para Mallarmé la más importante de todas las artes por considerarla la más dotada para llevar a cabo esa función evasiva que el arte debía cumplir para ser considerado como tal. Pero el poeta no paró ahí su búsqueda de lo bello y, más allá del Parnasianismo, incluso sobrepasando la sensualidad decadente y llena de cínica nostalgia de Baudelaire, Mallarmé llegó a una poesía oscura, enigmática, que se presenta como un auténtico desafío para el lector, quien había de descifrar los símbolos para experimentar toda su mágica sensualidad. Al límite de lo incomprensible, su poesía supera en ese momento la categoría de arte para convertirse en rito y misterio ascético. Su poder de sugestión procede no solo de su dimensión semántica, sino del juego de sensaciones que nacen de los ritmos y sonidos de las propias palabras escogidas, transfigurando el sentido semántico en sugestión musical y cromática. Pero no se trataba de mero esteticismo, sino que de esta manera, por medio de la sugestión y la belleza, Mallarmé pretendía alcanzar la explicación última de la psique, con todo su misterio y complejidad.

Posiblemente el mejor ejemplo de esa introspección en la psicología humana a través de su pluma, y uno de los ejemplos más singulares de la *femme fatale* decimonónica es la Salomé de su *Herodiade*, sin duda una de las más sofisticadas, hermosas, ambiguas y frías que dio el simbolismo; al tiempo que encarnación perfecta de la belleza entendida como artificialidad tan admirada por estetas y decadentes. Aunque no fue publicada hasta después de su muerte, en 1898, el testimonio de parientes y amigos atestiguan su existencia muchos años antes, con seguridad antes de 1885, fecha en la que empezó a recibir en su modesto piso de París a amigos y admiradores (que habrían de acabar constituyendo la tertulia literaria más importante del momento) y donde las copias del drama versificado circulaban libremente. Uno de los ejemplos más conocidos al respecto es el de Des Esseintes de Joris-Karl Huysmans (al que volveré por su estrecha vinculación con las múltiples representaciones de Salomé llevadas a cabo por Gus-

tave Moreau en la parte dedicada a la plástica simbolista), quien poseía un precioso manuscrito con distintos poemas de Mallarmé, entre los que se encontraba un fragmento de *Herodiade*

A esas alturas de siglo, el personaje de Salomé se había convertido en el auténtico icono de la mujer fatal y, para cuando la *Herodiade*<sup>324</sup> de Mallarmé vio la luz pública, era ya su encarnación artística por excelencia. Su imagen había sido perfectamente delimitada iconográficamente por escritores y pintores: la figura de la madre se había ido confundiendo poco a poco con la de su hija, con la que termina por fusionarse. Salomé pasará entonces de ser representada como un juguete inocente en manos de su abyecta progenitora, a ser la protagonista femenina del drama, tan culpable o más que Herodías de la decapitación del Bautista, y más inquietante en muchos aspectos: en su joven belleza de aspecto virginal no hay el artificio o sofisticación de su madre, ni las huellas de su incontinencia sexual, pues de hecho, Salomé es virgen; y es consciente del valor añadido, de la morbosidad que eso provoca en aquellos que la desean con ardor incontrolable. En consecuencia, aunque Herodías aún conserve su atractivo físico casi intacto, su virginidad queda lejos, y muestra ya una incipiente decadencia, reflejo, sin duda, no tanto del paso de los años como reflejo de su propia decadencia moral y de su criminal apetito sexual. En contraposición, la frescura de la casi niña Salomé, a la que se une el imán de su no estrenada sexualidad. La princesa se sabe hermosa, sin necesidad de afeites y joyas, como sabe el efecto que su virginidad provoca en los hombres, y lo utiliza con calculada frialdad, al potenciar el efecto con la sensualidad extrema de su danza y la insinuación explícita de su desnudez. Por tanto, después de lo expuesto, es evidente que la fascinación extraordinaria, casi hipnótica, que el drama de Mallarmé provocaba (no ya en un Huysmans, cuya exquisita y bizantina sensibilidad es conocida por todos, sino en cualquier lector sensible de la época), no radicaba precisamente en la novedad o desconocimiento del tema. Para Mario Praz la causa radicaba, en realidad, en que se trata de la síntesis más perfecta que del decadentismo pueda encontrarse en la literatura del siglo XIX<sup>325</sup>. El lector se enfrenta a una de las representaciones literarias del personaje bíblico más significativas, pues Mallarmé sorprende sobre todo por lo extraordinario de su interpretación psicológica de Salomé, a la que dota de alma, a la que humaniza con matices psicológicos de lucidez extraordinaria (en palabras de Delfina P. Rodríguez

---

<sup>324</sup> Véase: Stéphane Mallarmé, *Herodiade*, traducción de Antonio y Amelia Gamoneda, Madrid, Abada, 2006. Consultada la base de datos de la B.N.E., esta ha sido la única referencia editorial encontrada.

<sup>325</sup> Praz, *op. cit.*, pág. 553.

Fonseca, se trata de “una alegoría terrible de la soledad de la virgen y del andrógino en una visión muy particular *fin du siècle* del tema”<sup>326</sup>) y así, aunque su estilo era reconocido públicamente como uno de los más prodigiosos, personales y evocadores del Simbolismo, el poeta se superaba a sí mismo con *Herodiade*, volviendo a sorprender a público y crítica. Stéphane Mallarmé bucea en su alma, superando el retrato tipo para descubrir los secretos más íntimos de la joven princesa, aquello que la mueve a ser como es, y que va más allá de su belleza andrógina, de su fría crueldad, de su impasibilidad ante el deseo que emana de cada uno de sus movimientos de felino en celo o del horror que produce su sed de sangre. Porque su Salomé es todo eso, pero es también una criatura frágil, de belleza andrógina, solitaria y turbada por fantasías eróticas de ambigua y extraña naturaleza que agostan su alma. Ella es por todo la más pura encarnación de la *emmi* decadentista:

Amo el horror de ser virgen y quiero  
vivir en el espanto que me dan mis cabellos  
cuando, en la noche, retirada de mi lecho, un reptil  
siento, inviolada, en la carne inútil;  
tú que mueres, tú que ardes de castidad,  
¡noche blanca de hielo y de nieve cruel!<sup>327</sup>.

La contención del instinto sexual primario que se le suponía a su sexo, no por motivos morales, lo cual habría salvado al personaje a los ojos del lector, sino como signo de una perversión aún mayor si cabe, dota a la protagonista de una dimensión maléfica extraordinaria y desconocida hasta la fecha, pues si ya es perversa por su vampirismo sexual, más aún lo es ahora, pues ni siquiera se justifica por una naturaleza inferior que la domina y la hace víctima de sí misma, sino que asume, usurpa y hace propia la única capacidad que protegía al varón de mujeres como ella: la inteligencia. A través de la razón domina los instintos que, como a su madre, acabarían por destruirla. De ese modo su virginidad se convierte en algo abominable y abyecto. La debilidad de Herodías es lo que hace precisamente más fuerte a su hija: Salomé, tal como la concebía Mallarmé, representa, en definitiva, un paso más en la evolución perversa de las féminas.

Pero no olvidemos que la joven princesa no es la única mujer fatal de esta historia, su madre, para Mario Praz “una histérica que se diluye en hierática indolencia”<sup>328</sup>; es

---

<sup>326</sup> Rodríguez Fonseca, *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispanoamericanas*, (Oviedo, Grafinsa/Universidad de Oviedo, 1997), pág. 62.

<sup>327</sup> Tomo cita de Praz, *op.cit.*, pág. 554.



descrita como una devota de la luna que vaga por el palacio, perdida su imaginación en difusas fantasías de algo impreciso, desconocido, pero que la mortifica constantemente, y que, en definitiva, es otra Salomé, aunque más corrupta e histérica, pues toda su ansia de seducción y el mismo deseo de poseer a un hombre santo no son sino el resultado de una frigidez psicológica que todas las perversiones sexuales que lleve a cabo no podrán vencer, y cuyo placer apenas dura un instante para dar paso, inmediatamente, al tedio más insoportable.

Por otra parte, la reacción amor/odio que despertó la belleza maldita de las mujeres del universo simbolista derivaba con frecuencia, precisamente, de la morbosidad de su ambigua sexualidad, tanto física como psicológica; y que a menudo se representaba por medio de un físico andrógino que turba al ser contemplado, como es el caso de la Salomé de Mallarmé. El uso recurrente por parte del Simbolismo de una imagen femenina andrógina, incluso de una genitalidad ambivalente (el tema del hermafroditismo también sedujo al movimiento) puede explicarse fácilmente por la unión entre lo femenino y lo masculino, entre los valores positivos que se le suponían del varón (inteligencia, creatividad, pureza de espíritu, etc.) y el único que se le concedía a la mujer (su belleza física), convirtiéndose así en la representación estética perfecta del deseo para aquellos que anhelaban la “Belleza absoluta”, belleza que, desde luego, no encontraban en el mundo real. En relación a la imagen del andrógino en el Simbolismo, Mario Praz subraya: “Es curioso seguir la parábola de los sexos durante el siglo XIX: la obsesión por el tipo del andrógino hacia finales de siglo es un claro indicio de un turbio estado de confusión de ideales y funciones”<sup>329</sup>. De este modo el andrógino superaba a la belleza de la mujer, que por su carnalidad intrínseca no podía sino poseer una belleza no artificial, con la excepción, por supuesto, de la mujer fatal: solo ella podía superar ese obstáculo, pues es parte de su ser la ambigüedad sexual y una sofisticación fascinante que la acerca ineludiblemente a lo artificial. Y ninguna *femme fatale* de ficción alcanzó ese grado de ambigüedad sexual y sofisticada perversidad, ninguna representó tan genuinamente la malignidad femenina como lo hizo Salomé, ni Cleopatra, ni Judith, ni Salmóbó, ni ninguna otra:

las hazañas de [...] Salomé se convirtieron en la auténtica pieza central de las fantasías masoquistas masculinas. ¿Qué mejor fuente para la fructífera conjunción de los numerosos fetiches libidinosos del período que esta adolescente virginal con una madre

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, pág. 555.

<sup>329</sup> Praz, *op. cit.*, pág. 381.

varonil, una inclinación a los bailes exóticos y un irrefrenable anhelo de la santa cabeza del hombre?<sup>330</sup>.

## 1.2 *Donne angelicate y femmes fatales en el teatro simbolista*

Centrándome ya en el ámbito teatral simbolista, fue desde sus orígenes en el París de finales del siglo XIX (aunque muy pronto se unirán a las filas simbolistas autores de otras nacionalidades, destacando belgas y escandinavos), buscadamente dependiente de la poesía, al estar de acuerdo sus autores en lo referente a la muy superior capacidad de esta para expresar lo Absoluto a través del símbolo. De hecho, la práctica de la poesía revelaba en los primeros dramaturgos simbolistas, quienes son, además, poetas (unos jovencísimos Paul Fort y Paul Claudel, o un Villiers de L'Isle Adam, entre otros, sin que falten veteranos como Mallarmé), sus percepciones subconscientes; de ahí el carácter poético (que no versificado), es decir, dotado de una expresividad poética que engloba todo cuanto supone este teatro, el género literario, la puesta en escena y la dramaturgia; y el carácter marcadamente onírico de sus textos dramáticos, lleno de sugerencias musicales y plásticas. No obstante, en este primer teatro simbolista francés, su expresión experimentó un proceso de desmaterialización mayor si cabe que el vivido en el campo de la poesía, para eliminar lo que de limitador podía tener su carga conceptual, y llenándose al mismo tiempo de musicalidad y magia.

En cuanto a la temática, el teatro simbolista se decantó desde sus orígenes en esa búsqueda de lo simbólico, por lo trascendente, lo oscuro y lo mágico; encarnados, fundamentalmente, en dos temas concretos que dominaron la escena simbolista: de una parte, la muerte, de otra, el mito.

El tema de la muerte se convirtió muy pronto en un tema muy recurrente dentro del simbolismo dramático, llegando a convertirse en una obsesión para todos sus autores. De entre los muchos ejemplos que podrían citarse, el más paradigmático y conocido es, sin duda, *La intrusa* de Maurice Maeterlinck, en la que la inminencia de la llegada de la muerte (presentada con tensa angustia por el personaje ciego del abuelo, que teme el fallecimiento de su hija parturienta, sin que ningún miembro de la familia tome en serio sus advertencias, angustia que se contagia de inmediato al público, porque sí parti-

---

<sup>330</sup> Dijkstra, *op. cit.*, pág. 379.

cipa del presentimiento del anciano) se transforma en una presencia invisible pero constante que absorbe todo el protagonismo de la pieza teatral.

Aunque menos habitual, el mito fue el otro gran recurso temático del teatro simbolista. El caso del poema dramático *Herodiade* de Stéphane Mallarmé es significativo en este sentido, pero sin duda el dramaturgo que con más recurrencia abordó los mitos fue Paul Claudel, dotando a su estilo dramático de un sesgo claramente historicista: para Claudel el mito nos permite adentrarnos en lo más recóndito y oscuro del alma humana, y qué mejor que el mito, personificado habitualmente por personajes femeninos, para poner al descubierto, desde lo intuido y lo misterioso, los miedos y quimeras que todo ser humano alberga y que le obsesionan. Solo a través de la mitología y de la historia colectiva puede el dramaturgo forjar imágenes capaces de expresar al hombre en su totalidad, ya que recurre a lo que en él hay de eterno e inmutable. Pero en realidad, encuadrar los mitos en un contexto histórico preciso y cuidado hasta el mínimo detalle, aun cuando así contribuyese a resaltar la fuerza simbólica de aquellos, no fue un rasgo distintivo del Simbolismo dramático, sino una particularidad del estilo del Paul Claudel dramaturgo. De hecho, ese tipo de contextualización utilizada por el joven poeta era interpretado como un peligroso acercamiento a ciertos aspectos del teatro naturalista, y contra el que reaccionaba virulentamente el simbolismo.

Para alcanzar sus objetivos los dramaturgos simbolistas adoptaron dos caminos diferentes: de un lado, el de la depuración conceptual del lenguaje poético, aunque ello pueda conllevar forzar la sintaxis y las relaciones semánticas; de otro, el de la acumulación de elementos simbólicos y la yuxtaposición de lenguajes artísticos, dando como resultado “un cierto barroquismo decadente”<sup>331</sup>. Aunque no pocos simbolistas se decantasen por el primer método (Mallarmé fue uno de ellos, tal como queda patente en *Herodias*), la mayoría prefirió el segundo, de ahí que suele identificarse el teatro simbolista en su totalidad con las características de esta segunda manera de concebirlo y llevarlo a escena: el lenguaje poético; los temas anteriormente expuestos (características ambas comunes a las dos opciones); esa yuxtaposición de lenguajes escénicos aludida con anterioridad; el modo ritual o ceremonial de ordenarlos en escena siguiendo un código simbólico preestablecido (retomando así el carácter sagrado del teatro clásico); la rica plasticidad y las evocaciones sonoras, e incluso olfativas; los desdoblamientos de un mismo personaje, que pueden conducir a su metamorfosis, para mostrar al público

---

<sup>331</sup> Oliva y Torres, *op. cit.*, pág. 291.

las distintas facetas de su compleja personalidad, especialmente las subconscientes; o la asociación de imágenes a determinadas palabras o/y personajes (algo similar al *leitmotiv* wagneriano), son las claves para reconocer el teatro simbolista.

Por otra parte, y puesto que las primeras propuestas escénicas del simbolismo respondían abiertamente a la vía de la prolijidad expresiva, habría cabido esperarse que este lenguaje dramático se hubiese identificado en lo escenográfico con la estética de su plástica hermana, especialmente con la exquisita, decadente y llena de dobles lecturas de Gustave Moreau. Sin embargo, nunca volvió el teatro simbolista su mirada a la plasticidad de este autor, ni de ningún otro pintor simbolista, ello a pesar de que defendían que la escenografía debía dejarse siempre en manos de pintores y no en las de los escenógrafos, menos aún en las de los decoradores de oficio. Será así como lo escenográfico se convertiría en otro de los sellos de identidad preclaros del Simbolismo dramático. En realidad, el violento rechazo al naturalismo del Teatro Libre de Antoine, con sus escenografías hiperrealistas; o a las escenografía wagnerianas, a pesar de su admiración por el maestro y sus ideas estéticas, hizo buscar a los simbolistas otras vías plásticas para encontrar su propio concepto escenográfico, coherente, por supuesto, con las demás características ya expuestas. Tampoco el Teatro Lírico les pareció adecuado; pero con la ayuda de pintores como Raymond Roussel o Pierre Bonnard<sup>332</sup>, los simbolistas acabarían encontrando el tipo de escenografía ansiada. En realidad, podría calificarse como minimalista, dado el grado de sencillez y búsqueda de lo sintético que persiguió desde el primero de sus montajes: el decorado, en comunión constante con los demás lenguajes utilizados en escena, partiendo siempre de su rechazo absoluto a lo que el simbolismo consideraba como la gran mentira del naturalismo, debía sugerir más que explicitar, contribuyendo así al triunfo total de la imaginación y de la Belleza. Solo así se conseguiría que la acción escénica se transformase en una especie de “*cuadro vivo, en movimiento*”<sup>333</sup>.

Esta idea estética de un cuadro vivo, en dinámica acción escénica, tomó especial fuerza en los montajes teatrales simbolistas a partir de 1891:

---

<sup>332</sup> Raymond Roussel (1877-1933), que fue además poeta, dramaturgo y músico, murió con la profunda frustración de no haber visto reconocida su obra pictórica ni por la crítica ni por el público de su época, redescubierta y profundamente admirada, sin embargo, décadas más tarde por el surrealismo y por autores de vanguardia como Marcel Duchamp. En cuanto a Pierre Bonnard (1867-1947), también ilustrador y publicista de prestigio en el París de fin de siglo, ha pasado a la historia del arte por ser el líder de los nabis, vanguardia pictórica de fines del siglo XIX a la que perteneció Paul Gauguin antes de adentrarse en el post-impressionismo pictórico.

<sup>333</sup> Oliva y Torres, *op. cit.*, pág. 297.

A partir de marzo las representaciones del Teatro de Arte acabarán con la escenificación de un cuadro desconocido del público o con un proyecto pictórico de un pintor de la nueva escuela. El telón se alzarán para mostrarnos dicho cuadro durante tres minutos...Una música en escena y luces y perfumes combinados, que se adapten al tema del cuadro representado, prepararán y completarán la impresión. “Los perfumes, los colores, los sonidos se responden”, dijo Baudelaire<sup>334</sup>.

No obstante, en lo escenográfico también el Simbolismo pasó por dos tendencias diferentes: partiendo siempre de la premisa de la correspondencia entre los distintos códigos expresivos que constituyen todo montaje de la escuela, los primeros decorados simbolistas centraban la fuerza del color en los atuendos de los actores y en los efectos lumínicos, que de este modo destacaban sobremanera sobre la sobria gama cromática del escenario y de los pocos objetos que suelen poblarlo; así como denotaban cierta tendencia a los volúmenes geométricos y al protagonismo escenográfico de los elementos arquitectónicos (muros, ventanales, escaleras...), en parte por influencia de Craig y de Appia. Pero a partir de 1910, en París el escenógrafo Dethomas, responsable de la escenografía de varios montajes del Teatro de Arte, empezará a alternar este tipo de escenografías con otras en las que los objetos, escasos como siempre, se transforman en una prolongación expresiva de los elementos arquitectónicos; al tiempo que enriquece el colorido de los telones con una gama cromática y con motivos de sugerencias orientalizantes que, pese al deseo de esquematismo, llegarán a focalizar todo el interés de la puesta en escena. Se trató de una tendencia a lo barroquizante (posiblemente motivada por el éxito de los ballets rusos que triunfaban por aquellos años) que, por primera vez, acerca el Simbolismo a la estética de sus pintores más representativos, aunque sin sobrepasar jamás los límites del sincretismo que caracterizaba a su concepto escenográfico. Como es evidente, la conjunción de estas características daba lugar a una teatralidad, además de intencionadamente antinaturalista, sugestiva en grado sumo y vanguardista.

La llegada del Simbolismo a los escenarios parisinos, dominados por el teatro naturalista, fue posible por el empecinamiento de un jovencísimo Paul Fort, un estudiante de enseñanza secundaria absolutamente fascinado por la obra de Mallarmé, Verlaine y Verhaeren, y por la literatura simbolista en general, que tras ser expulsado de su centro fundaba el Teatro de Arte, mucho antes de que a historia lo conociese como poeta. El Teatro de Arte nace oficialmente en 1890, con obras como *Los Cenci* de Shelley, el *Fausto* de Marlowe, además de poemas simbolistas dramáticos teóricamente irrepre-

---

<sup>334</sup> Tomo cita de Denis Bablet de Oliva y Torres Monreal, *op. cit.*, pág. 297. Los versos de Baudelaire que aparecen en la cita pertenecen al soneto “Correspondencias”.

sentables, tales como *El cuervo* de Poe o *El barco ebrio* de Rimbaud. Pero no será hasta 1903 cuando el Teatro de Arte se atreva con montajes simbolistas: *Pelléas y Mélisande* y *La intrusa*, ambas de Maurice Maeterlinck, y *La dama del mar* de Ibsen son las primeras en subir a las tablas; en gran medida gracias al apoyo de gente del teatro a los que Fort ha ido atrayendo a su proyecto con su entusiasmo a lo largo de la última década: Jean-Edouard Vuillard o Aurélien Lugné-Poe (paradójicamente proveniente del Teatro Libre de Antoine) fueron de los primeros en subscribir el concepto teatral defendido por el joven poeta, a los que posteriormente se unieron Jacques Copeau, Georges Pitoëff y Artaud, entre otros.

En cuanto al papel que en el teatro simbolista jugaron la *femme fatale* y la *donna angelicata* (sobre todo teniendo en cuenta el que tuvieron en la poesía simbolista), cuando se repasan sus textos más significativos se entiende que la evanescencia propia de su naturaleza y su obsesión por la muerte y el mito, hacen de lo femenino (entendido como personaje-símbolo) el cauce perfecto para expresar ese mundo onírico. Entre sus páginas descubrimos *femmes fatales* con la misma facilidad con la que encontramos *donne angelicate*, pero eso sí, en estas encontramos a menudo una evolución obvia en el tipo: pueden demostrar un carácter fuerte, incluso rebeldía ante la adversidad del destino. Por ello, podríamos decir que asumen ciertos rasgos de la *new woman*, aunque la misoginia del momento los identifique como propios de la *femme fatale* en su recreación dramática.

### *Maurice Maeterlinck*

Llegados a este punto de la exposición, me centraré en la extraordinaria aportación a la literatura dramática simbolista, a pesar del predominio inicial de autores franceses y belgas, de Maurice Maeterlinck, como ya anticipaba al inicio de este punto de mi exposición, no solo por ser obligada la referencia a su obra cuando de teatro simbolista se trata, sino sobre todo por la importancia concedida a sus personajes femeninos y porque la imagen que estos proyectan se corresponde con la de los dos modelos femeninos predominantes forjados por la sociedad occidental de fines del siglo XIX. Su teatro estaba llamado a convertirse en el de mayor repercusión en el resto de Europa. Se convertía de esa forma en la plasmación dramática de la estética prerrafaelita, especialmente la de sus dos iconos femeninos, y su principal vía de expansión, como veremos a continuación.

La obra dramática de Maurice Maeterlinck<sup>335</sup> abarca una extensa producción que, comenzada en 1890, concluiría poco antes de su fallecimiento, en 1948. Me centraré, no obstante, en aquellas obras que escribiese entre *La Princesa Malena* (1890) y *El pájaro azul* (1909), no solo por ajustarme a los límites cronológicos de esta investigación, sino porque determinadas características de muchas de las piezas que conforman dicho periodo responden claramente a los objetivos e intenciones de aquella. Para ser más concreta, ahondaré en aquellas obras, que no son pocas de ese periodo, en las que Maeterlinck se ha decantado por protagonistas femeninas que son concebidas como genuinas *femmes fatales* o/y *donne angelicate*, partiendo el poeta para su descripción externa e interna de los modelos iconológicos prerrafaelitas, más inclusive que de los simbolistas que le precedieron. Ahondaré por dicho motivo especialmente en *La Princesa Malena* (1890), *La intrusa* (1890), *Pelléas y Mélisande* (1892), *Interior* (1894), *Aglavena y Seli-seta* y, por último, en *Sor Beatriz* (1901), porque sus protagonistas son mujeres que responden inequívocamente a dichos modelos; además de por otras referencias prerrafaelitas que aparecen en ellas. No obstante, también abordaré otros dramas de Maeterlinck de ese periodo por motivos similares, aunque más superficialmente por no ser tan significativas en los aspectos mencionados.

Por otro lado, existe otra razón que justifica este protagonismo concedido al teatro simbolista de Maurice Maeterlinck: su extraordinaria influencia en el teatro español de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, convirtiéndose en uno de los principales transmisores del Prerrafaelismo en España, aspecto que desarrollaré al final de este apartado.

Maurice Maeterlinck, a pesar de que se había educado en la estética naturalista (desde niño fue aficionado a la lectura, agotando con voracidad la que le proporcionaba la biblioteca paterna) y del respeto que sintió siempre por el Realismo literario, pronto se decantaría abiertamente por la estética que abanderaban Baudelaire, Verlaine o Villiers de l'Isle-Adam tras conocer su obra poética. El mismo Maeterlinck confesaba en sus memorias (*Burbujas azules*) la decisiva influencia de estos autores, especialmente la de l'Isle-Adam tras su encuentro en París, cuando terminada la carrera de Derecho y sin

---

<sup>335</sup> Los datos que sobre la obra y vida de Maurice Maeterlinck expongo en las siguientes páginas parten, en su mayor parte, del extenso prólogo de María Martínez Sierra a la edición en castellano del teatro del belga, *Maurice Maeterlinck: Premio Nobel 1911* (México, Aguilar, 1955), así como del prefacio del propio Maeterlinck para la primera edición de su *Teatro escogido* (Deman, 1901-1902), incluido en la citada edición de Aguilar. Véase también: Jean Pierre Simon Pierret, *Maeterlinck y España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid/Facultad de Filología, 1983 y Maurice Maeterlinck, *La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul*, edición de Ana González Salvador y traducción de M.<sup>a</sup> Jesús Pacheco, Madrid, Cátedra, 2000.

haber escrito aun nada, convence a sus padres para que le envían allí unos meses, con la excusa de perfeccionar su francés. En aquellos pocos pero fructíferos meses, alentado por amigos y poetas del círculo simbolista que frecuentaba asiduamente, escribe en 1880, tras *La degollación de los inocentes* (una transposición en prosa, de estilo realista, de un cuadro de Brueghel el viejo del mismo título), su primer libro de poemas simbolistas, *Estufas calientes*, y posteriormente, su primera obra dramática, *La Princesa Malena*, también en estilo simbolista, con la que arranca su fructífera carrera dramaturgica. Maeterlinck, desconocido por completo en el mundo literario parisiense hasta ese momento, alcanzará un éxito abrumador de ventas con la segunda edición de *La Princesa Malena* a raíz de la crítica que de ella publicase Octave Mirbeau en *Figaro* el 24 de agosto de de 1890, tras una primera tirada en Bruselas, autofinanciada por el autor con la ayuda de dos amigos, de su madre y hermanos (su padre seguía soñando con un prometedor futuro como funcionario para su hijo), y de la que inicialmente solo se imprimieron cien ejemplares, no vendiendo más de una veintena durante sus primeros meses de existencia. El artículo de Mirbeau, uno de los escasos lectores de la primera edición, cambiaba todo:

No sé nada del señor Mauricio Maeterlinck. No sé de dónde es, ni cómo es. Si es viejo o joven, rico o pobre, no lo sé. Sé únicamente que no hay un hombre más desconocido que él y sé también que ha escrito una obra maestra. No es una obra maestra estampillada, obra maestra anticipada, como la que publican a diario nuestros jóvenes maestros, [...] sino una obra maestra admirable, pura y eterna, una obra maestra que basta para inmortalizar a un hombre y para hacer que le bendigan cuantos tienen hambre de belleza y de grandeza [...]. En fin, nos ha dado la obra más genial de estos tiempos, la más extraordinaria y también la más ingenua, comparable y ¿me atreveré a decirlo? superior en belleza a lo que hay más hermoso en Shakespeare [...]. ¿Existen en el mundo veinte personas que la conozcan? Lo dudo<sup>336</sup>.

Mirbeau, de una generación anterior a la de Maeterlinck y defensor a ultranza de la estética realista, se dejaba seducir por la extraña y evocadora belleza de *La Princesa Malena*, y su crítica, al margen de su valor por sí misma, cambiaba la suerte del drama y el destino de su autor.

Cuando la prensa belga se hizo eco de la crítica del francés, reproduciéndola íntegramente (acompañada de comentarios confusos ante el desconocimiento de un conciudadano tan destacado en el campo de las letras), el futuro como funcionario que el padre de Maeterlinck había previsto para su hijo se malograba, ya que a pesar de lo elogiosa

---

<sup>336</sup> Citado por María Martínez Sierra, *op. cit.*, pág. 30.



de aquella, no faltó quien la considerara comprada por su progenitor y, por tanto, un escándalo que descalificaba al joven poeta y lo incapacitaba como funcionario de la magistratura. Obviamente, este contratiempo despejó el camino a la vocación literaria de Maeterlinck, para fortuna de todos. De cualquier modo, lo realmente destacable de la obra para los propósitos de esta investigación es que en ella la acción dramática y el conflicto dependen del enfrentamiento de dos personajes femeninos que son el retrato perfecto de los dos grandes prototipos de mujer de la época. La protagonista, la princesa Malena responde física y psicológicamente al icono de pureza virginal de la *domina angelicata* fraguado por los prerrafaelitas, pues a la blancura extrema de su piel (que conlleva la particularidad de tener unas cejas y pestañas casi invisibles de lo rubias que son), tan delicada que deja traslucir las venas azules de sus sienes, a lo menudo de su frágil cuerpecito de adolescente (solo tiene catorce años), a lo delicado de sus manitas de marfil, y a sus cabellos sensualmente largos y dorados, se unen la ingenuidad absoluta de sus sentimientos y de sus actos, que reflejan una mirada pura, serena y pudorosa. Educada desde la cuna para convertirse en una futura esposa-monja ejemplar, se enamora irracional y perdidamente del príncipe Halmar a primera vista el día en que sus reales progenitores los prometen. Y aunque él corresponde a ese amor en principio, si es cierto que queda fascinado por su aspecto y su actitud espiritual y algo misteriosa. De ella confesará más tarde a su lugarteniente y hombre de confianza: “No la he visto más que una sola vez... tenía, sin embargo, una manera de bajar los ojos... y de cruzar las manos... así... ¡y extrañas cejas blancas! ¡y su mirada!... como un canal de agua fresca... no recuerdo muy bien, pero quisiera ver de nuevo aquel mirar extraño...”<sup>337</sup>.

Por su parte, la reina Ana (la antagonista de esta historia), amante del padre de Halmar, el anciano rey de una parte de Holanda al que somete a su capricho gracias a la fuerza de su provocadora sexualidad, induce a la ruptura del compromiso y a una sangrienta guerra entre los dos reinos. De esa manera podrá comprometer al joven príncipe con su hija Uglyana (otra terrible mujer fatal de perturbadores ojos verdes y curvas felinas, aunque no tan bella como su madre, que más que eso parece su hermana mayor, ni tan peligrosa), con la intención final de que la ayude a reconquistar el trono perdido de Jutlandia, del que ha huido por conspirar contra la vida de su esposo, el rey. Por otro lado, todos reconocen lo sumamente hermosa que es la reina, y a nadie se le escapa cómo utiliza su aspecto y su actitud sexual agresiva para hacerse desear y temer a partes

---

<sup>337</sup> Maurice Maeterlinck, *Maurice Maeterlinck: Premio Nobel 1911*, México, Aguilar, 1955, pág. 78.

iguales por los hombres. Además, su juvenil aspecto es más que sospechoso; y que pueda ser fruto de hechizos o pactos diabólicos está en la mente de todos los que la conocen. Posiblemente por ello nadie se atreve a hacerle frente, al margen de que tenga dominado al rey Halmar. El príncipe, aun siendo muy joven, sospecha de sus intenciones y de lo demoníaco de su carácter y sus actos desde su misma llegada al reino. Así se lo confiesa a su amigo Ango (escena tercera del acto I):

Halmar.- ... No sé qué pasa, pero hay algo, y empiezo a tener sospechas extrañas; ¡me da miedo la reina!

Ango.- Sin embargo, os ama como a un hijo.

Halmar.- ¿Cómo a un hijo? No sé... Es más hermosa que su hija, y eso empieza por ser un mal grande. Trabaja como un topo para lograr no sé qué. Ha excitado a mi pobre padre viejo contra Marcelo, y ha desencadenado esta guerra; ¡hay algo en todo esto!

Ango.- Hay que quisiera hacerlos casar con su hija Uglyana; lo cual no es ningún plan diabólico.

Halmar.- Hay además otra cosa...<sup>338</sup>

La naturaleza de su sexualidad es posiblemente lo que nos hace reconocer en el personaje a una mujer fatal, y no solo a una mujer de ambición política desmesurada (aunque, por supuesto, la falta de escrúpulos y el ansia de dominio sean otras características propias de toda *femme fatale*), que entiende que el fin justifica los medios. Por eso despierta violentamente la lascivia del anciano rey Halmar para hacer de él su aliado incondicional; al tiempo que le permite acercarse al auténtico objeto de su perverso deseo: el príncipe Halmar. Por si quedaba alguna duda al respecto, la reina no pierde ocasión para intentar seducirlo (aun cuando lo prometa a su hija; aun cuando se trata del hijo de su actual amante); lo que no se molesta en disimular, a menudo en presencia del rey:

Ana.- ¿Por qué sois tan frío? ¿Os doy miedo? Sin embargo, sois casi mi hijo; y os amo como una madre... acaso más que una madre; dadme la mano.

Halmar.- ¿La mano, señora? ¿No me habéis besado nunca hasta ahora?.

Ana.- Sí, vuestra mano; y miradme a los ojos; ¿no veis en ellos que os amo?

Halmar.- ¿Besaros, señora?

Ana.- Sí, besarme. ¿No besaríais a vuestra madre? Quisiera abrazaros todos los días... He soñado con vos esta noche...

Halmar.- ¿Conmigo, señora?

Ana.- Sí, con vos. Cualquiera día os contaré mi sueño... Vuestra mano está fría y vuestras mejillas abrasan. Dadme la otra mano.

Halmar.- ¿La otra mano?.

Ana.- Sí; está fría también y pálida como una mano de nieve. ¡Quisiera calentar estas manos! ¿Estáis enfermo?.

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, pág. 79.

Halmar.- Sí, señora.

Ana.- Nuestro amor os curará (*Salen*)<sup>339</sup>

No es, por tanto, solo una cuestión estratégica, de hecho, le bastaría casar al príncipe Halmar con Uglyana para poder exigirle que luchase por su causa en Jutlandia. La cuestión es que el joven despierta su instinto sexual más animal, y fagocitarlo sexualmente es prioritario para ella, al margen de que su seducción encaje con otros motivos. Así pues, ningún escrúpulo moral la detiene, y no descarta el asesinato entre sus maniobras si Malena, ya prometida públicamente con el joven, se interpone en sus planes. Su alma es cruel y oscura, y nada pone freno a sus intereses. Finalmente, a pesar de las prevenciones del príncipe, él será otra víctima más en su tela de araña, pues su rechazo provocará la más terrible de las venganzas en la reina<sup>340</sup>.

Tampoco nada pone límites a los deseos y planes de la princesa Malena, pero son sentimientos radicalmente opuestos a los de la reina Ana los que la mueven. De hecho, el conflicto inicial del que arranca la obra es el que enfrenta a la princesa con su padre, porque este se opone a cualquier tipo de relación con el príncipe Halmar: solo se esperaba de Malena que mostrase con majestuosa dignidad su lógico desagrado por la ofensa de la que ha sido objeto tanto ella como toda su familia, siempre dentro de los límites del decoro que determinan su clase y posición. Pero con lo que se encuentra su padre es con una criatura abrumada por la magnitud del amor que siente por el príncipe y que se niega a aceptar los hechos. La hija ejemplar que siempre ha sido se ha transformado repentinamente en una mujer con voluntad propia, es decir, ha pasado de ser una niña dócil a ser una *domina angelicata*. Por ello, sin perder su pureza angelada, descubre el amor tanto en lo espiritual como en lo físico y luchará por hacer posible esa pasión sagrada, aunque para ello se oponga a la voluntad paterna. El amor (una de las fuerzas de la naturaleza que para Maeterlinck mueve el mundo) es lo que ha transfigurado a la niña en una doncella apasionada que cuando todo parece perdido, se niega a reconocer obstáculo o límite alguno para hacer realidad su anhelo.

Los reyes, especialmente su padre, el rey Marcelo, están desconcertados, incluso dolidos ante la actitud de Malena, a la que por primera vez miran como si de una extraña se tratase. Es imposible que piensen en ella como en una mujer, menos aún en una llena de pasión. De ella se espera sumisión total a los mandatos paternos y ninguna

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, págs. 87-88.

<sup>340</sup> Las referencias shakesperianas del texto son en especial evidentes en lo referente a la reina Ana, inspirada inequívocamente en lady Macbeth, así como al príncipe Halmar, que recuerda de inmediato a Hamlet.

muestra de pasión amorosa, ni por su marido ni por ningún hombre. El rey Marcelo se lamenta de lo absurdo de la pasión romántica que domina a su hija, e intenta que así lo entienda: “...ni siquiera puedes amarle en serio. Apenas os habéis visto , y el corazón, a tu edad, es como un corazón de cera: se hace de él lo que se quiere...”<sup>341</sup> La princesa Malena es y será siempre para él su niña inocente y dócil y, desde luego, ajena a las pasiones mundanas.

Además, de cualquier manera, su obligación es obedecer la voluntad de sus mayores, sobre todo cuando hablamos de una princesa, moneda de cambio en las intrigas y pactos políticos. No es para otra cosa para lo que se la ha educado, y no es posible que la princesa responda de otra manera, aun cuando el rey llegase a aceptar que el amor que siente por un muchacho, al que solo ha visto durante unas horas, fuese real: “¡Y no tiene quince años! ¡Ah, era para matarla aquí mismo! ¡Quince años que llevo viviendo solo para ella! ¡Quince años en que ni a respirar me atrevo cerca de ella! ¡Quince años en que no nos atrevíamos a respirar por temor a turbar su mirada! ¡Quince años en los que he hecho de mi corte un convento, y el día que vengo a mirar dentro de su corazón...!”<sup>342</sup>

Cuando el rey Marcelo entiende que no la convencerá de lo absurdo de su pasión, ni siquiera apelando a sus obligaciones sagradas que como hija y princesa debe a sus padre y a su país, lo intenta con argumentos más contundentes, incluso diría que aterrorizadores, porque ponen de manifiesto hasta qué punto las mujeres eran entonces objetos en manos de los padres, quienes las vendían, aun cuando hablemos metafóricamente y convencidos de que hacían lo mejor para ellas, al mejor postor: el rey Marcelo confiesa a su hija que es mejor que no se haya casado con Halmar, nunca hubiese sido feliz, no por el joven, sino por los peligros que encierra la corte de su enemigo bajo la pérfida ambición de la reina Ana: “Sabes que no hay en Holanda corte más sombría; sabes que su castillo tiene tal vez secretos extraños; pero no sabes que dicen de esa reina extranjera que ha venido al palacio de Yssenmunde con su hija, y no te diré lo que dicen, porque no quiero derramar veneno en tu corazón. Ibas a entrar, sola, en una espantosa selva de intrigas y de sospechas...”<sup>343</sup> Y de cualquier forma ya no es viable el matrimonio con Halmar tras el ultraje, y con el fantasma del conflicto bélico sobre sus cabezas como consecuencia del mismo.

---

<sup>341</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, pág. 75.

<sup>342</sup> *Ibid.*, pág. 76.

<sup>343</sup> *Ibid.*, pág. 75.

Sin embargo, ni siquiera estos argumentos hacen mella en el ánimo de la princesa. Está empecinada en amar, cueste lo que le cueste (como ser encerrada de por vida en una lúgubre torre) y encima por un amor no correspondido. Pero es que ese amor que siente es más grande que ella misma; no tendrá sino voluntad para conquistar al príncipe Halmar.

Y la temida guerra estalla finalmente y asola Yssenmunde, la parte de Holanda sobre la que reinara el Rey Marcelo. Toda la familia real muere trágicamente, como su propio pueblo, a excepción de la princesa Malena, que en la única compañía de su buena nodriza permanece encerrada en una altísima torre en mitad del bosque (tal como ya hicieran con una antepasada de la jovencita, igualmente “enloquecida” por amor). Desde la torre contemplan sobrecogidas el rastro de desolación y muerte que los ejércitos del Rey Halmar han dejado a su paso. Aún así, Malena, tras escapar de su cautiverio, llega hasta la corte del rey Halmar; se hace pasar por camarera para entrar al servicio de la hija de la reina Ana, anula una cita de esta con su prometido y haciéndose pasar por ella se reúne con el príncipe en mitad del bosque, caída ya la noche...Y el milagro que la princesa Malena sueña se hace realidad como por arte de magia, aunque sería más correcto decir que por obra del destino: confesada su auténtica identidad al príncipe, este al ver su blanco rostro a la luz de la luna (y ya sabemos qué significados ocultos encierra el planeta), se enamora al instante de ella y estará dispuesto a hacer lo imposible por hacerla su esposa. Y de aquí parte el segundo conflicto de la historia: el príncipe rompe su compromiso con Uglyana y fija la fecha de su boda con Malena. Y la reina Ana se convertirá a partir de entonces en la más terrible de las enemigas que pueda imaginarse. Con la astucia y la falsedad que son propias de toda *femme fatale*, aparentará aceptar civilizadamente el amor de los jóvenes en perjuicio de su propia hija (en realidad, de sus planes ocultos, por supuesto), incluso se ofrecerá a cuidar de la princesa Malena como si de otra hija más se tratase; para no levantar sospechas y ejecutar su plan, que no es otro que eliminar a Malena, llegando al asesinato si fuese preciso y sin temblarle el pulso. Al mismo tiempo no oculta en ningún momento la fuerza de su sexualidad dominadora, reforzando el acoso sobre el joven Halmar sin el menor pudor; sin dejar de enloquecer de deseo al anciano rey para mantenerlo bajo su voluntad. Cada uno de sus movimientos estará calculado con frialdad inhumana, pero nadie, a pesar de los rumores que sobre ella existen, a pesar del comportamiento errático del monarca por culpa de ella, parece sospechar sus intenciones. Y menos que nadie la princesa Malena, que se entrega por completo a los cuidados de la bella e inquietante reina: su felicidad es tan grande que la

princesita parece incapaz de creer que nada malo pueda ya pasarles, incluso cuando empieza a enfermar misteriosamente. Diríase que piensa que el amor que la embarga lo tiñe todo y la protege de todo mal: solo cabe esperar felicidad junto a Halmar. Solo al final de su tragedia descubrirá, demasiado tarde, el auténtico rostro de la reina Ana.

Lo cierto es que la reina Ana envenenará poco a poco a Malena, tal como hace desde hace meses con el rey Halmar. Pero cuando el veneno no actúa con la rapidez necesaria, decide estrangularla la víspera de su boda con la ayuda de su amante. La escena (la quinta del acto IV) es simplemente brutal, con ese monarca enloquecido de culpa, que se golpea con los muebles, que derriba objetos, que hiere su cabeza con el granizo para auto infligirse un castigo que no apacienta su alma atormentada, que, en definitiva, ni puede ni quiere participar en el atroz crimen, pero que tampoco tiene la suficiente valentía para impedirlo, pues teme demasiado a su amante mientras ella arrastra con brutalidad a Malena desde su lecho al suelo en su forcejeo con ella para estrangularla, exigiendo despótica al rey que sujete las espasmódicas piernas de la muchacha. Cuando su delicado cuello se rompe bajo la presión de la soga, cae al suelo con estrépito una azucena de su tallo al suelo. A partir de ese momento los acontecimientos se precipitan: la nodriza y Halmar descubren el cadáver de Malena; la corte, alertada por los gritos de ambos, acuden a los aposentos de la desgraciada princesa y creen que el loco que descubren despeñado bajo la ventana de la alcoba es el autor del crimen; pero el rey confiesa loco de remordimiento el crimen de la reina Ana, y Halmar la ejecuta con su daga, para luego quitarse la vida... Amor tan sublime entre niños no podía acabar sino como los de Romeo y Julieta: con la muerte, que piadosa como no lo ha sido la vida con ellos, los unirá para siempre.

La fama de *La Princesa Malena* empezó a extenderse, con la consiguiente demandada de lectores potenciales, por lo que se imprimió a toda prisa una nueva edición en Bruselas. La confirmación definitiva del éxito de la obra habría llegado con su puesta en escena, y de hecho Antoine, que la conoce desde su primera edición tras remitírsela un entusiasmado Stéphane Mallarmé (Maeterlinck se había reservado algunos ejemplares de la primera edición de *La Princesa Malena* para enviar a amigos, entre los que se encontraba el poeta simbolista), no duda en pedir el permiso del joven dramaturgo para estrenarla en su teatro. Sin embargo, el proyecto se paralizó, no llegando nunca a las tablas del Teatro de Arte.

En realidad el propio Maurice Maeterlinck, y así lo cuenta en su escrito autobiográfico *Burbujas azules* (1948), era el primer sorprendido del impacto de su primera

obra dramática, no tanto porque no confiase en este fruto temprano de su extraordinaria y personalísima creatividad (de hecho, es evidente para no pocos estudiosos del dramaturgo que *La Princesa Malena* posee ya todas las características propias del estilo dramático que le ha hecho inmortal), sino porque consciente de las altas expectativas que la crítica de Mirbeau había creado en torno a ella, temía la decepción de muchos lectores y no pocos literatos y críticos tras su ansiada lectura, a pesar de sus muchos méritos literarios. Y no se equivocaba.

Maeterlinck esperó a que la tempestad en torno a *La Princesa Malena* se calmara, a que las expectativas se templaran para poder dedicarse plenamente a sus tres próximas obras dramáticas, que ya tenía en mente, *La Intrusa* y *Los Ciegos* (1890), y *Peleas y Melisenda* (1892). Las tres, de mayor trascendencia para el teatro y para el propio Maeterlinck que aquella temprana *La Princesa Malena*, tienen características netamente simbolistas que, no obstante, ya estaban en esta, tales como la sugestión que desprenden sus versos, el misterio que envuelve a los personajes y sus acciones, el aire poético de sus expresiones, o la sobriedad de las acotaciones, que con pocas pero precisas indicaciones nos describen decorados, en los que los pocos objetos poseen un papel simbólico evidente, pero sobre todo, el protagonismo que en todas ellas tienen el Amor y la Muerte, las dos fuerzas que, para Maeterlinck, mueven los hilos de la existencia humana. Así lo expresaba él mismo en el prefacio que escribiese para la primera edición (editada por Deman en 1901-1902) de su *Teatro escogido*, y que María Martínez Sierra recoge y traduce tras su prólogo a la edición en castellano de Aguilar, ya citada:

Un poeta de más edad de la que yo tenía entonces [en referencia a la que tenía cuando escribió los dramas que constituyen su primera etapa, todos anteriores 1901], y que la hubiese acogido [Maeterlinck se está refiriendo a *La Princesa Malena*, punto de partida de su selección y por medio de la que habla del estilo y el espíritu que inspiró a estas primeras obras], no a la entrada, sino a la salida de la experiencia de la vida, hubiera sabido transformar en cordura y en belleza sólidas las fatalidades demasiado confusas que en ella se agitan. [...] Destinos inocentes, pero involuntariamente enemigos [...] para ruina de todos, bajo la mirada entristecida de los más cuerdos, que prevén el porvenir; pero no pueden cambiar nada a [sic] los juegos crueles e inflexibles que el amor y la muerte pasean entre los vivos. Y el amor y la muerte y las otras potencias ejercen una especie de injusticia socarrona, cuyos castigos -porque esta injusticia no recompensa- no son acaso sino caprichos del Destino. En el fondo se encuentra la idea del Dios cristiano, mezclada a [sic] la de la fatalidad antigua, arrinconada en la noche impenetrable de la Naturaleza, y, desde luego, complaciéndose en acechar, en desconcertar, en ensombrecer los proyectos, los pensamientos, los sentimientos y la humilde felicidad de los hombres<sup>344</sup>.

---

<sup>344</sup> Tomo cita de Maurice Maeterlinck del prólogo de Martínez Sierra, *op. cit.*, pág. 60.

*La intrusa* (1890) es la segunda obra teatral de Maeterlinck, publicada a solo pocos meses de la primera e inspirada en el recuerdo de la muerte prematura de un hermano pequeño. Es, hoy por hoy, la obra más celebrada del poeta y dramaturgo belga, posiblemente su obra maestra. Una de las claves para entenderlo es la modernidad de una obra que ha sobrevivido al paso del tiempo como ninguna otra (con la excepción, quizás, de *Interior*) de su autor: la esencia genuina, primigenia del teatro simbolista queda preclara en este drama que Maeterlinck definía como “pequeño drama poético”. Para empezar porque la moraleja de la obra, la inexorabilidad del Destino y de la Muerte, entendidos como criaturas de dimensiones míticas, quedan dibujados con trazo firme, con escasas acciones físicas, sustituidas casi siempre por un diálogo rápido, de frases breves, concisas, de una fuerza expresiva extraordinaria; siendo por otro lado, uno de los pocos dramas que situó en edad contemporánea, tal como indica la acotación inicial, que reza: “La acción se desarrolla en los tiempos modernos”<sup>345</sup>.

En *La intrusa*, la Muerte, entendida como la cara más amarga de la Enfermedad<sup>346</sup> y del Destino humano y, desde luego, la única verdad de la que todos tenemos certeza absoluta, se manifiesta con fuerza por medio de la resistencia, de la negación de los personajes al dramático presentimiento del abuelo ciego; y por medio de una serie de sugerencias lumínicas y sonoras (a las que aludiré más adelante), así como de los silencios, tan expresivos como aquella; porque lo cierto es que jamás llegamos a verla. La presencia de la muerte es poderosa, llena todo el escenario, a pesar, o precisamente, por ser algo inmaterial, intangible. Ya no se trata ni siquiera de un proceso natural, aunque doloroso, que podamos aceptar con la resignación que nos da la fe o la comprensión que nos ofrece la ciencia, sino que se ha transformado en mito, en una criatura sin rostro pero no por ello menos real, un ser que trastoca trágicamente la existencia humana. Porque su voluntad parece responder únicamente al más cruel de los caprichos, porque no podemos entender su razón de ser desde ningún punto de vista.

Solo intuida como lo que es por el anciano padre de la parturienta (en realidad, la primera en presentir su presencia es Úrsula, la nieta mayor, pero no sospecha que se trate de la Muerte), ciego pero visionario, como si de un moderno Tiresias se tratase, la Intrusa avanza inexorable hacia su corazón angustiado, como lo hace por los distintos

---

<sup>345</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, pág. 152.

<sup>346</sup> Al comienzo de la obra el tío comenta con una lucidez que él mismo ignora: “En cuanto la enfermedad entra en una casa, parece que hay un extraño en la familia”. *Ibid.*, pág. 154.



espacios de la villa hasta la alcoba de la convaleciente (el jardín, el pasillo, la sala...), anunciándole con perversa inexorabilidad el final sin sentido de su hija:

El abuelo.- ...Yo sé lo que sé. ¿Cuántos estamos aquí?

La hija.- Estamos seis en derredor de la mesa, abuelo.

El abuelo.- ¿Estáis todos en derredor de la mesa?

La hija.- Sí, abuelo.

[...]

El abuelo.- [Tras preguntar por cada uno de los presentes]. ¿Y quién está sentado ahí?

La hija.- ¿Dónde abuelo? No hay nadie.

El abuelo.- ¡Ahí, ahí en medio de nosotros!

La hija.- No hay nadie, abuelo.

El padre.- ¡Le dicen a usted que no hay nadie!

El abuelo.- ¡Pero vosotros no veis!

El tío.- Vamos, tiene usted ganas de bromas.

El abuelo.- No tengo ganas de broma, os lo aseguro.

El tío.- Entonces, crea usted a los que ven.

El abuelo.- (*Indeciso.*) Os digo que ahí hay alguien...<sup>347</sup>

Es más poderosa cuanto menos material es, y todos los miembros de la familia la hacen más presente cuanto más niegan su existencia, crédulos pero progresivamente molestos e inquietos por aquello que afirma el abuelo que, como Casandra, siente la impotencia de quien advierte del peligro inminente a todos sin que nadie le crea y sin poder evitarlo por sí mismo, porque depende de la ayuda de los demás para poder hacerlo a causa de su ceguera.

Es precisamente el miedo, la angustia y el escalofrío que provoca el presentimiento de su presencia, y la crueldad gratuita de su voluntad, lo que crea esa atmósfera irrespirable, que se densifica a medida que la aprehensión termina por alcanzar a todos los miembros de la familia.

Al leer el texto, entiendo que la única duda que ya solo pueden albergar los personajes, puesto que la de la presencia de la muerte, aun cuando nadie lo reconozca frente a los demás, no puede ya ser negada por ninguno de ellos, es a quién se llevará la Parca: si a la nueva vida que apenas nacida ya pelagra, absolutamente indefensa (puesto que los médicos aseguran que la parturienta está fuera de peligro, es en el bebé en quien se piensa primero; además, porque de él el tío ha dicho al comienzo de la obra: "...Ya van varias semanas desde que nació, y apenas se ha movido; hasta ahora no ha llorado una sola vez; parece un niño de cera"<sup>348</sup>), o a la joven madre, el pilar de la familia, cuyo fallecimiento, no obstante, escaparía a cualquier razonamiento lógico. Cuando se descu-

---

<sup>347</sup> *Ibid.*, pág. 164.

<sup>348</sup> *Ibid.*, pág. 154.

bre que es la madre la que finalmente ha fallecido, la angustia se desborda, y la propia Intrusa toma cuerpo por primera vez en el cuerpo inerte de la fallecida, como si de una posesión demoníaca se tratase.

Desde mi punto de vista parece evidente que por su incomprensible muerte, la madre se convierte al final, con el sacrificio de su salud y la entrega de la vida por el hijo recién nacido, en el prototipo de la mujer honesta, del ángel del hogar, de la madre y esposa perfectas según los parámetros de la sociedad del siglo XIX; lo que convertiría de inmediato a la Intrusa en la personificación simbólica de su contraria, en la *femme fatale*, aquella que destruye hogares, niega la maternidad que se presupone anhelo natural en las féminas y esperanza de futuro, y corrompe la voluntad y la salud de los hombres honestos, y con ellos la de sus esposas...y el círculo maldito vuelve a empezar. Por tanto, podríamos considerar en esta ocasión que Maeterlinck ha cambiado el rostro habitual de las mujeres fatales decimonónicas al que nos tenía acostumbrada la literatura y el teatro coetáneos (como las artes plásticas, por supuesto), por el igualmente misterioso e impenetrable del mito, identificando la imagen de la *femme fatale* con la imagen directa de la Enfermedad y la Muerte: erradicando la vida de la esposa, sobre todo contra todo sentido común, dado el pronóstico favorable de los médicos que la atienden (la ciencia vencida por el misterio de lo inescrutable), erradica la esperanza en el futuro y la felicidad de la existencia de aquellos que la sobrevivirán, convirtiéndolos en espectros aterrizados que temerán ahora a la vida tanto como han temido a la muerte, puesto que no hay explicación racional para ella.

Maeterlinck podía haber imaginado a cualquier otra víctima para la muerte, pero elegir finalmente a una mujer ejemplar y entregada a su familia, que es la piedra angular de la estabilidad de un hogar alto-burgués modélico (microcosmos que refleja, como ya sabemos, la estructura patriarcal de la época) como es el que se nos muestra, acentúa la sensación de gratuidad de la maldad que ejerce esta muerte convertida en destino.

La Intrusa es, por tanto, una perversión del mito, una especie de Parca sádica que se recrea en su crueldad sofisticada, en el efecto demoleedor que ejerce sobre el anciano y las niñas (solo ellas tiemblan de miedo ante los comentarios de su abuelo, porque su pureza infantil las hace intuir la veracidad de lo que afirma), que aguardan con angustia el trágico desenlace de mano de alguien que ni siquiera pueden ver. En definitiva, de un poder superior que controla las vidas de los personajes. Maurice Maeterlinck lo explicaba así:

Este desconocido [en alusión a las fuerzas que controlan la existencia humana en sus dramas] toma generalmente la forma de la muerte. La presencia infinita, tenebrosa, hipócritamente activa de la muerte llena todos los intersticios del poema. Al problema de la existencia no se responde sino por el enigma de su anonadamiento. Por lo demás, es una muerte indiferente e inexorable, ciega, que va a tientas y casi al azar, llevándose con preferencia a los más jóvenes y a los menos desdichados [...]. No hay en torno a ella sino seres pequeños, frágiles...

No es sinrazón considerar así nuestra existencia. Es, en resumidas cuentas, por el momento, y a pesar de todos los esfuerzos de nuestras voluntades, el fondo de nuestra verdad humana.

Aún por largo tiempo, a menos que un descubrimiento decisivo de la ciencia logre el secreto de la Naturaleza [...], acaso por siempre, no seremos sino precarios y fortuitos fulgores, abandonados sin designio apreciable a todos los soplos de una noche indiferente. [...] esa gran verdad inmóvil que hiela la energía y el deseo de vivir<sup>349</sup>.

Que solo puedan los personajes intuir la muerte, puesto que verdaderamente es una presencia intangible pero perceptible (claro está que solo por quien es capaz de intuir la, el abuelo, cuya ceguera le hace ser el más lúcido de todos), es el principal acierto de Maeterlinck, el haber elegido que Ella, la auténtica protagonista de la obra, no fuese encarnada por un actor. El mito sin cuerpo que es esta intrusa tiene así más fuerza en la imaginación del espectador, sugestionado con habilidad por el texto de Maeterlinck.

No pueden olvidarse otras características propias del simbolismo teatral presentes en *La intrusa*, porque las evocaciones sonoras (todos los sonidos que vienen del jardín, las puertas que chirrían o que se cierran con estrépito, el sonido de una guadaña al ser afilada en el exterior, o los silencios sepulcrales), y lumínicas (como los cambios de luz que trae el crepúsculo, y que anuncian la llegada de la temida muerte, identificada con el manto de negrura y desesperanza que acompaña a la noche, trasunto de aquella que es eterna), además del valor simbólico de los objetos (esa lámpara de gas, cuya llama oscila y se debilita sin sentido aparente, símbolo de la fragilidad de la existencia humana y, desde luego, de la vida que está a punto de extinguirse); así como los diálogos a los que aludía al comienzo de la exposición de *La intrusa*, breves, rápidos, nerviosos, concisos como no lo habían sido, ni serían ya en el teatro de Maurice Maeterlinck (solo semejantes en *Interior*), son, en definitiva, de la más genuino que ha salido del repertorio dramático simbolista. Cargados de dobles lecturas y lirismo poético, más allá del existencialismo angustiado, intencionado e innegable, golpean al público desde la piel del texto.

A *La intrusa* siguieron *Los ciegos*, publicada el mismo año, una poética pero estremecedora alegoría de la fragilidad del destino humano y de las preguntas eternas

---

<sup>349</sup>*Ibid.*, págs. 61-62.

acerca de él, preguntas sin respuesta que nos dejan como los ciegos de la obra, perdidos como niños en la noche; pero que carece de interés para los objetivos de esta investigación. Sin embargo, el siguiente drama que salió de la fértil imaginación de Maurice Maeterlinck, *Peleas y Melisenda*<sup>350</sup>, sí requiere un análisis pormenorizado, pues aunque de evidente inferioridad literaria y dramática en comparación con *La Intrusa* (si dejar de admitir, no obstante, el extraordinario valor poético de sus versos), me interesa por el retrato que de su protagonista femenina lleva a cabo Maeterlinck, en la línea inequívoca de la *donna angelicata* (más, inclusive, que el que Maeterlinck hiciera de la princesa Malena), posiblemente la más genuina de todas las que salieron de su pluma. Además, el tipo se enriquece a lo largo de la obra con ciertos aires a lo *femme fatale*.

Escrita en 1892, alcanzó una gran proyección antes incluso de subir a las tablas, no solo por la fuerza y la belleza de sus versos (el éxito editorial fue notable), sino por dos circunstancias a tener en consideración: de una parte, la historia y su espíritu resultaban sobradamente familiares y queridos para el gran público, aunque la estética fuese “atípica”, gracias al wagnerianismo (todo el argumento tiene un parecido innegable con el de *Tristán e Isolda*, y ambas se desarrollan como lo que son, leyendas medievales revividas al calor del neomedievalismo romántico y post-romántico, tanto literario y pictórico, como musical); de otra, el músico Claude Debussy reforzaba el renombre de la obra teatral al inspirarse en ella de inmediato para una ópera que llevaría el mismo título y que fue una de las más celebradas por público y crítica desde el día del estreno de su primera versión (a pesar del desconcierto inicial por lo novedoso de su planteamiento armónico y melódico), en el Teatro de la Ópera Cómica de París, en 1892, valoración que ha ratificado la Historia de la música, convirtiéndose en una de sus obras maestras<sup>351</sup>, y ejemplo genial donde los haya de inspiración en el más puro simbolismo literario<sup>352</sup>. No era la primera vez que Debussy se dejaba seducir por la musicalidad

---

<sup>350</sup> Como es la edición de Aguilar la que utilizo para esta parte de mi investigación y la responsable de la misma, María Martínez Sierra, prologuista y traductora de los textos originales de Maurice Maeterlinck, traduce el título *Pelléas et Melisande* por *Peleás y Melisanda*, utilizaré esos nombres en los fragmentos que de aquella reproduzca, pero en mis comentarios utilizaré en su lugar los de Peleas y Melisenda, que son los que aparecen con más frecuencia en otras traducciones, tanto de la obra teatral como de la ópera.

<sup>351</sup> Sobre la ópera de Claude Debussy véanse los apartados correspondientes en E. Lockpeisier, *Debussy: His Life and Mind*, New York, MacMillan, 1965; del mismo autor, *Debussy*, London, Dent, 1980 (5.<sup>a</sup> edición); y Richard S. Paks, *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989.

<sup>352</sup> El texto de Maeterlinck fue absolutamente revelador para el compositor francés, que en 1892 componía la ópera *Pelléas et Melisande* (si bien es cierto que poco después la revisaba y ampliaba, siendo la versión definitiva y más conocida la de 1902), concibiendo la como una transcripción del espíritu y la letra de aquel y convirtiéndose en un auténtico hito en la evolución del género operístico. Generalmente el estilo de Debussy se clasifica como impresionista, porque la mayoría de sus obras más renombradas pertenecen a ese estilo, pero lo cierto es que sus primeras composiciones, y la ópera de la que hablamos es

evocadora de la lírica simbolista: años antes ya había puesto música a versos de Baudelaire y de Verlaine, ni sería la última: un año más tarde componía su célebre *Prelude à l'après-midi de un faune*, inspirado en la obra de Mallarmé, pero sí era la primera de semejante envergadura compositiva y, sin duda, la más arriesgada de todas. La admiración y el éxito que despertó la ópera de Debussy reafirmó los que ya poseía *Peleas y Melisenda* de Maeterlinck; pero lo que debería haberse convertido en una fructífera colaboración entre dos genios que representaban dos artes emparentadas íntimamente por el Simbolismo desde sus orígenes (Baudelaire y Mallarmé quedaron satisfechos, de hecho encantados y admirados a partes iguales con la transformación musical de sus poemas a manos de Debussy, y se plantearon futuras colaboraciones), nunca fue factible por el rechazo total que desde el primer instante sintió el poeta belga por la ópera de Debussy. Maeterlinck no es que no fuese capaz de percibir identificación o parecido alguno entre una y otra obra, sino que concluyó que la ópera era una especie de traición o deformación monstruosa de su criatura, no recociéndola en un solo compás de la partitura.

Sea como fuere, y volviendo al tema del argumento y de los personajes que lo animan, aquel no es nuevo, como no lo es ninguna pasión humana: la niña, apenas mujer en ciernes, que es casada con un anciano venerable, el rey Golod, enamorado idealmente de su pureza espiritual y su aspecto angelical, sin querer admitir las consecuencias de unión tan desigual, y que no puede sino acabar, tarde o temprano, en infidelidad. Esta llega cuando la protagonista, simple y llanamente, se enamora de otro hombre, más joven y deudor por lazos de sangre y juramentos de fidelidad al esposo (en este caso Peleas es el hermanastro del rey Golod). La infidelidad de ambos es la mayor parte del drama de pensamiento y no de obra (aunque es evidente al repasar el texto que Maeterlinck se muestra no pocas veces ambiguo en este sentido), la pureza de ella y la fidelidad de ambos al esposo lo impiden y así, Melisenda no es sino una nueva Francesca y Peleas un nuevo Paolo, adolescentes (Peleas es mayor que la niña, pero muy joven también), enamorados como tales, con la fuerza del idealismo trágico con que se vive el primer amor, sobre todo si los obstáculos se ciernen sobre ellos. En cuanto al marido, representa el añejo ideal del honor y las deudas de sangre que se aferra a la vida de nue-

---

una de ellas, están más influenciadas por el wagnerianismo y la segunda escuela de Viena o *Sezession*. A esto hemos de unir el hecho de que no existe en la música occidental la etiqueta estética de "simbolista", aun cuando ha sido sobradamente conocida y estudiada la influencia del Simbolismo literario en determinados compositores de finales del siglo XIX, la mayoría franceses y coetáneos de aquel, y que acabaron abanderando el Impresionismo musical, de ahí la posible confusión estética al hablar de obras como la que me ocupa.

vo gracias al amor tardío que siente por su joven e inexperta esposa, pero que, cegado por los celos, demasiado tarde se da cuenta de lo sobrepasada e innecesaria que es su venganza.

Se completa el cuadro con una preciosista recreación de ambientes neomedievales (el castillo en el Reino de Alemundia, la gruta y la fuente, de connotaciones mágicas, además de simbólicas, el bosque que parece encantado, refugio y tumba de los amantes...), pues ambientarlo en tiempo presente haría más dura la historia, rozando en ese caso un realismo incompatible con el simbolismo, y menos poética; y porque el mito, la idea de la fuerza del destino y su inevitabilidad llevado hasta sus últimas consecuencias, solo puede tener la fuerza catártica que se pretende, pero desde el distanciamiento que el Arte por el Arte preconiza, si despertamos sutilmente la consciencia del público, por medio de evocaciones que ponen en funcionamiento ciertos resortes del subconsciente colectivo. Para eso el texto distancia al público de la historia lo preciso, para que identificándose con los personajes, no lo hagan de manera demasiado directa (lo que sería casi inevitable si se situara la acción dramática en tiempo presente para ese público para la que fue escrita), táctica dramaturgica que además permite maquillar lo escabroso del tema con el aire romántico y evanescente de un tiempo pasado que, por otra parte, se supone que siempre será mejor que el decadente y apocalíptico *fin de siècle*.

Todo esto está claramente revestido de estética e ideales prerrafaelitas en *Peleas y Melisenda*, especialmente palpable en la forma en que Maurice Maeterlinck concibe y modela el personaje de Melisenda, prototipo perfecto de la *donna angelicata* rossettiana pero que ya revela ciertos rasgos de fatalidad; objeto de deseo de los amantes antagonistas y por ello, motor involuntario del drama. Cuando aparece por primera vez Melisenda, en la segunda escena del primer acto, su carácter infantil y quebradizo queda patente por medio de sus reacciones frente a Golod, que la describe como una niña temerosa que se aterroriza ante el menor contacto físico de quien cree que es un gigante, pero sobre todo porque es un hombre (lo que, evidentemente, confunde y agrada a partes iguales al caballero), de modo que aunque no se la describe físicamente, la imaginamos como a una niña de cuento de hadas, pequeña y delicada como una figurita de porcelana y, seguramente, como todas sus princesas, de un rubio como el oro (por la pureza de origen divino que simboliza ese metal y todo aquello que es de su color en todas las culturas desde la Antigüedad, al margen, por supuesto, de que cuadre mejor el rubio al tipo físico centroeuropeo), dato que no se confirma hasta mucho después, en el acto tercero, unido al de la largura extraordinaria de ese cabello. En el aspecto psicológico

Melisenda es presentada como una criatura ignorante acerca de todos los misterios de la vida, y de una fragilidad que impulsa a protegerla a toda costa del mundo y sus maldades. Sabemos, además, que es una princesa porque a pesar de lo ajado de sus vestidos, estos revelan una cuna noble, lo mismo que su porte, aunque el origen noble de la niña sea un misterio impenetrable para todos. Si quedaban dudas acerca de sus orígenes nobles, que la niña llore por una corona de oro que se le ha caído a una fuente en mitad del bosque (corona que, sin embargo, no quiere recuperar), lo confirma.

En el siguiente acto la encontramos ya casada con su esposo, más padre que amante, pero nada se explica ni de los orígenes de la joven ni de por qué ha aceptado la propuesta de matrimonio. Sin embargo, en la oscuridad de su pasado y en la corona perdida en el fondo de la fuente, encontramos la anticipación del destino trágico que la acompaña: todo parece indicar que la corona y lo que ese objeto implica fuese la prueba de amor de otro Golod anterior, del que huía despavorida, quizás porque el destino de Melisenda es atraer fatalmente a hombres como él, maduros pero entregados febrilmente al ideal en que convierten a jóvenes doncellas como ella, siempre puras, siempre niñas, siempre frágiles, necesitadas de ser salvadas de sí mismas, bellas princesas en cómodas cárceles sin barrotes. El siguiente diálogo del primer acto (escena II) entre Golod y Melisenda lo evidencia:

Golod.- ¿Qué es lo que brilla dentro del agua?

Melisanda.- ¿Dónde? ¡Ah! Es la corona que me ha dado. Se ha caído mientras yo lloraba.

Golod.- ¿Una corona? ¿Quién os ha dado una corona? Voy a intentar alcanzarla...

Melisanda.- ¡No, no; ya no la quiero! Prefiero morir ahora mismo...

Golod.- Podría sacarla fácilmente. El agua no es muy profunda.

Melisanda.- ¡Ya no la quiero! Si la sacáis, me tiro yo al agua.

Golod.- No, no; la dejaré. Parece muy hermosa. ¿Hace mucho tiempo que habéis huido?

Melisanda.- Sí...<sup>353</sup>

Seis meses más tarde, en una carta que remite Golod a su hermanastro Peleas, y que lee la reina Genoveva (escena III del primer acto), comunicándole su matrimonio con la joven, relata la escena anterior, reconociendo que no se ha atrevido a preguntar más a Melisenda, tal es su espanto cuando lo ha intentado, y por tanto, no sabe de ella más ahora que el día que la encontró perdida en el bosque. En definitiva, Melisenda se deja salvar por el esposo/padre, que la tratará como lo que quiere que sea por siempre, y ella se dejará transformar en aquello que de ella se espera, o sea, en la esposa/monja en su jaula de oro, cuyo jardín/claustro doméstico es en esta ocasión el inmenso y cultivado

---

<sup>353</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, pág. 205.

(y “sombrió”) que rodea al castillo, la naturaleza sometida a imagen y semejanza de la moral, tal como ya lo denunciase el Prerrafaelismo. Más allá se vislumbra el bosque, que atrae y al mismo tiempo atemoriza a la joven.

Pero Melisenda es también una mujer que podría haber permanecido eternamente aletargada, sometida toda su vida a los deseos de su marido, si no fuera porque precisamente eso, la vida, la despertará por medio de la pasión amorosa. Ese descubrimiento tiene lugar y se confirma en la naturaleza no domesticada del bosque, allí donde la encontró perdida Golod, y donde ahora Melisenda se encuentra a sí misma en los brazos y en los labios de Peleas: sin dejar de ser una niña frágil y angelical, se descubre como mujer, sensual y sensitiva, que ama desesperadamente y desea ser correspondida, aunque ello implique la deshonra, el exilio, o la muerte. Pero eso será en el último acto del drama.

Antes de todo eso, como ya he indicado anteriormente, Maeterlinck no deja claro si ha habido algún contacto físico previo entre los amantes (hay muchas y evidentes contradicciones en el texto con respecto a este asunto) cuando se confiesan abiertamente junto con el primer beso entre las sombras del bosque lo que ya sabían, con el que sellan su amor y su destino final. No obstante, ha habido alusiones anteriores a abrazos y caricias furtivas, a encuentros a escondidas, y a arrebatos reprimidos (con la excepción explícita de la famosa escena de entrega erótica por medio de los cabellos desatados de Melisenda, como ya veremos), y no poco llanto ante el peso de una pasión no consumada y de una conciencia intranquila. Lo que sí precisa Maeterlinck es el momento en que empieza la tragedia de los jóvenes amantes, el punto de inflexión en el que el drama se transforma en tragedia, la escena I del acto segundo<sup>354</sup>, en la que la *domna angelicata* se metamorfosea en mujer y en deseo, acercándose peligrosamente a la *femme fatale*, y revestidas ambas Melisenda de rasgos tomados de la iconografía prerrafaelita; apoyados, además, por recursos escenográficos de carácter simbólico de igual origen.

El destino se pone en marcha el día que la joven esposa de Golod pierde su anillo de desposada en una fuente del parque (como aquella en la que la encontró el anciano príncipe), de agua pura (fuente de vida), aquella a la que atribuyen un poder milagroso (porque, curiosamente, “abría los ojos a los ciegos”), fruto del juego imprudente de ella. Es Melisenda la que pone en marcha el mecanismo del hado, y en cierta manera Maeterlinck parece hacerla única responsable por ello (que no culpable) de lo que ha de deve-

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, págs. 212 a la 214. Las siguientes citas están contenidas en estas páginas.



nir como consecuencia de los actos de aquel día. Porque antes de perder su anillo se mostrarán signos inequívocos del erotismo oculto de Melisenda, la fuerza de la naturaleza que envolverá a los amantes desde entonces, arrastrándolos hasta su tragedia personal.

En primer lugar, Peleas, que antes de todo esto que se avecina, ha hecho lo imposible hasta entonces por alejarse del objeto de sus deseos por no traicionar a su hermanastro, intentará ahora darle la mano a la joven, temeroso de que ella pueda resbalar, y la reacción de Melisenda ante el contacto físico es idéntica a la que tuviera antaño con Golod, pues se niega vehementemente a que la toque, negación evidente de su propio erotismo. Entonces, inesperadamente, sus cabellos recogidos se sueltan por accidente y descubren al joven enamorado su extraordinaria largura y belleza ocultas, desplegando con ella toda su sensualidad insospechada. Los cabellos se hunden junto con sus blancas manos en la fuente (como si quisieran empaparse de vida), que Melisenda siente ese día “enfermas”. El asombro y la fascinación ante el descubrimiento de la mujer que se esconde tras la niña embargan a Peleas:

Peleás.- Cuidad de no resbalar... Voy a daros la mano.

Melisanda.- No, no; quisiera hundir las dos manos en el agua...parece que hoy mis manos están enfermas...

Peleás.- ¡Oh! ¡Oh!. Tened cuidado, ¡tened cuidado!, ¡Melisanda!, ¡Melisansa!... ¡Oh, vuestros cabellos!...

Melisanda.- (*Incorporándose.*) No puedo, no puedo alcanzarla.

Peleás.- Vuestros cabellos se han hundido en el agua...

Melisanda.- Sí, sí; son más largos que mis brazos... Son más largos que yo... (*Pausa*)

Tras la revelación erótica, Melisenda entra en una especie de trance y Peleas, que puede ahora más que nunca comprender la fascinación misteriosa que la joven ejerce sobre su hermanastro Golod, pero que intuye la no reciprocidad de la joven esposa, y que no comprende qué la ha llevado a aceptar un matrimonio así, aprovecha su vulnerabilidad para intentar averiguar los motivos y los que tiene él mismo. No le mueve la codicia de poseer lo que no le pertenece, no quiere seducir a la esposa de su hermanastro, no quiere traicionarlo, pero necesita saber si su amor podría ser correspondido algún día, aunque sea platónicamente, o si ella podría llegar a desear ser abrazada alguna vez por un hombre:

Peleás.- ¿También fue en la orilla de una fuente donde os encontró?

Melisanda.- Sí.

Peleás.- ¿Qué os dijo?

Melisanda.- Nada; ya no me acuerdo...  
Peleás.- ¿Estaba muy cerca de vos?  
Melisanda.- Sí; quería abrazarme...  
Peleás.- ¿Y vos no queríais?  
Melisanda.- No.  
Peleás.- ¿Por qué no queríais?  
Melisanda.- ¡Oh! ¡Oh!. He visto pasar algo por el fondo del agua...

Vuelve al papel de niña inocente, en parte para eludir la respuesta, y se inclina peligrosamente sobre el borde de la fuente, para sobresalto de Peleas, en apariencia ajena a los sentimientos que está provocando pero excitándolos, jugando morbosamente con el anillo de Golod entre sus manos, dentro del agua. Peleas le sigue advirtiéndole del doble peligro. Melisenda se comporta en parte como una joven Ofelia, con un comportamiento un tanto errático, como ajena a la realidad, al peligro de caer al agua y morir ahogada, solo por coger algo que va más allá del anillo o de la corona perdida. Comienza entonces a lanzar el anillo al aire, lo más alto que puede, haciéndolo brillar bajo el sol y siempre encima de la superficie acuosa de la fuente. Peleas insiste en las consecuencias que su juego puede acarrearle, pero Melisenda sigue jugando con fuego, hasta que ocurre lo previsible. Entonces el espanto vuelve a ella, como si por fin fuese consciente de la carga erótica de sus actos y de sus palabras y de lo que eso significan. Peleas ahora lo sabe, y aunque sus cuerpos no han traspasado ninguna frontera del pudor o la moral, su corazón y su mente sí, y el miedo al deseo que ahora ya no pueden negar, se apodera de ellos. De ahí las palabras del joven mientras huyen del lugar: "...Podrían sorprendernos", aunque nada se han confesado el uno al otro. La plena consciencia que adquiere Peleas de sus sentimientos le hace culpable, se siente culpable. Aún no sospecha que Melisenda también se siente así. Concluye la frase: "... Las doce daban en el momento en que cayó el anillo", un último detalle tomado en préstamo del mundo imaginario prerrafaelita, el de las campanadas indicando las doce de las mañana (por cierto, en el mismo instante en que el caballo de Golod se encabrita sin razón aparente y descabalgaba violentamente al caballero, tal como se lo explica a Melisenda en la siguiente escena): a la hora del Ángelus el velo que cubría a Melisenda (la ceguera curada en la fuente de los ciegos) se descorre por medio de la pérdida del anillo (¿la pérdida de la inocencia?, ¿de la acomodada vida junto a un esposo gentil y protector al que no ama, destronado de su corazón como descabalgado de su caballo?) para anunciarle la nueva de un amor de fuerza demoledora que unirá para siempre su destino al de Peleas. Es el despertar de la conciencia, como el de la joven amante del cuadro de Hunt y su jardín salvaje al fondo

de la escena, con el reloj sobre el piano marcando las doce de la mañana; es el mismo sobrecogimiento que petrifica a la virgen María ante la presencia del ángel que le anuncia la llegada de un amor y de una carga para la que no se siente preparada pero que acepta, en *Ecce Ancilla Domini* de Dante Gabriel Rossetti.

Por tanto, Melisenda seguirá teniendo aun más de *donna angelicata* que de *femme fatale*, a pesar de sus juegos infantiles cargados de erotismo: lo mismo que antes fue Peleas el que intentó huir del destino que presentía con el pretexto de la grave enfermedad de su amigo (pero a pesar de sus buenas intenciones, todo se confabula para que no pueda marcharse del castillo, porque no puede eludir su hado), ahora es ella quien lo intentará, rogando a Golod que la lleve lejos de allí, donde no es feliz, donde se siente enferma, donde sabe que acabará muriendo de pena. Golod le pregunta sin rodeos si es de él de quien quiere separarse, y la esposa honesta que es, el ángel que todos esperan que sea, responde vehemente que no. Pero el destino se burla de ella como lo hizo previamente con Peleas, ya que Golod la pone en brazos de su hermanastro esa misma noche, pues al excusar la pérdida del anillo con una supuesta visita a la gruta para buscar conchas para Inioldo, el hijo de su marido, este prácticamente le ordena que vuelva para recuperarlo, antes de que la marea lo arrastre consigo; pero que no debe ir sola y como él está impedido en la cama tras la caída del caballo, Peleas la acompañará... Y ciertamente que bajarán juntos a la gruta, cogidos fuertemente de la mano para no resbalar, tembloroso él por poder tocar las manos de aquella a la que ama sin decirle aún nada; asustada y nerviosa ella por lo mismo, todavía con dudas sobre si él le corresponde. Melisenda quiere hacer lo correcto, y se resiste a ese amor que ahora ocupa todo. También Peleas. Se sueltan la mano. Y en la gruta tres mendigos de pelo blanco duermen, como tres Parcas esperando el desenlace fatal de esta historia de amor prohibido.

Seguirán a esta otras escenas en las que es evidente que los enamorados se debaten entre confesar lo que sienten (consumarlo es algo muy distinto, impensable todavía en dos corazones honestos y fieles como los suyos) y huir porque sospechan que su honestidad no es tan fuerte como su deseo, pero el destino sigue su curso y la tensión erótica es cada vez más evidente. Y no solo para ellos mismos: el niño Inoldo dice cosas como "... y vos vais a marcharos también, lo he visto...lo he visto...", añadiendo en la misma escena del acto tercero: "Lo he visto... lo he visto... Habéis dicho a mi tío cosas que yo no puedo oír..."<sup>355</sup>. Puede que no haya contacto físico entre ellos pero el poder de

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, pág. 223.

las palabras enamoradas de Peleas en los oídos de Melisenda, en el silencio de la noche, cuando todos duermen ya en el castillo, van abriendo el camino a la pasión, y la resistencia se va resquebrajando lenta pero ineludiblemente.

Y el niño, que no sabe, pero intuye, en sueños, casi dormido en el regazo de Melisenda, presagia la huida inútil de los amantes; un sueño que le inquieta y del que despierta repentinamente al escuchar la llegada de su padre. Sale a recibirlo con premura, y vuelven ambos con una lámpara. La estancia está a oscuras, los amantes solos, separados pero unidos por el deseo; y cuando el niño levanta la luz ante el rostro de su madrastra descubre que ha llorado. También Peleas ha llorado y la lámpara lo denuncia. Difícilmente puede Golod no sospechar algo, pero prudente ordena a Inioldo: “No les pongas la luz junto a los ojos...”<sup>356</sup>. Como vemos, los ojos son otro símbolo recurrente en esta historia, relacionados casi siempre con la ceguera (la que cura la fuente, la de los amantes que no quieren reconocer su amor, la de Golod, la de las hermanas de la canción que canta Melisenda mientras se peina...); pero también con la idea de los ojos como ventanas del alma. Ambos conceptos entran en conflicto en no pocas ocasiones en la medida en que Melisenda oscila entre su naturaleza angélica y la fatal, y a pesar de ello Golod sigue empeñado en juzgarla solo por la apariencia de su mirada.

Aunque Golod presencia situaciones y signos inequívocos de la atracción y los juegos ambiguos entre Melisenda y Peleas (una escena en el balcón del aposento de Melisenda por el que Peleas trepa hasta ella asido febril de sus largos cabellos no puede dejarle ya lugar a dudas), parece empecinado en que se trata simplemente de cariño inocente entre ellos.

Precisamente esa escena del balcón a la que aludo (escena segunda del acto III) es la de estética y espíritu prerrafaelita más preclara: la joven está peinando sus cabellos<sup>357</sup> en el balcón de la torre donde se ubican sus aposentos, mientras canta una canción sobre tres hermanas ciegas que esperan con lámparas de oro en una torre durante días a un

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, pág. 224.

<sup>357</sup> Como ya he apuntado en páginas anteriores de esta investigación, la pintura de la segunda mitad del siglo XIX explota a menudo el tema del cepillado del pelo, junto a /o dentro del tema de la *toilette* femenina, y desde luego el prerrafaelismo fue de nuevo precursor del mismo: evidentemente, no crea la temática (como sabemos, el tema viene del Renacimiento), pero le da una nueva concepción, tanto iconográfica como iconológica, pues ahora no es solo una excusa para mostrar toda la sensualidad femenina, sino que al mismo tiempo, da expresión dentro de unos cánones estéticos políticamente correctos al fetichismo que llegaba a despertar el cabello suelto de la mujer en los varones del siglo XIX. A este respecto, vienen de inmediato a la memoria lienzos como el de Dante Gabriel Rossetti: *Lady Lilith* (Lám. n.º 15), o el de William Holman Hunt: *The Lady of Shalott* (Lám. n.º 10), con esa cabellera convertida en llamarada, flotando por encima de la cabeza de la dama mientras contempla arrebatada al objeto de su amor desde su torre de marfil, en términos similares a como lo hará Melisenda con Peleas en la escena segunda del acto III.

rey, hasta que sus lámparas se apagan, como lo hace la esperanza de que el rey llegue a rescatarlas. Peleas la oye, le pregunta qué está haciendo y al saberlo le pide de inmediato que se asome para poder ver su pelo. Apenas ella lo hace, sus cabellos resbalan y se despliegan con toda su belleza erótica desde el balcón hasta el rostro de su amado, y Peleas parece entrar en una especie de éxtasis amoroso que irá en *crescendo* a lo largo de la escena al trepar asido a ellos para alcanzarla, ascenso físico, sexual y emocional que llega al paroxismo de lo erótico. El joven está fuera de control y Melisenda llega a asustarse ante la fuerza de ese deseo, pero no se resiste a él: la *donna angelicata* se torna aquí dueña de su destino, *new woman* en ese sentido, pero también se vuelve *femme fatale* en tanto que su elección no deja de implicar la traición al esposo:

Peleás.- ¡Oh, Melisanda!... qué hermosa eres!... ¡Qué hermosa estás así! ¡Inclínate, inclínate, deja que me acerque un poco más a ti...!

Melisanda.- No puedo acercarme más... Me inclino todo lo que puedo...

Peleás.- No puedo subir más arriba... dame siquiera tu mano, tu mano pequeñita sobre mis labios...

[...]

Melisanda.- Toma, toma... no puedo inclinarme más... Estoy a punto de caer... ¡Oh! ¡Oh, mis cabellos descienden de la torre!... (*La cabellera de Melisanda se vuelve de pronto, mientras ella se inclina, e inunda a Peleás.*)

Peleás.- ¡Oh! ¡Oh! ¿Qué es esto?... ¡Tus cabellos, tus cabellos descienden hacia mí!... ¡Toda tu cabellera, Melisanda, toda tu cabellera ha caído de la torre! La tengo en las manos, la toco con los labios... la tengo en los brazos, me la enrosco al cuello...! ¡Esta noche ya no abriré las manos!...

Melisanda.- ¡Déjame, déjame... me vas a hacer caer!...

Peleás.- ¡No, no, no... nunca he visto un cabello como el tuyo, Melisanda!... ¡Mira, mira, viene de tan alto y me inunda hasta el corazón... está tibio y suave como si cayese del cielo [...].No, no te dejo libre esta noche... eres mi prisionera esta noche; toda la noche...

Melisanda.- ¡Peleás!, ¡Peleás!

Peleás.- Ya no te irás... te abrazo toda entera, besando tus cabellos, y ya no sufro en medio de sus llamas... ¿Oyes mis besos?... Suben a lo largo de mil redes de oro... Quiero que cada uno te lleve mil, y guarde otros tantos para besarte cuando yo ya no esté [...]<sup>358</sup>.

Golod sorprende a la pareja en esta situación de interpretación erótica incuestionable, pero aún así les reprende como lo haría con dos niños pequeños que no son conscientes del peligro de ciertos juegos. Cuesta creer que ante semejante escena no asuma la magnitud de lo que realmente está ocurriendo.

Sin embargo, antes de una interesante conversación sobre el peligro de ese cariño mantenida con Peleas, en un tono paternal, comprensivo y prudente, lo ha conducido por los resbaladizos y malolientes subterráneos del castillo (¿las miserias humanas, los pecados que escondemos debajo de la alfombra?) y parece haber tenido la tentación de

---

<sup>358</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, págs. 226 -227.

dejarle caer al vacío como venganza a su deshonra. La propia conversación acaba con una amenaza velada pero inequívoca:

Golod.- ... A propósito de Melisanda, oí todo lo que pasó y todo lo que dijisteis ayer por la noche. Ya sé que son juegos de niños; pero es preciso que no se repitan. Melisanda es muy joven y muy impresionable, y hay que tener precaución con ella, tanto más cuanto que tal vez esté encinta en este momento... Es muy delicada... apenas mujer [...]. No es la primera vez que observo que pudiera haber algo entre vosotros... vos tenéis más años que ella; bastará habérselo dicho... Apartaos de ella lo más posible, pero sin afectación [...].<sup>359</sup>

Es obvio que el caballero culpa en todo caso a Peleas de la delicada situación. Porque Golod no puede creer que haya nada impuro en su esposa, porque sus ojos claros tienen el color del cielo y su mirada una luz que él piensa nace de su alma de niña, sin malicia, siempre pura. Los ojos claros son parte inequívoca de la iconografía de la *donna angelicata* (como lo son los verdes y los negros en la de la *femme fatale*) y contribuyen a la imagen de fragilidad y candidez infantiles que Melisenda proyecta. Si es que ha pecado contra su honor, lo ha hecho engañada o inducida por Peleas, no es posible para Golod que lo hiciera por iniciativa propia. Y es que concibe a su esposa como una preciada posesión inanimada, un objeto pasivo delicadamente modelado por él, su esposo y dueño.

Por eso mismo, cuando las evidencias son ya irrefutables (terrible la escena en que Golod sonsaca con violencia a Inioldo detalles del posible adulterio), los celos hacen presa en él y ya no hay vuelta atrás ni misericordia para los amantes, pero en especial para Melisenda. Derribada del altar en que la había situado, humillará con toda la crueldad y violencia de que es capaz al ídolo caído. Para ello Golod irá desmontando uno a uno los signos de la belleza angelical de su esposa, para demostrar a todos que no son sino máscaras del mal, un aspecto de pureza intachable que ocultaba el más negro corazón y la mayor de las perfidias; una escena, por otra parte, de referencias shakesperianas obvias. El ángel se ha convertido en demonio. Y empezará por los ojos que antes tanto le embelesaran:

Golod.- ¿Veis esos ojos grandes? ¡Diríase que están orgullosos de su pureza! ¿Querriais decirme lo que veis en ellos?

Arkel.- No veo más que una gran inocencia.

Golod.- ¡Una gran inocencia!... ¡Son más grandes que la inocencia!... ¡Son más puros que los ojos de un cordero!... ¡Darían a Dios mismo lecciones de inocencia! [...] y, sin embargo, estoy menos lejos de los grandes secretos del otro mundo, que del secreto más peque-

---

<sup>359</sup> *Ibid.*, págs. 226 y 227.

ño de estos ojos... ¡Una gran inocencia!... ¡Más que inocencia!... ¡Diríase que los ángeles del cielo se están bañando en ellos todo el día [...] ¡Ay, conozco estos ojos! ¡He visto lo que hacen!. ¡Cerradlos!, o los cerraré yo para mucho tiempo...<sup>360</sup>

Golod continua con las manos de Melisenda, esas manos menudas, delicadas y blanquísimas, propias de una *donna angelicata*, que antes tanto gustaba de besar y acariciar, venerándolas como a las de una santa:

Golod.- [...] ¡Dadme esa mano! ¡Ah!, ¡ah! ¡Tenéis las manos demasiado calientes!... ¡Marchaos! ¡Me da asco vuestra carne!...<sup>361</sup>

La ira de Golod no conoce límites y pasa de la agresividad verbal a la física, arrastrándola de los cabellos para obligarla a arrodillarse y a humillarse ante él y ante el Rey Arkel:

Golod.- (*La coge por el cabello*) ¡Vais a seguirme de rodillas! ¡De rodillas delante de mí! ¡Ah!, ¡ah! ¡Por fin sirven de algo vuestros largos cabellos!...<sup>362</sup>

Sin embargo, Golod lo único que realmente consigue con castigo tan desmesurado es despertar en Melisenda la conciencia de su propio yo, empezando por su sensualidad reprimida, y la libera del sentimiento de culpa: ahora la niña se ha convertido en mujer, con pensamiento, sentimientos y resolución propias. Melisenda tomará por fin las riendas de su vida, aun cuando sea tarde para ella y Peleas, aun cuando los lazos maritales le prohíban vivir su pasión. En cierto sentido eso ya es lo de menos, porque lo poco que pueda quedarle de vida (conocen perfectamente en qué acabará la infidelidad una vez consumada) será más hermoso y auténtico que toda su existencia anterior. Se convierte, por fin, en agente activo de su propia existencia, porque decide que no quiere seguir siendo infeliz, pese a quien le pese.

Esto es lo que considero realmente importante y original del personaje en relación a la imagen de la mujer a finales del siglo XIX: Maeterlinck, superando los estereotipos femeninos simbolistas, da libertad de acción y conciencia a su heroína, a la que no solo no condena, por más que sea evidente su falta según los convencionalismos sociales, sino que apoya plenamente en sus decisiones. Melisenda tal vez se equivoca, o no, pero es ella la que decide su destino y lo afronta con valentía y con la madurez propia de una

---

<sup>360</sup>*Ibid.*, pág. 239.

<sup>361</sup>*Ibid.*, pág. 239.

<sup>362</sup>*Ibid.*, págs. 239 y 240.

adulta, tal como le ocurre a Nora en *Casa de Muñecas*<sup>363</sup>. La transformación del personaje comienza inmediatamente después de la humillación pública a la que la somete Golod, cerrando la segunda escena el acto IV; y toma cuerpo en la cuarta escena del mismo acto, cuando Peleas decide huir, no sin antes despedirse de su amada. Lo que el enamorado no espera es a una Melisenda que no solo le confiesa su amor, sino que reclama su boca y su abrazo amante a la luz del mundo. Melisenda es concebida por Maeterlinck, en definitiva, como la auténtica protagonista del drama, aunque sus enamorados Golod y Peleas sean necesarios para el desarrollo de aquel y del personaje de ella. En este sentido, Peleas queda dibujado psicológicamente con precisión en la citada escena por interacción con Melisenda. La propia metamorfosis que ella experimenta pone al descubierto el interior de Peleas como no se ha hecho hasta ahora en toda la obra.

Peleas, a pesar de nuestra simpatía por él, parte con un carácter que tiene en común más de lo que quisiéramos con Golod, pues aunque ha intuido el erotismo de Melisenda, no ha querido admitirlo conscientemente, menos aún despertarlo. En cierta manera ha preferido preservar su carácter de *donna angelicata*, no asumiendo en modo alguno que, además, pudiese ser una mujer real, con anhelos y deseos humanos, terrenales. Ni siquiera se ha atrevido a mirarla de verdad, temeroso de mancharla con el deseo de su mirada (a pesar de arrebatos eróticos como el ya descrito, pero en los que Melisenda ha sido, siempre según la visión idealizada de Peleas, arrastrada por él) y, desde luego, ni se ha atrevido a confesarse a sí mismo que esa mirada pudiese ser correspondida:

Peleás.- Es la última noche... la última noche... Es preciso que todo termine... [...] Mejor haría en marcharme sin volver a verla... Es preciso que la mire bien otra vez... [...] Diríase que hace más de cien años que no la he visto... Y todavía no he mirado el modo que ella tiene de mirar... Si me voy así, no me queda nada, nada. Y todos esos recuerdos... [...] Es preciso que la vea por última vez, que vea hasta el fondo de su corazón<sup>364</sup>.

En definitiva, Peleas no ha querido contribuir a lo que podría interpretarse como una corrupción de la inocencia de Melisenda, no por la que conllevaría impulsarla a la infidelidad, sino porque él también venera su pureza; independientemente del deseo que despierta en él. Lo que experimenta y asume con naturalidad por ser un hombre, le re-

---

<sup>363</sup> Henrik Ibsen es una de las grandes influencias presentes en el teatro de Maurice Maeterlinck. Precisamente en el prólogo a la primera edición de su *Teatro escogido* el joven dramaturgo cita *Espectros* de Ibsen como ejemplo del poder del amor y la muerte sobre el destino humano. Martínez Sierra, *Op. cit.*, pág. 66.

<sup>364</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, págs. 241-242.



sulta impensable en Melisenda. Por supuesto, Peleas cree que tiene que velar por ella en este sentido y en cualquier otro, porque él entiende que es el adulto de los dos y el consciente de la dureza del mundo, del que ha de preservarla. De ahí la confusión inicial que provoca en él la nueva Melisenda:

Peleás.- Ven aquí; no te quedes en la luz de la luna. Ven aquí. Tenemos tantas cosas que decimos... ven aquí a la sombra del tilo.

Melisanda.- Déjame en la luz.

Peleás.- Podrían vernos desde las ventanas de la torre [...]. Ten cuidado, podrían vernos.

Melisanda.- Quiero que me vean...

Peleás.- ¿Qué te pasa?...<sup>365</sup>

Ante la insistencia de Peleas de si ha sido prudente para no ser descubierta por nadie del castillo al venir a reunirse con él, Melisenda reconoce sin pudor que ha engañado de facto por primera vez a su esposo, al esperar a que este se durmiera para hacerlo. Pero hay un dato simbólico más elocuente: explica a Peleas, como una causa más de su retraso, el haberse enganchado el vestido en los clavos de la puerta, e insiste en mostrarle los vestidos rasgados: el círculo del destino se cierra, y el drama termina como empezó, con Melisenda huyendo de un amor posesivo y asfixiante y con sus ropas desgarradas. El reconocimiento del riesgo corrido por Melisenda, por amor a Peleas, despiertan en él la certeza de que Melisenda le ama, y que lo hace como mujer, no como niña. Duda un instante de la autenticidad de tanta dicha insospechada; se atreve por primera vez a atraerla hacia su cuerpo, y ríe como un niño cuando comprueba que ella no opone resistencia. Sin embargo, la imagen de *domna angelicata* no sufrirá desperfecto alguno por ello: Peleas, y esto es lo que lo distingue de Golod, es capaz de comprender que el ser angelical que es Melisenda (porque lo es, no solo en apariencia), es también una mujer en toda la extensión de la palabra, sin que por ello se convierta en una mujer fatal. Lo acepta, lo comprende y actúa en consecuencia: se atreve a amarla y la besa, sin sentir, por fin, que esté manchando la pureza de la joven. Eso le da la fuerza necesaria para decir en voz alta que la ama. Y la nueva Melisenda hace lo propio y alza la voz (con un timbre nuevo, de adulta) para decirle que le corresponde, para nuevo asombro de Peleas. Y si para poder hacerlo, ha de engañar a Golod, lo hará:

Peleás.- ¡Oh! ¡Qué has dicho, Melisanda! [...] ¡Dices eso con una voz que llega desde el fin del mundo! [...] ¿Me amas? ¿Me amas también?... ¿Desde cuándo me amas?

Melisanda.- Desde siempre... Desde que te he visto.

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, pág. 242.

Peleás.- ¡Oh! ¡Como lo dices!... ¡Parece que tu voz ha pasado sobre el mar en primavera!... Hasta hoy, nunca la había oído... ¡Como un ángel a quién se pregunta. ¡No lo puedo creer, Melisanda!... ¿Por qué me habrías de amar tú?[...] ¿No me engañas?...  
Melisanda.- No, no miento nunca; no miento más que a tu hermano...<sup>366</sup>

Peleas reúne el valor necesario, alentado por la confianza que la nueva Melisenda despierta en él, y se enfrenta por fin a su mirada, contemplando por primera vez la belleza que sus ojos rehuían. Una belleza que no le perturba, porque no es la belleza mal-dita que pregona Golod, sino una belleza en la que encuentra la paz y el amor que estaba buscando. Esa belleza vuelve a tener las características físicas propias de la *donna angelicata*: Golod las transformó en signos de la maldad, de la hipocresía y la perfidia femeninas, y en la humillación a la que sometió a Melisenda fue despojándola de cada una de ellas, como si de prendas se tratase, para mostrar al mundo la supuesta inmoralidad de su esposa, dejándola metafóricamente desnuda ante todos. Ahora Peleas lleva a cabo el proceso inverso, devolviéndole cada uno de sus atributos con cada mirada con que los va descubriendo, una mirada limpia, sin prejuicios, y enamorada:

Peleas.- ... tu voz... ¡Es más clara y más fresca que el agua!... ¡Parece agua pura sobre mis labios! [...] Dame , dame las manos... ¡Oh!, ¡tus manos son pequeñas!... ¡No sabía que eras tan hermosa!... ¡Nunca he visto nada tan hermoso antes de verte a ti!... Estaba inquieto, siempre buscando algo [...] Y no encontraba la hermosura... Y ahora te he encontrado...<sup>367</sup>

El final de la historia es conocido por todos: la muerte de los amantes a manos del marido y hermano traicionado, primero él, a espada, luego, mucho más tarde ella, de puro hastío existencial. Pero antes de que eso ocurra, antes de que Melisenda huya des-pavorida de su marido, que acaba de herir mortalmente a Peleas, Maeterlinck muestra a una Melisenda coherente con el desarrollo del personaje, que acepta su sexualidad sin concesiones a estereotipos misóginos, aun cuando sea tarde.

Melisenda se entrega absolutamente a la vida, al resto de su vida (esa que ya no podrá vivir con Peleas, esa que se le escapa recién estrenada). A través del deseo desesperado de sus primeros y últimos besos al hombre al que ama. La expresión directa, casi animal de los amantes, sin concesiones a la estrecha moral de la época ni a un romanticismo de cartón-piedra, dejan al descubierto a una Melisenda (a Peleas como hombre se

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, pág. 243.

<sup>367</sup> *Ibid.*, pág. 244.

le perdona todo) que trasciende y desafía cualquier modelo femenino al uso de finales del siglo XIX, para volverse de carne y hueso, literal y metafóricamente hablando.

Y esto es lo más interesante para esta investigación: que un joven dramaturgo de finales del siglo XIX se atreviese a mostrar a una mujer como Melisenda, defendiendo al personaje por todo lo que ella representa, era algo verdaderamente extraordinario fuera de los cauces del naturalismo de un Ibsen o un Anton Chejov, máxime dentro de los marcados por el Simbolismo.

Sin embargo, Maurice Maeterlinck en el acto V parece traicionar en parte este discurso: por una parte, Melisenda muere por voluntad propia, según afirman una y otra vez todos los que la acompañan en su lecho de muerte (Golod llegó con ella hasta las puertas del castillo días antes, como dos espectros). No tiene que ver con la herida que Golod le había asestado en su frenética persecución de los amantes, que no reviste gravedad alguna (las sirvientas comentan: "... Pero ella, que casi no está herida, es la que va a morir. No se comprende. [...] Una herida pequeña que no hubiera matado a un pichón. ¡Esto no es natural!"<sup>368</sup>), pero por ella deja escapar la vida. En realidad, tal como insiste el médico al torturado Golod, la mata el desapego que siente por su propia vida.

La actitud sería coherente con la nueva Melisenda forjada al amor de Peleas, de hecho lo que el espectador piensa *a priori* es que la causa de esta muerte inexplicable no es sino que Peleas ha muerto (su cuerpo yace en el fondo de la fuente de los ciegos) y la vida carece de sentido sin su amor para ella, y porque, además, una vida junto a Golod es ahora peor que la muerte. Pero lo cierto es que Melisenda, cuando despierta de su extraño letargo poco antes de morir, no parece tener una noción clara de los hechos, está desorientada y no alcanza a comprender lo que ocurre a su alrededor, aunque algo intuya. Incluso le sorprende saber que está agonizando, como si una amnesia repentina y piadosa se hubiese apoderado de ella en su agonía; permitiéndole incluso perdonar a Golod. Quizás el conocimiento subconsciente de todo lo acaecido la impulsa a desear morir, pero no podemos asegurarlo ciñéndonos al texto de Maeterlinck (aunque parece lo único coherente para la construcción del personaje en este último acto). De Melisenda el médico afirmará: "... No podía vivir... Ha nacido sin motivo... para morir; y muere sin motivo..."<sup>369</sup> Y quizás sea cierto, pero porque su valentía final y los convencionalismos

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, pág. 249.

<sup>369</sup> *Ibid.*, págs. 250-251.

morales del público al que iba dirigida la obra no parecen dejar otra salida ni al personaje ni a su creador.

Por otra parte, es necesario destacar un rasgo de la personalidad de Melisenda añadido en este acto final y que la aleja de la imagen que de ella nos hemos forjado para acercarla peligrosamente, al menos a primera vista, a la *femme fatale*: Melisenda, inconsciente desde no sabemos cuánto tiempo, ha parido una niña prematura. Ni siquiera esta hija la conmueve lo suficiente como para querer vivir; y aunque se compadece de la fragilidad de la pequeña es, sin embargo, una compasión desapegada, como si de alguien ajeno a sí misma se tratase. En realidad, hemos de admitir que ese desapego es normal desde cualquier punto de vista, puesto que para empezar se trata de una hija no deseada, fruto de un matrimonio que nunca debió ser, y casi por concepción “divina”, ajena como parece haber estado Melisenda al deseo de su esposo; por otra parte es una niña gestada sin aparente consciencia por parte de su madre (es Golod quien sospecha el embarazo, al que jamás alude Melisenda). En este sentido, es evidente que podríamos observar uno de los rasgos más terribles de la mujer fatal, es decir, el de madre desnaturalizada que asesina a sus hijos, en el mejor de los casos, el de aquella que niega el instinto que se supone natural en las mujeres, incluso estando encinta, como es el caso de Melisenda.

Pero incluso admitiendo la negación de su instinto maternal, teniendo en cuenta la visión que del personaje nos ha ido desvelando el dramaturgo belga, parece evidente que él considera a la Melisenda del final de la obra, tanto por este aspecto concreto como por todos los analizados anteriormente, una *new woman* antes que una *femme fatale*; aun cuando la misoginia de la época la calificaría sin dudarlo como esto último. Por tanto, la muerte es para Melisenda finalmente una liberación, sea ella consciente o no de lo que lo motiva, porque no tendrá que vivir una vida sin sentido, junto a seres que nada son para ella. Podríamos pensar que Melisenda vence así, aunque solo sea moralmente, a una sociedad empecinada en reprimir hasta lo inhumano a las mujeres.

Sin embargo, Maeterlinck añade un funesto epílogo a la historia que ensombrece la supervivencia de esa victoria, provocando un escalofrío en el espectador:

Arkel.- ... Era un pobre ser tan quieto, tan callado, tan silencioso... ¡Era un pobre ser misterioso [...] ¡Ah!, está como si fuese la hermana mayor de su hija... Venid, venid... ¡Dios mío!, ¡Dios mío!... Yo tampoco lo comprenderé nunca... No estemos aquí... Venid, es pre-

ciso que la niña no permanezca en esta habitación... Es preciso que viva ahora en su lugar... Ahora le toca el turno a la pobre criatura... (*Salen en silencio*)<sup>370</sup>

Quizás Maeterlinck, aun del lado de las mujeres que reivindicaban su valor y su lugar en un mundo de hombres que solo veían en ellas posesiones preciosas a las que custodiar como Cerberos, o flores carnívoras de un jardín abonado con todas las infamias del mundo, no confiase demasiado en el triunfo final de aquellas, por muy merecido que lo considerase; y de ahí ese final tan desesperanzador<sup>371</sup>.

Dos años más tarde, en 1894, Maeterlinck repite el argumento de *Peleas y Melisenda* con algunas variantes en *Aladina y Palomides*, aunque con resultados literarios ostensiblemente menos brillantes. Además, en esta obra no hay *donne angelicate*, porque incluso la angelical, abnegada y patéticamente fiel Astolena (la hija del anciano rey Ablamor, dominado por el deseo que siente por su esclava Aladina, y que acabará siendo la enamorada de Palomides), dispuesta a ayudar a la esclava y al que hasta ese momento era su enamorado y prometido, es una criatura dócil y delicada que encaja perfectamente en el papel de ángel del hogar y descanso del guerrero, pero que tiene demasiado de mártir y de doncella feliz de serlo como para considerarla exactamente una *donna angelicata*, tal como la concibió el prerrafaelismo. María Martínez Sierra define al personaje y su papel en el drama con inteligente ironía: “Astoleta es el ángel que los poetas hombres tan a menudo se complacen en soñar con refinado y maravilloso sadismo. [...] Es curioso ese heroísmo que nos atribuyen los señores poetas (tal vez para podernos traicionar con tranquilidad de conciencia) esta sublimidad, manto de púrpura en que nos envuelven, acaso para que, en la gloria de nuestro padecer, olvidemos la herida...”<sup>372</sup> Por supuesto, los desvelos de la sacrificada Astolena no servirán para nada, porque los amantes morirán tras el intento del anciano rey de asesinarlos.

Tampoco Aladina es una *femme fatale*, simplemente es la víctima del destino, para empezar porque no está engañando a Ablamor, si no es para sobrevivir a sus celos, puesto que no es su esposa, sino su amante platónica y no por imposición de quien se comporta como lo único que puede ser, dueño y señor de un objeto precioso que usa a su antojo, nunca su igual. El único pecado de Aladina sería, en todo caso, robarle el no-

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, pág. 256.

<sup>371</sup> Aunque podríamos pensar que Maeterlinck se ha dejado seducir por la idea de la Ley de la herencia abanderada por el Naturalismo, interpretando que la hija de Melisenda, tan frágil y menuda como su madre, pagaría por los pecados de ella, es poco coherente con el simbolismo que inspira sus obras. Parece más probable que la niña, por ser simplemente mujer, tiene ya escrito su destino por otros, por lo que la lucha de Melisenda no habría sido útil para nadie.

<sup>372</sup> Martínez Sierra, “Prólogo” al teatro de Maeterlinck, *op. cit.*, pág. 38.

vio a Astolena, pero en modo alguno ha utilizado artimañas sentimentales o eróticas para seducir a Palomides; quien por su parte actúa por voluntad propia. Simplemente, se enamora de la bella esclava y ella le corresponde. Solo de eso es Aladina “culpable”, y no más que el hombre a quien ama.

De mayor interés desde cualquier punto de vista para esta investigación es *Interior* (1894), otra de las obras más celebradas de Maurice Maeterlinck. El título alude al cuadro vivo que ofrecen los miembros de una familia en el interior de su hogar a través de los ventanales que dan su jardín trasero, mientras esperan la llegada de la hija mayor, que jamás llegará. Durante toda la obra ni una sola vez escuchamos sus voces, toda la información que nos transmiten es visual, por medio de sus gestos y actitudes: en una estancia cálida y hogareña, el hijo pequeño duerme confiado en brazos de su madre, las dos hijas medianas cosen en silencio, el padre cabecea junto al fuego... Observados sin saberlo por un anciano del pueblo que los conoce de toda la vida y que está allí para comunicarles la terrible noticia de la muerte de su hija, acompañado del forastero que ha encontrado el cadáver de la muchacha en el canal, proyectan una imagen tal de serena sencillez y paz interior, que el anciano duda a lo largo de toda la obra si llamar a la puerta de este hogar, no solo por no saber cómo descargar el golpe minimizando el dolor (lo que es imposible), sino porque se siente reticente a destruir toda esa felicidad de la que es, como el público, testigo de excepción. Porque nosotros, angustiados como el anciano y el forastero, como público también nos resistiríamos, conscientes de la magnitud de la tragedia que acabará de un momento a otro con la dicha de esos desconocidos (que bien podríamos ser nosotros mismos), y que ellos no pueden ni sospechar.

La casa parece ser el refugio perfecto de la familia frente a las miserias del mundo; y cuando les veamos cerrar postigos y asegurar pestillos, nos sobrecogerá indefectiblemente su ingenuidad (como sobrecoge al anciano), porque nosotros poseemos una información (como la posee él), que ellos desconocen por completo y que cambiará su vida para siempre:

Harto sabía yo que no debíamos mirar. Tengo cerca de ochenta y tres años y es la primera vez que me ha herido la vista de la vida [...], creo verlos desde lo alto de otro mundo, porque sé una verdad pequeña que ellos no saben todavía [...] Y aunque no hubiese sucedido nada, me daría pena verlos tan tranquilos... Tienen demasiada confianza en este mundo... Están ahí, separados del enemigo por pobres ventanas... Creen que no sucederá nada porque han cerrado las puertas, y no saben que siempre sucede algo en las almas y que el mundo no se acaba en las puertas de las casas... Están seguros de su vida menuda y no sospechan que hay otros que saben de ella más que ellos; y que yo, pobre

viejo, aquí, a dos pasos de su puerta, tengo entre las manos toda su menguada felicidad y no me atrevo a abrirlas...<sup>373</sup>

Sin embargo, la cuestión de fondo, la raíz de tanto desasosiego es que Maeterlinck parece querer remover nuestras conciencias por boca del anciano desde el momento en que nos transmite la sensación de que la tragedia se podía haber evitado, ya que la muerte no ha sido accidental: ahogada en el canal, posiblemente la muchacha se ha arrojado voluntariamente a él por amor. Nada (¿nada?) en su comportamiento o en sus palabras permitía sospechar que la idea del suicidio rondase su cabeza, porque ella era todo lo que de una buena hija se espera. Sin embargo, el anciano interpreta de manera muy diferente, a la luz de los acontecimientos, señales tales como que la joven llevaba días paseando distraída, como ausente, por la ribera del canal, mientras recogía flores en la orilla, como una renacida Ofelia; y el peso de la culpabilidad, por lo que cree que podía haberse evitado, llena el corazón del anciano de amargura: “¡Vivía esta mañana!... La encontré al salir de la iglesia... Me dijo que iba a ver a su abuela a la otra orilla de ese río donde la habéis encontrado... No sabía cuando me volvería a ver... Sin duda ha estado a punto de pedirme algo; después no se ha atrevido, y se ha separado de mí brusca-mente... Pero ahora lo recuerdo... ¡Y no vi nada!... Sonreía, como sonríen los que quie- ren callarse o los que tienen miedo de que no se les comprenda...”<sup>374</sup>

En modo alguno el dramaturgo está condenando a la muchacha por su decisión, sino a la sociedad que la ha empujado a ello. Porque, aunque el texto no aclara si los motivos han sido una pasión no correspondida o una virtud malograda en los brazos de un seductor, la cuestión de fondo es que, sea cual sea la causa (en este caso nos es indi-ferente, y así lo pretende Maeterlinck), la mujer vuelve a ser víctima de una sociedad que encorseta su libertad hasta lo insufrible, y que espera, de cualquier modo, la auto-inmolación, bien porque asuma dócil la negación de sí misma y sus anhelos en favor del esposo e hijos; bien porque se sacrifique, literalmente, en el altar de la decencia y el honor de la familia, para limpiar de algún modo su posible falta. El anciano lo expresa bien a las claras con sincero desconsuelo, autoculpándose de su ceguera, como la de todos: “¿Se sabe nunca algo?... acaso era de las que no quieren decir nada, y cada uno lleva en sí mismo más de una razón para no vivir [...] Todas son así... No dicen más que cosas indiferentes, y nadie sospecha nada... Vivimos meses y meses al lado de alguien que ya no es de este mundo y cuya alma ya no puede inclinarse; le respondemos sin

---

<sup>373</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, págs. 298 y 299.

<sup>374</sup> *Ibid.*, pág. 294.

pensar en ello y ved lo que sucede... Parecen muñecas inmóviles, y en su corazón suceden tantos acontecimientos... Ni ellas mismas saben lo que son [...] Hablan sonriendo de las flores que se han caído y lloran en la oscuridad... Ni un ángel vería lo que es preciso ver, y el hombre no comprende hasta después [...]. Están a nuestro lado, nuestros ojos no se apartan de ellas, y nos las vemos hasta el momento en que se marchan para siempre... y, sin embargo, ¡qué alma tan extraña debió tener!; ¡un alma pobre, ingenua, inagotable!, ¡hija mía!, si dijo lo que se debe haber dicho, si ha hecho lo que debe haber hecho... »<sup>375</sup>

La cuestión que el dramaturgo parece que plantea al público es quién es el culpable de esta muerte injusta e inútil, quién asume la responsabilidad de que las mujeres de la segunda mitad del siglo XIX se comporten como bonitos juguetes, inertes e inexpresivas, como si no tuviesen nada que decir ni que sentir o hacer por sí mismas, a la espera de que familia y marido les indicasen qué palabras, qué sentimientos o qué acciones experimentar en cada momento de su estéril existencia, cuando en realidad poseían todo un mundo interior que nadie sospechaba, entre otras cosas porque nadie habría admitido que lo tenían, y menos que nadie, ellas mismas.

El mensaje que lanza Maeterlinck, alto y claro, se refuerza a cada momento con las referencias a la Ofelia de William Shakespeare (como ya he comentado, reconquistada para el arte *fin de siècle* como advertencia a las jovencitas del peligro de la pérdida de su virtud) que salpican el texto aquí y allá, con especial atención a las flores (aquellas que recogía melancólica los días previos a su muerte..., las que ha mandado recoger Marta, una de las nietas del anciano, para adornar su cabeza inerte y su tumba); y al cabello femenino suelto, aunque no son los únicos referentes obvios a la heroína shakesperiana. Así, Marta comenta: “He traído la sortija que ella llevaba puesta..., la he echado yo misma sobre la camilla. Parece que está dormida... Me ha costado mucho trabajo porque no podía arreglarle el pelo... he hecho cortar margaritas... Es triste, pero no había otras flores...”<sup>376</sup>; y el forastero, cuando cuenta al anciano abuelo cómo encontró el cuerpo de la joven, destaca: “... Me acerco y veo su cabellera que se había levantado casi en círculo por encima de su cabeza y que iba dando vueltas siguiendo la corriente...”<sup>377</sup> Todos, autor y público, conocían de sobra el significado erótico atribuido a la melena suelta de la mujer; y el personaje del anciano, que parece ser la voz de la

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, págs. 294 y 295.

<sup>376</sup> *Ibid.*, págs. 299 y 300.

<sup>377</sup> *Ibid.*, pág. 293.



conciencia colectiva, intentará que el nefasto error que todos ellos han cometido con esta niña, no se repita jamás, llamándonos la atención sobre las hermanas que la sobreviven. Para ello vincula de inmediato el comentario del forastero con el destino de esas otras hijas de la desafortunada familia, aprovechando que “*En la habitación las dos jóvenes vuelven la cabeza hacia la ventana*”, gesto que pone en evidencia el parecido físico (y por el carácter simbólico del cabello, deducimos que también emocional y psicológico) entre estas y su hermana fallecida:

El anciano.- ¿Habéis visto la cabellera de las dos hermanas temblar sobre sus hombros?  
El Forastero.- Han vuelto la cabeza hacia nuestro lado... No han hecho más que volver la cabeza [...] ... Era tan hermosa como sus hermanas...<sup>378</sup>

El destino desafortunado de la hermana mayor se proyecta como una sombra macabra sobre sus hermanas menores. Podría interpretarse la preocupación del anciano como un discurso conservador, propio del paternalismo machista de la época: con ellas habrá que estar más atentos y ser más previsores, pues en definitiva son criaturas frágiles que podrían fácilmente desviarse del camino, tal como le ha pasado a su hermana; además, velar por esas niñas es velar por supervivencia de la propia sociedad, ya que ellas serán las madres del futuro, y conseguirán burlar al destino que hizo presa en su hermana con nuestra ayuda y disciplina. Sin embargo, más bien parece la voz de quien asume su parte de responsabilidad en el drama humano del que, por otra parte, es partícipe involuntario; y que, además, se siente profundamente conmovido ante la posibilidad de que aquel pueda repetirse.

En el mismo año que *Interior* escribe Maeterlinck *La muerte de Tintagiles*: en este nuevo drama, de ambientación medieval una vez más, encontramos a otra temible *femme fatale*, la reina del castillo en el que se desarrolla toda la acción, símbolo de la muerte tal como la imaginara en *La Intrusa*, es decir, inmaterial pero de presencia poderosa; irracional e innecesariamente sádica. Este personaje, invisible y mudo a lo largo de los cinco actos de la obra, se mueve con un único objetivo, que no es otro que atraer con sus sortilegios (que sea una maga, una bruja maligna cuadra a la perfección con la imagen de mujer fatal decimonónica) a Tintagiles, el único varón superviviente de la familia que puede reclamarle el trono que ha usurpado, y que no es más que un niño indefenso. De ella dirán que “No se deja ver... Vive allí, sola en su torre [...] Es muy vieja; y quiere reinar sola... Es suspicaz y celosa, y dicen que está sola. Teme que alguien se

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, pág. 293 y 294.

levante en su puesto... sus órdenes son ejecutadas sin que nadie sepa cómo. [...] Tiene un poder que nadie comprende; y aquí vivimos con un gran peso sin piedad sobre el alma... »<sup>379</sup>

A pesar de los desvelos de las hermanas de Tintagiles, Igrena y Berenguela, y del pedagogo de los tres, el anciano Agloval, la reina conseguirá raptar al niño y con él traspasa una enorme puerta de hierro sin cerradura, cuyo solo aspecto ya provoca pavor, pues detrás de ella solo puede esconderse algo terrible e irreversible. Ese algo no es sino la nada, es el umbral de la muerte, porque eso es lo que nace del vientre de esta muerte que todo lo fagocita, sin dejar espacio alguno a la esperanza.

Hasta el mismo desenlace de la obra, Igrena será la única que, a pesar del miedo que siente por lo que pueda pasarle a Tintagiles en manos de la reina, luchará con uñas y dientes por salvarle. Su carácter y aspecto es la de una *donna angelicata*: frente al destino de muerte que impone la reina, aun cuando no le sirva de nada finalmente, Igrena se nos muestra valiente, resolutiva, con carácter, y no se resigna a lo que parece inevitable. Hasta dormida no baja la guardia, y rodeando con sus brazos el cuello de su hermano y con sus largos, rubios y rizados cabellos cubriendo su cuerpecito intenta protegerlo de las secuaces de la reina. De hecho, la única forma en que estas podrán separarlos será cortando los cabellos de la muchacha, que Tintagiles aferra entre sus manos. Aunque el aspecto erótico de la melena femenina suelta quede obviado en este caso por innecesario en el contexto y desarrollo de la trama, muestra la fortaleza y la capacidad de resolución que la sociedad decimonónica negaba a la mujer, características consideradas típicamente masculinas. Además, en un esquema social como el existente y que refleja sutilmente Maeterlinck, es el varón el que ostenta el poder y no la mujer (la reina lo es, pero desnaturalizada, y su ansia de poder y crueldad son prueba de su masculinidad), es Tintagiles el obstáculo a superar, y no Igrena. Y sin embargo, es a ella a quien debería temer la reina. Igrena se rebela cuando todos se estremecen y se someten, porque el amor a su hermano le da fuerzas para enfrentarse a semejante monstruo de perversidad, pero también lo hará por ella misma, harta de vivir con miedo:

Está desde hace años en su enorme torre, devorando a los nuestros, sin que uno solo se haya atrevido a herirla en el rostro... Está ahí, sobre nuestra alma, como la piedra de una tumba, y ni uno solo se atreve a extender el brazo... En el tiempo en que aquí había hombres, también la [*sic*] tenían miedo y caían de bruces ante ella. Hoy le ha llegado el

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, págs. 309 y 310.

turno a una mujer... Veremos... Ya es hora de que nos levantemos... No sabemos en qué descansa su poder... y no quiero vivir más a la sombra de su torre... La espero...<sup>380</sup>

Sin embargo, tras ganar una primera batalla contra la reina (la primera vez que pretende llevarse a Tintagiles, Igrina abraza a su hermano con toda su alma, y la puerta de la alcoba, tras ceder unos centímetros bajo el empuje del mal, se cierra con fuerza a pesar de su poder), Igrina pierde la guerra contra ella; y Tintagiles muere solo y aterro- rizado tras la puerta de hierro, mientras su hermana, a oscuras, le llama desesperada desde el otro lado, dejándose las uñas en el intento de abrirla y rescatarlo. En las bisa- gras hay rizos de su cabello prendidos, aquellos cortados y que aun tenía entre los dedos el pequeño. Una vez más quedan frustradas las esperanzas de que la mujer pueda alcan- zar lo que en justicia merece: Maeterlinck anima a sus personajes femeninos a que se rebelen contra el destino que los hombres (en este caso personificados en una mujer masculinizada) les han impuesto sin rebajarse a sus estrategias éticamente injustifica- bles, pero sabe que de momento eso no es posible y no engaña al público con falsas ex- pectativas, aunque se atreva a soñar fugazmente con la rebelión que les permitiría ocu- par su lugar en el mundo con equidad y justicia.

En el caso de *Aglavena* y *Seliseta* Maeterlinck plantea el curioso conflicto de in- tereses, por lo inusual, entre sus protagonistas femeninas, la primera una *donna angeli- cata*, la segunda una esposa-monja. No hay en esta obra ninguna mujer fatal, ni es nece- sario para que, no obstante, haya enfrentamiento entre sus protagonistas (resulta dudoso hablar en este caso de protagonista y antagonista), tan unidas y separadas a un tiempo por el amor que ambas sienten por el mismo hombre, Meleandro.

Seliseta es al comienzo de la obra la niña candorosa y llena de encanto angelical que ya hemos encontrado en obras anteriores, con la diferencia de que no responde al tipo físico prerrafaelita: no es hermosa, y lo sabe; solo sus ojos son del característico color claro y poseen la luz de su belleza interior; y por otro lado su constante alegría infantil, unida a su asexualidad, la definen antes como una esposa-monja que como una *donna angelicata*. Asume sin sombra de duda que la felicidad es lo que comparte con Meleandro, con el que convive desde hace años. Se trata de un amor en cierto modo platónico (aunque posiblemente consumado, Seliseta no juega un papel sexualmente activo), pero no exento de contacto físico, ya que besos y abrazos forman parte de su cotidianidad. La naturaleza de la relación que han mantenido hasta ese momento aca-

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, pág. 313.

bará por dejar al descubierto la fragilidad de su felicidad compartida, pues aunque ambos se amen, lo hacen de manera muy diferente: él la ama como se ama a los niños, más con amor paterno que de amante; mientras que el amor que Seliseta siente por él, aunque con candor infantil, no es amor de hija. Por tanto, aun cuando han creído lo contrario, sus sentimientos son de no correspondencia.

Meleandro intentará que eso cambie, que de alguna manera evolucionen hacia una relación más adulta, a pesar de la resistencia de Seliseta: “Hace ya casi cuatro años que te encuentro a mi lado siempre hermosa, siempre amante y suave y con la buena sonrisa de una profunda felicidad en la boca... No has llorado muchas veces en estos cuatro años, ¿verdad? [...] Creo que puede decirse que hemos sido dichosos, y, sin embargo, a veces me pregunto si hemos vivido bastante cerca uno de otro [...], muy a menudo, cuando he intentado hablarte como te hablaba hace un momento, parecías responderme desde el fin del mundo [...]; ¿es que de veras nuestra alma tiene miedo hasta ese punto de un poco de gravedad o a un poco más de verdad en el amor? [...]; y precisamente porque sé que comprendes, sin querer confesarlo, es por lo que te hablo de estas cosas... Tienes un alma más profunda que la que me muestras, y ese alma es la que te diviertes en ocultarme cuando voy a tu encuentro...”<sup>381</sup> La llegada inminente de Aglavena (cuñada de Seliseta que recién enviudada se traslada a la corte donde mora aquella con su amante), por lo adulta que demuestra ser a pesar de su juventud, hace que Meleandro tome más consciencia de lo niña que es Seliseta, aunque lo cierto es que hasta entonces él ha sido el primero en alentar ese rol. Por eso mismo se le podría reprochar, siendo como es el adulto de la relación, que haya alimentado el amor inmaduro de Seliseta, para empezar, mediante las expresiones de cariño infantil que le ha profesado siempre: “¿Qué ocurre, Seliseta? Ven aquí, a este banco, y siéntate sobre mis rodillas. Acariciaré tus cabellos mientras me hablas; no me verás y no tendrás miedo... Creo que algo te pesa sobre el corazón...”<sup>382</sup>

Sin embargo, Meleandro no ha hecho sino lo que hacían la mayoría de los varones de la época con las mujeres de su entorno familiar (y nadie lo habría censurado por ello, como seguramente no lo hicieron los espectadores de entonces); y aunque Seliseta es feliz con lo que él le ofrece, ignora que la expresión adulta del amor es otra cosa muy diferente de lo que ella alcanza a comprender y expresar.

---

<sup>381</sup> *Ibid.*, págs. 334 y 335.

<sup>382</sup> *Ibid.*, pág. 356.

La poderosa presencia de Aglavena acaba poniendo al descubierto los puntos débiles de esa relación. La toma de conciencia de ellos hará mortalmente infeliz a Seliseta, pues cuando la ve, tan hermosa, tan perfecta, empieza a comprender a través de las miradas y gestos que le profesa Meleandro lo que realmente él desea de una mujer. De hecho, Aglavena, hermosa, generosa, serena, inteligente y segura de sí misma, fascina no solo a Meleandro, sino a la propia Seliseta, que no puede odiarla, aun cuando presienta que será la causa de su desventura, pues su integridad moral y su belleza angelical son como una revelación para ella de lo que debería ser la vida de toda mujer que lo es de verdad, y no lo que de ella se espera; al mismo tiempo que entiende por primera vez lo que realmente ha sido su propia vida con Meleandro hasta ese momento: “No soy razonable, ya lo sé... Quiero que me quiera aun cuando yo no supiese nada, aun cuando no hiciese nada, aun cuando no fuese nada [...], era yo tan feliz cuando él me abrazaba, encogiéndose de hombros y moviendo la cabeza... Mucho más feliz cuando me abrazaba mirándome... Pero, sin duda, no es así como se debe amar, ¿verdad?”<sup>383</sup> En realidad, el presentimiento del papel que Aglavena jugaría en sus vidas había brotado en el corazón inexperto de Seliseta antes de verla: cuando preguntó qué clase de mujer era, ante el anuncio de su llegada, Meleandro, desde el recuerdo del día de sus bodas con el hermano de la niña, le había respondido: “No se parece a las demás mujeres... Es otra belleza, y nada más. Una belleza más extraña y más espiritual; una belleza más variable y más numerosa, por decirlo así... una belleza que deja paso al alma sin interrumpirla nunca... Y luego, ya verás, tiene cabellos singulares; diríase que toman parte en todo sus pensamientos... Sonríen o lloran según está ella alegre o triste [...] Nunca había yo visto cabellos tan vivos”<sup>384</sup>. Seliseta se percataba entonces del alcance de las palabras de Meleandro, antes incluso que él mismo, comprendiendo que su admiración por Aglavena sería el camino más corto hacia el amor.

La ingenuidad innata de esposa-monja que representa Seliseta, con sus besos asexuados de niña, es la misma que la lleva a confesar abiertamente a su amado el temor a perderlo. Se aferra a la protección que Meleandro le ha ofrecido siempre, porque el amor que ella siente le hace creer que puede seguir confiando plenamente en él, que nunca la decepcionará, incluso si se sintiese atraído por otra y, en consecuencia, solo espera que Meleandro la convenza de lo absurdo de esos temores. Y él hace exactamente lo que de él espera.

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, pág. 350.

<sup>384</sup> *Ibid.*, pág. 333.

Pero las palabras amables del amante, aunque sinceras, acabarán siendo refutadas por los hechos: Meleandro y Aglavena, que se han engañado los primeros días repitiéndose uno al otro la pureza del sentimiento que albergan sus corazones (“con menos inquietud que si hubiésemos dormido de niños en la misma cuna”<sup>385</sup>), aun cuando quisieran evitarlo, no pueden sino amarse una vez que se confiesen que no es como hermanos como ellos se quieren; rompiendo el corazón de Seliseta cuando la realidad se impone y ella comprende que ha perdido la ventura que creía tener. Traicionada su confianza y tratada como una niña que no puede comprender cosas propias de mayores; perdida en parte su inocencia, ella ya no se sentirá niña, aun cuando todos la sigan viendo así, y el corazón de la esposa-monja se llena de doloroso rencor.

Sin embargo, Seliseta es tan bondadosa que es incapaz de albergar mucho tiempo sentimientos oscuros en su corazón. Además, quiere y admira demasiado a Aglavena como para odiarla. Por otro lado, sabe de sobra que enfrentarse con posibilidades de éxito a ella (ni siquiera cuando esta pretenda ayudarla a conservar el amor de Meleandro marchándose de la corte), conociendo la fuerza de lo que sienten el uno por el otro, no tendría sentido. Solo podrá rendirse a la evidencia y a la bondad de su naturaleza. A partir de ese momento asistimos a la transformación de Seliseta en *donna angelicata*: aprenderá a revestir su carácter infantil con la gravedad que nace de su tristeza. No puede negársele que asume sin concesiones ni piedad para consigo misma que ya no es amada, y actuando en consecuencia (no mendigará el amor de quien no la ama como ella quisiera; y no pondrá obstáculos a los amantes) mostrará una dignidad encomiable; aunque es obvio que cuando eso la lleva a abrigar la idea del suicidio, no está sino reforzando su imagen de esposa-monja, dispuesta al sacrificio que sea necesario para que el hombre al que ama sea feliz.

La evolución del personaje se termina de perfilar con el conflicto emocional que provoca en Meleandro, quien admirado por la aparente madurez de la niña y una belleza interior que empieza a revelarse en su rostro, se debatirá torturadamente entre el amor de esposa-monja que, en parte, le ofrece (el amor fresco, puro y entregado de la niña que se permitió abandonar sin calcular las consecuencias, y la de la nueva Seliseta que intuye, pero cuya entrega absoluta no alcanza a sospechar), y el que ha descubierto en y por Aglavena, *donna angelicata* sin fisuras, tanto física como espiritualmente, y por eso mismo, mujer y no niña, que asume su belleza y las consecuencias de ello. Tampoco

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, pág. 331.

deja indiferente a Aglavena la dignidad de esta Seliseta insospechada, a la que empieza a admirar de manera muy profunda. Precisamente será ella, Aglavena, que sabe ver en Seliseta la belleza interior y la grandeza de espíritu que oculta, quien descubra esa visión a Meleandro:

Sé que la amas, y lo sé tanto, que más de una vez no he podido por menos de envidiar a la pobre niña... No me creas perfecta... Si Seliseta no es lo que parecía, yo también he cambiado viviendo entre vosotros... Llegué más cuerda de lo que hay que ser; venía persuadida de que la belleza no debe inquietarse por las lágrimas que se derraman por su causa, y creía que la bondad no tenía otro guía que la sabiduría... Pero ahora he reconocido que la bondad no debe ser sabia; que vale más que sea humana y loca... Creía yo ser la más bella de las mujeres y ahora he reconocido que los seres más pequeños son tan hermosos como yo, y además no saben que lo son... Cuando miro a Seliseta me pregunto a cada instante si todo lo que ella hace a tientas, en su alma de niña, no es mucho más grande y mil y mil veces más puro que todo lo que yo hubiese podido hacer... Es indeciblemente hermosa [...] No tienes más que inclinarte para encontrar tesoros inefables en su corazón...<sup>386</sup>

De hecho, a través de Aglavena él comprenderá y amará por primera vez el alma de Seliseta, aunque sin dejar de amar a Aglavena:

No sé qué creer... A veces me parece que la amo tanto como a ti; a veces que la amo más que a ti; porque está más lejos de mí o porque es más inexplicable... y después, cuando te vuelvo a ver, todo se borra en torno suyo; ya no la veo... sin embargo, si la perdiese para siempre, jamás podría abrazarte sin tristeza...<sup>387</sup>

Y como Meleandro será incapaz de decidirse entre sus dos enamoradas, tendrán que ser las mujeres de esta historia las que asuman la total responsabilidad de solución al conflicto. Meligrana, la abuela de Seliseta, una anciana casi paralítica, ciega y visionaria, hablará sin tapujos a su nieta, en presencia de su rival, ante lo insostenible de la situación: “¿En qué quieres que venga a parar todo esto? Aquí, en mi rincón, he reflexionado con paciencia, y procuro hablar con serenidad, a pesar de todo lo que sufro al verte padecer injustamente... Para estas tristezas, no hay sino dos soluciones humanas, y es preciso, o que una de vosotras dos muera, o que la otra se vaya... ¿Y cuál debe marcharse sino aquella a quien el destino ha hecho venir demasiado tarde?...”<sup>388</sup>

Lo que tiene especialmente de novedosa la resolución final que toman las protagonistas frente al conflicto, y quizás en eso consista su triunfo ético sobre el hombre, es que ninguna de las dos querrá dañar a la otra por el amor de un hombre, decidiendo uni-

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, págs. 361 y 362.

<sup>387</sup> *Ibid.*, pág. 361.

<sup>388</sup> *Ibid.*, pág. 354.

lateralmente cada una de ellas abandonar en favor de la otra: Aglavena, consciente del daño involuntario que está infligiendo, tras las palabras de la anciana decidirá marcharse del castillo para siempre, para que Meleandro pueda enamorarse de Seliseta y amarla como adulto, aunque se lo oculta a Seliseta y le devuelve la confianza perdida en Meleandro con argumentos escuetos pero hábilmente expuestos:

Aglavena.- Ya nunca más le abrazaré. Te abrazaré a ti sola cuando estemos los tres juntos, y podré decirle todo lo que necesito decirle, como si le abrazase a él [...]. He comprendido que te quiere mucho más profundamente de lo que creía...

Seliseta.- ¿Te lo ha dicho él?

Aglavena.- No. Si me lo hubiera dicho, no estaría tan segura...

Seliseta.- Pero, ¿y a ti? ¿Ya no te quiere?

Aglavena.- Me quiere menos que a ti...

Seliseta.- ¡Oh! ¡Pobre Aglavena!... ¡No es posible!... ¿Por qué te quiere menos? ¿Qué quieres que haga yo? No quiero que estés sola esta noche, si no eres feliz... ¿Quieres que me quede contigo?... Le diré...

Aglavena.- Anda, anda... date prisa, Seliseta... Nunca seré más feliz que esta noche... *(Se abrazan en silencio, y salen, cada una por un lado)*<sup>389</sup>.

Pero Aglavena no llega a hacerlo, porque Seliseta, intuyendo lo que pretende realmente, se adelanta a su estrategia bienintencionada arrojándose desde lo alto de su torre. Incluso en su agonía defenderá que se ha tratado de un accidente, que resbaló, no sabe cómo, para que la culpabilidad no aniquile el amor de Aglavena y Meleandro. Es evidente que con semejante acto de sacrificio extremo por amor a su pareja, Seliseta responde en su totalidad a las expectativas masculinas sobre la mujer ideal decimonónica; del mismo modo que la belleza sensual y la serenidad de Aglavena acercan más a esta al icono de la amante ideal, ya que como esposa resultaría inquietantemente segura de sí misma y demasiado inteligente para la mayoría de los varones de finales del siglo XIX. Lo que no era compatible dentro de los cánones morales decimonónicos es que una esposa pudiese, además, ser la amante de su esposo, puesto que no se concebían ambas cosas en la misma mujer. Quizás, en el fondo, esa era la causa del debate amoroso que tortura hasta el final a Meleandro, pues una mujer que acepta su propia sensualidad y sexualidad con la elegante naturalidad con que lo hace el personaje de Aglavena, fascina pero también desubica necesariamente a Meleandro; mientras, que la ruborizada asexualidad de una Seliseta, de aspecto cada vez más angélico, le permitía desplegar una paternal masculinidad en la que tan cómodo se sentía, él como todos los varones civilizados de la época. Por tanto, Aglavena y Seliseta no son las antagonistas del dra-

---

<sup>389</sup>*Ibid.*, pág. 335.



ma, sino las dos protagonistas de una historia de amor en la que el hombre, Meleandro, es al mismo tiempo antagonista y objeto amoroso de ambas.

La lista de mujeres decididas a ser ellas mismas y a luchar por su dignidad en medio de una sociedad o unas circunstancias hostiles, claramente identificables como *new women* revestidas con la piel de las *donne angelicate*, seguirán protagonizando el teatro de Maurice Maeterlinck en los años sucesivos: ejemplos de ellas son, entre otras, la Ariana de *Ariana y Barba Azul o la liberación inútil*, que se enfrenta a su cruel esposo para libertar a sus otras esposas (todas ellas protagonistas de dramas anteriores: Melisenda, Aladina, Seliseta, Igrena y Berengela), mujeres que, no obstante, renuncian a su libertad para quedarse al lado de su maltratador, mientras Ariana se marcha en busca de la suya propia; la Giovanna de *Monna Vanna* (que, por cierto, no tiene relación alguna con el poema ni con el cuadro del mismo nombre de Dante Gabriel Rossetti), que descubre que su esposo, comandante de la guarnición de Pisa, no es el hombre que creía que era cuando la rechaza incomprensiblemente tras su liberación del campo enemigo, incapaz de tomarla de nuevo como esposa, convencido de que su contrincante, Prinzivalle, la ha violado estando en su tienda (desde su perspectiva de hombre y de militar, Giovanna ha tenido que ser forzada, aunque no lo reconozca por vergüenza, o bien se ha entregado voluntariamente, como una nueva Judith, lo que es para el humillado esposo aun más insufrible), por lo que ella deja de luchar por su amor y se entrega, a pesar de los convencionalismos, al que en ella ha sabido despertar el capitán florentino, que la ha tratado en todo momento como la mujer extraordinaria que es y la ama en la misma medida; o la Joyzelle protagonista de la obra homónima, que luchará contra todos los obstáculos y sortilegios que Merlín le pone en el camino y llegará hasta Lanceor, para probar la grandeza de su amor.

Pero hay una protagonista de las muchas salidas en estos años de la imaginación de Maeterlinck que tiene especial importancia para esta investigación, por darse en ella a la vez la *donna angelicata* y la *femme fatale*, y por haberla bautizado su autor con el sugerente nombre de Beatriz, lo que, por supuesto, no se debe al azar. Me estoy refiriendo, como es fácil de deducir, a la protagonista de *Sor Beatriz*. Escrita en 1901, las reminiscencias de la leyenda medieval que, a su vez, se reconocen en *La Buena Guarda* de Lope de Vega, *Beatrix* de Charles Nodier o en *Margarita la tornera* de José Zorrilla, son evidentes en el texto del belga. Nos enfrentamos a la historia de una jovencísima monja sin auténtica vocación, que vive en el convento desde que era casi un bebé, y que se enamora perdidamente de un galán que le promete amor y matrimonio, pero que solo

busca seducirla. Abandonada a los tres meses por su enamorado, irá de amante en amante, perdiendo todo en el camino, incluso a los hijos que concebirá. Regresa al convento veinticinco años más tarde, enferma, envejecida y mortalmente entristecida por la vida terrible que ha llevado, temerosa de ser rechazada por sus hermanas. Sin embargo, nadie se ha percatado de su ausencia, porque la propia imagen de la Virgen que se venera en el convento ha ocupado su lugar, llevando a cabo sus funciones en el torno de la orden durante su larga ausencia (además de realizar un milagro que, claro está, atribuyen a la monja), ocultando así la realidad de los hechos a la comunidad, y permitiendo el regreso al único hogar que Beatriz ha conocido.

Así pues, la historia no es nueva, pero tiene la particularidad de que permite a Maeterlinck aprovechar un argumento tan conocido para encajar en ella de manera verosímil los dos prototipos femeninos de las artes *fin de siècle*: Beatriz es al comienzo de la obra una *donna angelicata*, tanto por su aspecto físico, del que destaca la larga y rizada cabellera rubia, la piel extraordinariamente blanca y satinada, la boca sensual y los ojos claros; como por su condición psicológica, de la que cabe destacar su carácter añado e inocente, mezcla de espiritualidad y sensualidad que empieza a abrirse a la vida y sus misterios con una vehemencia y un nerviosismo llamativos, a pesar o precisamente por haber vivido desde pequeña en el aislamiento y la paz de un convento.

Dividida entre dos naturalezas tan poderosas, Beatriz, a pesar del amor que siente por el príncipe Bellidor, el seductor al que cree su enamorado, siente dudas la misma noche de su fuga, rogando a la Virgen que la ilumine. La resistencia inicial de Beatriz (“¡Beatriz!. Palideces, y mis besos se apagan al contacto de tus labios como chispas al contacto del agua fría... Levanta tu hermosa frente y abre tu dulce boca que ya no quiere sonreír...”<sup>390</sup>) se transforma en entrega sin condiciones cuando sus cabellos, castamente ocultos bajo su cofia de monja, son sensualmente libertados a manos de su seductor, liberando con ellos toda su sensualidad contenida:

¡Ah!. Estos grandes velos son los que te oprimen el pecho y pesan en tu corazón... ¡Están hechos para la muerte y no para la vida!... (*Mientras que Ella parece todavía inconsciente, aparta y desata lentamente el velo que la rodea. Bien pronto aparecen los primeros rizados de oro; después, de repente, deshaciendo los últimos pliegues, como llamas que se encuentran en libertad, surge toda la cabellera, que inunda el rostro de Beatriz que se despierta.*)

Bellidor.- (*Asombrado*) ¡Oh!

Beatriz.- (*Suavemente, como si saliera de un sueño*) ¿Qué has hecho, Bellidor? ¿Qué tocan mis manos; qué es esto tan suave que toca mi frente?

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, pág. 432.

Bellidor.- (*Asombrado, besando como loco la cabellera desatada*) ¡Mira, mira, son tus llamas las que te despiertan; es tu propia belleza la que te inunda y tus propios rayos los que te envuelven!... ¡Ah, no sabías tú y no sabía yo que eras tan bella!... ¡Creía haberte visto y creía amarte!... ¡Hace solo un momento eras la más hermosa en mis sueños de niño; ahora es la más hermosa de las hermosas para mis ojos, que despiertan; para mis manos, que te tocan; para mi corazón, que te encuentra!...<sup>391</sup>

Beatriz se resistirá más allá de sus fuerzas; rogará entre lágrimas a la Virgen que la proteja de sí misma, pero finalmente se entregará al seductor a pesar de los temores que aún la atenazan. Porque, a pesar de su inocencia y de su desconocimiento absoluto del mundo y sus trampas, Beatriz sabe que vivir fuera de los muros del convento implica peligros para los que no está preparada, pero acepta el riesgo en el momento en que acepta su propia sensualidad, y con ella su destino. Evidentemente, su apuesta por el amor la llevara a perderlo todo, incluso a sí misma. Sin embargo, Beatriz no puede sus- traerse a su propio destino; se diría que la única que lo comprenderá será la Virgen, aceptando su decisión, aun cuando sea equivocada. Esa decisión, la de cómo vivir su vida, compete exclusivamente a Beatriz, y la piedad de la Virgen consistirá, por ello, no en impedir que se equivoque, sino en hacer lo necesario para que la joven, cuando lo haya perdido absolutamente todo, pueda volver a la paz del convento.

Pero la cuestión es que la historia de esta Beatriz, que *a priori* podría estar conce- bida únicamente como advertencia a las mujeres sobre la pérdida de la virtud y las con- secuencias terribles de ello, va más allá: tras ser engañada y abandonada, es obvio que pocas opciones le quedan, ya que a la falta de la pérdida de su virtud, suficiente para condenarla al ostracismo social por ser mujer, se une la ofensa a la Iglesia por la ruptura como monja de sus votos de castidad y obediencia. Es decir, Beatriz ha ofendido a las esferas civil y eclesiástica, dos de las piedras angulares de la represión misógina del siglo XIX. Quizá por ello su historia se convierte en un puro drama que irá de mal en peor con el paso de los años, a través de los cuales Beatriz se degradará moralmente más y más, ya que tanta ofensa acumulada la hace merecedora de mayor castigo a los ojos de aquellas. En realidad se diría que, a pesar de su inocencia inicial, Beatriz ya pre- siente ese oscuro destino, cuando en su huida pregunta al cielo: “¿Está escrito allí arriba que nada se perdona, que el amor es maldito, que no es posible expiar nada?”<sup>392</sup>. Y en esa bajada particular a los infiernos ningún Dante irá a rescatarla, porque para Beatriz el amor no es la fuerza divina que la salva de todo mal, sino una maldición de la que nacen

---

<sup>391</sup> *Ibidem*. La similitud de la escena con la segunda del acto III de *Peleas y Melisenda* es evidentísima, aun cuando la pasión de Bellidor y de Peleas estén motivadas por sentimientos muy distintos entre sí.

<sup>392</sup> *Ibid.*, págs. 434 y 435.

todos sus problemas. De hecho, su penitencia le llegará de mano de su propio pecado, es decir, de los hombres, como cabía esperar: todos los que se crucen en su vida no harán otra cosa que utilizarla sexualmente, humillarla y, finalmente, abandonarla. Precisamente, en el acto tercero, vuelta al convento, rodeada del amor de sus hermanas, Beatriz intenta confesarles el alcance de los errores cometidos a lo largo de su vida (“... Me marché una noche, hace veinticinco años... Después, al cabo de tres meses, ya no me quería... Perdí el pudor, perdí la razón... Perdí la esperanza... Todos los hombres, uno a uno, han profanado este cuerpo infiel a su Dios...”<sup>393</sup>), aunque todas atribuyen lo que dice al delirio de a quien consideran una santa.

Beatriz insistirá en su confesión, porque necesita que la perdonen por lo que ha sido y a pesar de lo que ha hecho, y en su desesperación e impotencia, confiesa el más terrible de sus errores, aquello que la hizo descender al último círculo de los infiernos, al escalafón más bajo de la moralidad victoriana, e indirectamente de la mano de los hombres que nunca la amaron:

¿No os lo he dicho? Mis hijos; ya no tengo hijos... Los tres más hermosos murieron cuando yo ya no era hermosa... Al último lo maté una noche en que yo estaba loca y él lloraba de hambre... Y el sol brillaba, la justicia dormía, y solo los malvados eran felices y orgullosos [...]<sup>394</sup>

Resulta difícil digerir semejante confesión, ante la cual todo lo demás que hubiera hecho, cualquiera de sus otros errores anteriores, carece de importancia. Seguramente, para la mayoría de los lectores y público de 1901 este crimen convertía a Beatriz en la más infame de las mujeres fatales, al asesinar a su propio bebé, no sintiendo simpatía alguna por el personaje. Por eso afirmaba al comienzo del comentario a *Sor Beatriz* que en su protagonista encontramos tanto a una *donna angelicata* como a una *femme fatale*, pues la negación de la maternidad llevada a los extremos a los que ella llega hacen irreconocible a la criatura de belleza y alma angelicales que encontrábamos al comienzo de la obra, convirtiéndola a los ojos de la moral decimonónica en un ser ignominioso, carente de conciencia ética, monstruosamente cruel y desnaturalizado.

Sin embargo, es evidente que Maeterlinck sí siente simpatía por Beatriz, sí es capaz de ponerse en su piel, sí tiene para con ella la misericordia y el perdón que el mundo

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, pág. 452.

<sup>394</sup> *Ibid.*, pág. 453.

le niega al personaje y, desde luego, a las mujeres reales que se viesan en situación semejante. Además, que no hay juez más implacable con Beatriz que la propia Beatriz:

No puedo más... Me ahogo, haced lo que queráis; yo he debido decíroslo [...] No hay una hora en mi vida, desde la hora desdichada; no hay una sola hora que no esté señalada por el pecado mortal<sup>395</sup>.

Las obras de Maurice Maeterlinck analizadas en estas páginas evidencian que las mujeres de finales del siglo XIX encontraron en él un aliado, lo que no era habitual en los tiempos que corrían, ni dentro ni fuera de los cauces artísticos, pero menos aun en el ámbito del teatro simbolista, absolutamente dominado por la mujer fatal, siempre tenebrosamente hermosa, siempre azote de los varones y escarnio de la sociedad decimonónica. En cierto modo, con autores como el belga, se abría una puerta a la esperanza para las *new women* del momento, que encontraban, por fin, voces que reivindicasen por ellas sobre las tablas su derecho a ocupar un lugar en el mundo por lo que eran, por sí mismas, por todo lo que podían aportar; o que, como poco, cuestionasen el estatus y los roles que se le habían impuesto en nombre de la moral, la ciencia y religión.

Del mismo modo, es obvia la aportación de Maeterlinck a un conocimiento más exacto de los iconos femeninos prerrafaelitas, que habían perdido, en parte, sus perfiles originales por extremar sus características más significativas en la recreación que de ellos había llevado a cabo el Simbolismo hasta ese momento. De hecho, la impresión que producen aquellas obras de Maeterlinck que tienen por protagonistas a prototipos prerrafaelitas es que el autor se ha inspirado antes en el propio Prerrafaelismo que en la visión que de aquellos tuvo el Simbolismo, tanto literario como pictórico, aunque, evidentemente, descritos y adornados con la imaginería simbolista que caracteriza la obra dramática del poeta belga. Eso explica que se le considere, junto a John Ruskin y William Morris, el principal introductor del Prerrafaelismo en España.

### **1.3 Evocaciones del Prerrafaelismo a través del Simbolismo de Maeterlinck en el teatro modernista catalán a finales del siglo XIX y comienzos del XX**

Precisamente, la recepción que de la obra de Maurice Maeterlinck se vivió en España es buena prueba de la enorme repercusión de su teatro simbolista en toda Europa, llegada, por otra parte, en un momento en que la crítica se plantea si el país está prepa-

---

<sup>395</sup> *Ibid.*, pág. 454.

ahondar en ese tipo de obras del maestro belga sería sobrepasar los límites de aquella, posponiendo su estudio para futuras investigaciones.

Al margen de esta aclaración, y después de todo lo expuesto, puede concluirse que la influencia que Maurice Maeterlinck ejercería sobre la España de finales del siglo XIX y comienzos del XX, no solo en su teatro, sino en su literatura en general, además de extraordinaria, se revela como una de las más trascendentales, siendo obligada las referencias continuas a ella para comprender el desarrollo del devenir teatral en nuestro país a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX.

## **2. Crisis y regeneración del teatro español (1880-1914)**

### **2.1 Antecedentes teatrales finiseculares (1880-1914): Naturalismo versus Simbolismo**

Antes de adentrarme en el teatro español del periodo que abarca esta investigación (1880-1914), considero oportuno exponer de manera somera sus precedentes, centrándome en el periodo comprendido entre 1880 y 1900, con la intención de contextualizar el teatro modernista coetáneo y su importancia en el mismo. Seguiré de cerca para cumplir este objetivo el estudio que sobre dicho panorama teatral realiza Jesús Rubio Jiménez en *Ideología y teatro en España: 1890-1900* (1982). Del mismo modo, para llevar a cabo el análisis del teatro modernista catalán y español me remitiré, fundamentalmente, tanto a Rubio Jiménez como a Eduard Valentí Fiol y a su obra *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos* (1973), así como a algunos artículos de ambos autores (de los que daré debida cuenta en su momento), y al de Rafael Pérez de la Dehesa, “Maeterlinck, en España”, entre otros.

Con respecto al panorama teatral español de finales del siglo XIX, Jesús Rubio Jiménez destaca, en primer lugar, el clima de “agitación ideológica” que se vivía en el país como consecuencia de las muchas contradicciones que la Restauración mostraba trascurridos los primeros años de su andadura política (ya expuestos en el primer apartado del primer capítulo), agitación de la que el teatro coetáneo fue su más fiel reflejo, “habida cuenta que era el espectáculo más frecuentado e influyente en la vida social”<sup>424</sup>. A la luz de estos acontecimientos, Rubio Jiménez subraya:

---

<sup>424</sup> Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza/Libros Pórtico, 1982, pág. 8.

Las generaciones de escritores y dramaturgos más que sucederse se acumulan, se yuxtaponen, confluyendo ideas dispares, cuya filiación solo es discernible si se siguen paso a paso. La sucesión de acontecimientos culturales es tan rápida a veces, que provoca la perplejidad y la confusión en los escritores, presentando las aspiraciones y las contradicciones de los dramaturgos y críticos innovadores, en un medio, cuando no hostil, indiferente a todo lo que supusiera renovación y ruptura de convencionalismos<sup>425</sup>.

Encontraremos, pues, muy distintas tendencias teatrales en un periodo de tiempo poco amplio. Ante la evidencia de este hecho y dado que pretendo contextualizar mínimamente el desarrollo del teatro modernista catalán y su vinculación con la obra de Maeterlinck (de enorme influencia posterior en el joven Ramón Gómez de la Serna y en no pocos colaboradores de la revista *Prometeo*), me centraré solo en aquellas escuelas teatrales coetáneas más significativas por lo que de ruptura supusieron para la escena finisecular española, y por su relación, más o menos directa, con aquel: el Naturalismo y el Simbolismo<sup>426</sup>. A pesar de que la idea generalizada es que Naturalismo y Simbolismo eran escuelas y estéticas diametralmente opuestas, como de hecho lo eran, también es cierto, como subraya Rubio Jiménez, que: “[...] existían buenas relaciones entre los escritores de ambas tendencias. [...] Tantearon caminos de renovación teatral que, aunque divergentes en sus resultados, arrancaban de una insatisfacción común: ni a unos ni a otros agradaba el teatro que se hacía”<sup>427</sup>. Y aunque Jesús Rubio Jiménez se esté refiriendo al Naturalismo y Simbolismo europeos, entiende que la afirmación puede aplicarse *grosso modo* al caso español. No obstante, reconoce también que aunque “Era un momento de indecisiones, de intentos de conciliación, pero difícilmente se podía conciliar la aspiración social naturalista con los evasivos sentimientos de misterio y escalofrío ante lo desconocido [en alusión al teatro de Maurice Maeterlinck]”<sup>428</sup>.

Al abordar un acercamiento al Naturalismo en España, la primera consideración a tener en cuenta es que el Positivismo y la nueva concepción de las Ciencias asimiladas por la Europa decimonónica no habían calado hondo en la cultura de nuestro país: a fines del siglo XIX la filosofía moderna llegaba básicamente de mano del Krausismo, gracias a Julián Sanz del Río, y la tolerancia de base de esta corriente fomentaba el es-

---

<sup>425</sup> Rubio Jiménez, *op. cit.*, págs. 8-9.

<sup>426</sup> No me extenderé en el estudio del Naturalismo ni del Simbolismo en España, como no lo haré con las demás corrientes teatrales que tuvieron lugar en aquellos años en nuestro país, más allá de lo necesario para dibujar el contexto del Modernismo teatral, ya que supondría exceder los límites y objetivos de esta investigación.

<sup>427</sup> Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 41.

<sup>428</sup> *Ibid.*, pág. 45.

tudio de otras, tales como el Positivismo de Comte o el Evolucionismo de Darwin, fundamentos filosóficos del Naturalismo. Sin embargo, el cambio de mentalidad experimentado por la burguesía desde los inicios de la Restauración, que acabó por convertirla en una clase social acomodaticia y amiga del orden social (siempre con el objetivo prioritario de enriquecerse), conllevó una reformulación del Positivismo de acuerdo con sus intereses políticos y económicos. La consecuencia inmediata fue el debate social e intelectual entre idealistas y positivistas (de la que los debates del Ateneo entre 1875 y 1876 son fiel reflejo), y la adopción de medidas políticas mucho más moderadas. Por su parte los krausistas españoles, en el intento de conciliar posturas, evolucionaron hacia lo que se dio en llamar Krausismo positivo, base de la Institución Libre de Enseñanza, pero sin avances notables.

Es en este contexto ideológico donde hay que entender la recepción e influencia del Naturalismo de Émile Zola en España en las últimas décadas del siglo XIX: tal como señala Jesús Rubio Jiménez, si hasta 1878 el desconocimiento del Naturalismo de Zola (tanto el de sus escritos teóricos como el de sus dramas) era generalizado en el país, en torno a 1880-1882 empieza a cambiar esa situación a raíz de la publicación en castellano de tres de sus obras (*Una página de amor*, *Nana* y *La Taberna*) y de algunos de sus ensayos en su lengua original (*Le roman experimental* y *Les romanciers naturalistes*). Entre las primeras obras españolas escritas según los postulados naturalistas es mencionada la novela *La Desheredada* de Benito Pérez Galdós, comentada por *Clarín* el mismo año de su escritura en un artículo en *El Imparcial* (publicado en dos partes, el 9 de mayo y el 24 de octubre de 1881), y del que Jesús Rubio Jiménez afirma: “podemos considerar el manifiesto naturalista español”<sup>429</sup>. En él *Clarín* coloca a Galdós a la cabeza de la vanguardia literaria. Al año siguiente Leopoldo Alas publicaba una serie de artículos en *La Diana* (“Del Naturalismo”), mientras Emilia Pardo Bazán abordaba el mismo tema en “La cuestión palpitante”, publicado en *La Época*. Defensores ambos de la nueva corriente estética, aun cuando desde perspectivas diferentes (progresista y conservadora respectivamente), representarán desde entonces las dos corrientes críticas del Naturalismo español. Sin embargo, como destaca Rubio Jiménez, “casi se puede negar su existencia si para afirmarlo buscamos grandes obras, [...] pero se puede rastrear en la literatura y en la crítica un interés por el naturalismo teatral, en cuyas propuestas vieron algunos un posible camino de renovación formal e ideológica del decaído

---

<sup>429</sup> *Ibid.*, pág. 27.



teatro español”<sup>430</sup>, aunque es cierto que la mayor parte de la intelectualidad y la crítica de esos años miraron con desconfianza, cuando no con evidente animadversión, al Naturalismo, calificando a sus representantes y adeptos de materialistas y sensualistas.

En realidad, la polémica suscitada por el Naturalismo respondía antes a cuestiones morales que artísticas, y cuando se le atacaba, en el fondo se estaba atacando al progresismo ideológico. En palabras de Rubio Jiménez:

La importancia de estos debates rebasa el ámbito de lo teatral. Constituye un importante aspecto de la polémica entre *realismo* e *idealismo* en el arte y, con frecuencia, lo artístico pasó a segundo plano, teniendo un peso definitivo las motivaciones políticas y morales de los ponentes<sup>431</sup>.

En gran medida la fría acogida que se dio al Naturalismo en España se debió también al hecho de que llegó en plena crisis de su teatro: el neo-romanticismo imperante en las tablas era para muchos (Manuel de la Revilla, Alberto Sanabria Puig, Ameliano J. Pereira, Demetrio Araujo, son solo algunos de los críticos que abordaron la problemática del teatro español de aquellos años) vestigio de un pasado obsoleto que nada tenía ya que decir al público burgués de finales del siglo XIX, pero no parecían encontrarse alternativas que permitiesen la ansiada renovación teatral, y la situación acabó estancándose a través de temas reiterativos que se basaban en convencionalismos sociales, en estereotipos carentes de verosimilitud. Al no existir un realismo asentado y moderno, la aceptación del Naturalismo se hacía casi inviable.

Rubio Jiménez señala la dificultad para determinar con exactitud el momento en que esta situación empezó a cambiar y el interés por el Naturalismo a ir echando raíces entre crítica y público, sobre todo en lo que a teatro se refiere. Prácticamente será Leopoldo Alas el único que hable de teatro naturalista a lo largo de años en sus artículos para la prensa; de hecho, será el primero en hablar de un teatro en la línea del de Zola en *El naturalismo en el teatro*, a pesar de que sus comentarios no son, ni mucho menos, de apoyo incondicional a la nueva estética. Observamos la evolución de su crítica sobre el Naturalismo de Zola en *Solos* (que en opinión de Rubio Jiménez “tal vez sea su obra crítica de mayor personalidad”<sup>432</sup>), publicada en 1881: en “Del teatro”, alude a la decadencia del teatro nacional y defiende que la vía para su regeneración se halla en la novela moderna; lleva acabo, además, un repaso del teatro francés contemporáneo, donde

---

<sup>430</sup> *Ibid.*, pág. 27.

<sup>431</sup> *Ibid.*, pág. 28.

<sup>432</sup> *Ibid.*, pág. 30.

encuentra algunas pautas a tomar como ejemplo para esa renovación. En realidad, sigue sin aceptar todas las premisas que defiende el teatro naturalista de Zola y sus compatriotas, poniendo reparos a su positivismo, que entiende exagerado. Sin embargo, sí insiste en que es ese el camino a seguir para insuflar vida al teatro español. Entre 1881 y 1882 *Clarín* sigue insistiendo en sus artículos en la necesidad de un nueva teatralidad.

En abril de 1883 se comienza a publicar la *Revista Iberia*, que a lo largo de su corta existencia (solo salieron a la luz catorce números) sirvió de plataforma pública para el Naturalismo. Su primer artículo estaba dedicado al banquete donde se celebró el éxito de *Las esculturas de carne*, de Eugenio Sellés<sup>433</sup>, y donde se ensalza a Galdós, reconocido por el grupo naturalista como su maestro indiscutible. Sin embargo, sus articulistas muestran ideas acerca del Naturalismo demasiado dispares, incluso alguno lo pone en tela de juicio. En el último número de la revista, *Clarín* publica “Sobre teatro” (16 de diciembre de 1883), insistiendo, una vez más, en la decadencia del teatro español y en la imperante necesidad de tomar el camino evolutivo de la novela:

[...] Si el drama no pudiese seguir el movimiento de progreso que se observa en otros géneros literarios, la novela, por ejemplo, el teatro serio estaría llamado a desaparecer dentro de un breve plazo, porque como dice con sobrada razón un ilustre escritor contemporáneo, el teatro del porvenir será humano o no será<sup>434</sup>.

El 10 de marzo de 1884 se estrenaba en el Teatro de la Comedia otro drama de Eugenio Sellés que marcaría el punto de inflexión de la reacción social de la crítica anti-naturalista: *Las vengadoras*. Su estreno fue, de nuevo, excusa perfecta para seguir alimentando el eterno debate sobre idealismo *versus* naturalismo en literatura. El público burgués que frecuentaba el Teatro de la Comedia, que consideraba intolerable el tema de la prostitución (como cualquier otro tema que criticase de forma tan directa las costumbres sociales y la doble moral de origen victoriano) en un drama de buen gusto, no dudó en abuchear la obra en varias ocasiones, mientras los naturalistas la interrumpieron otras tantas para aplaudir entusiasmados. En realidad, volvemos a encontrarnos con una obra cuya polémica se debía a motivaciones morales, no formales (a pesar de los comentarios positivos que le dedica Benito Pérez Galdós, entre otros, en varios artículos), tal como “Ramiro” o como José V. Pérez. Y por otra parte, entonces como ahora, cierto

---

<sup>433</sup> Como subraya Jesús Rubio Jiménez, a pesar de los lejos que esta obra queda de los principios más básicos del teatro naturalista, por razones morales, que no literarias, fue considerada por la crítica del momento como el punto de partida del Naturalismo en España. *Ibid.*, pág. 32.

<sup>434</sup> Citado por Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 32.

sector de la crítica, al margen de otras cuestiones literarias, duda que pueda calificarse como un drama naturalista. Leopoldo Alas *Clarín* será uno de ellos, volviendo a insistir en que la renovación teatral de la escena en España pasa por la asunción del Naturalismo, y para ello, a su vez, ha de hacerse desde el ejemplo de la novela, remitiéndose, una vez más, a *La Desheredada*, de Galdós.

En los escritos de entre 1885 y 1890 de *Clarín* se percibe con claridad cómo el escritor fue asumiendo la imposibilidad del Naturalismo teatral en España. Buscando las razones de ello, acusará, de una parte a los actores, anquilosados en una técnica interpretativa incompatible con la veracidad que el Naturalismo exige (*Sermón Perdido*), y de otra, a la mayor parte de la crítica, incapaz de hacer bien su trabajo y censurar esas pésimas interpretaciones y esos textos desde otra perspectiva que no fuese la extraliteraria (*Nueva Campaña*); al tiempo que persistirá en estos años en su ideal de un teatro hermano de la novela naturalista en intenciones y técnicas. Mientras tanto, la crítica anti-naturalista no cejaba en su campaña de descrédito de carácter moralizante.

Es cierto, no obstante, que se producen novedades a partir de 1885 y a lo largo de la última década del siglo XIX: en torno a 1885-1886 el Naturalismo español tiende a tomar dos direcciones diferentes, de un lado un naturalismo más espiritualista influido sobre todo por los novelistas rusos, y de otro, un naturalismo entregado ya sin reservas al de Zola, a consecuencia de la evolución de su estilo hacia lo que Rafael Pérez de la Dehesa ha llamado “naturalismo social”<sup>435</sup>. Esta última tendencia provoca un auténtico entusiasmo por la obra del francés entre los intelectuales pequeño-burgueses y los obreros. Sus textos son conocidos gracias a las publicaciones de estos (como lo serán, aunque en menor medida, y aprovechando la puerta abierta por Zola, los de Alfons Daudet, Edmund y Julius Goncourt o Guy de Maupassant), sin embargo ese éxito editorial no es paralelo al de las tablas ni al de la crítica. Existen escasas referencias en prensa de representaciones de Zola y solo de sus obras más conocidas (el estreno de *Nana* en 1885 y *Teresa Raquin*, en 1881 son comentados en *El Imparcial* y en *La Época*), a pesar de que desde 1882 las compañías de teatro extranjeras (una de las vías de penetración de las vanguardias europeas más importantes en España) las incluían con cierta frecuencia en su repertorio, admitiendo de esta forma el público español obras que de otra manera serían inadmisibles por compañías nacionales, debido a la supuesta inmoralidad de los textos del dramaturgo francés. La crítica, por su parte, recrudesció los ataques contra el

---

<sup>435</sup> Rafael Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, Taurus, 1970.

Naturalismo francés en general, y contra el de Émile Zola en particular; aunque por otra parte, como señala Rubio Jiménez: “un sector de la crítica moderada asimilaba, entre tanto, sus ideas teóricas y las manipulaba fragmentariamente”<sup>436</sup>.

En definitiva, como señala Jesús Rubio Jiménez: “el teatro de Zola, con la excepción de *La Taberna*, no tuvo gran difusión. Mayor la tuvieron sus escritos teóricos, que fueron leídos, ya para ser negados, ya para ser reformulados”<sup>437</sup>. En esos escritos radicaría la esperanza de futuro para el Naturalismo en España, ya que como puntualiza: “las ideas teatrales de Zola eran como un fermento que trabajaba lentamente y que se manifestó con más claridad en los años siguientes en los escritores jóvenes que constituyeron una segunda generación naturalista”<sup>438</sup>. Efectivamente, al mismo tiempo que el Naturalismo en España tiende a dividirse en dos grandes vertientes, surge en Madrid un grupo de escritores (entre los que llegará a haber algún dramaturgo de prestigio) vinculados ideológicamente con el “naturalismo social” y que se autodenominaron “gente nueva”. Entre otras cuestiones, y en un momento socio-político tan complejo como el que vivía el país, este grupo de escritores llegó a hacer aportaciones a la historia de la literatura nada despreciables, para empezar por ser el puente entre dos promociones literarias distanciadas en el tiempo, la del 68 y la del 98, y para continuar por su labor de aperturismo socio-cultural, como fue su curiosidad sin límites por la literatura extranjera, en especial por Zola, como era lógico, pero también por autores de otras tendencias estéticas, como Henrik Ibsen o Leon Tolstoi. Así, Manuel Machado en 1918, con motivo del reestreno de *Juan José*, de Joaquín Dicenta, decía de la “gente nueva” en “La función de la prensa”, en *Un año de teatro (ensayos de crítica dramática)*<sup>439</sup>:

[...] una élite inteligente y fuerte, precursora de los renovadores puramente literarios y artísticos del 98, [que] sentía ya acongojado su entusiasmo por algo así como el presentimiento de la gran catástrofe colonial y política y se debatía airada contra el *statu quo* y el marasmo de su España de entonces, no mucho más inconsciente y dormida que la actual. Se debatía y protestaba con motines, con asonadas, con libros subversivos y periódicos rojos. Vivía inquieta y desazonada. Vivió poco. Muchos acabaron jóvenes víctimas de la bohemia que los llevó su descontento y del alcohol en que ahogaron sus ansias de ideal. Sawa, Paso, Delorme<sup>440</sup>.

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, pág. 21.

<sup>437</sup> *Ibid.*, pág. 24.

<sup>438</sup> *Ibid.*, pág. 40.

<sup>439</sup> Véase en particular sobre su labor crítica: Manuel Machado, *Impresiones; El Modernismo: artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909*, ed. Rafael Alarcón, Valencia, Pre-Textos, D.L., 2000.

<sup>440</sup> Citado por Rubio Jiménez, *op. cit.*, págs. 133-134.

Dentro del naturalismo español, la tendencia inclinada al naturalismo de Emile Zola está representada, entre otros, por escritores como López Bago y Joaquín Dicenta. Aunque la vinculación con la bohemia madrileña conllevó a veces el calificativo de “inmorales” (W. Pattison), por lo que desde sus orígenes no fueron vistos con demasiada simpatía por la burguesía española coetánea ni por las mentes preclaras que representaban su estrechez de miras, en opinión de Jesús Rubio Jiménez, el primer estudio hecho con seriedad y coherencia sobre esta “gente nueva”, que no aparecerá hasta 1888 de mano de Luis París, “emite un acertado juicio sobre el escepticismo de estos intelectuales españoles, pequeñoburgueses desplazados”<sup>441</sup>. Tras hacer un repaso al estado del teatro en España en aquellos años, en el que predominaba un manifiesto mal gusto, con obras mediocres cuya temática oscilaba entre lo populachero o lo folclórico y lo legendario o el género de aventuras, París destaca la valentía de la “gente nueva”, que con su postura beligerante se atreve a enfrentarse a lo establecido en las letras españolas:

[...] una lucha sorda y desigual entablada por los caracteres vigorosos que aman la patria y que desean ardientemente su regeneración moral y material; espíritus que tienen que pelear contra los convencionalismos y contra las hipocresías que bastardean el mecanismo de nuestra vida social; espíritus que creen sinceramente que estamos necesitados de amplia revolución que descubra nuestros horizontes, y que tienen fe inquebrantable en el porvenir<sup>442</sup>.

Vemos, pues, que el mismo interés que tuvieron generaciones posteriores por la regeneración del país, ya lo tenían estos jóvenes escritores. Será precisamente la imposibilidad de encontrar cauces expresivos a sus ideales, y la impotencia que por esa situación sientan, lo que les llevará a muchos de ellos a crear grupos marginales, siguiendo viejos tópicos románticos. Uno de esos grupos será la bohemia a la que se aludía en el texto de Manuel Machado, lo que les impulsaba a la inadaptación social y a la protesta romántica contra el sistema capitalista y la burguesía que lo sustenta. Su sistema de valores, como era de esperar, se oponía por completo a aquellos propios de la moralidad de la clase media, a la que solían hacer objeto de sus sarcasmos. Pero todo esto, pálido reflejo en ocasiones de la bohemia europea, permitirá crear las condiciones necesarias para la aparición de diversas estéticas, ya que el resultado final en sus obras es la tendencia clara a la síntesis de distintas influencias venidas de Europa. De sí mismos, como

---

<sup>441</sup> *Ibid.*, pág. 134.

<sup>442</sup> Citado por Rubio Jiménez, *Ibid.*, pág. 135.

tendencia, piensan que conforman un auténtico renacimiento literario, frente al anquilosamiento de la generación anterior a ellos, la del 68.

Y como para la “gente nueva” la acción social no puede separarse del arte, sus miembros plasmaron en sus novelas, poemas, ensayos, cuentos y piezas de teatro los problemas sociales y las lacras que aquejaban a la sociedad española. El grado de implicación en dichos problemas lleva a algunos de sus miembros a un compromiso aun mayor<sup>443</sup>, vinculándose casi todos a grupos políticos de filiación republicano-socialista, pero siempre desde una postura individualista.

En la “gente nueva”, al irse incorporando a sus filas escritores más jóvenes como Jacinto Benavente o Ramón del Valle-Inclán, se fue produciendo un giro gradual del “naturalismo social” a posturas estéticas muy cercanas al Modernismo.

César Oliva y Francisco Torres Monreal resumen, en principio, en dos claras tendencias el teatro español a partir de finales del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX: de un lado, un teatro que sigue las pautas de la *alta comedia*, dirigido a un público burgués que demanda un teatro de calidad (“verdadero *teatro de declamación*”<sup>444</sup>), centrado en los problemas que afectaban a la clase media y representado, sobre todo, por José Echegaray (*El loco Dios*) y por Benito Pérez Galdós (*Electra*), y de otro, un teatro de consumo protagonizado por personajes del pueblo, de carácter más satírico y que a menudo se nutre de parodiar éxitos dramáticos, con ciertas coincidencias con el sainete pero diferente en intenciones y formas. Precisamente el sainete vendría a constituir, en opinión de Oliva y Torres Monreal, una vertiente teatral diferente de aquellas dos en esos años, entendido como “drama social de matiz naturalista”<sup>445</sup>, cuyos máximos representantes serán Joaquín Dicenta (*Juan José*) y Carlos Arniches (*La Señorita de Trévez*), entre otros; si bien será el teatro de Jacinto Benavente el encargado de llevar a cabo la ruptura con el pasado teatral decimonónico para abrir el camino a un realismo moderno. Ese pasado lo representarán Eduardo Marquina (*En Flandes se ha puesto el sol*) y Francisco Villaespesa (*El alcázar de las perlas*)<sup>446</sup>.

---

<sup>443</sup> Ese fue el caso de Joaquín Dicenta, que fundará la publicación *Democracia Social* en 1895 con la intención de contar con una plataforma pública de acceso más directo a los lectores (Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, Taurus, 1970). Véase también de Pérez de la Dehesa, *Política y sociedad en el primer Unamuno (1894-1904)*, Barcelona, Ariel, 1973.

<sup>444</sup> César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 345.

<sup>445</sup> Oliva y Torres Monreal, *op. cit.*, pág. 349.

<sup>446</sup> No obstante, Oliva y Torres Monreal reconocen de igual modo la vinculación estética de estos dos dramaturgos con el Simbolismo escénico español, aunque los encasillen a priori en el teatro romántico. *Ibid.*, pág. 302.

Es evidente que el teatro español de aquellos años fue mucho más complejo que todo esto, pero entrar ahora en su análisis supondría alejarme demasiado de las líneas de investigación y de los objetivos de esta tesis.

## **2.2 Los primeros impulsos renovadores: el teatro modernista y el teatro poético**

Jesús Rubio Jiménez en *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias* destaca el hecho de que, superada la primera fase del denominado “modernismo polémico”, cuyos límites cronológicos vienen marcados por dos acontecimientos de la envergadura de la representación de *La Intrusa* en la Segunda Fiesta modernista en Sitges (1894) y la clausura de la revista *Helios* (1904), y que podríamos entender como la fase de conocimiento, asimilación y aceptación del Simbolismo europeo en España a través del teatro de Maurice Maeterlinck, vendría la fase de apogeo, popularización y decadencia de dicho simbolismo teatral, con la moda del teatro poético, situada entre 1904 y 1914. Comentada la primera fase en los dos puntos anteriores de esta investigación únicamente en relación a la recepción de Maurice Maeterlinck, ahondaré en el presente en los demás aspectos de ese Simbolismo/Modernismo incipiente en España, así como desarrollaré la segunda fase del mismo, asociada indefectiblemente al llamado teatro poético, surgidas ambas fases en el contexto de la necesidad imperiosa y el deseo de regeneración de la escena española, abanderada por la “gente nueva” y la crítica que la apoyó, frente a las tesis de la “gente vieja”.

Entre 1900 y 1914 se produce un incremento notable de estudios críticos sobre el teatro poético (también conocido como drama lírico) en nuestro país, término con el que muy a menudo se identificó el teatro simbolista en España. La perspectiva que presentan estos estudios a la hora de abordar el tema fue muy dispar, ya que hay que entenderlos en el contexto del enfrentamiento entre las llamadas “gente nueva” y “gente vieja”, dos promociones literarias defensoras de posturas estéticas irreconciliables, como ya se ha expuesto con anterioridad, que al mismo tiempo se asociaban a distintas posturas políticas frente al problema regeneracionista, tras el desastre nacional de la pérdida de las últimas colonias. Subraya Rubio Jiménez precisamente que “no había posibilidad de plantear discusión alguna al margen de la constatación de la decadencia nacional”<sup>447</sup>, y

---

<sup>447</sup> Jesús Rubio Jiménez, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1993, pág. 14.

el teatro no iba a ser una excepción, antes al contrario: se terminó por identificar decadencia nacional con decadencia teatral. Afortunadamente, hubo quien defendió a los jóvenes dramaturgos que representaban la vanguardia simbolista. En este sentido, señala Rubio Jiménez que en 1900 M. Martínez Espada, uno de los grandes defensores del regeneracionismo teatral, dedicaba por primera vez en su libro *Teatro contemporáneo* un capítulo al “modernismo teatral”, en referencia al teatro de corte simbolista que desde el advenimiento de Maeterlinck se venía cultivando en el país, especialmente en Cataluña. Al hilo de esto, es importante subrayar cómo, por tanto, *teatro modernista* (o *teatro nuevo*) es identificado por Martínez Espada con *teatro simbolista*. Sin embargo, no fue el primero en hacerlo, pues tal como señala Rubio Jiménez: “el término [teatro modernista] circulaba ya antes entre las gentes del teatro”<sup>448</sup>, aunque sí fuese uno de los primeros en celebrar su aportación, al tiempo que censuraba a aquellos que pretendían ignorar su existencia:

Confieso ingenuamente que al escribir el título de este capítulo, y antes de decidirme a comenzar lo me ha invadido una gran alegría. Voy a hablar en él de la juventud literaria de nuestro país, de esa juventud que he visto discutida en varios artículos insertos en los periódicos y revistas más populares, y, [*sic*] en algunos de ellos negada [...].

Discutirlas, pase; negarla es el colmo de la ceguera o de la mala fe; producto de ruines egoísmos, de envidias malditas, aullidos de la impotencia al consumirse en una inacción obligada, [...] que, en las postrimerías de su decadencia, no encontraron cosa mejor para disculpar sus vicios y sus deseos impotentes que emular malamente, al viejo Schopenhauer.

Preguntad por esa juventud, [...] y sus obras os contestarán por ellos mismos, argumento o razón la más convincente de que existe, de que trabaja con asiduidad por el engrandecimiento de nuestra literatura, sin perder de vista, siguiendo y estudiando con verdadero afán el movimiento literario que viene de fuera, para marchar con él según el progreso constante, [...]hay que esperar todo de ella<sup>449</sup>.

A la cabeza de este *teatro nuevo* situaba Martínez Espada a Jacinto Benavente, innovando tanto con obras como *Gente conocida*, *El marido de la Téllez*, *La farándula* y, sobre todo, con *La comida de las fieras*, como con sus traducciones de Molière y Shakespeare, con las que alentaba iniciativas teatrales independientes (como el *Teatro Artístico*). Con todo ello contribuía Benavente a la renovación del panorama teatral español. Al analizar su estilo dramático, Martínez Espada lo define así:

---

<sup>448</sup> Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 13.

<sup>449</sup> Citado por Rubio Jiménez, *ibid.*, págs. 13-14.



Jacinto Benavente es modernista, a la manera que lo son Lavedan y Donnay, [...] su teatro es completamente nuevo en España<sup>450</sup>.

Si cabía alguna duda al respecto, con esta afirmación queda patente la identificación terminológica entre *simbolismo* y *modernismo* en lo que a teatro español se refiere por parte de Martínez Espada (y no sería el único en hacerlo, como veremos en breve); de cualquier modo, junto con Benavente se encuentra más “gente nueva”: Ramón del Valle-Inclán, José Jurado de la Parra, Eduardo Zamacois, Blanco Belmonte, Adolfo Luna, Vicente Medina, Verdes Montenegro, Llanas Aguilanedo o Manuel Paso, entre otros. De ellos solicita el autor de *Teatro contemporáneo* que se aparten de las viejas fórmulas dramáticas por el bien del teatro. Por otra parte, Martínez Espada entiende que bajo la etiqueta *modernismo* se hallan distintas tendencias estéticas, tales como el esteticismo. Precisamente por ese particular sincretismo del Modernismo, lo defenderá con ahínco como la mejor opción posible para llevar a cabo la ansiada renovación del teatro español, a pesar de las críticas de “gente vieja” como N. González Aurioles, José María Nogués, Martín Mínguez o Francisco Vidal y Careta, entre otros. Martínez Espada en su cruzada a favor del teatro nuevo o modernismo teatral argumentaba:

Pero no se trata de defender la propiedad de esta o aquella escuela literaria en general ni de si efectivamente lo es o deja de serlo. Lo que nos importa es la literatura dramática modernista, en cuyas manos está la salvación de nuestro teatro actual<sup>451</sup>.

El libro de Martínez Espada se convierte así en todo un referente, en el punto de partida para aquellos críticos, cada vez más, que empiezan a ver en el Modernismo una promesa firme de cambio en el teatro español de aquellos años. Eduardo López-Chávarri, por ejemplo, aunque con reservas, será uno de los críticos que expresará su apoyo al Modernismo teatral y su confianza en que en él se halle la solución a la crisis del teatro español, frente a los prejuicios de la “gente vieja”, que solo será capaz de ver en aquel la negación de la tradición teatral española y del verso en pro de una naturalidad carente por completo de buen gusto. Pero en opinión de Jesús Rubio Jiménez, posiblemente sería Gonzalo Guasp quien llevaría a cabo una evaluación más acertada de lo que significaba en ese momento el Modernismo teatral:

---

<sup>450</sup> Citado por Rubio Jiménez, *ibid.*, pág. 15.

<sup>451</sup> Citado por Rubio Jiménez, *ibid.*, pág. 16.

Arte tan trascendental como el dramático, no había de permanecer ajeno a tan importante evolución. [...] ¡Cuándo podremos conocer en España toda la extensión de la obra admirable de Ibsen! [...] ¿Qué se espera entonces para dar a conocer a nuestro público esos dramas que tan extraordinaria influencia ejercen en todas las literaturas septentrionales y que terminarán por imponer el simbolismo en el teatro, como el wagnerianismo se ha impuesto en música? [...] ¿Qué representa *El loco Dios*, donde el genial Echegaray ha imitado o ha coincidido con ciertos procedimientos técnicos de Maeterlinck [...]? ¿Qué representa *Electra*, [...] creación artística de sabor marcadamente ibseniano? ¡Cuán necesitados estamos de un teatro libre español, que a semejanza de Antoine en París, de donde proceden entre otros Brioux, Lavedan, y Curel, nos emancipe del tartufismo del liberalismo anticuado y de las bufonadas repugnantes, cuya insignificancia nos mueva, y que hoy imperan en nuestra escena! Señor Benavente, usted que es el indiscutible maestro del teatro modernista español ¿por qué no intentar otra vez el malogrado ensayo de hace algunos años?<sup>452</sup>

Guasp destaca el papel determinante de Ibsen y de Maeterlinck para poder llevar a cabo la renovación del teatro español, ya iniciada, como no duda en señalar, por autores como Echegaray o Benito Pérez Galdós (aunque no sean el mejor ejemplo de influencia ibseniana ni maeterlinckiana); pero sobre todo, como subraya Rubio Jiménez, son destacables dos aspectos: la identificación que hace de teatro modernista con teatro simbolista (tal como ya hiciera, como apuntaba anteriormente, Martínez Espada) y la idea de un sistema teatral al modo del Teatro libre de Antoine. El trasfondo de esta propuesta no es sino la evidente inexistencia de teatros donde acoger nuevas propuestas dramáticas; lo que en última instancia dejaba al descubierto una clara realidad: que la batalla teatral del Modernismo se producía en el campo del teatro impreso, no en el del teatro representado. Sánchez Román abordaba justamente este tema en “El teatro contemporáneo” (*La Ilustración Española y Americana*, 30-IX-1902), preguntándose si las obras de Ibsen, Bjornson, Hauptmann, Bracco o D’Annunzio estaban condenadas a ser únicamente leídas.

Como es lógico esta situación tuvo importantes repercusiones en el terreno de la traducción. Benavente, Valle-Inclán o Martínez Sierra, entre otros (no olvidemos a Ricardo Baeza y su labor como traductor, pocos años después, dentro y fuera de *Prometeo*), se dedicarán sin escatimar esfuerzos a esta labor, conscientes de que la producción dramática de vanguardia no tenía, por el momento, lugar en las carteleras de los teatros. Esto llevará a algunos dramaturgos, como fue el caso de Galdós, a la *novela dialogada*, combinando esta labor con la publicación de obras dramáticas de tirada corta o publicadas por entregas en prensa. En este sentido la revista *Helios* se posicionó a la cabeza por el abundantísimo número de textos dramáticos que vieron la luz en sus páginas (al mar-

---

<sup>452</sup> Citado por Rubio Jiménez, *ibid.*, pág. 20.

gen de la publicación de ensayos sobre las últimas novedades teatrales); en los que la impronta maeterlinckiana es dominante sobre la de otros autores, destacando entre otros *La dama negra (tragedia de ensueño)*, de Pérez de Ayala<sup>453</sup>, a la que volveré al abordar en el epígrafe relativo a “teatro de ensueño”.

No obstante el predominio de la obra de Maeterlinck, el Simbolismo en su sentido más amplio dejó su impronta en la mayoría de las piezas publicadas, tanto en *Helios* como en otras revistas (*Alma Española*, entre otras); lo que fue determinante para que empezase a hablarse en prensa y crítica de *teatro simbolista* y *teatro de ensueño*. En realidad, se trataba de un momento de auténtica ebullición teatral por la variedad de estilos dramáticos que encontramos dentro de lo que podría calificarse como Simbolismo o Modernismo teatral español; y la fuerza de esta estética acabó por vencer la resistencia inicial de los empresarios teatrales, que empiezan a apostar por este tipo de representaciones, asumiendo los riesgos comerciales de un teatro que saben es de minorías.

Esa situación se mantuvo más o menos estable hasta 1907 (coincidiendo, como ya he expuesto con anterioridad en esta investigación, con el renovado interés en prensa por la obra de Maurice Maeterlinck), momento en que se produce un punto de inflexión para el teatro modernista con la aparición de las revistas *Renacimiento* y *El Nuevo Mercurio*, encargadas de dar a conocer como ninguna otra publicación seriada había hecho hasta el momento, la obra y ensayos de autores como Oscar Wilde, Filippo Marinetti o Paul Margueritte, o de los españoles Rusiñol, Benavente, Marquina, José Francés, etc. A esto hay que añadir la controversia que el teatro poético o lírico despertaría. Iniciadores de la misma serían Gómez Carrillo (desde las páginas de *El Imparcial*) y Benavente (desde las del *Heraldo de Madrid*), ambos (pero en especial Jacinto Benavente, que demostró ser “el dramaturgo español más y mejor informado del devenir escénico europeo”<sup>454</sup>) convertidos en los catalizadores del interés por el *teatro poético*, hasta entonces solo latente en la conciencia de crítica y público. Jacinto Benavente desde su “El teatro de los poetas” (1907), además de abogar por un teatro en el que se combinaran los géneros y estilos para ampliar el gusto del público, hacía un llamamiento a los poetas para que ayudasen a reinventar el teatro con su fantasía, sus ambientes de ensueño y su lírica, adormecido, como su público, por tanta mediocridad:

---

<sup>453</sup> Sobre la novelística de Pérez de Ayala, véase: Maruxa Salgues de Carguill, *Los mitos clásicos y modernos en la novela de Pérez de Ayala*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1971. Sobre su obra y vida, véase, además: Ramón Pérez de Ayala, *Cincuenta años de cartas íntimas, 1904-1956, a su amigo Miguel Rodríguez Acosta*, Andrés Amorós, ed., Madrid, Castalia, 1980.

<sup>454</sup> Rubio Jiménez, *ibid.*, pág. 25.

No sea solo el teatro la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los sueños y hasta el delirar de la poesía. El teatro necesita poetas. [...] Por su cultura, por su dominio de la técnica, por la variedad de estilos, quizás no hubo nunca en España tal número de excelentes poetas como ahora. Entre ellos los hay que triunfarían en el teatro con la sola magia de su poesía. Sí; todos los poetas modernos de España nos deben un Teatro<sup>455</sup>.

De este modo Benavente se colocaba, una vez más, a la cabeza de la vanguardia en España. Su ideal de teatro es el de uno dominado por la belleza de la poesía y la magia de la fantasía y el ensueño, sirviendo así de consuelo a la vulgaridad de la vida cotidiana (un principio muy prerrafaelita, por cierto) y contrapeso al teatro pseudorealista que dominaba por entonces los carteles. Pero lo más interesante es que el llamamiento de Benavente consiguió movilizar y unir en un mismo esfuerzo común una serie de propuestas dramáticas que habían ido surgiendo en los últimos años y que iban en idéntico sentido. Así, el número de dramas poéticos o líricos que se estrenaron se disparó, y los comentarios que suscitaban (revistas como *Renacimiento*, *Blanco y Negro*, *La Lectura* o *Por esos mundos*, entre otras, contribuyeron a convertir el teatro poético en un producto de consumo) terminaron por transformarlos en una nueva moda:

[...]era el momento de en que se consumaba la aceptación social del *modernismo* y su domesticación, justamente el vértice del periodo de apogeo que abarca desde 1904 a 1914 [...]. Revistas como *Renacimiento*, *Blanco y Negro*, *La Lectura*, *Por esos mundos*, y algunas otras convirtieron el nuevo movimiento en objeto de consumo.

No estaba lejana la primera antología de poesía modernista, preparada por Emilio Carrere: *La corte de los poetas* [...] y Martínez Sierra convertía en rentable la editorial *Renacimiento*. [...] Existían pues unos lectores interesados en esta literatura; los buenos burgueses decoraban sus casas según los cánones del *Art nouveau*. ¿Podía quedar al margen el teatro?<sup>456</sup>

Desafortunadamente, ese sería el principio del fin de un teatro nacido como vanguardia, pero que una vez entregado a las directrices del mercado empresarial y a la tentación del dinero fácil, desvirtuó por completo su espíritu. César Oliva resalta las conexiones existentes entre este nuevo teatro de ensueño y los intereses económicos y políticos de la España más conservadora:

Bastó que aquel remudado instinto poético recalara en el campo de la exaltación patriótica, donde el verso brillaba en todo su esplendor. De esta manera, el género se acomodó a un sentido regresivo que miraba hacia el pasado glorioso con obras de clara

---

<sup>455</sup> Citado por Rubio Jiménez, *ibid.*, págs. 27-28.

<sup>456</sup> *Ibid.*, págs. 29 y 30.

glorificación nacional.[...] Este tipo de teatro que actualizaba el viejo romanticismo zorriillesco, se sirvió del auge del pensamiento reaccionario del momento. De ahí que esta moda continuara con el apoyo de la Casa Real, que veía con buenos ojos ese reverdecir méritos pasados<sup>457</sup>

Nada más lejos de lo pretendido por Jacinto Benavente. Hasta ese momento el escritor se había mostrado conciliador y tendente a soluciones eclécticas, pero solo con la firme intención de ampliar los repertorios teatrales:

Más de una vez he dicho que es ridículo hablar de romper moldes en el teatro [...]; lo que sí es necesario es no limitar el teatro a un solo molde, así sea el de última moda, lo necesario es que se alternen en el repertorio de las grandes compañías obras de los más diversos géneros y escuelas, para ampliar los gustos del público que siempre tendió a limitarlos y apenas ve cuatro obras, en prosa, de su agrado, no duda en decretar que el romanticismo y el verso han muerto [...] ¡Y si fuera solo la voluntad y la inteligencia del público las que se resistieran! Pero es que tampoco podemos contar con su imaginación, que niega crédito a todo lo que no sea verosímil, de esa verosimilitud teatral, por la que dijo no sé quién, con mucho acierto: “La verosimilitud es el mayor enemigo de lo verdadero”<sup>458</sup>.

Una parte considerable del mundo de las letras y la prensa especializada comienza a apoyarlo; también algunos actores y empresarios teatrales de reconocido prestigio, aunque no siempre por motivos estrictamente artísticos. Este es el momento en que María Guerrero ve llegada la ocasión de subir a las tablas algunos dramas poético-modernistas cuando se convierte en propietaria de Teatro Princesa, cuya compañía encabeza junto con Fernando Díaz de Mendoza. Entre 1908 y 1912, su compañía programará, entre otras obras, *Las hijas del Cid* (1908), *Doña María la Brava* (1909), o *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), de Eduardo Marquina; de Carlos Fernández Shaw, *La tragedia del beso* (1910); de Francisco Villaespesa, *El alcázar de las perlas* (1911); y de Manuel Linares Rivas, *Lady Godiva* (1912).

Los críticos en general, no dudan en loar las virtudes de este teatro; y autores del prestigio intelectual y literario de Ramón del Valle-Inclán son incluidos en esta vertiente teatral. En su caso por la presencia de la prosa poética en sus obras narrativas, como en *Cuento de abril*, *Voces de gesta*, o *La Marquesa Rosalinda*, así como su curiosa *Comedia de ensueño* y *Tragedia de ensueño*, pequeñas pero exquisitas piezas publicadas ambas en *Jardín umbrío*. La crítica también incluyó en la nómina de dramaturgos del Teatro poético a Martínez Sierra, fundamentalmente por *Canción de cuna*, de 1911, pues a

---

<sup>457</sup> César Oliva, *Teatro Español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002, págs. 94 y 95.

<sup>458</sup> Jacinto Benavente, *El teatro del pueblo*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1909, págs. 107, 111 y 109.

pesar de tratarse de una obra en prosa, en opinión de los críticos poseía un lirismo equiparable al de muchos de los dramas poéticos antes citados en sensibilidad y ensoñación. Los espectadores habituales de este teatro en Madrid serán los lectores que demanden información sobre el mismo Modernismo que antes tanto despreciaran, deseosos de estar preparados para opinar de cuestión tan en boga.

En Barcelona, el teatro poético, generaba otro tipo de debates desde las páginas de su prensa especializada. En este sentido es interesante señalar la encuesta que sobre el nuevo estilo dramático llevó a cabo en octubre de 1908 la revista *Teatralia* (número 4), poniendo de manifiesto las distintas opiniones, opciones y propuestas que de él tenía el público barcelonés; algunas de ellas realmente interesantes, y que ayudaron a definir su espíritu y sus características. Para que la encuesta obtuviese unos resultados medio fiables, se publicaron dos trabajos sobre el tema: uno era la conferencia de Gabriel Alomar para el Ateneo de Barcelona, (que en opinión de Jesús Rubio solo contenía generalizaciones), y “Sobre teatre en vers”, de J. Morató, donde propone un teatro renovador tanto en verso como en prosa, siempre que en ambos casos se trate de textos en el que lo poético domine todos los niveles de la obra, impidiendo de ese modo que esta se convierta en un vacío ejercicio de versificación. En esta misma línea argumental se moverán todos aquellos que defiendan la dignidad y la capacidad de renovación de un teatro que, como ya he indicado antes, acabaría convertido en un producto de consumo para masas. En cuanto a los resultados de la encuesta, las opiniones que de ella se desprenden son muchas y variadas. Rubio Jiménez destaca entre todas ellas las de quienes no concebían un teatro que no fuese sino en verso (García Sanchiz); la de quien dudaba de la viabilidad de convertir en poético un género como el teatral, siendo el ámbito de la una el intimismo y el del otro la exposición al mundo de los sentimientos y los conflictos (Díez-Canedo); o la de quienes discriminaban el uso del verso para el teatro de temática íntima y de carácter poemático (Apeles Mestres); o la de aquellos que se acercaban más al espíritu simbolista que anidaba en principio el alma del teatro modernista español, considerando el teatro poético como una magnífica oportunidad para recuperar la musicalidad de sus textos y el ambiente sugestivo y evocador en el que se desarrollen las acciones dramáticas. Sea cual fuera la propuesta que se lanzase (tampoco faltaron las críticas negativas sobre el teatro poético), lo importante es que el éxito de la encuesta denota la sensibilización por el tema de la sociedad catalana.

Debates similares se generaron en la prensa madrileña. Ante el impulso que el teatro poético estaba adquiriendo por momentos pudo en parte ser el motivo de que las

críticas anti-modernistas, tendentes por lo habitual al derribo y acoso de la escuela, se mostraran ahora más conciliadoras. *Caramanchel* (Ricardo Catarineu “La semana teatral... El teatro en verso”, *Nuevo Mundo*, 12-VIII-1909) insistía en el hecho de que el teatro poético no tenía que ser por definición en verso, la prosa poética podía cumplir las mismas expectativas expresivas que la poesía; y observaba en “Del verso en el teatro” (*La Ilustración Española y Americana*, 28-II-1910) la tendencia al doble uso entre los dramaturgos modernistas españoles, siguiendo los modelos extranjeros de Maurice Maeterlinck, Banville, Richepin, Edmond Rostand, Hauptmann y otros, poniendo como ejemplo de la misma a Marquina, Salvador Rueda o Fernández Shaw. Pero ambos, como otros críticos, citaban con llamativa reiteración a Jacinto Benavente y a Ramón del Valle-Inclán como los grandes promotores del teatro poético, expectantes ante lo que pudiese devenir de esta tentativa de poetizar el drama, si daría como resultado la tan reclamada renovación de la escena española o si se trataría de una moda pasajera. Sobre ello volvía *Caramanchel* en “El verso en la escena” (*Nuevo Mundo*, 12-VIII-1909):

Desde algún tiempo, autores ilustres procuran poetizar nuestra escena: los gloriosos iniciadores de este movimiento fueron especialmente el poeta de *Los intereses creados* y el poeta de *El marqués de Bradomin*. Ni Benavente ni Valle-Inclán dieron al teatro obras en verso, pero predispusieron el ambiente para que los buenos versificadores hallaran atmósfera propicia a sus estrofas<sup>459</sup>.

A medida que el teatro poético ganaba público y críticas favorables, su espíritu de rebeldía se iba perdiendo. Y como no dejaba de existir un poderoso sustrato ideológico en el fenómeno, del que el género había demostrado ser una eficaz máquina propagandística, pronto las altas esferas de poder se unieron al debate en pro de una institucionalización animada por los sectores socio-políticos más conservadores. Incluso la monarquía llegaría a apoyar a la escuela, queriendo hacer de ella y su teatro un baluarte de conceptos como patria, honor o tradición; todo lo contrario a los motivos que movieron a Benavente<sup>460</sup> o Valle, entre otros, a luchar por ese teatro que devolvería la esperanza de evolución hacia la modernidad en España. En ese sentido Rubio Jiménez subraya:

---

<sup>459</sup> Citado por Rubio Jiménez, *ibid.*, pág. 40.

<sup>460</sup> Sobre el teatro benaventino véase Jacinto Benavente, *Teatro fantástico. La sonrisa de la Gioconda*, edición de Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, Madrid, Espasa-Calpe, 2001; *Jacinto Benavente en el teatro español*, edición de Mariano de Paco y Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación Caja Murcia, 2005; y M<sup>a</sup> Isabel Yagüe Ferrer, *Jacinto Benavente: Bibliografía general*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

El proceso de asimilación y edulcoración de las propuestas modernistas teatrales, en realidad, no iba a tardar en producirse con la aproximación de diversas instituciones sociales, incluida sorprendentemente la propia monarquía, hacia el teatro. Los poderes públicos no quedaron al margen cuando se planteó la cuestión de un Teatro Nacional y el *Teatro poético* es una de las manifestaciones más claras del intento de recuperar la tradición teatral española, entendido este como una forma de patriotismo militante y de difusión de unos ideales nacionalistas bastante desacreditados en los años anteriores<sup>461</sup>.

Desde las tribunas periodísticas más cercanas al conservadurismo moral y socio-político (José María Fábregas fue un magnífico representante de ellas) se instaba a que el teatro poético se dirigiese a un público más amplio, por lo que debía reconvertir su estilo dramático en algo más simple y accesible intelectualmente. De esa manera cumpliría la noble misión de educar al pueblo. Obviamente, esta popularización del teatro poético erradicaba su carácter minoritario y, por ende, de élite. Pero las críticas disfrazadas de halagos no paraban ahí: aunque los poetas hubiesen simplificado sus versos a favor de un teatro más popular, los argumentos y las situaciones seguían siendo demasiado evasivas, demasiado despegadas de lo cotidiano. Para erradicar estos defectos de un teatro, por otra parte, tan ensalzado (por lo que de medio propagandístico perfecto de determinados ideales patrióticos tenía y por estar de moda), se proponía a menudo volver al modelo teatral de José Zorrilla, es decir, al teatro romántico español, por supuesto, anterior al advenimiento del Naturalismo y del simbolismo y Modernismo:

En 1912 la revista *Ateneo* remachaba la intención populista del nuevo teatro poético. Este, decía, debía acercarse al público, y no insistir en los motivos renovadores de los que partía. Era necesario pasar de Zorrilla a Fernández Shaw, uno de los promotores de la tendencia, sin reparar en los iniciales impulsos renovadores<sup>462</sup>.

En ese sentido no faltó quién se atreviese a descubrir el engaño que encubrían semejantes argumentos. Ese fue el caso de *Andrenio*, que denunciaba lo evidente del tan aplaudido teatro poético:

El teatro en verso no es una novedad, sino una reparación. Es una forma antigua que retoña. El verso dominó en la escena hasta la aparición del realismo y la invasión de las cuestiones morales y sociales de nuestro tiempo en el teatro.

[...] El nuevo teatro poético viene a continuar más que nuestra dramática clásica del siglo de Oro, el teatro romántico del siglo XIX. El mismo no es otra cosa que un teatro romántico, por la concepción de sus asuntos, por la preferencia hacia los tópicos histó-

---

<sup>461</sup> Rubio Jiménez, *ibid.*, págs. 36-37. Rubio Jiménez ha reunido en otro volumen varios documentos que recogen la teoría dramática de la época: *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, ADE, 1998.

<sup>462</sup> Oliva, *op. cit.*, pág. 95.



ricos y por la manera de interpretar la historia, característica de los románticos.[...] Zorrilla es probablemente, entre los españoles, el autor con quien tienen mayor parentesco espiritual.

Al teatro poético no le basta con ser poético, es menester ante todo, que sea teatro. De lo contrario, queda reducido a una colección de piezas líricas tendidas sobre un andamiaje escénico. [...] El verso tiene que ser poético o *no ser* (*no ser nada apreciable*), pero la poesía no está ligada a la rima. Sin salir del teatro, *La losa de los sueños*, *La princesa Bebé*, *Rosas de otoño*, de Benavente, son obras de más honda poesía que las del nuevo teatro en verso<sup>463</sup>.

Como cabía suponer, las críticas arreciaron, provenientes en muchas ocasiones de miembros y adeptos del genuino teatro poético que se daban cuenta del intento de manipulación por parte de instituciones y empresarios, ambos muy interesados en exprimir la gallina de huevos de oro en que se habían convertido las obras estrenadas bajo esa categoría estética, fuese acertada o no. En ese sentido *Alejandro Miquis*, con motivo del estreno de *El rey trovador* de Marquina, no dudó en afirmar en “La semana teatral. El teatro poético”, publicado en *Nuevo Mundo* (27-VII-1911) que se había tratado de una mera operación comercial, una más de tantas, de ahí la proliferación de dramas en verso escritos por autores en busca de dinero fácil; matando así la posibilidad de un verdadero teatro poético:

¿Tendremos con eso teatro poético?: [...] a mi juicio no lo tendremos porque para que tengamos un teatro poético no son dramas en verso lo que nos hacen falta, sino dramas que nos hagan sentir hondamente, que nos conmuevan hasta humedecernos los ojos, y eso que a veces se logra con prosa limpia y sencilla, no suele lograrse con versos fabricados solamente a fuerza de rima, y dejando ver el esfuerzo del trabajo angustiador<sup>464</sup>.

César Oliva incide en las comprometidas afirmaciones del crítico, ensayista y escritor:

De esta manera, el teatro en verso, programado hasta la extenuación en el Princesa, no fue más que una operación económica, como denunció *Alejandro Miquis*. Lo comercial volvió a engullir a lo innovador, que de nuevo chocó con los intereses económicos<sup>465</sup>.

Y mientras se enfrentaban dialécticamente unos con otros a causa del teatro poético, iban surgiendo pequeños tesoros dentro de su estilo que conseguían, no sin cierta dificultad, estrenar en los teatros de Madrid, reservados los grandes a aquellas otras

---

<sup>463</sup> Citado por Rubio Jiménez, *ibid.*, págs. 43-44.

<sup>464</sup> *Ibid.*, pág. 135.

<sup>465</sup> Oliva, *op. cit.*, pág. 96.

obras aceptadas “oficialmente” como tales por la crítica más conservadora. El Teatro La Princesa, con la compañía de María Guerrero al frente, se convirtió, por así decirlo, en el templo del teatro poético institucionalizado; y rotas las relaciones entre Valle-Inclán y su primera actriz, Marquina en su máximo exponente. La metamorfosis del teatro poético en el mejor instrumento al servicio del poder político y económico se había consumado.

Como puntualiza Jesús Rubio al respecto, no solo eran criticables las formas del teatro poético (su falso lirismo, su supuesta novedad, su sentimentalismo fácil), sino sus auténticos fines, los prioritarios, por mucho que se hablase hasta la saciedad de intento de proyecto renovador o de plan educativo para estilizar el gusto del público:

[...]se trataba de hacer tabla rasa de todo lo acontecido en los últimos decenios en los dominios de lo poético y sus repercusiones en lo teatral. La idealidad propuesta nada tenía que ver con el *teatro ideal ensoñado* por los simbolistas y sus derivaciones posteriores.

El precio a pagar por una ampliación de espectadores era siempre el mismo: la renuncia a los verdaderos planteamientos renovadores<sup>466</sup>.

A medida que el debate en torno al teatro poético entraba en su fase final por puro desgaste, el poeta que lo redimiese de la mediocridad y del falso lirismo no parecía llegar. Muchos vieron en Ramón del Valle-Inclán a ese mesías, pero sus obras no encontraron ni empresarios dispuestos a arriesgar, ni un público preparado para disfrutar de su cuidada escritura dramática. Lo cierto es que el propio Valle acabaría por ser el crítico más implacable del teatro poético: ya en pleno auge del mismo, Valle-Inclán atacaba con dramas como *La cabeza del dragón* (1910) o *La Marquesa Rosalinda* (1912), cuya ironía superaba lo modernista; y otro tanto hacía Ramón Pérez de Ayala desde la narrativa con *Troteras y danzaderas* (1913). Aunque fueron los más destacados en esa lucha sin cuartel contra la banalidad del teatro poético, no fueron los únicos implicados en ella (la mayoría de los grandes poetas españoles de comienzos del siglo XX, tales como Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, entre otros, pasaron de una inicial fascinación por el teatro poético al rechazo), sin embargo, es igualmente cierto que ellos dos destacarían por encima de los demás, sobre todo por su talento para la ironía y la sátira. Villaespesa y Marquina, así como el público que los adoraba, fueron objetivo especial de las críticas de Valle y Ayala. A ningún crítico se le escaparía ya desde 1910 que se habían convertido en el auténtico ariete de todo lo relativo al teatro poético nacionalista;

---

<sup>466</sup> Rubio Jiménez, *ibid.*, pág. 39.

distinguiendo, por otra parte, lo distinto del modo en cada uno llevaba a cabo ese ataque.

Por otro lado, en torno a 1914 era ya habitual contraponer en artículos, ensayos y conferencias las obras de Ramón del Valle-Inclán con las de Eduardo Marquina como respectivos representantes de la actitud “rebelde” frente a la “adaptable” dentro del ámbito del teatro poético. En este sentido, señala Jesús Rubio:

[...]el teatro poético de Valle surgía con cierta pujanza y tras un proceso de creación cuidadoso; el de Marquina era mucho más torrencial y a favor de corriente. Si Valle había realizado antes un aprendizaje cuidadoso de las innovaciones que se derivaban del simbolismo teatral, Marquina no parece haber llevado un aprendizaje y una reflexión similar. Ambos, sí, conocían la tradición española, pero mientras Valle se dedicó a desmontarla cuidadosamente, Marquina la sumió acriticamente y con un confusionismo extraordinario<sup>467</sup>.

Y mientras el ideal de teatro poético se revelaba como un fracaso, al tiempo que se perdía poco a poco el interés por él (no será hasta 1925/1930 cuando se vuelva a retomar, y desde presupuestos muy diferentes), la búsqueda de una solución para la crisis de la escena española no cejaba. Desde el deseo sincero de renovación surgían otras posibilidades dramáticas, nacidas, una vez más, al calor de las vanguardias europeas.

### **2.3 Teorías estéticas idealistas europeas en el panorama teatral español de comienzos del siglo XX: “Teatro de ensueño” y Modernismo teatral<sup>468</sup>**

Jesús Rubio Jiménez en el capítulo “Modernismo y teatro de ensueño”, en *El Teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, obra ya referenciada, destaca cómo el ansia de novedades en la puesta en escena a lo largo de todo el siglo XIX condujo a la mejora técnica de aquella, pero cómo al mismo tiempo supuso la insatisfacción del público menos conformista, hastiado ya de la tradición romántica. Así, mientras el verismo escénico recibía el aplauso y el reconocimiento de la burguesía, los artistas buscaban otros lenguajes expresivos acordes al espíritu *fin de siècle*. Una de las propuestas surgidas en ese ambiente contradictorio de progreso científico y evasión de

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, pág. 50.

<sup>468</sup> Véase en particular Jesús Rubio Jiménez, “Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Modernismo y teatro de ensueño”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 14 (1989), págs. 199-222; también de Rubio Jiménez, “Ediciones teatrales modernistas y su puesta en escena”, *op. cit.*; César Oliva, *Teatro Español del siglo XX*, *op. cit.*; Ángel Berenguer, “Villaespesa: del simbolismo radical al teatro poético”, *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, José Andújar Almansa y José Luis López Bretones, eds., Almería, Universidad de Almería, 2004. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1998.

la fealdad del mundo industrial propio del siglo XIX, abanderada por naturalistas e idealistas respectivamente, será la del teatro simbolista europeo, objeto de estudio de Rubio Jiménez por su posterior repercusión en el teatro español de finales del siglo XIX y principios del XX, momento en que se desarrolla el Modernismo teatral de raigambre simbolista, y estrechamente vinculado al mismo, aquel conocido como “teatro de ensueño” o “teatro ideal”.

En realidad, bajo la etiqueta de teatro simbolista se estaban reuniendo en la escena europea como en un crisol proyectos de distintos artistas que a lo largo del citado siglo fueron coincidiendo en la idea de un teatro ideal, fantástico e imaginativo; conscientes, al mismo tiempo, de los consiguientes obstáculos para hacer de todo ello una realidad factible. Sin embargo, esto era parte del desafío y de la magia de esa idea de teatro. Así, desde la década de los años treinta las propuestas en este sentido van jalando el arte escénico decimonónico. Una de las primeras aportaciones la encontramos en Théophile Gautier, quien soñaba con un teatro imaginativo en extremo, con personajes de “ninguna época, de ningún país”, que se moviesen por una escenografía nunca vista, sin relación alguna con cualquiera de las escuelas conocidas hasta la fecha. De manera muy similar Víctor Hugo había imaginado un teatro irrealizable, un teatro “en libertad”, en el que tuviesen cabida todas las fantasías espirituales del hombre.

Es evidente que la meta de todas estas propuestas era, en definitiva, la superación de las limitaciones materiales del espectáculo. Ese sería el objetivo fundamental del Simbolismo teatral, concretado en las teorías estéticas de tres figuras que determinarían tres jalones a lo largo de su trayectoria: Théodore Banville, Richard Wagner y Maurice Maeterlinck. El primero de ellos, Théodore Banville, en sus artículos y ensayos (al comienzo de su carrera literaria, animado por Víctor Hugo y Gautier, se había decantado por la poesía simbolista, afianzando su prestigio más tarde como crítico teatral) concluía de manera tajante que la grandiosa fastuosidad que el teatro había llegado a alcanzar en sus puestas en escena habían acabado por matar toda la poesía del espectáculo. La única solución era, por tanto, que el teatro se despojara de esa parafernalia escenográfica y se le devolviese el protagonismo al texto. Por ese camino de despojamiento progresivo de todo lo superfluo, Banville acabó por llegar a la misma idea de un teatro ideal donde dominarían las palabras por encima de objetos, telones y efectos lumínicos grandiosos. Finalmente el poeta y crítico encontró la manifestación de esos ideales en el Teatro de los Funámbulos, una sala pequeña e íntima cuya acústica permitía al público asistente captar todos los sutiles matices interpretativos en la voz de los actores, como las esce-

nografías, sencillas pero de muy buen gusto y sugerentes, permitían captar los de sus gestos y acciones dramáticas. Esos tres elementos, sencillez, intimidad y sugestión, serán las primeras claves del teatro de ensueño. En la misma sintonía que el Teatro de los Funámbulos, como subraya Rubio Jiménez:

Fueron los directores de teatros independientes quienes fueron llamando a los pintores para realizar decoraciones nuevas capaces de ayudar a materializar las nuevas propuestas que se iban haciendo. Desde los años del cambio de siglo todo movimiento pictórico renovador tuvo alguna presencia en uno u otro trabajo<sup>469</sup>.

Ahondando por ese camino el Simbolismo teatral europeo llega hasta la revolución estética de Richard Wagner, asumiendo como propias sus teorías sobre el drama musical del futuro y la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). Sin embargo, incluso las propuestas wagnerianas se descubrieron limitadas al intentar plasmar el ideal de obra de arte total, pues las propias limitaciones técnicas del escenario lo imposibilitaban. Charles Baudelaire en su ensayo “Richard Wagner et Tannhauser á Paris” (1861)<sup>470</sup> ensalzaba la genialidad del alemán, basándola sobre todo en el hecho, a su parecer, de haber sabido penetrar en la realidad profunda de las cosas, más allá de su apariencia física, allí donde el poeta intuye palabras que después debe transmitir al público, utilizando para ello todos los medios artísticos a su alcance, conjugándolos en una misma unidad u obra de arte total. Stéphane Mallarmé, por su parte, escribía, entre otros, el ensayo “Richard Wagner. Rêverie d’un poète français”, donde el poeta imagina un teatro ideal en el que los personajes no son nunca los tradicionales, como no lo son los argumentos, alejados de todo lo legendario. Para Mallarmé solo los temas universales, como los personajes que también los son por ser mitos, podían ser los adecuados para “este teatro antiteatral, que solo podía tener virtualidad en la mente del lector”<sup>471</sup>. Se trataba, pues, de un teatro imposible, sin oportunidad de ser representado; y el texto editado se transformaba entonces en la única fuente de sugerencias escénicas.

La tercera y definitiva influencia que determinaría la naturaleza del teatro simbolista sería la ejercida por Maurice Maeterlinck en el París de fin de siglo, a raíz del artículo de Mirbeau “Maurice Maeterlinck” (*Le Figaro*, 24-VIII-1890) y del estreno de *La Intrusa* en 1891 en París. Para Mirbeau la asombrosa sugestión de la obra del belga radicaba en la conexión que establecía entre las acciones físicas de los personajes (reflejo

---

<sup>469</sup> Jesús Rubio Jiménez, “Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena”, *op. cit.*, pág. 106.

<sup>470</sup> Rubio Jiménez, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, *op. cit.*, pág. 105.

<sup>471</sup> *Ibid.*, pág. 106.

de sus conflictos internos) y los fenómenos naturales externos, todo ello reforzado por un decorado en el que en cada objeto, cada efecto lumínico y sonoro, está presente un mensaje encubierto, simbólico. En definitiva: “una realidad enigmática y angustiada a fuerza de ser hermética”<sup>472</sup>.

Todas estas influencias se resumirían en el teatro simbolista, en opinión del profesor Ángel Berenguer, en dos principios claves: en primer lugar, que la producción teatral es la creación de un espectáculo vital encima de un escenario; y en segundo, que la obra se irá construyendo desde el interior del actor, a través de su visión personal del personaje que interpreta y de su capacidad creativa, “marginando cualquier otro mandato estilístico”<sup>473</sup>; de ahí la afirmación de Audrey Bely: “La vida es la vida, el teatro es teatro”, dos realidades que se desarrollan en contextos que aunque se rigen por las mismas leyes (intuición, adaptación, creación, etc.), no dejan de ser de muy distinta naturaleza.

Ángel Berenguer subraya que el Simbolismo teatral en España se caracterizó por una serie de principios esenciales, de los que he seleccionado los siguientes:

- El autor simbolista realiza en el espectáculo la fusión de su mundo interior y la expresión de su figuración externa (Maeterlinck).
- Aunque el teatro mantiene su ley fundamental de ser acción, en el drama moderno, interesado por la psicología y los principios morales de sus personajes, esta acción puede ser manifestada por un conflicto interior (por ejemplo: entre el deseo y la obligación).
- El Teatro deberá ser “dúctil, plástico y orgánico” (Ferdinand Brunetière): la acción debe ser originada por un hecho de “interés general”, un caso de conciencia o una cuestión moral [...].
- “El teatro no es literatura, no es pintura, no es música, no es ambiente, pero lo es todo, fundido y amasado en un conjunto armónico de emoción, sin acertar dónde empiezan y dónde acaban los términos consentidos” (Adriá Gual)<sup>474</sup>.

En lo que a puesta en escena se refiere, en España, como en otros países, se acabó encontrando una posibilidad intermedia entre las posición extrema de Mallarmé y la que representaron aquellas propuestas teatrales que, sin renunciar a la calidad literaria y escenográfica, intentaban innovar en contra del gusto romántico impuesto por el público burgués. La escenografía gremial artesanal siguió predominando en los teatros comerciales, reticentes a las innovaciones escénicas. Sin embargo, como subraya Rubio Jiménez:

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, pág. 106.

<sup>473</sup> Ángel Berenguer, “Villaespesa: del simbolismo radical al teatro poético”, *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, José Andújar Almansa y José Luis López Bretones, eds., Almería, Universidad de Almería, 2004, págs. 203-204.

<sup>474</sup> Ángel Berenguer, *op. cit.*, pág. 204.

Aunque no faltaron escenógrafos que en ellos fueron intentando y llevando a cabo innovaciones, la más firme voluntad de cambiar la situación hay que buscarla en los teatros independientes, que lamentablemente no pudieron llevar a cabo sino pequeñas reformas, en la discusión teórica y en ciertos textos, cuya edición artística solía ser su única virtualidad escénica dada la estrechez de gustos que dominaba en la sociedad española<sup>475</sup>.

Por otra parte, Jesús Rubio Jiménez constata la existencia de un temprano teatro simbolista en nuestro país de fuerte impronta maeterlinckiana, y al que la crítica calificó puntualmente como teatro ideal, y con más frecuencia teatro de ensueño, desarrollado entre 1890 y 1910, dentro del marco del Modernismo teatral. Uno de los primeros acontecimientos que determinan su punto de inicio en España es la publicación en 1892 de *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente, considerada por la mayoría de los estudiosos como la primera edición en España de Teatro simbolista, ya que reúne ocho obras cortas en las que era evidente la huella de Maeterlinck, Poe, Hoffmann y Maupassant. El prólogo a uno de esos cuentos, *Cuento de primavera*, es para Rubio Jiménez un auténtico manifiesto simbolista:

Se trata de crear un teatro “de ensueño vago y borroso”, que despierte en los espectadores “un placentero mundo de ensueño”. Y en efecto, encontramos luego una pieccecita imaginativa, de gran plasticidad escénica, con cuidada elaboración del diálogo e incluso (ecos wagnerianos) la utilización de escenas de canto al comienzo y al final del acto primero<sup>476</sup>.

Otra de las grandes aportaciones de Jacinto Benavente en su contribución a la introducción y divulgación del movimiento simbolista en la España *fin de siècle* fue su *Teatro Artístico* (de 1899), precedido del que se considera el primer manifiesto de teatro independiente español. Pero sin duda el hito que marcaría el despegue del teatro de raíz simbolista en España fue el estreno en Sitges en 1894 de *La intrusa*, ya comentado con anterioridad, cuya huella es palpable en la obra dramática de Adriá Gual, Santiago Rusiñol e I. Iglesias, solo por citar los casos más destacables. El auge que este teatro modernista de espíritu simbolista llegó a alcanzar en el panorama teatral español, paralelo a su calidad literaria, dio lugar a toda una teoría estética, apoyada por diversos ensayos, “lo que Benavente llamó ‘El teatro de los poetas’ (evidentemente, sin relación con el posterior teatro poético institucionalizado) o Martínez Sierra venía llamando sin más

---

<sup>475</sup> Rubio Jiménez, “Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena”, *op. cit.*, págs. 107 y 109.

<sup>476</sup> Rubio Jiménez, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, *op. cit.*, pág. 107. Remito a la edición de Serge Salauin: Gregorio Martínez Sierra, *Teatro de ensueño. La intrusa (de Mauri-ce Maeterlinck en versión de G. Martínez Sierra)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

teatro de ensueño”<sup>477</sup>, que entronca de forma directa con el teatro simbolista europeo y con el teatro reivindicado por ellos (el William Shakespeare de *El sueño de una noche de verano*, por ejemplo) y que, en definitiva: “representa la orientación más valiosa del teatro poético modernista en contraposición a lo que después sería el teatro de Villaespasa o Marquina”<sup>478</sup>.

Aunque también se lo llegó a calificar de teatro estático, por la tendencia de sus dramaturgos a recrear situaciones que requerían escasa acción dramática de carácter físico (con ejemplos como *La Reina Silencio*, de Ramón Goy de Silva, o *La redención de Judas*, de Jacinto Grau) este teatro fue más conocido como “de ensueño”. De hecho, en torno a 1900 el término ensueño aparece de forma habitual como parte integrante de los títulos de muchas de sus obras. Como ejemplo de ello Rubio Jiménez cita la *Tragedia de ensueño* y la *Comedia de ensueño*, ambas de Valle-Inclán; *La dama negra. Tragedia de ensueño*, de Pérez de Ayala y *Teatro de ensueño* de Gregorio Martínez Sierra (obras que, además, analiza), sin olvidar por ello, como no podía ser de otra forma, a otras dentro de la misma estética que no incluyeron en sus títulos la palabra ensueño, pero que son igualmente destacables, tales como la colección *Teatrillo* de los hermanos Millares Cubas, *Guignol* de José Francés<sup>479</sup>, o *Misterio* de Antonio Zozaya. En cualquier caso, tal como ya subrayaba en el caso del teatro poético más genuino, Valle-Inclán y Pérez de Ayala son las dos figuras más importantes del teatro de ensueño, a las que se suma la desigual de Martínez Sierra. Ya en relación al teatro poético hemos hablado de la dificultad para estrenar este tipo de obras, abocadas a convertirse en teatro de lectura, y eso ocurrió con gran parte de la producción de Pérez de Ayala y Valle-Inclán.

Es este un aspecto, el de las ediciones teatrales, de suma importancia para el desarrollo y conocimiento de la evolución del lenguaje escenográfico en España, porque ante las dificultades o la imposibilidad de llevarlas a escena, la presencia de ilustraciones unidas al texto despertaban todo tipo de sugerencias en el lector, convertido por la magia del teatro en un espectador virtual:

El manejo de ediciones teatrales de aquellos años muestra ya una curiosa paradoja: en un tiempo en que no se dejaba de hablar de crisis y decadencia del teatro se cuida como acaso nunca se había hecho antes la edición de algunos textos. El hecho de que era

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, pág. 108.

<sup>478</sup> *Ibid.*, pág. 109.

<sup>479</sup> José Francés, *Guignol: teatro para leer*, edición de Emilio Peral Vega, Madrid, Ediciones del Orto, 2011.



uno de los más brillantes momentos de la historia de la edición , explica solo en parte la situación.

[...] Las propias ediciones fueron los escenarios en que se pusieron en escena los dramas al ser editados con un cuidado tipográfico antes inexistente y en muchos casos profusamente ilustrados con fotografías de las representaciones cuando habían sido estrenados, con grabados, dibujos, orlas y otros adornos<sup>480</sup>.

En definitiva, como concluye Jesús Rubio Jiménez al abordar la importancia de las ediciones de textos teatrales:

En ellas confluyeron el exquisito gusto de la época por las ediciones artísticas, la suplenia de ciertas carencias del sistema de producción teatral y la búsqueda de nuevos caminos renovadores, que las convierten muchas veces en una documentación indispensable para escribir la historia del teatro en aquellos años. En sus páginas, como coaguladas, se encuentran algunas de las propuestas que solo un tiempo después fueron asumidas por la escena.

[...] Muy otro hubiera sido el teatro producido entonces, de haber tenido virtualidad escénica adecuada no solo en los textos dramáticos de ciertos autores, sino las puestas en escena ideadas por aquella generación de extraordinarios ilustradores<sup>481</sup>.

Las obras citadas de Ramón Pérez de Ayala y de Ramón del Valle-Inclán son gestadas en plena efervescencia del teatro de Maeterlinck, y fueron magníficamente ilustradas en sus respectivas ediciones, mientras que la de Gregorio Martínez Sierra (junto con su mujer María, uno de los grandes difusores de la obra del belga) verían la luz cuando el teatro modernista daba ya muestras evidentes de su eclecticismo.

No tiene sentido adentrarme en el análisis de las cuatro obras antes citadas, puesto que supondría alejarme en exceso de los objetivos de esta investigación; con la excepción de la obra citada de Ramón Pérez de Ayala y de *Comedia de ensueño* de Valle-Inclán, ya que en ambas las referencias a los modelos femeninos prerrafaelitas y la simbología que los inspiran están, desde mi punto de vista, presentes de manera evidente. Abordaré dicho aspecto en las obras citadas en el siguiente punto. En cuanto a *Teatro de ensueño* de Martínez Sierra recoge sus primeros escauceos con el teatro tras entrar en contacto con el mundillo teatral independiente, lo que dota a la obra de un evidente eclecticismo del que su autor es consciente y lo defiende convencido; al tiempo que

---

<sup>480</sup> Rubio Jiménez, “Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena”, *op. cit.*, pág. 103

<sup>481</sup> *Ibid.*, pág. 146. No faltó la influencia prerrafaelita en muchos de ellos, con casos tan notables como los de uno de los colaboradores más destacados de Ramón Gómez de la Serna en la revista Prometeo, Salvador Bartolozzi (*Lady Godiva*, de Manuel Linares Rivas), Miguel Nieto (*Voces de gesta*, de Valle-Inclán) o Rafael de Penagos, de cuyo estilo se destaca siempre sus modelos femeninos que recrean, tanto el de la dama virginal de evidente inspiración en la *donna angelicata*, junto con la imagen de la *new woman*, inspirada en los ilustradores franceses, tal como expone Estrella de Diego, citada por Rubio Jiménez, *ibid.*, pág. 134.

encontramos ya los temas que serán habituales en sus obras posteriores. Con independencia de la valoración que de Gregorio Martínez Sierra pueda hacerse como dramaturgo, lo que es innegable es que en su labor como director de teatro demostró ser de los más innovadores, siempre al tanto de las novedades europeas, además de convertirse en un editor y traductor incansable (mano a mano con María).

Las obras más significativas del teatro de ensueño respondieron tanto al deseo de expresar la admiración por autores como Wagner o Maeterlinck, como al de ofrecer, al mismo tiempo, alternativas al tipo de teatro que predominaba en los carteles con el apoyo de la burguesía más conservadora y de la “gente vieja”, lo que se concretó en un modo de interpretar el teatro “no como una imitación verista de la realidad inmediata, sino como construcción de mundos ficticios ensoñados”<sup>482</sup>. Desafortunadamente, ese espíritu, interpretado como pura evasión, ha influido en una imagen de superficialidad que en nada hace justicia al teatro de ensueño ni al Modernismo en su conjunto y que ha frenado el interés de la historiografía por el tema, cuando se trata de otra forma de abordar la realidad y de llegar a comprenderla:

En el mensaje simbolista si algo se afirma es la complejidad y hermetismo de la realidad, que se convierte en un verdadero laberinto de espejos cuando se trata de la realidad interior donde todo se entrecruza y se diluye. La voluntad de objetivizarla dramáticamente bien merece ser considerada<sup>483</sup>.

El comentario bien podría aplicarse al Prerrafaelismo, pues oculta tras los ricos ropajes del Simbolismo y del Modernismo, su presencia en ellos rara vez es percibida. No obstante, desde hace algunos años cada vez son más los estudios dedicados a la presencia de la escuela en las letras hispánicas.

---

<sup>482</sup> *Ibid.*, pág. 130.

<sup>483</sup> *Ibid.*, pág. 131.

### 3. *Donne angelicate y femmes fatales en la escena española de principios del siglo XX*

#### 3.1 La transmutación simbolista y modernista de los iconos femeninos prerrafaelitas en *La dama negra. Tragedia de ensueño* de Pérez de Ayala, *Comedia de ensueño* de Valle-Inclán y *Judith* de Villaespesa

De entre los numerosos ejemplos teatrales en la literatura española de principios del siglo XX con influencia maeterlinckiana o/y con influencia de la recreación wildeana del personaje de Salomé (obra, la de Oscar Wilde, de la que hablaré extensamente en la segunda parte de esta tesis), y en los que podamos entrever la presencia de la *donna angelicata* y de la *femme fatale*, he escogido los tres del enunciado por lo que de representativos tuvieron sus respectivos autores de las distintas tendencias estéticas dentro del Modernismo teatral español: Pérez de Ayala del “teatro de ensueño”, con tendencia a lo estático en su obsesión por emular el estilo de Maurice Maeterlinck; Valle-Inclán de la misma tendencia, pero también del esteticismo decadente de Wilde a través de ciertas semejanzas con *Salomé*; y Villaespesa del teatro poético, institucionalizado al fin, pero sincero en su afán de aportar cambios al panorama escénico siguiendo la llamada de Benavente.

*La dama negra. Tragedia de ensueño* de Ramón Pérez de Ayala fue el resultado de su conocimiento y admiración profundos por la obra de Maurice Maeterlinck, escrita tras la publicación de su ensayo sobre aquella (*La Lectura*, III, 1903). En esta obra<sup>484</sup> quedan reflejadas características admiradas en su fuente de inspiración, lo que, a criterio de Rubio Jiménez, convierten su pequeño drama en:

[...]es una verdadera glosa de motivos maeterlinckianos, sobre todo de dramas como *L'Intruse*, *La mort de Tintagiles* e *Interieur* y de sus ideas dramáticas recogidas en *Le trésor des humbles*, conjunto de ensayos que califica de “profundo y delicado libro” y que demuestra conocer bien<sup>485</sup>.

Su trama nos remite de inmediato a la de *La intrusa*, ya que el joven protagonista (El Hijo) es seducido por una misteriosa dama negra a la que se alude a lo largo de toda la obra y está presente sin que aparezca en escena, símbolo de la muerte, como en

---

<sup>484</sup> Sobre ella, véase: María Rosa Cabo Martínez, “Teatro olvidado de Ramón Pérez de Ayala: *La dama negra, 1903*”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, año nº 38, 112 (1984), págs. 605-614.

<sup>485</sup> Rubio Jiménez, *op.cit.*, pág. 112.

aquella de Maeterlinck, mientras los demás personajes (El Anciano, La Madre y Una Joven que viste de blanco) intentarán inútilmente hacerle desistir de su empeño. Es evidente el antagonismo simbolizado a través del color entre la dama negra y la joven que viste de blanco, que interpreto, como ya hiciera con el personaje de la muerte en mi análisis de *La intrusa*, en la encarnación simbólica de la *femme fatale* y el destino cruel que reserva a los incautos que deciden amarla, y de la *donna angelicata*, que intenta con su amor puro redimirle de un destino al que no puede substraerse. Aunque Jesús Rubio Jiménez (que, por otro lado, también encuentra semejanzas con *Interior*) no alude en ningún momento al Prerrafaelismo en la obra Maeterlinck y, por ende, ni en la de Pérez de Ayala, la interpretación que hace de estos dos personajes femeninos corrobora la que personalmente planteo:

Las analogías no son solo temáticas en un sentido amplio, sino que se descubren en todos los niveles del texto. Como el escritor belga denomina a sus personajes genéricamente, atendiendo a su edad y mostrando plásticamente su simbolismo (Dama negra = Muerte/ La Joven que viste de blanco = Vida)<sup>486</sup>.

En definitiva, los dos iconos femeninos prerrafaelitas reconvertidos a la iconología y la plasticidad propias del Simbolismo teatral<sup>487</sup>.

Por otra parte, la ambientación de *La dama negra. Tragedia de ensueño* es tan claustrofóbica como la de *La intrusa*, al desarrollarse en el espacio cerrado de un húmedo y cálido invernadero plagado de plantas exóticas de aspecto a la vez agresivo pero fascinante. Más allá de una escenografía pensada con total minuciosidad para crear el efecto psicológico deseado en el espectador, se esconde el lenguaje simbólico de las flores propio del simbolismo pero que ya prefigurara el Prerrafaelismo:

Hay plantas exóticas que exhalan emanaciones acres de sus flores carnosas y policromas. Los arbustos son rígidos, entecos; ni la violencia del huracán les azota, ni la dulzura de la brisa les halaga; crecen con lenta y enfermiza parsimonia en aquel recinto de vida recortada y artificial<sup>488</sup>.

---

<sup>486</sup> *Ibid.*, pág. 113.

<sup>487</sup> Sobre la plasticidad en los textos de Ramón Pérez de Ayala, véase: *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas: escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*, recopilados por Florencio Frieria Suárez y José Tomás Cañas Jiménez y prologados por Andrés Amorós, Eduardo Quesada Dorador y Florencio Frieria Suárez, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1991. Sobre el Prerrafaelismo en la obra de Pérez de Ayala, véase además: Celso Martínez Fernández, *Pérez de Ayala e Inglaterra*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.

<sup>488</sup> Ramón Pérez de Ayala, *La dama negra. Tragedia de ensueño*, en *Obras completas*, vol. IV, Javier Serrano Alonso, ed., Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002 pág. 499.

Como sabemos, frente a la virginal espiritualidad que representan las flores de delicados pétalos y de color blanco, rosa pálido, azul o malva, las flores “exóticas [...] carnosas y polícromas” son el símbolo obvio de una sexualidad femenina agresiva, salvaje, dominante. Estas que crecen en un invernadero de pesadilla parecen ser dignas herederas de las del jardín de Proserpina que cantara el rebelde e irreverente Charles Algernon Swinburne; y el hecho de que los anémicos arbustos de aspecto fálico parezcan ser vampirizados por aquellas los convierte en símbolos, a mi parecer, del género masculino sometido a la dominación contra natura de la *femme fatale*. De una forma u otra siempre conduce a la muerte de sus víctimas, y en *La dama negra* no será diferente el desenlace.

Pero, siempre desde mi punto de vista, existe otro elemento escenográfico fundamental que parece la perversión de la iconografía victoriana del jardín tal cual la forjaron los prerrafaelitas: si la “esposa-monja”, siempre pura y siempre frágil, debía ser preservada del insalubre mundo exterior en su particular claustro doméstico (reconvertido en este caso en invernadero); y si el jardín de la amante (y del que el óleo *El despertar de la conciencia*, de Hunt es la representación prerrafaelita más paradigmática, como ya se ha analizado) se contraponía a aquel con su descuidado aspecto, ahogadas las flores de pureza entre la maleza, en el caso de la obra de Pérez de Ayala el interior del invernadero, sin ser ni una cosa ni otra, es donde al menos El Hijo podría sobrevivir (“El jardín ha muerto... La vida se ha refugiado aquí, en el invernadero”<sup>489</sup>) solo con la Joven que viste de blanco, sana, doncella y buena (La madre afirma esperanzada: “Tu figura saludable y casta le devolverá la paz.[...] Eres vida”<sup>490</sup>), porque el yermo paisaje exterior, el contra-jardín (si se me permite la expresión), el de vegetación yerma, aire pútrido, surtidores secos, ciprés de cementerio y reja oxidada que parece llorar sangre, es el de la otra, el de la mujer estéril de sexualidad carnívora y mortal, donde “Entre sus ramas no han hecho nido los pájaros. ¡Pobres árboles, que no conocen ni el amor ni la vida!”<sup>491</sup>.

Es un jardín otoñal y moribundo. El aire gime con inflexiones cromáticas entre los árboles, que tiemblan ateridos. Los mirtos languidecen amarilleando. Los macizos tienen surcos de color pardo, como arrugas seniles, y han perdido sus formas verdes. Las hojas secas crujen en los senderos. Los surtidores lagrimean quejumbrosos. Un ciprés verdinegro y sólido se inclina ceremoniosamente; sus movimientos son rítmicos, majes-

---

<sup>489</sup> Pérez de Ayala, *op. cit.*, pág. 500.

<sup>490</sup> *Ibid.*, págs. 499-500.

<sup>491</sup> *Ibid.*, pág. 500.

tuosos. A lo lejos la reja del parque, en cuyos hierros primorosamente forjados, el orín ha dejado huellas sanguíneas. En el cielo, sobre un fondo ceniciento de tarde triste, las nubes apiñan gigantescas formas de pesadilla o delirio<sup>492</sup>.

De hecho, al recordar la infancia feliz, la imagen de ese mismo jardín, en el que El Hijo, entonces risueño, sano y alegre, jugaba con La Joven que viste de blanco, es muy distinta: era entonces un paisaje lleno de vida, de verdor, de agua que fluía bajo un sol primaveral:

La Joven: ¡Oh, no! Era otro jardín... Las avenidas parecían de nieve bajo la arena blanca que crujía.  
[...] Los surtidores también eran de nieve, con agua transparente que reía [...].  
Los árboles eran frondosos y verdes; extendían sus ramas con graciosa pereza, ante las caricias del sol, y nos prestaban sombra familiar. Ahora tiritan, tiritan de frío<sup>493</sup>.

Sin embargo, al margen del sometimiento hipnótico al que la mujer fatal (La Dama Negra) somete a su víctima (El Hijo), en esta ocasión él ha elegido morir embriagado por la sensualidad carnal pero misteriosa de “la otra”, antes que vivir una larga vida sin sentido con la sana e insignificante Joven de blanco. Acepta la doble imposibilidad de esa relación, porque La Dama Negra es la esterilidad (el instinto maternal atrofiado de la mujer fatal que impide que el hombre puede perpetuarse a través de los hijos que podría engendrar) y porque, siendo ella la muerte, ningún hombre vivirá lo suficiente como para que eso pudiese ocurrir. Realmente desea entregarse a la muerte que hallará en su beso (con ese “aliento” que hace temblar a los árboles con sus “inflexiones cromáticas”) antes que a la muerte en vida que los demás le ofrecen. Rubio Jiménez subraya ese aspecto “liberador” que la muerte (que además ha soñado hermosa) tiene para el joven protagonista:

El hijo: [...] Sí, he venido aquí a esperar a mi Aurora... Aurora... Es un bello nombre: es resurrección, es renacimiento; es vuelta a la vida, a la verdadera vida<sup>494</sup>.

Una vez más están presentes rasgos propios de la *donna angelicata* (La Joven que viste de blanco) con otros de la *femme fatale* prerrafaelita (La dama negra), para cristalizar en el típico modelo femenino de seducción vampírica y satánica propia de la iconografía simbolista. De la dama negra su rival dice:

---

<sup>492</sup> *Ibid.*, pág. 499.

<sup>493</sup> *Ibid.*, pág. 500.

<sup>494</sup> *Ibid.*, pág. 504.

La Joven: Su belleza es fascinadora y está llena de maleficios. Cuantos la ven la aman.  
[...] Languidecen como plantas enfermas, sin que haya remedio para ellos.  
[...] Les exige la sangre... es un tributo<sup>495</sup>.

Esta descripción, más psicológica que física, del personaje se complementa y contrasta con la que de él hace El Hijo:

El Hijo: Es tan hermosa... Sus ojos tienen suavidades como el terciopelo; acarician y son misteriosos. Su boca es pálida y sonrío con triste amargura. Su rostro es de nieve, y en las mejillas tiene dos rosas, rosas esfumadas con un velo blanco. Las manos surgen como lirios en ademán regio que ordena. Su cabello es tenebroso, como vestidura impalpable<sup>496</sup>.

Y en torno a esta dualidad que protagonizan las dos mujeres girarán todas las demás (primavera/otoño, amanecer/atardecer, salud/enfermedad, etc.). De todo se podría prescindir en el texto y en su puesta en escena, pero no del conflicto dramático entre La Dama Negra y La Joven que viste de blanco, porque ese es el auténtico conflicto, aun estando representado por la voluntad de El Hijo frente a la de todos los demás personajes presentes, ya que a falta de acción física (la pieza podría calificarse como teatro estático, tal es el uso excesivo que Pérez de Ayala hace de ese recurso, solo roto mediante repentinos gestos o desplazamientos bruscos de los personajes en mitad de largos silencios), ambas partes en conflicto representarán a cada modelo femenino. Todo ello lleva a Jesús Rubio Jiménez a la conclusión siguiente:

[El esquematismo y el racionalismo ordenador de Ayala], en cierto modo al menos, contradice premisas del simbolismo, como su defensa de la ambigüedad del mensaje, la expresión intuitiva, más que racional, la creación de atmósferas, la transmisión de sensaciones inconcretas y extrañas.

*La dama negra* se queda a la mitad de camino, ya que no logra crear el clima de sugerencia apetecida y se descubren sin dificultad los hilos del entramado temático<sup>497</sup>.

Por lo que respecta a Ramón del Valle-Inclán, en cuya obra también están presentes muy a menudo los temas que encontramos en Pérez de Ayala, y antes de adentrarme en la búsqueda de reminiscencias prerrafaelitas y ecos preclaros de la heroína bíblica de Wilde (cuyo estudio abordaré en la segunda parte de esta investigación) en *Comedia de ensueño*, hay que subrayar su temprana afiliación al Simbolismo, presente tanto en su incipiente obra como en la escasa crítica literaria que cultivó a principios del siglo XX.

---

<sup>495</sup> *Ibid.*, pág. 501.

<sup>496</sup> *Ibid.*, pág. 504.

<sup>497</sup> Rubio Jiménez, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, op. cit., pág. 115.

Muy próximas al ambiente de recreación simbolista de sus primeras obras (*Cenizas* y *El yermo de las almas*) y en un estilo marcadamente modernista están tanto *Tragedia de ensueño* (1901) como *Comedia de ensueño* (1905), ambas incluidas en *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*<sup>498</sup>, la primera de ellas a partir de su edición de 1903 (publicada previamente en el primer número de la revista *Madrid*) y la segunda en la de 1906; aun cuando se trata en ambos casos, en opinión de algunos especialistas, de “un breve montaje escénico dialogado”<sup>499</sup> y no de cuento, o de novela corta. Sin embargo, como subraya Jesús Rubio Jiménez:

Fueron recogidas en libros de narraciones, señal inequívoca de que no las pensaba como representables, sino que, en la mejor tradición simbolista, buscaba más la imaginación del lector que la escena material. Cuentos simbolistas han sido llamadas alguna vez<sup>500</sup>.

Las sucesivas ediciones de las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán se extienden desde 1895 hasta 1922, si bien fue desinteresándose poco a poco por el género a partir de 1907, y lo abandona definitivamente en 1915. Tres son las colecciones en las que el escritor agrupó este tipo de obras, cada una de las cuales pasó por varias reediciones en las que, por otra parte, solía haber algún tipo de cambio, desde la inclusión de nuevos textos hasta cambio de título, pasando por la reubicación de las obras en esas colecciones. En el caso de *Jardín Umbrío*, se presenta a la luz pública por primera vez en 1903 como una colección de cuentos breves (con la excepción de *Tragedia de ensueño* por pertenecer al género dramático), que en las ediciones de 1905 (que incluye ya *Comedia de ensueño*) y 1908 pasará a llamarse *Jardín Novelesco*, para recuperar su título original en la última y definitiva edición de 1920. Las sugerencias simbolistas del mismo son evidentes, conteniendo ese halo de oscuridad, misterio y vaguedad que tan apropiado es al espíritu de las obras que contiene. El propio Valle-Inclán, desde la primera edición, explicaba esa intención en el prólogo, donde nos habla de su vieja nodriza y doncella de su abuela, Micaela la Galana, que le contaba historias de aparecidos, almas en pena y santos, y todo tipo de leyendas sobre criaturas fantásticas, provocando la

---

<sup>498</sup> Véase la edición a cargo de Miguel Díez Rodríguez, *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Madrid, Espasa Calpe, 1992. De ella tomaré la mayor parte de los datos y algunas de las interpretaciones sobre *Jardín Umbrío*, la colección de cuentos en la que Valle-Inclán acabó incluyendo las dos piezas dramáticas *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño*, como puntualizaré a lo largo del texto. Las citas literales de *Comedia de ensueño* están tomadas de la edición de Espasa Calpe de 1967.

<sup>499</sup> Díez Rodríguez, “Introducción” a *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, *op. cit.*

<sup>500</sup> Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 118.



más absoluta fascinación por ellas en el Valle niño, revividas y transformadas años más tarde por su genio literario.

Dejando a un lado las peculiaridades estilísticas de *Jardín Umbrío*, puesto que no es ese el objetivo de este trabajo, lo primero que hay que subrayar de *Comedia de ensueño*, al margen de lo ya mencionado (su difícil clasificación, junto con *Tragedia de ensueño*: piezas teatrales, escenas dramatizadas o cuentos dialogados), es la importancia absoluta que ostentan las acotaciones, muy amplias y de una plasticidad y belleza literaria extraordinaria, como comprobaremos enseguida. Lo segundo que debo destacar es que esta historia de rufianes, hechiceros y princesas encantadas no forma parte de ese universo que es la Galicia ancestral y mágica que Valle recrea para las demás narraciones cortas reunidas en *Jardín Umbrío*: por el contrario se desarrolla su acción en un paisaje agreste y vetusto que podría estar en mil sitios diferentes (aun cuando aparezca en el texto una expresión típicamente gallega, “para que más no lo creyese”, no deja de ser una anécdota sin el suficiente poder como para sugerir al lector/espectador el paisaje de Galicia). Agrestes y violentos son sus personajes también, en esta ocasión con nombres propios en vez de genéricos, con la excepción del protagonista, El Capitán. Por una parte tenemos a la Vieja Madre Silvia (que como subraya Rubio Jiménez, tiene mucho de la Celestina de Rojas), que vive en una cueva que podría situarse en cualquier punto de la serranía ibérica y con la que podría mimetizarse, y con la fuerza telúrica que la dota de una capacidad premonitoria (como aquella, es medio curandera, medio bruja) por lo que es respetada y temida por todos, pero que al mismo tiempo es una mujer materialista y sin escrúpulos; por otra parte El Capitán, sanguinario y brutal, que lidera una banda de doce salvajes bandidos con nombres llenos de resonancias legendarias y literarias (algunos de ellos, nombres de otros personajes de Valle-Inclán, como Fierabrás), pero que se transformará por el poder del encantamiento o por el amor a un ideal imposible que conmueve su alma hasta los cimientos. Todos ellos acuden a la cueva de la anciana bruja a repartirse el último botín, que de inmediato descubre un sobrecogedor y macabro tesoro: envuelto en un lienzo bordado en oro, una mano cercenada de mujer joven, de dedos blancos y delicados en extremo, llenos de anillos preciosos. El Capitán no se ha resistido ante el reflejo de las joyas bajo la luz de la luna cuando la mano, sin duda de una joven dama (que él imagina hermosa), asomaba por entre las rejas floridas de una ventana, y sin dudarle un instante a su paso a caballo la ha amputado:

El Capitán: La mano asomaba fuera de una reja, y la hice rodar con un golpe de mi yatagán. Era una reja celada de jazmines, y sin el fulgor de los anillos la mano hubiera parecido una flor. Yo pasaba al galope de mi caballo, y sin frenarlo la hice caer entre las flores, salpicándolas de sangre. Apenas tuve tiempo para cogerla y huir... ¡Ay, si hubiera podido imaginarla tan bella!<sup>501</sup>

El protagonista, hombre de acción, arrogante y violento, entra en una especie de trance, “sumido en la niebla de su ensueño”. A medida que explica el lance de la mano a la Madre Silvia, empieza a elaborar una fantasía extraordinaria en torno a ella, como si justo en ese momento tomase conciencia plena de lo ocurrido. Encontramos en la pintura de esa mano y en la recreación de cómo fábula El Capitán que podría ser su amada, rasgos propios de la *donna angelicata*, no solo por la palidez extrema y delicadeza de sus rasgos, propios de una *madonna* de la pintura del Trecento y Quattrocento, sino por tratarse de una doncella enclaustrada, como revelarán más tarde las artes mágicas de Madre Silvia, esposa-monja a la espera de ser liberada por alguien como El Capitán y por cuyo amor él se redimiría de todos sus errores<sup>502</sup>. No obstante, existe otra posible lectura, no incompatible con la que acabo de exponer: la temática de la obra entraría dentro del ámbito “de la literatura macabra decadente y simbolista y emparentada con temas como el de Salomé, tal como fue desarrollado en aquellos años por pintores y escritores”<sup>503</sup>. Este aspecto destacado por Rubio Jiménez es importantísimo, ya que, desde mi punto de vista, conecta el simbolismo de Valle con la estética de Oscar Wilde, por una parte a través de la preciosismo decadentista del irlandés que Valle recrea con personalidad propia por medio de sugerencias en la descripción de las joyas y del episodio de la mano, mínimas en sí, pero preñadas de imágenes que eclosionan en la imaginación del lector. Y por otra parte, Valle-Inclán conecta con la *Salomé* de Wilde en particular por medio del personaje del Capitán, que siente la misma malsana fascinación por la dueña de la mano que ha cortado como Salomé por la cabeza de Jokanaán. Como subraya Rubio Jiménez: “que sea la cabeza del Bautista en la bandeja ofrecida a la danzarina o sea la mano cercenada sobre el blanco lienzo, es secundario y anecdótico”<sup>504</sup>; si bien es cierto que, a diferencia de Salomé, él lamenta la torpeza del acto que imposibilita la unión con la amada; mientras que aquella encuentra en la decapitación del hombre amado la única posibilidad de consumación erótica:

---

<sup>501</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Comedia de ensueño*, en *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, págs. 126-127.

<sup>502</sup> Sobre la influencia y presencia de la plástica prerrafaelita en la obra de Valle, véase: Eva Lloréns, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula, 1975.

<sup>503</sup> Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 121.

<sup>504</sup> *Ibid.*, pág. 121.

El Capitán: [...] Deja esa mano que en mala hora cortó mi yatagán. ¡Así hubieran cegado mis ojos cuando la vi! ¡Pobre mano blanca que pronto habrá de marchitarse como las flores! ¡Diera todos mis tesoros por unirla otra vez al brazo de donde la corté!...<sup>505</sup>

Entre suspiros y lágrimas mal contenidas manifiesta su arrepentimiento, no por el delito en sí, sino por haber malogrado una historia de amor sobrehumana que solo es real en su imaginación (“Y por ver el rostro de aquella mujer diera la vida”<sup>506</sup>), lo que hace del personaje un ser igualmente tierno y patético, rozando lo ridículo. La cuestión es que *Comedia de ensueño*, no dejando de ser lo que su título indica, una comedia, ironiza en cierto sentido sobre amores de la trascendencia del de Salomé y el Bautista, tantas veces versionado por el arte y la literatura *fin de siècle*, a través del amor casi patológico que El Capitán siente por una mujer que jamás ha visto ni conocido de modo alguno. Por ello necesita saber, en cierta manera para justificar su propia y repentina obsesión amorosa ante sí mismo y ante los presentes. Desesperado, El Capitán recurre entonces a los poderes de Madre Silvia:

*El Capitán suspira y los ladrones callan asombrados de ver cómo dos lágrimas le corren por las fieras mejillas. La Madre Silvia toma entre sus manos de bruja aquella mano blanca, y sin esfuerzo la despoja de los anillos. Luego frota la yerta palma para limpiarla de la sangre y poder leer en sus rayas. Los ladrones callan y atienden*<sup>507</sup>.

Y Madre Silvia, como una abuela contando cuentos maravillosos a sus nietos al amor de la lumbre, desgrana una preciosa historia de hadas a la medida del amor quimérico que descubre en El Capitán: la de una doncella encantada por un enano hechicero que la tiene encarcelada; que cuando aquel dormía aprovechaba para sacar su blanca mano por entre las rejas para llamar la atención de los caminantes que pudiesen socorrerla, pero que el celoso enano, previsor, había encantado esa mano para que su blancura se confundiese, unas veces con la de los jazmines, otras con una paloma. Y como en todos los cuentos de princesas encantadas, solo el elegido por el destino para liberarla con su amor sería capaz de reconocer esa mano camuflada. El Capitán, como un niño subyugado por la historia de la que se siente protagonista, al preguntar por qué él sí fue capaz de ver esa mano bella, recibe la respuesta que desea oír:

---

<sup>505</sup> Valle-Inclán, *op. cit.*, pág. 127.

<sup>506</sup> *Ibid.*, pág. 127.

<sup>507</sup> *Ibid.*, págs. 127-128.

La Vieja: Porque se había puesto los anillos para que más no la creyesen ni paloma ni flor. Y pasaste tú, y de no haberla hecho rodar tu yatagán, te habrías desposado con la encantada doncella, que es hija de un rey<sup>508</sup>.

El Capitán permanece absorto después de esta revelación fatídica, mientras sus compañeros ríen y se reparten el botín, bromeando sobre la naturaleza de los anillos arrancados a la mano. El Capitán los mira como a extraños, ya no es uno de ellos. La revelación de la bruja ha terminado de transformarlo, como transforma a Salomé asumir que el Bautista jamás se entregará a ella.

No olvidemos que Ramón del Valle-Inclán volvería sobre el tema de Salomé en *La cabeza del Bautista* (1924)<sup>509</sup>, en el que la inspiración en el texto de Oscar Wilde es más que reconocible. Tema estudiado entre otros especialistas por el propio Jesús Rubio Jiménez, que en modo alguno cuestiona la influencia de Wilde en el autor gallego, todo lo contrario, no parece, sin embargo, verla en la construcción del personaje central de *Comedia de ensueño*. Tampoco lo niega, simplemente obvia la cuestión. Quizás la brevedad y características del texto condicionaron que Valle simplemente esbozara o insinuara esas conexiones con *Salomé*, preámbulo en ciertos aspectos de *La cabeza del Bautista*, aun cuando por entonces no estuviese en la imaginación de Valle.

El aspecto cómico de la obra queda también patente en la entrada en escena de un nuevo personaje, que sirve para romper la tensión de la anterior: mientras El Capitán se encierra en sí mismo, preso de su propio ensueño, y sus compinches se dejan llevar por una especie de avaricia orgiástica, aparece en la cueva El ermitaño, un informador de la banda, quien disfrazado de fraile, para mayor comicidad, retrotrae al lector/espectador al mundo de la picaresca.

El Ermitaño les anuncia el paso de una caravana cargada de riquezas. Mientras, “El Capitán calla contemplando el fuego, y vuelve a sumirse en la niebla de su ensueño”<sup>510</sup>; y es entonces cuando aparece un perro vagabundo, “blanco y espectral”, que se lleva entre los dientes la mano de la princesa, “flor de albura y de misterio”<sup>511</sup>. Los ladrones salen a perseguirle hasta la entrada de la cueva, pero el animal es más veloz que

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, pág. 128.

<sup>509</sup> Sobre *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán véanse, entre otros artículos: Rafael Bonilla Cerezo, “Salomé danza ante los tetrarcas modernistas: Valle-Inclán y Castelao. Plástica, caricatura y cine en un mito de Wilde”, *Analecta Malacitana*, 26 (2003), págs. 159-179; Ana González Salvador, “Valle-Inclán, creador de espectros: Salomé refractada”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 19 (1996), págs. 249-254; Gloria Baamonde Traveso, “El teatro de Valle-Inclán: breve estudio de *La cabeza del Bautista*”, *Archivum, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 31-32 (1981-1982), págs. 201-212.

<sup>510</sup> Valle-Inclán, *op. cit.*, pág. 130.

<sup>511</sup> *Ibid.*, pág. 130.

todos ellos y se pierde en la negrura de la noche. El Capitán, desesperado, tras ordenar que lo persigan (orden a la que nadie hace caso, perdida ya la autoridad sobre sus hombres), lo ofrece todo por recuperar el despojo. La vieja Madre Silvia, movida por la codicia, convence con facilidad a los doce bandidos, motivados por lo mismo, ante la ira del Capitán, que la maldice:

La Vieja: Hijos míos, no corráis el mundo inútilmente, que moriríais de viejos a lo largo de los caminos sin hallar la mano de la Princesa... La caravana pasa, y aprovechad el bien que os depara la suerte<sup>512</sup>.

El Capitán se aleja en su caballo como alma que lleva el diablo en pos del perro, mientras sus secuaces dejan en manos del azar su destino, eligiendo nuevo cabecilla de la banda mediante una partida de dados:

*La Madre Silvia tiende en el suelo el paño de oro que fue mortaja de la mano blanca, y los ladrones fian su suerte a los dados, mientras, por el camino que ilumina la luna, corre un jinete en busca de la mano de la Princesa Quimera*<sup>513</sup>.

Para Rubio Jiménez que una partida de dados decida en nombre del azar el destino de los personajes, es asumir que, cualquiera que sea el resultado de la partida, ninguno de ellos podrá escapar a su sino, como el Capitán no ha podido hacerlo. En su opinión, de admitirse esa lectura, el final de la obra abre perspectivas insospechadas, y la alterancia de escenas entre lo poético y lo grotesco a lo largo de su desarrollo “cobra sentido en la línea del más profundo simbolismo”<sup>514</sup>.

Por lo que respecta a Francisco Villaespesa, todos los especialistas en su obra no dudan en destacar que poesía y teatro fueron los dos grandes pilares en los que se sustenta, si bien con resultados y consideraciones sobre ambos muy dispares según estemos hablando de crítica o de público, paradoja que se ha dado tanto en su época como en la actualidad<sup>515</sup>. Con respecto a la primera<sup>516</sup>, con independencia de la valoración que so-

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, pág. 132.

<sup>513</sup> *Ibid.*, pág. 134.

<sup>514</sup> *Ibid.*, pág. 126. Lo que, por otra parte, Jesús Rubio Jiménez considera un homenaje de Valle a Mallarmé, al aludir con ello a su poema *Un coup de dés*, que podría traducirse literalmente por “todo pensamiento pone en marcha los dados”, pero que habría que entender más bien como que todo pensamiento pone en marcha nuestro destino. Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 125.

<sup>515</sup> Véase al respecto: AA. VV., *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, José Andújar Almansa y José L. López Bretones, eds., Almería, Universidad de Almería, 2004.

<sup>516</sup> Aunque el objetivo es llevar a cabo un acercamiento al teatro de Villaespesa para contextualizar su *Judith*, creo oportuno hacer lo propio, aunque de forma muchísimo más superficial, con su obra poética,

bre ella reflejan la historiografía y análisis literarios más recientes (valoración extensiva en muchos aspectos a su teatro), Marta Palenque subraya:

El aprecio de la obra de Francisco Villaespesa ha cambiado mucho de su época hasta el presente, pues el que fue considerado entonces uno de los mayores poetas hoy es un nombre casi por completo olvidado. De ser el principal adalid del naciente Modernismo en España junto a Rubén Darío, pasó a ser objeto de burla por sus supuestos errores culturales y gramaticales, por sus excesos fuera de moda; tras ser el punto de cohesión de un grupo de jóvenes y prometedores escritores españoles e hispanoamericanos (organizando actividades, encabezando tertulias y creando revistas), quedó aislado y solo, componiendo una extensísima obra en verso en la que tendió a reiterar actitudes, temas y metros, mientras sus compañeros evolucionaban en sentidos diversos e individuales. También fue un autor de gran popularidad entre el público, sobre todo a partir de su teatro en verso[...]. Pero, en un similar proceso de decadencia, este teatro, en el que ocupó el lugar más alto junto a Eduardo Marquina, quedó pronto anticuado; [...] en conjunto parece que, desde su mismo tiempo, ha sido difícil enjuiciar con medida la obra del almeriense, cuya recepción se ha realizado siempre en medio de aplausos y descalificaciones<sup>517</sup>.

Nadie cuestiona, ni entonces ni ahora, que Villaespesa fue el pionero del Modernismo en España con la publicación en 1900 de *La copa del rey de Thule*, si bien Rubén Darío daría el impulso definitivo que la escuela necesitaba para terminar de asentarse en nuestro país:

La presencia de Rubén Darío en España, desde diciembre de 1898 hasta los primeros meses de 1900, supone el respaldo y el impulso definitivo para los anhelos de la nueva estética. Una estética que hay que pelear todavía contra la “gente vieja” y en cuya contienda crucial destacaría sobre todo la figura del almeriense [...]. Un protagonismo, el de Villaespesa, que no hará sino crecer tras la marcha del autor de *Prosas* a París. [...] Aquel liderazgo, no obstante, acabaría asumiéndolo el propio Villaespesa<sup>518</sup>.

Con la publicación de *La copa del rey de Thule* Francisco Villaespesa respondió a todas las expectativas depositadas en él: es, además de la primera obra de genuino modernismo poético español, todo un manifiesto (como tal la concibió su autor) de la nueva estética y de la sensibilidad *fin de siècle*. El poeta se aleja definitivamente de la estética tardorromántica para adentrarse en una imaginería decadente y sensual, dominada por un erotismo complejo y misterioso, “[...] que darán paso a toda una abigarrada iconografía de cisnes, murciélagos, esfinges, princesas cloróticas y *femmes fatales*”<sup>519</sup>. El erotismo que emana de su poesía, encarnado en el uso iconográfico y en el constante

---

puesto que el suyo fue un teatro en verso y poético, marcado sin duda con la misma impronta de su poesía.

<sup>517</sup> Marta Palenque, “Francisco Villaespesa en las antologías (1902-1947): orto y ocaso de un poeta modernista”, en *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, op. cit., pág. 215.

<sup>518</sup> José Andújar Almansa, “Villaespesa: retrato del joven poeta a principios de siglo”, *ibid.*, pág. 58-59.

<sup>519</sup> *Ibid.*, pág. 63.

sincretismo de los dos modelos femeninos de origen prerrafaelita, en una época en que lo habitual era contraponerlos, es lo que me interesa destacar de la obra de Villaespesa (algo muy presente, además, en su *Judith*, como expondré después). Los siguientes versos de “Renacimiento”, de *La copa del rey de Thule*, resumen a la perfección este aspecto:

Amo los lirios místicos y las rosas carnales,  
la luz y las tinieblas, la pena y la alegría,  
los ayes de las víctimas y los himnos triunfales...

Y es el eterno y único ensueño de mi estilo  
la encarnación del alma cristiana de María  
en el mármol pagano de la Venus de Milo<sup>520</sup>.

Como es de sobra conocido, la musa constante en las obras de Villaespesa (y de muchas de sus amigos del primer cenáculo modernista), en esta su primera etapa literaria, no es otra que Elisa González Columbie, la esposa del poeta fallecida de tuberculosis en 1903, tres años después de la publicación de *La copa del rey de Thule*. Ella es, sin duda, la que da sentido a la concepción que del amor y el erotismo expone Francisco Villaespesa en su obra. Idealizada, su marido la muestra como la trasposición de un personaje literario a la vida real, y así parecen verla Juan Ramón Jiménez (el amigo más íntimo del matrimonio), los hermanos Machado, Julio Pellicer, Rafael Cansinos-Assens, Antonio de Zayas o Isaac Muñoz, entre otros, que la describen siempre como si de una princesa medieval envuelta en místico misterio prerrafaelita se tratase. Su discreta elegancia, la palidez de su piel y las ojeras de sus ojos, con ese aire de eterna melancolía (en gran medida todo ello consecuencia de su enfermedad), debían de darle un aspecto etéreo, evanescente y mágico, como si fuese un ángel o un hada venida a la vida para iluminarlos a todos ellos, cuanto más al hombre que la amaba. Juan Ramón Jiménez en “Recuerdo al primer Villaespesa” la describía así:

Elisa [...] flotaba, como una ondina, sobre nuestro lago. [...] De ella, de su inspiración, salió, creo yo, buena parte del más delicado modernismo español, pues Elisa esta-

---

<sup>520</sup> Citado por Amelina Correa Ramón, “ ‘La encarnación del alma cristiana en el mármol pagano de la Venus de Milo’: la imagen de la mujer en el primer poemario modernista de Francisco Villaespesa”, en *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, op. cit., pág. 200. Este mismo artículo aparece con posterioridad en Amelina Correa Ramón, *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del modernismo*, Granada, Universidad de Granada, 2006. La profesora Correa Ramón incluye a Villaespesa en sus volúmenes: *Poetas andaluces en la órbita del modernismo: Diccionario*, Sevilla, Alfar, 2001 y *Poetas andaluces en la órbita del modernismo: Antología*, Sevilla, Alfar, 2004.

ba muy cerca de las princesas del modernismo, que eran las del simbolismo, los fantasmas del cisne y la estrella. Elisa era para mí la representación de la femenina dignidad esbelta, como una reencarnación de las heroínas de Poe, de Maeterlinck, de Rubén Darío<sup>521</sup>.

La presencia idealizada de Elisa puede describirse en muchos de los poemas de *La copa del rey de Thule*, concretamente en aquellos dedicados a la exaltación de la *donna angelicata*. Villaespesa refleja así, dentro de la tradición tardorromántica y baudeleriana, en opinión de Amelina Correa, su ideal de mujer, que sin duda representó en su vida Elisa. Sin embargo, y aun predominando la imagen espiritualizada del eterno femenino, también en las páginas de su poemario habitaron las *femmes fatales*. A unas y a otras invoca desde el fondo de su más profundo anhelo, que no es otro que conseguir la simbiosis perfecta entre ambos tipos femeninos:

una imagen de mujer que en su plenitud amorosa aúna, de alguna manera, la omnipotente fuerza genésica de la naturaleza y las aspiraciones místicas del espíritu. Concebido lo erótico, la “Eterna Lujuria”, como profunda armonía cósmica y como anhelo ideal de trascendencia, la mujer encarnaría en gran medida la fuerza creadora y transfiguradora del amor<sup>522</sup>.

Las referencias a la mujer virginal, más abundantes en su poemario que aquellas a la *femme fatale*, aparecen envueltas en los signos externos e internos de su iconografía prerrafaelita: la palidez de la piel, la belleza serena y sensual al mismo tiempo, la estilizada delicadeza de su cuerpo y de sus manos, la frondosidad etérea de su cabello (manos y cabello serán utilizados obsesivamente por Villaespesa en su visión de la mujer angelical); así como toda su sensualidad latente, toda su potencialidad erótica, todo lo que de promesa de ensueño sexual encierra su pureza de doncella angelical para el amado. En definitiva, como subraya Amelina Correa:

[...] un trasunto del sentir melancólico y doliente del poeta, el retrato obsesivo que nos ofrece (de modo tan reiterado) de esta *virgen ardiente*, no revela otra cosa que su propio deseo erótico.[...] Francisco Villaespesa concebía a la mujer virginal como alguien capaz de suscitar sensaciones no solo espirituales, sino también carnales, [...] y de ahí que, con frecuencia, en sus composiciones la doncella se encuentre en ese momento nupcial que la convierte en eróticamente accesible<sup>523</sup>.

Esta aparente contradicción en la que Amelina Correa denomina “virgen ardiente”, al límite siempre entre la beatitud y el pecado, es por tanto el resultado o el reflejo

---

<sup>521</sup> Citado por Correa Ramón, *ibid.*, pág. 172.

<sup>522</sup> *Ibid.*, pág. 200.

<sup>523</sup> *Ibid.*, pág. 186.



del propio erotismo de Villaespesa, complejo y atormentado por la imposibilidad, al menos aparente, de conciliar a la *donna angelicata* con el erotismo que le es propio a la *femme fatale*. Además, para el poeta, en caso de poder superar esa imposibilidad, se levanta ante él otra mayor y casi más terrible: la de retener ese sueño de entrega total, tras la primera unión física con el ser amado e idealizado, pues aún manteniendo su pureza espiritual, su cuerpo ya no podrá seguir siendo la copa de pureza que anhela seguir apurando eternamente, pues su virginidad es la cualidad esencial por la que la amada le atrae.

Este conflicto interior de Francisco Villaespesa atormentaría a muchos otros literatos de la cultura *fin de siècle*, por no volver a hablar de aquellos que, como John Ruskin, fueron incapaces de superarlo, afectando a su vida personal hasta extremos insoportables. El conflicto fue resuelto por muchos de aquellos a través de la recreación literaria y plástica de la virgen muerta, ya que es la única mujer inmune al propio deseo e inaccesible para quien la desea.

En definitiva, que Villaespesa busca ansiosamente un ideal femenino en el que se conjuguen la mujer virginal y la apasionada, capaz de saciar tanto sus ansias espirituales como las carnales; consciente de la existencia de esa dualidad femenina (alma/cuerpo, espiritualidad/carnalidad) en la conciencia colectiva de la sociedad de aquellos años; y fuente de inspiración tanto para su poética como para gran parte de su teatro poético.

Ningún otro libro de Francisco Villaespesa tuvo tanto éxito y provocó tanta controversia como *La copa del rey de Thule*, convertido en bandera del Modernismo y en el objeto de las críticas más corrosivas de la “gente vieja”, que no dudaron en echar mano de las teorías de Max Nordau y Cesare Lombroso para incluirlo en la lista negra de degenerados. Sin duda, a esto contribuyó el erotismo de sus versos y la imagen femenina expuesta, inaceptable y escandalosa para el público burgués español, que diagnosticó como síntoma de una sicopatología nerviosa y enfermiza (otro tanto le ocurriría a Juan Ramón Jiménez con *Ninfeas*). Se trataba, en ambos casos, de un Modernismo genuino, si se quiere radical; lo que, en definitiva, implicó en el caso de Villaespesa el anquilosamiento de su obra poética, incapaz de asumir los nuevos aires que el propio Modernismo traería de las manos de Rubén Darío a partir de 1901, año de publicación de la segunda edición de *Prosas Profanas*. Con la suavización de los excesos léxicos y formales y un cierto distanciamiento del exotismo decadentista, abiertamente trasgresor (llegando incluso a lo morboso) que tan habitual había sido en los comienzos de la estética (y a los que Villaespesa se mantendría fiel hasta su salida de España en 1917), y el

acercamiento al Simbolismo francés, el Modernismo tomaba otros rumbos, y ello conllevaría el desplazamiento definitivo de quien había sido considerado su primer y más importante exponente en España en el Parnaso de los poetas. Otra cuestión, ya apuntada con anterioridad, será la recepción de su obra por parte del público, quien lo convirtió en uno de sus poetas más populares y leídos con mayor deleite y admiración de su época. A ese prestigio popular contribuyó no poco su carrera como dramaturgo.

Con el comienzo de la segunda década del siglo XX Francisco Villaespesa inicia una nueva etapa en su carrera literaria, en especial marcada por la publicación de los doce volúmenes de sus *Obras completas* (Mundo Latino, 1916-1918) y de su incipiente actividad teatral. Dentro del orientalismo propio de este periodo, el poeta se deja seducir por su gusto nostálgico por el pasado árabe de la España medieval, que tiene por telón de fondo los jardines de la Alhambra. De ese nuevo sueño poético saldrán a la luz *El patio de los arrayanes* (1908), *El mirador de Lindaraxa* (1908), *La venganza de Aisha* (1911), *El último Abderramán* (1909), *El alcázar de las perlas* (1911), *Las pupilas de Almotamid* (1915) o *El encanto de la Alambra* (1920). Fueron sus títulos más exitosos, aunque ninguno alcanzó el de *El alcázar de las perlas* (1911), no exento de controversia por la presencia del monarca en su estreno el 8 de noviembre de ese año en el Gran Teatro Isabel la Católica, y por cómo se intentó hacer de la obra un alegato patriótico en el sentido más reaccionario de la palabra. Convertido en el cantor de los jardines y las fuentes de la Granada nazarí, el triunfo se repetiría en el Teatro La Princesa de Madrid, con la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. El éxito sacó a Villaespesa de sus habituales penurias económicas y lo convirtió en referencia obligada del teatro comercial español del momento. Las numerosas representaciones que se hicieron de *El alcázar de las perlas* por todo el país, subraya José Andújar Almansa:

[...] supuso la consolidación de un tipo de drama poético tradicional e historicista intentado ya por Marquina y poco después por Pemán, aunque sería Villaespesa a quien correspondería mejor que a ningún otro ceñirse el viejo laurel de Zorrilla<sup>524</sup>.

Los éxitos teatrales de Villaespesa se sucedieron en los siguientes años (los títulos antes mencionados junto a otros tantos son prueba de lo extenso de su obra dramática) gracias al aplauso del público y del apoyo de una parte de la misma crítica que había contribuido a la domesticación del Modernismo en España. No obstante, tampoco faltaron las críticas, que hacían especial hincapié en la falta de rigor histórico y su rancio

---

<sup>524</sup> Andújar Almansa, *op. cit.*, pág. 81.

estilo declamatorio. A pesar de eso, sí que se le reconocía la brillantez y musicalidad de sus versos. Tampoco faltaron las críticas mordaces, aunque ninguna como la protagonizada por Ramón Pérez de Ayala, que ridiculizó al dramaturgo convirtiéndolo en un personaje tragicómico, Teófilo Pajares, en *Troteras y danzaderas* (1913).

Por otra parte, José Andújar Almansa subraya que algunos dramas de Villaespesa son en realidad, antes que tragedias, poemas dramáticos, sumándose a lo afirmado por los estudiosos de su teatro. Quizás la dificultad para recuperarlas se deba en gran medida a criterios escénicos (sus montajes implican tal fastuosidad que es difícil que una compañía hoy pueda asumir esa apuesta económica por textos tan arriesgados), más que a un posible interés lector. De hecho el propio Villaespesa parece advertir esta singularidad de sus obras, que a menudo subtítulo “leyenda trágica”, “poema épico” o “poema romántico en un prólogo y tres actos”, consciente de que su teatro no solo se veía, también se leía; de ahí las sucesivas ediciones que muchos de sus títulos conocieron en colecciones como “La Novela Teatral”, “Teatro Mundial”, “Teatro Moderno” o “La Farsa”<sup>525</sup>. Concebidas como una prolongación de su obra lírica, se podrían incluir en el género de la prosa poética, una prosa novelística que recoge los mismos ensueños exotistas y orientalistas de su teatro; aunque hoy son de lo más olvidado de la producción de Villaespesa.

De cualquier modo, y a pesar de las críticas, el éxito teatral de Francisco Villaespesa es innegable. Una de las características que primero llaman la atención del lector o del espectador es la gran extensión del texto, superando en mucho la media de duración de una obra actuales, en que eternos monólogos interrumpen la acción dramática para lucimiento de los primeros actores. Otra característica llamativa es la fastuosidad de sus puestas en escena, ya mencionada, en parte consecuencia directa de la precisión y riqueza de detalles escénicos propia del estilo de Villaespesa. Esa concepción escénica fue llevada a la práctica en numerosísimas ocasiones por la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza, la responsable de representar sus obras más importantes:

El de Villaespesa es un teatro pensado para un despliegue escénico extenso, fastuoso, con color, con brillo, con vestuario [...]. A partir de esa escenografía, Villaespesa construyó un mundo teatral donde la palabra y los propios elementos escénicos ejercieron

---

<sup>525</sup> *Ibid.*, pág. 82. De estas colecciones hay catálogos publicados en la colección “Literatura breve” (Madrid, CSIC).

un predominio sobre la acción,[...] un teatro en el que sobresaldrían el movimiento, la plástica y la palabra lírica por encima de la pericia dramática<sup>526</sup>.

El éxito abrumador de su teatro llevó a Villaespesa a formar su propia compañía, con figuras tan reconocidas como Ricardo Calvo. Esto contribuyó a terminar de consolidar su prestigio como dramaturgo, lo que le conduciría a su aventura americana en 1917: se embarca camino de La Habana desde donde iniciará su gira, que le lleva, entre otros sitios, a Veracruz, Bogotá, Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico. Dará conferencias, charlas, lecturas poéticas, en medio de homenajes y banquetes públicos. Será precisamente en el transcurso de dicha gira cuando ponga en escena, a finales de 1917, con Margarita Xirgu como protagonista, su drama *Judith. Tragedia bíblica en tres actos* (1913). Es obvio que la historia bíblica de la hermosa viuda que consiguió decapitar al enemigo de su pueblo, Holofernes, era de sobra conocida por el público de la época, tratándose, además, de uno de los temas iconográficos más explotados por pintores y escritores entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, por motivos simbólicos anti-feministas ya expuestos en el primer capítulo de esta investigación. De hecho, como subraya Marta Palenque:

En las letras españolas de inicios del siglo XX se observa el llamativo interés de que ha gozado en el teatro, circunstancias que ha deparado varios ensayos en donde se analizan títulos tales como *Judith. Tragedia bíblica en tres actos* (1913), de Francisco Villaespesa; *Judith. Tragedia moderna* (1925), de José Martínez Ruiz Azorín; y *Judith y el tirano* (1945), de Pedro Salinas. Hay otros ejemplos [...]<sup>527</sup>

Como veremos a continuación Francisco Villaespesa modificó ligeramente la versión bíblica para adaptarla a las características de su estilo poético, a la riqueza de sus montajes y, sobre todo, a su ideal femenino. Por otra parte, por extensión y características, esta obra pertenece al conjunto de las que se acabaron publicando en colecciones como las antes señaladas<sup>528</sup>. Pero de todo lo expuesto, me interesa resaltar de esta obra en especial el tratamiento de su protagonista femenina, ya que en ella, como acabo de adelantar y como ya se ha comentado de su poética, Villaespesa parece buscar la síntesis de la mujer pura y de la mujer fatal, utilizando algunos de los símbolos iconográficos

---

<sup>526</sup> Pere Gimferrer, "La escenografía en el teatro de Villaespesa", *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, op. cit., págs. 388-389.

<sup>527</sup> Marta Palenque, "La *Judith* (1910) de Ramón Goy de Silva en la revista 'Prometeo' ", *Testi e Linguaggi*, Dipartimento di Studi linguistici e letterari dell' Università di Salerno, 3 (2009), págs. 231-250.

<sup>528</sup> Todas las citas literales de *Judith. Tragedia bíblica en tres actos* están tomadas de "La Novela Corta", 228 (3 de abril 1921), s.p. Al no estar paginada, no indico página en las citas que siguen.

propios de los dos modelos femeninos prerrafaelitas. Así, Judith aparece por primera vez en la escena IV del primer acto, cuando sale de su casa en compañía de su fiel criada Hegla; y la primera alusión a su físico y a su carácter está en relación con el cabello, símbolo del erotismo femenino prerrafaelita por definición:

Judith.- Mientras desgarrado el velo  
de mi viudez, desgreñadas  
y cubiertas de cenizas  
estas trenzas [...],<sup>529</sup>

Aunque la historia bíblica de Judith fuese sobradamente conocida, Villaespesa deja expuestas de inmediato tres cosas sobre su protagonista: que Judith es viuda, y que es una mujer piadosa y casta. Sus cabellos, cubiertos de cenizas en señal de dolor y luto por su pueblo masacrado por el enemigo, está recogido en trenzas. De inmediato sabremos por Hegla que su señora, aunque todavía joven y hermosa, se ha desprendido de sus costosos vestidos de púrpura y plata para que con ellos se hagan vendas y se vista a los pobres. Es decir, que Judith parece ser generosa y caritativa. Sin embargo, no solo la mueve a este gesto solidario la generosidad o la caridad, sino la apatía por todo lo que esté relacionado con su feminidad y el amor, pues la fidelidad a su esposo, al que en la versión de Villaespesa amaba profundamente, sobrevive a la muerte y al tiempo. Sin él no tiene sentido para ella arreglarse con la intención de mostrarse atractiva, ya que ha renunciado al amor:

Judith.- ¿Para qué esos atavíos  
si a quien el amor le falta  
todo lo demás le sobra,  
y hasta las mieles le amargan,  
porque llegan a los labios  
mezclados con nuestras lágrimas?...  
[...]  
No hables de amor... Tal palabra,  
o se profana en mis labios  
o ella a mis labios profana,  
¡que es para el amor mi pecho  
como una tumba cerrada!  
[...]  
Sitíal que ocupó mi dueño  
tálamo en que reposara,  
antes que otro los profane  
serán pasto de las llamas...

---

<sup>529</sup> Remito a Erika Bornay, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994.

El tipo de mujer al que pertenece Judith, tal como la concibe Francisco Villaespesa, está muy cerca de la esposa-monja, que no deja de ser la anticipación de la *donna angelicata*: vive de manera sobria a pesar de la fortuna que posee (así lo exponen otros personajes del drama), su vida social se reduce a los actos religiosos en el templo, y la oración y el ayuno son prácticas cotidianas para ella. Habiendo sobrevivido a su esposo, su elección ha sido la de enclaustrarse en vida, guardándole fidelidad más allá de la muerte. Y cuando Hegla insiste en que debe estar abierta a nuevos amores, como el que por ella profesa el valiente y noble Ozías, Judith solo responde con ambigüedades:

Judith.- Al rosal muerto no hay brisa  
que resucitar le haga.

Pero recordemos que para la mentalidad misógina del siglo XIX, una mujer no solo debía ser honesta, debía parecerlo, y Judith, como personaje y símbolo de muchas de las virtudes femeninas que se exigían a las féminas de entonces, no escapará a esa regla social, por lo que Villaespesa no descuida el detalle, y por activa y por pasiva deja claro la veracidad de la nobleza del personaje. Así, en la escena VI del acto primero, dos soldados hablan de Judith alabando esa castidad:

Sol. 1º.- ¿Y cómo sigue viuda,  
siendo rica, bella y joven?  
Sol. 2º.- Porque su virtud supera  
a todas sus perfecciones.  
Desde que murió su esposo  
(ha tres años), a los goces  
de la vida renunciando,  
en su cámara encerrose  
lo mismo que en un sepulcro.  
Y en ella las horas corren,  
entre ayunos y cilicios,  
y entre llantos y oraciones.  
En vano a su puerta llaman  
los más soberbios varones  
de la ciudad [...].

Para Judith, por tanto, al comienzo del drama solo puede haber un amor que la saque de su enclaustramiento voluntario y que le haga ser capaz de entregarse a un hombre: el amor a Dios y a su pueblo. Por eso, como tocada por la gracia divina, Judith (“proféticamente con voz misteriosa”), zanja la discusión con su criada exclamando repentinamente:

Judith.- ¡Amor!... ¡Para fin más alto  
Dios me tiene destinada!  
Cuando todo esté perdido  
para Betulia, y no haya  
ni fe para sostenerla  
ni valor para salvarla,  
será esta mano tan débil  
de mi pueblo la esperanza;  
y lo que no consiguieron  
sus guerreros con las armas,  
habrá de lograrlo una  
mujer por su dios guiada...  
¿Y cómo ha de amar a un hombre  
quien ama tanto a su patria?

Ante lo enigmático de sus palabras y la agitación que empieza a apoderarse de Judith, su criada le pregunta por su inquietud. La viuda, ahora en confidencialidad y con el misterio que la confesión requiere, le explica cómo Dios la ha elegido para salvar a Betulia:

Judith.- Inmóvil y arrodillada  
sangrando bajo el cilicio  
mi carne, anoche rezaba  
en mi alcoba, a los fulgores  
mortecinos de la lámpara  
cuando de pronto en las sombras  
miré extinguirse su llama,  
[...]  
y sentí en mis oídos  
una voz que murmuraba:  
*¡Tú salvarás a Betulia  
cuando no tenga esperanza!*  
Calló la voz, y de pronto  
Volvió a encenderse la lámpara...  
[...]  
¡Y aun a costa de mi vida,  
te juro que he de salvarla!...

Así pues Judith, aun no siendo virgen, por la castidad estrictamente observada desde la muerte de su esposo, por su piedad y por su fe inquebrantable, es tan válida para ser la oveja elegida por Dios para el sacrificio como la virgen más dispuesta al holocausto. Esa naturaleza espiritual y su pureza virginal acercan al personaje al modelo de la *domna angelicata*. A esa virtudes se une otra necesaria para llevar a cabo la volun-

tad divina: su valentía. De ella Eliacim, el sumo sacerdote de Israel, asegura (escena V del primer acto):

Eliacim.- Más bello que su rostro solo existe  
su corazón. Si todos los soldados  
que defienden los muros de Betulia  
tener pudieran de Judith los ánimos,  
desbaratado el enemigo huiría  
por esos montes, cual tropel de gamos  
que sienten en sus ancas las caricias  
de los agudos dientes de los galgos.

Y para que la decisión de Judith de matar a Holofernes con sus propias manos (y si fuese necesario para conseguirlo, entregarse a él), no parezca al lector/espectador producto de la histeria religiosa que hace alucinar a la joven viuda, Aquior, rey de los ammonitas y refugiado en Betulia, narra un sueño premonitorio de Holofernes (escena V del primer acto) que el espectador/lector interpreta sin dificultad, y que deja en manos de la voluntad divina o del destino lo que a aquel le ocurra:

Aquior.- Soñó anoche Holofernes. Iba solo  
por florido jardín. Sus rudas manos,  
al pasar, deshojaban los rosales...  
De súbito sus ojos contemplaron  
una rosa más blanca que la nieve,  
cuya belleza excepcional lo atrajo.  
Tendió la mano... y al tocar la rosa,  
ocultó un áspid le mordió la mano...

Aquior interpreta para Holofernes su sueño, advirtiéndole que la rosa blanca es Betulia y que debe renunciar a conquistarla si no quiere ser vencido, mientras las otras rosas son las ciudades ya conquistadas y arrasadas. La interpretación que del sueño hace el rey de los ammonitas es perfectamente compatible con otra en la que el simbolismo de las flores es la clave: ya sabemos que las rosas son tanto para el Prerrafaelismo como para el Simbolismo la imagen de la carnalidad femenina, si son rojas, de la mujer fatal; pero la rosa del sueño, en la que se oculta el áspid (otro símbolo vinculado a la *femme fatale*) es blanquísima, y el color blanco asociado a las flores se transforma en el símbolo de la pureza de la mujer, propio de la *donna angelicata*. Se unen de esta forma dos naturalezas *a priori* incompatibles: sensualidad y pureza virginal. Es el objetivo de Francisco Villaespesa a la hora de mostrar su ideal de mujer en la obra, y el mito bíblico de Judith, además de conocido y estar “de moda”, casi tanto como el de Salomé, le per-



mitía fusionarlas. Sin embargo, el tratamiento que el personaje ha recibido a lo largo de los siglos ha sido un tanto cambiante, algo que el dramaturgo parece conocer y que utiliza a su favor: en el desarrollo de la cultura cristiana de Occidente, desde sus orígenes (no se trata de un relato histórico, sino legendario que, posiblemente, alude a la dominación del pueblo de Israel desde el siglo III a. C.) ha sido objeto de veneración y recelo a partes iguales. Para empezar, el *Libro de Judith* no se adecuó nunca a los parámetros morales que imponía el sistema patriarcal judío en la Antigüedad, ya que Judith no solo fue capaz de llevar a cabo una ejecución, algo impropio, se pensaba, de la naturaleza femenina, sino que además salió indemne y como viuda mantuvo su independencia. Ciertamente que el texto bíblico alaba su hazaña y bendice a la heroína por boca de Ozías (*Judith*: 13):

Bendita tú, hija del Dios Altísimo, sobre todas las mujeres de la tierra y bendito el Señor Dios, que creó los cielos y la tierra y te ha dirigido hasta aplastar la cabeza del jefe de nuestros enemigos. Tus alabanzas estarán siempre en la boca de cuantos tengan memoria del poder de Dios. Haga Él que esto sea para tu eterna gloria y cólmete de todo bien [...] <sup>530</sup>.

Sin embargo, es obvio que una mujer así debía ser mirada con recelo por los patriarcas de Israel, por lo que no es de extrañar que el libro dedicado a ella quedase excluido de los libros sagrados judíos. Más tarde, durante la Edad Media, se consideró al mito dentro del catolicismo símbolo de la virtud que vence sobre el vicio, así como de la valentía y entereza de una mártir que arriesga su vida y su honor por salvar a su pueblo. Como subraya Marta Palenque: Se convierte por ello en divisa del Arrojo, la Justicia, la Humildad y la Castidad <sup>531</sup>.

Ya en el Renacimiento se añadieron a esas virtudes otro tipo de interpretaciones, tal como destaca Marta Palenque:

Por otro lado, el valor político, no solo moral, del libro propicia lecturas épicas o patrióticas actualizadas de acuerdo con las vicisitudes históricas <sup>532</sup>.

Sin embargo, llegados al Manierismo y el incipiente Barroco, como señala Erika Bornay <sup>533</sup>, la imagen de la heroína judía empieza a perder magnificencia para ganar en

---

<sup>530</sup> Tomo cita de la *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, por Eloino Nacar Fuster y Albert Colunga Cueto, Madrid, Editorial Católica, 1972, pág. 599.

<sup>531</sup> Palenque, *op. cit.*, pág. 232.

<sup>532</sup> *Ibid.*, pág. 232.

<sup>533</sup> Bornay, *Las Hijas de Lilith*, *op. cit.*, pág. 203 y 210.

crueledad. La plástica a menudo la representa cortando la cabeza de Holofernes con auténtico placer, sin dejarse impresionar por lo sangriento de la situación. Ahí tenemos de ejemplo los lienzos de Caravaggio (Lám. n.º 21), Artemisa Gentileschi (Lám. n.º 22) o Cranach el Viejo (Lám. n.º 23). Todas estas versiones, como otras muchas, presentan a Judith como toda una *femme fatale*. Y eso solo podía tener una consecuencia: que empezase a cuestionarse la virtud de la viuda judía, posiblemente entregada al deseo de Holofernes sin ninguna resistencia, y no solo por estrategia para conseguir su objetivo final. De ese modo, se empieza a asociar el nombre de Judith, tal como puntualiza Marta Palenque: “con el Vicio, la Soberbia y la lujuria”<sup>534</sup>; y se la incluye en la misma categoría que a Dalila, Eva o Salomé, es decir, en la de aquellas que han traicionado a sus amantes. Otro autor del teatro simbolista, Ramón Goy de Silva, las unió a todas en *El libro de las danzarinas* (2.ª edición 1915). La idea del deseo sexual unido al de la infamia expulsa a Judith del santo Parnaso que ocupaba hasta entonces para descender al infierno de las pecadoras. Al llegar al siglo XIX el interés por el exotismo y los mitos, incluidos los bíblicos, ponen de nuevo de relieve a Judith, perfecta como modelo de mujer castradora de la virtud masculina. Ni la plástica ni la literatura se resisten al encanto de Judith; y el teatro en especial la hace suya, dibujándola desde muy distintos prismas<sup>535</sup>.

Pero llegados a este punto se hace obligada la referencia a Friedrich Hebbel, autor de una obra teatral sobre el tema de Judith y Holofernes que, en opinión de Felipe Val González supone un giro radical al tratamiento del personaje y cuya influencia en las recreaciones posteriores del mito fue importante: escrita entre finales de 1839 y comienzos de 1840, consta de cinco actos y es, por así decirlo, una obra de individualidades en la que sus protagonistas son víctimas de sí mismos, porque Holofernes es un ser tiránico que solo obedece a su propia voluntad; consciente de su superioridad, tiene tendencia a filosofar sobre la vida y la muerte. Es, en ciertos aspectos, la imagen del superhombre de Nietzsche, pues considera que no existe nada por encima de sí mismo y de su voluntad. En el primer acto se nos dibuja con claridad el perfil y los objetivos dramáticos que

---

<sup>534</sup> Palenque, *op. cit.*, pág. 232.

<sup>535</sup> Sobre este tema, véase: Felipe Val González, “Judith y Salomé: dos mitos universales (I)”, *Notas y Estudios Filológicos*, 12 (1990), págs. 217-285; y el estudio preliminar de Jacinto Grau a Friedrich Hebbel, *Judith. Tragedia en cinco actos*, prologada y traducida por Ricardo Baeza y K. Rosenberg, Madrid, Atenea, 1918. También Marta Palenque, “Cabezas degolladas parlantes: Judith o la cabeza de Holofernes, una versión inédita de la Judith (1910), de Goy de Silva”, *Anales de Literatura Española Contemporánea, ALEC*, 39.2 (2014), págs. 137-157 y Denise DuPont, “cabezas cortadas, ‘imágenes de vestir’ y manos femeninas: Emilia Pardo Bazán y el decadentismo español”, *Revista Internacional d’Humanitats*, 26, set-diez, 2012.

mueven al protagonista. Es cruel, sensual, fuerte, inflexible, impaciente y soberbio, pero colosal para su creador, lo que lo transformará en víctima de su propio titanismo. En el segundo acto es a Judith a quien dibuja Hebbel, también dominada por su individualidad, en este caso la que le viene marcada por la trasgresión de su sexo. La viuda confiada a su criada Mirza, cuando esta le está hablando de Efraín, enamorado de su ama, que los hombres le dan horror, que sigue siendo virgen a pesar de haber estado casada con Manasés, que aun deseándola, no la hizo suya la noche de bodas, ni ninguna otra durante su matrimonio, porque una serie de señales divinas le advirtieron que no debía tomarla. Judith “siente la vergüenza inconsciente y el dolor de conservarse virgen a pesar de su matrimonio”<sup>536</sup>. Y es que Hebbel imagina una Judith virgen, porque “tiene que ser virgen, para tener el valor necesario a la ejecución de su acto”<sup>537</sup>, ya que, en opinión de Ricardo Baeza, traductor de la pieza, la virginidad, tal como la concibe Hebbel, dota de una fuerza moral a la mujer que la sobrepone al resto de la humanidad. Por otra parte, Judith como mero instrumento de la divinidad no tiene suficiente interés dramático, es preciso darle un motivo personal. Y Hebbel se lo dará: el deseo que sentirá por su víctima. El propio Hebbel lo explicaba así:

Judith realiza su acto por orden de Dios, pero en el momento supremo no tiene consciencia más que de sus motivos personales [...] Ella lo corrompe, introduciendo, inconscientemente, motivos humanos, sentimientos individuales; el sentimiento individual por excelencia: la vanidad, la idea excesiva que el hombre forja de sí mismo, y que le impulsa al acto extraordinario<sup>538</sup>.

Por otra parte, el drama está basado, según Ricardo Baeza, en dos conflictos: de una parte, la individual o personal, por la que se enfrentan dos fuertes individualidades siendo, en opinión de Grau, Holofernes el héroe y Judith la contra-heroína, víctimas los dos de su grandeza. De otra, de carácter histórico, el conflicto entre judaísmo y paganismo. El primero es el que nos interesa, pues es Judith la que transgrede todo límite para llevar a cabo su plan, incluidos aquellos que la habrían mantenido a salvo de su enemigo. Pero en la entrega física Judith ha entregado también el control sobre sus sentimientos, odiando y deseando a partes iguales a Holofernes. En este sentido coinciden las heroínas creadas por Hebbel y Francisco Villaespesa, aunque con ciertas diferencias: la Judith de Hebbel es casi una niña, risueña y algo burlona (se ríe con frecuencia del

---

<sup>536</sup> Grau, *op. cit.*, pág. LV.

<sup>537</sup> Citado por Baeza, *ibid.*, pág. XL.

<sup>538</sup> Citado por Baeza, *ibid.*, pág. XLI.

amor que por ella siente Efraín), que siente una enorme curiosidad por ver de cerca de Holofernes, mientras que la de Villaespesa, aun siendo joven, es una mujer adulta, templada y temerosa de dios. Además, en el drama de Villaespesa parece que Judith no se ha entregado al tirano, pero se cierne una cierta ambigüedad en todo ese tema; mientras que la de Hebbel, convertida en una mujer ofendida, ejecutará a Holofernes por venganza personal, no por mandato divino, y por idénticos motivos, solicitará como recompensa a su heroicidad ser muerta cuando ella lo ordene, el día, si es que llega, en que compruebe que está embarazada del general asirio.

Pero volviendo a Villaespesa y su Judith: nos interesa sobremedida la transformación del personaje a causa del amor que llega a sentir por el tirano. Si bien se mantiene fiel a sus ideales, sus principios morales y a su misión, es evidente que el veneno del deseo y del amor va haciendo mella en ella, de modo que la *domina angelicata* se va transformando en una mujer más cercana a la carnalidad de la *femme fatale*. Así, en la escena tercera del tercer acto, Judith confiesa sus deseos a Hegla:

Judith.- ¡Yo no sé qué dulzura tiene el aire  
esta noche! [...]

Sentí un ansia de vida y un extraño  
anhelo de beber en una ráfaga  
el salvaje perfume de estos prados,  
todos llenos de flores, cual si fueran  
de algún amor resucitado el tálamo!

[...],

ansias sentí de desgarrar mi túnica,  
y desnuda entregarme a los halagos  
de la corriente, cual si fuese una  
flor arrancada de su débil tallo...

Hegla.- Es la vida que torna. Es que no quiere  
morir el corazón... (en voz baja) ¿Amas, acaso?

Judith.- (Espantada, como quien teme que le  
descubran una llaga que oculta orgullosamente)

¿A quién, Hegla?

Hegla.- (En voz baja) A Holofernes

Judith.- (Palidece y se tapa la boca con la  
mano) ¡Calla! ¡Calla!

¿Tan vil me juzgas? Si por un milagro  
su recuerdo en mi pecho penetrase,  
fuera capaz mi mano

aun de arrancar mi corazón del pecho  
para luego a sus pies pisotearlo...

¡No hables de amor!... Esa palabra,

Hegla, es una maldición para mis labios...

Pero el corazón de Judith irá siendo conquistado por Holofermes, aun cuando este no se muestra sino como lo que es, un ser brutal, aunque con ella tenga ciertos miramientos por estar encaprichado de su virginal belleza. En realidad, Holofermes la está reservando para la noche previa a la conquista de Betulia, y con ella planea entrar victorioso en la ciudad. La timidez y el aparente servilismo que Judith le muestra satisfacen al tirano y hace que la desee más, pero no quiere sino que ella se entregue por voluntad propia. Solo mostrará Judith su cólera cuando Holofermes frivolicé sobre la religión y los dioses, lo que enciende más aún el deseo del general asirio, que le exige la entrega en dos horas; a lo que la protagonista responderá con magnificencia:

Judith.- ¡Mi respuesta ahora escucha, señor!  
¡Amor, nunca, nunca se rindió a la espada;  
que amor solamente se rinde al amor!

Tras esa escena de gran tensión que acaba con la salida de Holofermes, Judith se derrumba en brazos de su fiel criada, al final de la escena VI del tercer acto:

Hegla.- ¿Qué tienes, señora?  
¡Si el amor te ha herido,  
en mis brazos llora!  
(*La abraza Judith sollozando en silencio.*)

Al igual que en la tragedia de Hebbel, lo que hace interesante la historia son los conflictos internos de la joven viuda, sus motivaciones personales frente a Holofermes y frente a sí misma. Se consigue de ese modo, además, hacer el personaje más cercano, más real, abandonando la piel del mito por el de un ser de carne y hueso, con el que sí puede identificarse el público de la época. Esa humanidad de Judith llegará a su máxima expresión cuando, expirado el plazo impuesto por Holofermes, se le entregue o lo mate. Ante al amor que ya no puede negar se plantea temerosa si será capaz de llevar a cabo su empresa e implora la ayuda de Dios:

Judith.- (*Tapándose los oídos con las manos.*  
*Su voz es de desfallecimiento*)  
¡Estos melodiosos cantos me embriagan!  
A sus alaridos  
de amor, Señor, presto cierra mis oídos,  
antes que me hagan  
cerrar las pupilas y desfallecer!...  
¡Mi alma es una alondra que a ti tiende el vuelo  
y mi carne en celo

es como una fiera que aúlla de placer!...  
¡Señor, a tu sierva préstale tu ayuda;  
con tu omnipotencia su miseria escucha;  
da a mi alma alientos y al brazo vigor!...  
¡Haz que ante el peligro vencida no ceda,  
para que animosa con sus manos pueda  
tus santos designios realizar, Señor!

Y su Dios escucha sus plegarias, pues a pesar de las inseguridades, del miedo, del amor que la atenazan, hunde la daga en el cuello de Holofernes, mientras fuera de la tienda se oyen los cánticos de amor asirios que no han cesado de atormentarla. Cubierta de sangre, con el arma aún en su mano, pálida en extremo y desencajada, insta a Hegla para que dé la señal a Betulia y conozcan la victoria sobre el ejército asirio. Judith está como poseída de una fiebre mortal que no es sino el deseo y amor por el hombre que acaba de sacrificar. En ese sentido Felipe Val González subraya:

Lo más significativo de esta tragedia de Villaespesa es que Judith se enamora del héroe asirio sin dejar de cumplir, pese a ello, el deber patriótico que se ha impuesto. Este es el verdadero nudo de la tragedia: el conflicto íntimo entre sentimientos tan opuestos<sup>539</sup>.

Judith se enfrentará a sus sentimientos cuando ya lo ha perdido todo. A solas por escasos segundos con el cadáver de Holofernes (escena XI del acto tercero), se atreve a hacer lo que en vida de él jamás se habría permitido. En ese acto de entrega y de consumación sexual, que nos remite de inmediato a la *Salomé* de Óscar Wilde, Judith besa con pasión desenfrenada la boca del general asirio. Y con esos besos la transformación se ha completado, y Judith se convierte en un auténtica *femme fatale*, necrofilia incluida en este caso:

Judith.- (*Arrodillada junto al lecho*)  
Sangrientos despojos  
que inmolé a la cólera santa del Señor;  
sanguinantes labios, inmóviles ojos,  
también os conjuro, llorando, de hinojos:  
¡Adoné, despierta!... ¡Resucita, amor!  
(*descubre la cabeza*)  
¡Qué espanto, Dios mío!... ¡Oh, boca lasciva,  
que aun para besarte te miro entreabierta,  
el beso que nunca te quise dar viva,  
ahora, pobre boca, te lo daré de muerta!  
(*Se inclina y la besa, y permanece así un instante,  
como devorándola con sus besos*).

---

<sup>539</sup> Val González, *op. cit.*, pág. 237.

Por ello no puede sorprendernos el golpe de efecto final que Villaespesa nos reserva a través de la prudente Judith, transformada de esposa-monja en mujer, que aclamada como la heroína que es, no duda en enfrentarse a sus compatriotas por aquello a lo que tiene derecho sobre todos, los restos del hombre que ha amado:

Judith.- (*Se alza desfigurada, terrible y vengativa, recoge el arma y se interpone entre el lecho y la muchedumbre.*)

¡Atrás, miserables, que ante su fiereza, de miedo, hace poco, no osabais hablar!...

¡Aquel que esos restos se atreva a tocar, caerá a mis plantas como él ha caído...

[...]

¡Señor,

tus santos mandatos mi mano ha cumplido!

¡Por salvar a mi pueblo, dio muerte a mi amor!

Con estas tres obras tan dispares he pretendido exponer una minúscula muestra del teatro que se cultivaba en España a comienzos del siglo XX. No se trata de hacer comparaciones, de sobra es sabido el distinto alcance, sensibilidad e ingenio de los tres autores seleccionados, pero sí de llevar a cabo un primer acercamiento al tipo de obras de que se nutría la escena y la prensa de aquellos años.





## **PARTE II**

### **EL PRERRAFaelISMO EN LA OBRA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y EN EL CÍRCULO PLÁSTICO DE PROMETEO**



CAPÍTULO I: LA FUNDACIÓN DE LA REVISTA *PROMETEO* EN EL CONTEXTO DE LA MADURACIÓN FILOSÓFICO-ESTÉTICA DEL JOVEN GÓMEZ DE LA SERNA, Y EN EL CONTEXTO POLÍTICO Y CULTURAL DE LA ESPAÑA DE 1908. LA VISIÓN DEL PANORAMA TEATRAL EN LAS PÁGINAS DE LA REVISTA: SIMBOLISMO *VERSUS* DICENTISMO

**1. Antecedentes ideológicos del joven Ramón Gómez de la Serna: la maduración ideológica y estética desde el liberalismo krausista en *La Región Extremeña* y *Entrando en fuego* al silopsismo vitalista de *Morbideces***

En los últimos años se han llevado a cabo investigaciones en profundidad la formación ideológica de Ramón Gómez de la Serna que han dado lugar a una serie de estudios como el de Eloy Navarro Domínguez, *El intelectual adolescente: espacio Ramón Gómez de la Serna 1905-1912*, que hoy son referencia obligada sobre el tema, por lo que me remito a las reflexiones y conclusiones expuestas en este ensayo. Antes de avanzar en el contenido de este capítulo parece necesario, sin embargo, aportar alguna información que permita establecer la transición necesaria con respecto a la primera parte de esta tesis. Me basaré fundamentalmente en las investigaciones del citado autor para llevar a cabo la síntesis sobre la maduración ideológica y filosófica de Ramón; al mismo tiempo, punto de partida clarificador y sólido para acceder a otros aspectos de Ramón Gómez de la Serna sin los cuales no sería posible comprender en la auténtica dimensión de su obra dramática de juventud, su estrecha vinculación con las vanguardias plásticas coetáneas, y sus estrechas conexiones con el Prerrafaelismo inglés.

Al estudio de Eloy Navarro se anticiparon otros ensayos, animados por el creciente interés que, en las últimas décadas, ha despertado el teatro de Gómez de la Serna, interés que se acrecentó con la celebración del centenario del nacimiento del escritor en 1988. No solo se cuestionaron tópicos como el de “generación unipersonal” acuñado por Melchor Fernández Almagro, y alimentado con posterioridad por Gaspar Gómez de la Serna, sino que también otros, como el de la condición inclasificable de Ramón como autor, fueron puestos en tela de juicio y revisados, así como los relacionados con la supuesta irrepresentabilidad de su literatura dramática. De estas cuestiones, como de otras

vinculadas a la producción dramática de Ramón, se hablará a lo largo de esta segunda parte de la tesis, y a dichas páginas me remito. Teodoro Llanos Álvarez también realizó un análisis detallado de esta obra primera en *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: origen y evolución* (1980).

### 1.1 Los artículos de *La Región Extremeña. Diario republicano* y *Entrando en fuego*

Centrándonos ya en la cuestión que nos ocupa, la andadura pública de Ramón Gómez de la Serna como miembro de una joven generación de futuros líderes de la política española (o al menos ese era el plan inicial trazado por su padre, don Javier Gómez de la Serna, miembro destacado del partido liberal de Canalejas, para su hijo) que se formaba intelectual y académicamente para ese futuro, la encontramos en los artículos que el joven publica desde enero de 1905 en *La Región Extremeña. Diario republicano*. Ramón solo tiene diecisiete años, y es estudiante de segundo curso de Derecho en esos momentos. El objetivo de dichos artículos en un diario de provincias con una repercusión limitada, pero adecuada para los objetivos de su padre, fue, primordialmente, curtirle en el campo de la disquisición política y social, al tiempo que la mejor escuela para adquirir cierta retórica discursiva que cualquier político debía manejar como herramienta de trabajo diaria frente a su adversarios en el parlamento.

Como premio de su progenitor, el joven Gómez de la Serna publica su primer libro, *Entrando en fuego*, en diciembre de 1905, sufragados los gastos editoriales por aquel. Ramón cuenta en sus escritos de carácter biográfico *Automoribundia* que don Javier le dio a elegir entre dos títulos, uno de ellos imposible, y el que conocemos:

Llega de una imprenta de Segovia un gran cajón oloroso a pino y papel impreso, que me trae la edición de mi primer libro, *Entrando en fuego*. Alegría y desconcierto ¿Qué he hecho? ¿Adónde voy a parar? ¿Por qué esa impaciencia de dar un libro a los dieciséis años? [...] El título fue de mi padre, que se empeñó en un mote marcial y me dio a elegir entre este y *Páginas de un bisoño*<sup>540</sup>.

*Entrando en fuego*, que originalmente llevaba por subtítulo *Trabajos literarios*, y más tarde, *Santas inquietudes de un colegial*, consta de un prólogo seguido de dieciséis textos independientes. De ellos, cuatro ya se habían publicado en *La Región Extremeña*.

---

<sup>540</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XX. Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948)*, op. cit., pág. 244.

*Diario republicano*: “Mi lástima” (27-VII-1905); “La mujer en la Academia” (13-IX-1905); “Simbólicas” (22-III-1905) y “¡Pobre primavera!” (28-VIII-1905). En opinión de Iona Zlotescu, es probable que el resto de textos fueran en realidad anteriores a los ya publicados en el diario de provincias<sup>541</sup>. Para Eloy Navarro Domínguez, en el prólogo Ramón expone sus ideales políticos, que no pasan de reflejar una vaga idea de lo que suponía el regeneracionismo político, sin duda inspirado por su padre. Los textos, por su parte, representan una gran variedad de temas (la fe, las injusticias sociales, los prejuicios y los tradicionales defectos de la sociedad española, etc.) y protagonistas, pero la estructura siempre está encaminada a la moraleja final de la historia, siendo el contenido literario secundario, “muy pobre y esquemático”<sup>542</sup>, que parecen proceder del ámbito familiar.

Javier Gómez de la Serna educó a su hijo en las ideas del liberalismo político y, al mismo tiempo, en el krausismo que provenía del tío abuelo de don Javier, Pedro Gómez de la Serna y Tilly. A partir de esta figura de dimensiones patriarcales para los Gómez de la Serna son varios los miembros de las sucesivas generaciones de la familia los que ejercerán ese liberalismo político a través de distintos cargos públicos y políticos, hasta llegar al padre de Ramón. Perdido su puesto en el Ministerio de Ultramar tras la de las propias Colonias, acepta una plaza de Registrador de la Propiedad en Frenilla (Palencia), donde reside con toda su familia hasta 1901. Es entonces cuando don Javier pasa a ocupar el cargo de diputado por el distrito cordobés de Hinojosa del Duque, hasta ese momento ocupado por su anciano tío Félix. No obstante, el padre de Ramón aprovechó la ocasión para pedir la excedencia del cargo y de ese modo poder trasladarse a Madrid, donde se asienta definitivamente, comenzando entonces como tal su carrera jurídica y política.

Javier Gómez de la Serna es un político joven, culto, y con una gran habilidad oratoria, lo que le permitirá en poco tiempo ocupar un lugar destacado en el partido canalejista. Muy cercano al propio Canalejas, y considerado como uno de los miembros de la joven clase política española más brillantes, todos esperaban para él el cargo de un ministerio. Sin embargo, esa distinción nunca le llegó, es más, acaba perdiendo la confianza de Canalejas, y tras varios intentos para reconquistar su posición política dentro del partido liberal (veremos cómo la revista *Prometeo*, fundada por él en 1908, sería una

---

<sup>541</sup> Véase al respecto el “Prólogo” de Iona Zlotescu a las *Obras completas* de Ramón Gómez de la Serna, op. cit., págs. 41-53.

<sup>542</sup> Eloy Navarro Domínguez, *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna 1905-1912*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pág. 23.

de las estrategias para conseguirlo, al utilizarla de tribuna de sus ideales políticos), acabaría retirándose de la política activa, dedicándose desde entonces al Registro de la Propiedad hasta el final de su vida.

Por otra parte, el propio concepto de Estado y de sus propias funciones que José Canalejas defendía dentro de su partido (y que permitieron una mayor estabilidad política dentro del precario equilibrio que el sistema de turnos establecido en España tenía desde el desastre colonial), se asentaban en principios del krausismo. Esta fue una de las causas de la empatía inicial entre el presidente del partido liberal y el padre de Ramón, pues de hecho, ambos habían entrado en contacto con la doctrina a través de Sanz del Río<sup>543</sup> durante los años de sus respectivas formaciones universitarias. Don Javier, como Canalejas, creía firmemente en los principios fundamentales del krausismo, y de ahí su admiración sincera por la Institución Libre de Enseñanza

No se trata de abordar en profundidad en estas páginas conceptos fundamentales para la concepción krausista de la organización social como el de la “dignidad humana” o el del “destino social” de cada individuo dentro del Estado, conceptos en los que Canalejas inspiraba su programa de reformas sociales, apoyado sin reservas por los miembros más jóvenes de su partido, entre los que se encuentra Javier Gómez de la Serna. Pero lo que sí ha de quedarnos claro, para entender las posiciones ideológicas del padre de Ramón, e incluso las de él mismo en un principio, es que si según la teoría krausista la naturaleza ética debía ser la base de la estructura social, entonces los conflictos sociales se deberían, de igual modo, a causas éticas, y no tanto a sus estructuras económicas. Ello implicaba la necesaria toma de conciencia de todos los sectores sociales implicados en cada uno de los conflictos, sin cuya voluntad de acuerdo sería imposible el equilibrio de clases, no pretendiendo alterar las bases del sistema económico en sí mismo, sino erradicar las injusticias que se derivan del propio sistema.

Este era el trasfondo ideológico de *Entrando en fuego*. Al mismo tiempo su publicación constituía un paso perfectamente calculado por don Javier en el paulatino acceso y ascenso de Ramón al mundillo político:

En este sentido, hay que decir que la influencia krausista no alejaba a Javier Gómez de la Serna de las prácticas habituales en los partidos de turno. Los estudios de Derecho, la actividad en el Ateneo (de cuya sección de Bellas Artes es presidente [Ramón] en 1905) y, finalmente, la publicación temprana de libros de carácter no estricto-

---

<sup>543</sup> Véase en particular sobre el krausismo en España Elías Díaz, *La filosofía social del krausismo español*, Madrid, Edicusa, 1973 y Antonio Jiménez-Landi Martínez, *Breve historia de la Institución Libre de Enseñanza*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1998.

tamente literario parecen formar parte de un programa vital y profesional bien definido y bastante habitual en la época<sup>544</sup>.

No puede extrañarnos, en consecuencia, que el padre de Ramón pudiese haber intervenido de manera muy directa en la estructura y contenidos de *Entrando en fuego*, lo que es más evidente en el prólogo, diseñado como presentación en sociedad del joven<sup>545</sup>. En cuanto a los contenidos de naturaleza krausista de los relatos, destacan dos en especial: de un lado, la importancia de la educación y la cultura en contra de la superstición y los prejuicios; y de otro, el tratamiento moral de los problemas sociales.

Sin embargo, lo verdaderamente significativo en Ramón en este momento no es tanto la herencia del ideario social krausista recibido de su padre, como el ideario ético, que conforman al “intelectual humanitario” que el joven ve en sí mismo; y que le permitirá justificar su propia práctica literaria.

Por otro lado, aunque la redacción y publicación de *Entrando en fuego* supuso un paréntesis importante dentro del conjunto de artículos escritos para *La Región Extremeña. Diario republicano*<sup>546</sup>, estos reflejan ciertas características comunes que nos permiten hablar de ellos como de una serie independiente. El conjunto de los mismos, un total de setenta y cuatro, es importante dentro de la trayectoria intelectual del joven Ramón, porque explica en gran medida la radical transformación del “intelectual humanitario” de *Entrando en fuego* al joven independiente, iconoclasta y enfrentado al mundo de *Morbideces*, obra de la que hablaremos con posterioridad, y antesala en muchos aspectos de *Prometeo*.

En los primeros de estos artículos para *La Región Extremeña* observamos el mismo liberalismo krausista presente en su primer libro, y una cierta visión optimista sobre la solución de los problemas sociales. Sin embargo, Eloy Navarro Domínguez puntualiza cómo, a medida que se van sucediendo, los artículos van introduciendo novedades cada vez significativas, tales como las cada vez más numerosas referencias a situaciones y personalidades del mundo político, cultural, literario, o intelectual del momento, como

---

<sup>544</sup> Navarro Domínguez, *op. cit.*, pág. 33.

<sup>545</sup> Sobre la influencia de Javier Gómez de la Serna en los comienzos literarios de su hijo Ramón, véase Eloy Navarro Domínguez, “Javier Gómez de la Serna en los inicios literarios de Ramón”, *Ínsula*, vol. 682 (2003), págs. 8-19.

<sup>546</sup> Que Ramón Gómez de la Serna empezase a escribir para este diario no fue una cuestión casual, uno de sus directores era primo segundo de su madre; y a los lazos familiares se une el hecho de que en la España del momento las posiciones entre el partido liberal y los de izquierda no eran tan lejanas, y no olvidemos la situación de cierta marginalidad que sufría don Javier desde que sus buenas relaciones con Canalejas se enfriasen en extremo; y que se tratase de una publicación de provincia, tenía sus ventajas, pues permitía la escasa proyección de los inevitables primeros errores literarios y las opiniones desacertadas que el joven cometería.

las habituales a Azorín o Miguel de Unamuno, por entonces sus modelos a seguir, su progresiva apertura ideológica a otras corrientes distintas al krausismo, sobre todas las que le conducirán al individualismo vitalista (ahora empieza su interés por la filosofía de Friedrich Nietzsche y Max Stirner); o los primeros esbozos de lo que más tarde constituirá su personal visión del arte.

Al margen de esto, podemos diferenciar distintas temáticas: política (centrada en la crítica a los políticos de la Restauración, en un marcado anticlericalismo, y en la reivindicación de soluciones inmediatas a las injusticias sociales; así como a dar a conocer la labor de los pocos políticos que merecen su respeto, como Joaquín Costa); pensamiento estético-filosófico (centrada esta temática en dar a conocer, de una parte, corrientes de pensamiento como el egoísmo y el vitalismo filosófico, o la filosofía de Nietzsche, Schopenhauer o Max Stirner, junto con los comentarios a escritores de vanguardia como Ibsen, Barrés o D'Annunzio); y arte y literatura (que abarca desde reflexiones en torno al significado e intenciones del arte, a exposiciones, últimas corrientes plásticas y literarias, con reiteradas alusiones al Modernismo, y alguna reseña crítica).

En lo que a ideología se refiere, Ramón Gómez de la Serna supo mantener siempre en sus artículos de *La Región Extremeña. Diario republicano* el equilibrio entre la filosofía liberal inculcada por su círculo familiar más directo, y el republicanismo del que la publicación hacía gala, pero muy consciente de no atacar nunca a la monarquía española en sus escritos. Sin embargo, para Eloy Navarro Domínguez este delicado equilibrio entre fuerzas políticas no afines acabará por desubicarlo, desplazándolo hacia una cierta marginalidad, lo que explicaría en parte su posterior evolución ideológica hacia posturas más radicales, más allá del republicanismo, que denotan sus últimos artículos para el periódico, para disgusto e incluso escándalo de ciertos familiares del joven escritor:

[...] los artículos de *La Región Extremeña* llegan, efectivamente, a rozar el límite de lo admisible por la familia de Ramón, aunque no así, como veremos, para su propio padre, quien, por el contrario, no solo se encontraba en algún caso cerca de los radicalismos intelectuales de su hijo, sino que incluso habría de intentar utilizarlos unos meses más tarde en beneficio de sus propias aspiraciones dentro de la política dinástica<sup>547</sup>.

---

<sup>547</sup> Navarro Domínguez, *op. cit.*, pág. 43.



En lo literario como en lo ideológico no podemos dejar de señalar que Azorín se convirtió en el referente inexcusable para Ramón en esta etapa de su formación, siendo el modelo en el que se miró de forma más persistente, lo que sus artículos en el diario, con habituales referencias al escritor e intelectual, dejan bien a las claras.

## 1.2 El silopsismo vitalista de *Morbideces*

Ramón Gómez de la Serna publica su segundo libro, *Morbideces*, en abril de 1908, tan solo dos meses de su último artículo en *La Región Extremeña. Diario republicano*. Al igual que en el caso del primero, este libro responde a la cuidada planificación con que don Javier preparaba la llegada de su hijo al panorama político, cuando lo cierto es que “el joven intelectual “integrado” acabará , de hecho, invalidándose permanentemente para la política”<sup>548</sup>.

La prueba de que la publicación del libro de Ramón formaba parte de esas estrategias paternas, es que siendo su contenido mucho más radical desde un punto de vista ideológico que el anterior o que cualquiera de sus artículos para *La Región Extremeña* (y, en consecuencia, más difícil de asumir por su familia), su padre no dudase ni por un momento en financiarlo. En opinión de Eloy Navarro Domínguez, la razón radica en que, precisamente la furia que se desprende de las críticas inmisericordes del joven contra las bases de la sociedad burguesa, a la que desprecia abiertamente, y siendo al mismo tiempo hijo de un aspirante a ministro, hacían de él la imagen perfecta de toda una generación, de una juventud intelectual sin líderes políticos ni esperanza en el sistema:

...ganada por corrientes individualistas y decadentes del fin de siglo y que, huérfana de un liderazgo intelectual y político definido, se hallaba voluntariamente marginada de la vida política y retraída en el más radical y estéril escepticismo. Así parece ponerse de manifiesto en el Prólogo de la obra, que comprende una larga lista de interrogaciones de orden político [...], razón por la cual, y a pesar de la profesión de individualismo que hace Ramón en *Morbideces*, el libro se presenta, en el fondo, como una suerte de manifiesto generacional<sup>549</sup>.

Para la comprensión de la actitud iconoclasta de la que hace gala Ramón en esta obra es necesario tener en cuenta la influencia que sobre él han ejercido en los últimos meses lecturas como *Degeneración* de Max Nordau, ya que el espíritu que subyace en *Morbideces* no es sino el del decadentismo estético. Estético, porque la empatía del jo-

---

<sup>548</sup> *Ibid.*, pág. 64.

<sup>549</sup> *Ibid.*, págs. 66-67.

ven intelectual con el vitalismo epicúreo, unido a su tendencia a una abierta carnalidad, neutralizan cualquier idea del decadentismo como actitud moral. El propio título del libro alude a la sensualidad vitalista que se ha convertido en una de las señas de identidad de Gómez de la Serna en estos momentos de su vida, entendida dicha sensualidad en su más amplia acepción, es decir, la de bienestar físico y la de desplazamiento del racionalismo predominante en nuestras existencias cotidianas en favor de la espontaneidad biológica, asumida con naturalidad; único posicionamiento, por otra parte, y en su opinión, contra la enfermedad de la apatía política que padece su propia generación, y para la que no ve cura.

*Morbideces* se estructura en el ya citado Prólogo, seguido del grueso del texto que se puede considerar su núcleo central, seguido de un “Postscriptum”, y se cierra la obra con cinco cuentos con una nota de presentación previa. Eloy Navarro Domínguez señala con respecto a dicha estructura:

Un aspecto esencial de la estructura de *Morbideces* es el que se refiere al juego de identidades y desdoblamientos sobre el que [...] se apoya una buena parte del sentido del texto, y que, dispuesto en un orden temporal, hace oscilar la obra entre el autorretrato y la autobiografía<sup>550</sup>.

El primer juego de desdoblamiento, en este caso de identidades, lo encontramos en la supuesta existencia del “innominado autor” (primera aparición, aún anónima de *Tristán*, heterónimo de Ramón con el que firmará gran número de artículos en la futura revista *Prometeo*), responsable del núcleo central de la obra, y el “Ramón Gómez de la Serna” que firma el prólogo. Para Iona Zlotescu, y Eloy Navarro Domínguez comparte su interpretación, representa este desdoblamiento una manifestación del conflicto que se da en el libro como reflejo de lo social, entre la identidad privada y la pública de todo individuo. El segundo desdoblamiento lo sufre el “innominado autor”, enfrentado entre su “inadaptado” y su “adaptado”, las dos naturalezas contrapuestas que se dan en Ramón como símbolo de dos momentos distintos en su desarrollo intelectual (entiendo que en referencia a las etapas claramente diferenciadas que se dan antes y después de *Morbideces*); y a las que se añade una tercera, la de “romántico”, el propio “innominado autor” autor de los cuentos que los escribe en un arrebatado sentimental. Finalmente, los tres yo del “innominado autor”, queman los ejemplares del libro, a excepción de uno,

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, pág. 69.

que entrega a “Gómez de la Serna”, quien decide publicarlo. Toda una fábula sobre una misma autobiografía intelectual, la del propio Ramón Gómez de la Serna:

Así, si por un lado Ramón introduce mediante el recurso del desdoblamiento, el tema principal del texto, que no es otro que el de la exploración y afirmación de la propia identidad, por otro las particularidades de ese otro yo en que se desdobra Ramón nos obliga a matizar su significado como precoz manifiesto del unipersonalismo de su autor<sup>551</sup>.

Pasando al núcleo central de la obra, el más genuinamente filosófico (aun cuando no falten en él los muchos elementos literarios), este aparece articulado, en principio, en seis secciones, que se subdividen en otras. Sin embargo, esta estructura es ficticia, no responde a verdaderos límites temáticos. En relación a esos límites, el núcleo empieza con una manifestación abierta de escepticismo radical; continúa una segunda parte centrada en el tema de la vida y la personalidad, “para el autor un valor absoluto que se encuentra fundamentado en la inmanencia del propio cuerpo y que se manifiesta, fundamentalmente, en los instintos fisiológicos primarios. El estado ideal es pues, el del ‘hombre natural’, un estado, sin embargo, que las contradicciones de la sociedad burguesa convierte en mera utopía”<sup>552</sup>. Ramón defiende que “hipérboles” como las instituciones sociales, la moral, la ciencia, la filosofía o la estética, dan demasiado poder a la hipóbole por definición, las extralimitaciones del cerebro sobre el cuerpo. De ahí que el joven intelectual se decante por el egoísmo natural, por el impulso orgánico vitalista, y la defensa del “yo” sobre la moral impuesta. Es evidente que estas ideas son tomadas de la filosofía de Friedrich Nietzsche, pero rechazando su idea de visión trascendental y apocalíptica de la vida. No son las únicas críticas al filósofo alemán; tampoco de ellas se libra Max Stirner. Ambos son, a pesar de todo cuanto defienden, demasiado racionales en sus planteamientos. Y sin embargo, es innegable que Ramón alimentará su nueva actitud hacia la vida y la sociedad con muchos de los principios básicos de la filosofía de ambos.

Finalmente Ramón propone como solución o actitud vital ante el mundo que nos ha tocado vivir, un “estoicismo epicúreo” (el del “adaptado”), y cuya única forma de afirmación es el propio acto de vivir. Pero aun cuando este punto de partida le impediría la negación o el desdén agresivo de las cosas, Gómez de la Serna no duda en arremeter salvajemente contra instituciones (especialmente contra la Institución Libre de Ense-

---

<sup>551</sup> *Ibid.*, pág. 75.

<sup>552</sup> *Ibid.*, pág. 77.

ñanza, que contrasta con su anterior krausismo) y personalidades del mundo de la cultura, la literatura y el arte. Ahí radica sus sorprendentes críticas contra los que antes fueron sus modelos a seguir, como Azorín, o Miguel de Unamuno, pero también Baroja, Valle-Inclán, Felipe Trigo o Martínez Sierra, entre otros, hombres hipérboles, “proto-hombrillos” que encarnan “una prosternación sistemática promovida por la fe en la autoridad de los tejuelos, de la tradición, de las estanterías y por el temor a los calificativos de la estética”<sup>553</sup>, que les enfrenta radicalmente al solipsismo literario que ahora abandera Ramón.

Por último, no olvidemos que para completar su visión solipsista de la vida, Ramón no dudará en acudir a las fuentes que la Psicología experimental y la Psicología fisiológica. En las páginas de *Morbideces* no faltan las alusiones a famosos especialistas en ambas materias, destacando siempre en el amplio listado de sus lecturas, las de Max Nordau y Cesare Lombroso; y las combina con la tesis monista de Theodule Ribot, en cuya base reside su concepto de la “memoria emotiva”, que conecta con su vitalismo de origen nietzschiano.

Tras este repaso por el complejo mundo de *Morbideces*, Eloy Navarro llega a la siguiente conclusión, en tanto tiene mucho, lo hemos comentado, de retrato y autobiografía:

En general, y ya no solo por su propia singularidad e indefinición genérica, *Morbideces* se presenta como un texto en cierto modo balbuciente, pues responde a la concepción que, superada su iniciación periodística, llega a tener Ramón de sí mismo como intelectual con inclinaciones filosóficas, descubriendo al mismo tiempo los resortes que determinarán la disolución de esa misma concepción con la práctica de una literatura marcada por la autoinspección y la inmersión del autor en el universo de lo inconsciente<sup>554</sup>.

---

<sup>553</sup> Gómez de la Serna, *Morbideces*, citado por Navarro Domínguez, op. cit. , págs. 78 y 79.

<sup>554</sup> *Ibid.* pág. 120.

## **2. La fundación de la revista *Prometeo* y su significación en el contexto socio-político y cultural de la España de 1908. Cambio de rumbo en la trayectoria estético-filosófica de Ramón y su reflejo en las páginas de la revista**

### **2.1 La conexión ideológica y estética entre *Morbideces* y *Prometeo***

En noviembre de 1908 salía a la luz el primer número de *Prometeo*, “Revista social y literaria”, al que fueron sucediendo otros, de manera un tanto irregular, con un total de 38 números en el momento de su desaparición, a mediados de 1912. Como veremos a lo largo de las siguientes páginas, tal como puntualizan la mayoría de los especialistas, se dieron una serie de circunstancias en las vidas de los Gómez de la Serna, padre e hijo, como en la del propio país, sin las que no podría entenderse la razón de ser de esta publicación. Circunstancias personales y socio-políticas conectadas entre sí: en lo personal, la reafirmación de Ramón en las conclusiones ideológicas y estéticas que defendía en *Morbideces* a través de sus escritos en la revista, de modo que se establece sin dificultad una continuidad en su línea de pensamiento; y el hecho, no casual, de que la financiación y dirección corriesen a cargo del padre de nuestro joven autor, Javier Gómez de la Serna, quien tenía sus propios intereses políticos e intelectuales para llevar a cabo semejante proyecto editorial, como previamente los había tenido en la publicación del anterior libro de su hijo.

Siete meses antes de que el número inaugural de *Prometeo* saliese a la calle, *Morbideces* lo había hecho desde la Imprenta “El Trabajo”, y en sus páginas Ramón mostraba, como ya hemos abordado en el anterior punto, un giro radical e inequívoco en su trayectoria personal, filosófica, literaria y estética, con las consecuentes connotaciones ideológicas asociadas a ello. El mismo fuego ideológico, de evidente sesgo anarquista, que animó a Ramón a escribir su libro, animaba todo lo que publicaría en las páginas de *Prometeo* en esos próximos tres años, desde artículos de opinión y críticas teatrales y literarias sobre el teatro que se hacía en la España de los últimos años, a su propia literatura dramática, la misma que acabaría constituyendo su *Teatro Muerto*. Por tanto, la mención de *Morbideces* es obligada al abordar la historia de la revista.

Por otra parte, si tanto el libro como la revista supusieron en gran medida para el joven Gómez de la Serna tanto una declaración pública de intenciones en pro de las vanguardias literarias y plásticas (que no se limitó, como sabemos, a lo puramente teórico, puesto que Ramón apoyó activamente proyectos teatrales como el Teatro de Arte o

el Teatro de los niños, cuyo estudio abordaré con posterioridad), al tiempo que la reafirmación “iconoclasta” del joven intelectual en que apenas con veinte años se había transformado (un Ramón que no dudaba en criticar desde la atalaya de un solipsismo inmisericorde a aquellos hombres de letras e intelectuales que antaño tanto admirase, como ya se ha señalado), también lo serían de las filias y las fobias ideológicas de su padre, que promueve la creación de ambas publicaciones, hábilmente conectadas entre sí, con intenciones políticas claras. En este sentido en el exhaustivo estudio de Eloy Navarro Domínguez sobre la formación intelectual, ideológica y estética Ramón Gómez de la Serna, afirma:

[...] la continuidad entre *Morbideces* y la revista se ve confirmada por la inclusión en la contraportada del libro de una lista de “Libros de Ramón Gómez de la Serna” que se reduce en ese momento a *Entrando en fuego (Santas inquietudes de un colegial)*, y a una obra “en preparación” titulada *La nueva égida (Doctrinas sociales)*, referencia, sin duda, a la serie “Opiniones sociales. La nueva exégesis”, que aparece publicada en los números 1, 2, 4 y 7 de *Prometeo* y que [...] supone la adaptación de las ideas expuestas por Ramón en el propio *Morbideces* al sentido político de la revista, con la que al autor, al parecer, contaba ya en el momento de la publicación del libro<sup>555</sup>.

En este mismo sentido, en relación a las conexiones políticas entre ambas publicaciones, orquestadas por Don Javier, Eloy Navarro puntualiza:

La publicación del libro está estrechamente vinculada a la operación política que Javier Gómez de la Serna articulara ese mismo año en torno a *Prometeo*, hasta el extremo de que solo a partir de la comprensión del sentido eminentemente político de la fundación de la revista es posible entender algunos aspectos del libro. [...] El padre de Ramón, no solo no impidió la publicación de *Morbideces*, sino que probablemente la favoreció a causa del beneficio político que ese mismo radicalismo podía aportarle dentro del contexto político de 1908, convirtiendo el libro, de ese modo, en un singular anuncio de la revista. *Morbideces* formaría parte, por tanto, de un movimiento en dos tiempos en el que el primero vendría a consistir en la exposición –más efectiva cuanto más llamativa por su radicalismo–, de un problema concreto –el absentismo político de los jóvenes intelectuales– al que se pretendía dar una solución en un segundo tiempo mediante la fundación de la revista<sup>556</sup>.

Es evidente, por tanto, que no puede entenderse el espíritu regeneracionista que animó a Ramón y a su padre, tanto en lo político como en lo cultural, y que se reflejó de manera coherente en las páginas de la revista, sin tener muy presente, de una parte, las conexiones ideológicas de *Prometeo* con *Morbideces*, y de otra, con el momento socio-

---

<sup>555</sup> *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, págs. 65 y 66, nota 2.

<sup>556</sup> Navarro Domínguez, *op. cit.*, págs. 65-67.

político en que se encontraba España en 1908. Y, de igual modo, no puede obviarse el papel que intentará jugar el padre de Ramón en ese contexto, siendo su hijo conocedor y participe de sus estrategias, diseñadas para su ansiada vuelta a la política de alto nivel:

El padre de Ramón intentará efectivamente hacer de *Prometeo* una suerte de banderín de enganche de los jóvenes intelectuales españoles con vistas a su incorporación a la campaña organizada a partir de marzo de 1908 por la oposición liberal y republicana contra el gobierno de Maura, y para ello se servirá de Ramón, quien, mostrando una complicidad probablemente más personal que ideológica, aceptará convertirse no solo en el principal artífice de la publicación, sino también en el animador de la campaña de dinamización de la juventud intelectual que se organizaba en torno a ésta<sup>557</sup>.

En el tercer apartado del capítulo I de la primera parte de esta investigación doctoral, abordé la compleja situación socio-política que vivió España durante su proceso de modernización a través de su industrialización, en especial tras el desastre del 98, y cómo la desilusión y el pesimismo generalizados proyectaron una oscura sombra sobre los primeros años del reinado de Alfonso XIII, a comienzos del siglo XX, los mismos que vieron el alumbramiento de la revista de los Gómez de la Serna. También abordé en esas páginas el sentimiento unánime de la necesidad de una urgente regeneración política, preclaro no solo en la conciencia de la clase política española, sino en la de la mediana y alta burguesía, motor económico en esos momentos (recordemos que justo en 1908 los altos Hornos de Vizcaya llegan a su máximo histórico de producción, permitiendo un impulso notable a la economía nacional), e incluso presente en las clases más desfavorecidas. Todo ello, como ya expuse, con el telón de fondo de fenómenos sociológicos tan dispares, pero de igual trascendencia para el país, como el auge del sindicalismo obrero o la lucha por la libertad de cátedra y la independencia política de las instituciones educativas, liderada por la Institución Libre de Enseñanza, en todos sus niveles formativos con respecto al gobierno central, pasando por la reforma de la Ley electoral de 1907, el desarrollo de la investigación científica e historiográfica, la revitalización de la prensa y de las publicaciones seriadas especializadas en distintos campos de la cultura y la política (y en la que se podría incluir a *Prometeo*), y la penetración de las vanguardias europeas de origen finisecular, entre otros.

Recordemos que dentro de este complejo entramado socio-político, Javier Gómez de la Serna, perteneciente, como ya vimos, al partido de Canalejas, intentaba volver a formar parte del panorama político, tras perder su escaño en Hinojosa del Duque en las

---

<sup>557</sup> Eloy Navarro, *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna 1905-1912*, pág. 66.

elecciones de 1907. Veamos también, brevemente, qué circunstancias políticas<sup>558</sup> llevan al padre de Ramón a la situación de 1908, año decisivo para la historia del liberalismo español.

Entre 1902 y ese año de 1907 España experimenta uno de los periodos de mayor inestabilidad política, con cinco gobiernos conservadores y seis liberales, lo que evidenció de forma inequívoca que, aunque el turno de facto siguiese vigente, suponía la prueba de la ya irrefrenable descomposición de sus dos partidos protagonistas, incapaces de llevar a cabo la integración en el sistema a las fuerzas renovadoras que estaban dispuestas a impulsar la modernización de las estructuras políticas del país. Solo los intentos de modernización y democratización tanto de Antonio Maura como de José Canalejas dentro de sus respectivos partidos en sendos gobiernos parecieron tener una oportunidad al respecto, pero finalmente se revelaron como auténticos fracasos, como ya expliqué en la primera parte de esta investigación.

En el caso de Antonio Maura, los tres años de gobierno del partido conservador que lideró supusieron en muchos aspectos la excepción a la regla dentro del inestable panorama político; y de hecho, su partido salió fortalecido de la situación, unido ahora en torno a su figura y a un programa regeneracionista sólido. De esta forma, Maura consiguió implantar en plena crisis un nuevo estilo de gobernar basado en la eficacia y en la crítica pública constructiva, en lo que el propio Maura definió como “la revolución desde arriba”. Sin embargo, como ya he explicado en mi análisis de la situación socio-política de la España de comienzos del siglo XX, las reformas administrativas que Maura intentó imponer para alcanzar ese objetivo de modernización se vieron abocadas al fracaso por múltiples razones y circunstancias. No obstante, ya sabemos que no todo fueron fracasos en el gobierno de Maura, cuyas cotas de popularidad se dispararon con las reformas económicas que impulsaron la economía española dentro y fuera de sus fronteras; popularidad que alcanzó su nivel máximo con su política exterior, pero ninguno de esos éxitos fueron suficientes para equilibrar la balanza en favor de sus deseos regeneracionistas.

---

<sup>558</sup> Aun cuando en este punto de mi investigación me limite, en líneas generales, a un somero repaso por dicho contexto socio-político, puesto que ya se ha desarrollado convenientemente en la primera parte de esta tesis doctoral, sí incidiré en ciertas circunstancias y hechos concretos dentro del proceso regeneracionista relacionados con la lucha de poder entre liberales y conservadores que no desarrollé entonces de manera exhaustiva, por parecer innecesario en ese momento discursivo, pero imprescindible llegados a este otro para comprender la actitud de Javier Gómez de la Serna y el propio Ramón en relación con la fundación de *Prometeo*.



Por su parte, el partido liberal, tras la muerte de Sagasta en 1903, vivía una lucha interna por el liderazgo entre Segismundo Moret y Eugenio Montero Ríos (cuya candidatura respaldaba Canalejas) que no contribuyó sino al desgaste del propio partido. No obstante, en 1905 los liberales consiguen su vuelta al poder, con Moret presidiendo el gobierno pero sin el suficiente liderazgo, y las divisiones internas provocan la derrota en las elecciones de 1907, momento en que Javier Gómez de la Serna pierde su escaño.

Así las cosas, el debilitamiento del partido liberal, unido al hecho de que todas las medidas políticas, legislativas y administrativas propulsadas por Maura habían estado destinadas indirectamente al fortalecimiento de los movimientos políticos de derechas en España con la intención de formar un gran bloque conservador, acabó despertando la animadversión de la oposición, y Maura fue atacado sin tregua por los liberales, que no solo recelaron de los intentos de modernización del partido conservador (para ellos, una contradicción ideológica en sí misma) sino que también creyeron que se había puesto en peligro la unidad nacional, por el entendimiento con Cambó en la problemática independentista catalana.

Cuando las distintas posturas conservadoras deciden entonces unirse en un frente político común en torno al liderazgo de Antonio Maura, la oposición reacciona por fin: Melquíades Álvarez hizo un llamamiento a la unidad de liberales, republicanos y dinásticos contra el gobierno de Maura, unidad que Moret se apresuró a liderar, consiguiendo una jugada política maestra. En septiembre de 1908, con motivo de la celebración del cincuentenario de la revolución de 1868, los liberales organizaron una gran manifestación en Madrid junto con los republicanos, socialistas y otras tendencias de izquierda, poniendo así las bases para la formación de un bloque de izquierdas. No obstante, la presentación oficial del bloque no se producirá hasta noviembre de ese mismo año en un discurso pronunciado por Moret en Zaragoza.

Cuando estos hechos tienen lugar, hacía tiempo que José Canalejas tenía en mente un acercamiento liberal a los republicanos, y no descartaba lo mismo con respecto a los socialistas, pero tuvo que ver cómo Moret le robaba la idea en beneficio propio. Canalejas, ante la inteligente pero poco ética estrategia de su compañero de partido, aun cuando se unió al pacto de izquierdas, no dudó en ejercer la oposición al liderazgo moderado de Moret a través del Partido Demócrata Monárquico, al margen de no cejar en su lucha contra el partido conservador. La inmensa mayoría de los historiadores especialistas en Historia contemporánea de España coinciden en que no se trató de una actitud revanquista por parte de Canalejas, realmente temía que los acontecimientos acabasen desem-

bocando en una revolución pasajera sin la suficiente solidez ideológica y política, movida por el ansia de derribar el conservadurismo político en España a cualquier precio, aun cuando careciese de programa político que permitiese la continuidad y efectividad de ese cambio de rumbo. Eloy Navarro, de acuerdo con esa tesis historiográfica, afirma:

[...] el político demócrata observaba con recelo el peligro que suponía la adulteración de su proyecto a manos de Moret. Para Canalejas, la unidad de acción entre la izquierda democrática no debía reducirse a una simple convergencia táctica para derribar a un gobierno conservador, sino que debía constituirse a partir de un debate ideológico y político en el seno de ambas corrientes del liberalismo, dinástico y republicana, que determinara una alianza estable. Era, pues, sobre un entendimiento programático, y no sobre la coyuntura política y parlamentaria, sobre la que el liberalismo democrático debía asentarse como fuerza mayoritaria en España<sup>559</sup>.

José Canalejas sabía que el punto débil del “bloque de izquierdas”, también conocido como “Alianza liberal”, radicaba en la delicada posición del liberalismo dinástico, ya que para él, debía ser este el que absorbiese a los republicanos, y no al revés. Sin embargo, durante algún tiempo Canalejas se mantendría en un prudente segundo plano, ya que sabía que el discurso ambiguo de Moret con respecto al papel que el liberalismo dinástico debía jugar en el proceso, acabaría por desgastarlo. De hecho, más allá de la oposición a Maura, no existían puntos de encuentro ideológicos entre las distintas fuerzas de izquierda que constituyeron el bloque<sup>560</sup>.

Esta circunstancia quedó demostrada cuando la Alianza Liberal, ante la inexistencia de un programa político común, no pudo presentar una candidatura unitaria en las elecciones municipales de mayo de 1909, dejando públicamente al descubierto la fragilidad del proyecto. Pero volvamos a 1908, a *Prometeo*, *Morbideces* y los Gómez de la Serna.

---

<sup>559</sup> Navarro Domínguez, *op. cit.*, pág. 126.

<sup>560</sup> Durante un tiempo esa oposición se materializó dialécticamente en la que ejercieron contra la Ley antiterrorista del gobierno de Maura, aprobada en abril de 1908, y en el que la prensa afín jugó un papel destacado: el bloque de izquierdas contó desde sus orígenes con el apoyo de una parte de la prensa madrileña más influyente en el campo de la opinión política (en el que destacaba *El Heraldo*, controlado por Canalejas), y de otras publicaciones de provincias, agrupadas en la Sociedad Editorial de España. El *Trust*, nombre con el que fue conocido este frente editorial, llevó a cabo un persistente campaña contra la citada Ley desde sus páginas. Estos ataques no eran nuevos, meses atrás la oposición republicana había utilizado todo argumento político a su alcance contra la medida. Segismundo Moret había creído vislumbrar entonces que esa era la vía para derribar al gobierno de Maura; y ahora volvía convertirse en el caballo de batalla de la alianza Liberal. Sobre este tema, véase en particular Javier Paredes [*et al.*], *Historia contemporánea de España (s. XIX-XX)*, Barcelona, Ariel, 2004.

En medio de este panorama político, don Javier creyó ver la ansiada oportunidad de volver a formar parte de él<sup>561</sup>, motivo por el que *Morbideces* podría haberse considerado, por su radicalismo ideológico, inapropiado en el hijo de quien aspiraba a ocupar un cargo ministerial en el gobierno de Canalejas. Sin embargo, el padre de Ramón demostraba saber jugar sus cartas al utilizar a su favor la irreverente furia vertida en las páginas del libro, pues tal como aclara Eloy Navarro: “[...] según una opinión ampliamente extendida en la época y de la que participaba el propio Javier Gómez de la Serna, [la juventud intelectual española] había sido ganada por las corrientes individualistas y decadentes del fin de siglo, y que, huérfana de un liderazgo intelectual y político definido, se hallaba voluntariamente marginada de la vida política y retraída en el más radical y estéril escepticismo”<sup>562</sup>. Ramón se convertía, con la publicación del libro, en el exponente perfecto de esa desidia generalizada entre los jóvenes intelectuales del momento. Recordemos que no hacía tanto que Javier Gómez de la Serna había tenido también planes políticos para su hijo, de ahí su apoyo a Ramón en sus incursiones en el periodismo político en *Entrando en fuego* y *La Región Extremeña*, aun cuando su hijo hubiese tomado la firme determinación de abandonar sus aspiraciones políticas en favor de las literarias coincidiendo con la aparición de *Morbideces*.

## **2.2 Los cambios estético-filosóficos en la trayectoria vital de Ramón y su sino literario**

Una de las razones más determinantes en la inclinación definitiva del joven Ramón por lo literario fue la acogida y repercusión de *Morbideces* en el mundo literario madrileño. Él mismo cuenta en *Automoribundia* cómo una tarde escucha casualmente a Pedro González Blanco leer en voz alta algunas páginas del libro en el Ateneo<sup>563</sup>). En definitiva, la publicación cumplió con el objetivo fundamental que tanto su autor como su padre, por razones de distinta índole, se habían propuesto: que Ramón fuese conocido en los círculos culturales más importantes del Madrid de la época, contribuyendo, además, a la promoción política del padre.

---

<sup>561</sup> Javier Gómez de la Serna volvería en breve a la política, aunque no del modo en que él hubiese deseado, pues nunca obtuvo el ansiado ministerio. Fue nombrado, a finales de 1909, Director General de los Registros y del Notariado y, en 1910, fue elegido de nuevo diputado por el partido de Canalejas.

<sup>562</sup> Navarro Domínguez, *op. cit.*, pág. 66.

<sup>563</sup> Ramón también relata en *Automoribundia* cómo con posterioridad a esta anécdota recibe un banquete a modo de reconocimiento, pero en opinión de Eloy Navarro, dicho banquete-homenaje nada habría tenido que ver con la repercusión del libro de Ramón en el mundillo, *op. cit.*, págs 23 y 24.

Llegados a este punto, es necesario recordar el afán de Ramón Gómez de la Serna, con el paso de los años, por ocultar su posicionamiento político de juventud, su radical izquierdismo liberal y la intensidad con la que lo defendió desde las páginas de la revista; un afán llevado a tal extremo y tan bien conseguido que, como subraya Marta Palenque en *El teatro de Gómez de la Serna: estética de una crisis*, “[...] ha despistado a la crítica hasta casi nuestros días, confiriendo al conjunto de su obra el mismo desconcierto y caos que parecen presidir su vida”<sup>564</sup>. Ramón se reinventaba; no se puede considerar de otra manera el modo en que oculta “[...] su pasado ácrata, feminista [...], marxista y ateo”<sup>565</sup>. Y lo consiguió de tal modo que durante décadas de investigaciones dedicadas a su figura y obra no pocos especialistas han defendido con total convicción que, aunque *Prometeo* fuese para Javier Gómez de la Serna una “tribuna” particular, para su hijo solo lo fue para sus ideales estéticos y literarios, siendo sus comentarios de carácter político mero reflejo de su rebeldía contestataria, fruto de la edad y de sus inclinaciones anarquistas.

No será de la misma opinión, entre otros, José Carlos Mainer, quien en “Ramón en *Prometeo*” se muestra crítico con esa visión edulcorada de los motivos que llevaron a don Javier a la fundación de la revista y a Ramón a publicar en ella lo que publicó:

Un veterano prejuicio crítico sobre *Prometeo* supone que en la revista convivieron sin relación ninguna los intereses políticos del padre de Ramón, Javier Gómez de la Serna, que la sufragó, y el vanguardismo precoz e iconoclasta del muchacho. Pero este dista mucho de ser un hijo de familia rebelde. La *Automoribundia* nos transmite la imagen de una relación estrecha, sólidamente asentada en el trueque de unos estudios universitarios de derecho por la libertad de dedicarse a la literatura. Y si bien es verdad que Ramón desdeñó el ofrecimiento de la secretaría personal de José Canalejas, también lo es que sus ideas políticas –vehementes, anticlericales y quizás más socializantes que anarquizantes– no disonaban demasiado de los proyectos políticos del grupo canalejista en que militaba su padre<sup>566</sup>.

Por su parte, Martínez-Collado, en *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo* (1997), afirma la idea de que la fundación de *Prometeo* respondió, de un lado, a las aspiraciones políticas de Javier Gómez de la Serna, pero de otro, y sobre todo, a la concesión a su hijo de un espacio donde dar rienda suelta a su creatividad litera-

---

<sup>564</sup> Marta Palenque, *El teatro de Gómez de la Serna: estética de una crisis*, Sevilla, Universidad/Alfar, 1992, pág. 10.

<sup>565</sup> Palenque, *op. cit.*, pág. 11.

<sup>566</sup> José Carlos Mainer, “Ramón en *Prometeo*”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas I: Prometeo*, ed. de Iona Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, pág. 109.

ria, sin más intenciones, por mucho que incluyese artículos y manifiestos estéticos de marcado cariz anarquista:

El origen de la revista encuentra su explicación en la vida personal de Ramón. Una vez que Ramón parece haber decidido, definitivamente, su destino como escritor, consigue que su padre, don Javier, le ayude a crear la revista. Se llamará PROMETEO, Revista social y literaria (1908-1912), y en principios será también utilizada por su padre para publicar sus artículos políticos. [...] En los primeros [números] se observa que la revista tiene un carácter más social que literario. Esta inclinación es consecuencia de las ideas políticas del padre de Ramón, que pertenecía a la izquierda canalejista. Y también de la juvenil actitud de rebeldía anarquista de Ramón. No obstante, poco a poco la revista irá prestando cada vez más atención a los aspectos literarios y artísticos. Problemas que en cualquier caso, estuvieron presentes desde el primer número<sup>567</sup>.

La cuestión es que a estas alturas se considera un hecho conocido y documentado y, en consecuencia aceptado por la mayoría de especialistas en la materia, que Ramón dedicó gran parte de sus energías a lo largo de sus años maduros en la etapa de Buenos Aires a realizar un perfecto “lavado de imagen” de su pasado político y de su teatro de juventud, reflejo fiel de aquel, porque le resultaba más que incómodo. Como señala Ignacio Soldevila-Durante:

La imagen oficial que Ramón ha querido dejar de su juventud (ayudado por sus hagiógrafos) es la del genial despistado que todos conocemos. En otro lugar<sup>568</sup> he dejado constancia de lo que realmente fueron aquellos años juveniles en los que, como otros tantos miembros de su generación, adoptó las actitudes más radicales tanto en las cuestiones sociopolíticas como en las literarias, arremetiendo contra la ideología de la Restauración y, en un primer tiempo, incluso contra los hombres del 98, a los que sobre todo reprocha - ¡qué premonición!- sus claudicaciones y abjuraciones contra los ideales de la juventud<sup>569</sup>.

Y algo, fundamental, en lo que sí coinciden todos los investigadores: *Prometeo* es el punto de partida del Ramón vanguardista. Iona Zlotescu, en el “Prólogo general” a su edición de las obras completas de Ramón, lo resume así:

*Prometeo* representa, en la larga trayectoria literaria del autor, el punto de inflexión entre su efervescente adolescencia y el paso a su obra definitiva. En otras palabras, se puede decir que la revista refleja la transición de los primeros escritos anteriores a

---

<sup>567</sup> Martínez-Collado, *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, págs. 43 y 44.

<sup>568</sup> Se refiere a “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa: Una etapa marxista de Gómez de la Serna”, en Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1988, págs. 23-43.

<sup>569</sup> “Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia”, en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1935*, coord. Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, Madrid, CSIC/Fundación García Lorca/Tabacalera, 1992, pág. 69.

la misma (que culminan el mismo año de 1908 con *Morbideces*) a los textos que anuncian, a partir de la “profesión de fe” que es “El concepto de la nueva literatura” (1909), el ideario y la manera de escribir característicos de la literatura ramoniana<sup>570</sup>.

La cita de Zlotescu nos remite al punto de partida, a la fundación de la revista en el contexto de 1908 y su conexión ideológica con *Morbideces*, al tiempo que me permite anticipar el contenido del siguiente punto, centrado en la visión de lo teatral que Ramón y la mayoría de sus colaboradores defenderán con pasión desde las páginas de *Prometeo*.

### **3. Ramón Gómez de la Serna y sus contactos iniciales con el teatro a través de *Prometeo***

#### **3.1 Simbolismo versus dicentismo**

La revista *Prometeo* a lo largo de su existencia contó con una serie de secciones fijas: “Política”, nutrida de los artículos de Javier Gómez de la Serna (firmados con su nombre completo o con los seudónimos *Jagoser* y *Ángel Laguna*), “Arte”, conformada por los textos de Ramón (bajo el seudónimo de *Tristán* o catalogados como anónimos, pero más que probable todos suyos), “Movimiento intelectual” (sección dedicada al pensamiento y las letras, y constituida por artículos anónimos), y por último, “Libros”, denominada “Ex-Libris” a partir del número 30 y “Notas” en el 38, el último, espacio dedicado a reseñas anónimas de publicaciones. Aparte, otra serie de secciones no fijas (“Sección sefárdica”, “Problemas del porvenir” y “Diálogos triviales”), cuya continuidad dependió casi siempre de los cambios de orientación estética e ideológica que *Prometeo* iba experimentando dado su carácter político. En conjunto, en la revista encontramos poemas, cuentos, ensayos, breves obras de teatro, extractos de novelas, y otras publicaciones de diversa índole.

Aunque más de la mitad de las páginas de la revista se deben al propio Ramón, no podemos olvidar que contó con la inestimable colaboración de varios jóvenes intelectuales, traductores, artistas plásticos y escritores sin los que la revista no hubiese sido lo

---

<sup>570</sup> Iona Zlotescu, en Gómez de la Serna, *Obras completas I: «Prometeo» I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Ioana Zlotescu, ed., revisión de los textos por Juan Pedro Gabino, Pura Fernández coordinadora de documentación, prólogos de José Carlos Mainer y Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 15.

que fue. Entusiastas, comprometidos con el sueño de la ansiada renovación cultural en la España moderna de las primera década del siglo XX, estos colaboradores empiezan a sobresalir en los ambientes más cultos del Madrid de la época; son: Luis Ruiz Contreras, Enrique Díez-Canedo, Edmundo y Andrés González Blanco, Silverio Lanza, Emilio Carrere, Francisco Villaespesa, Antonio de Hoyos y Vinent, *Colombine*, Emiliano Ramírez-Angel, Rafael Lasso de la Vega, Eugenio Noel, Felipe Trigo... Como promotores y “padres” de la modernidad en España figuran: Joan Miró, Juan Ramón Jiménez y Cansinos Assens.

Por otra parte, en opinión de Eloy Navarro, “la nómina de autores presenta un conjunto bastante heterogéneo, desde los de tercera y cuarta fila a los nombres mayores de la literatura española de principios de siglo; y desde los anclados todavía en estéticas moribundas a la altura de 1908, hasta los que anunciaban ya el advenimiento de las vanguardias literarias”<sup>571</sup>, eclecticismo que se explica, en opinión del autor, por el carácter atípico de la revista, promovida como “revista social y literaria” pero cuyo criterio de selección dependía directamente de las conveniencias políticas de su padre. Navarro Domínguez contabiliza unos 122 autores, de los que 38 eran extranjeros, cuyos textos fueron traducidos al castellano por los doce traductores que colaboraron con *Prometeo* (entre ellos, no olvidemos, a Carmen de Burgos, tampoco a Ricardo Baeza), entre los que los autores teatrales y sus obras ocupan un lugar muy destacado en la revista<sup>572</sup>.

No es mi intención resumir ni valorar en profundidad todos los contenidos de la revista, aunque es necesario plantear cuál es la orientación ideológica para, sobre todo, contextualizar el teatro que se publica en sus páginas, concentrándonos en el ramoniano.

Entre 1908 y 1912 *Prometeo* recogió en sus páginas las novedades teatrales, literarias y plásticas, al tiempo que fue la plataforma de una serie de proyectos encaminados a la renovación de la escena española, destacando entre todos ellos el Teatro de Arte (1908-1911), liderado por *Alejandro Miquis*, y el Teatro de los niños (1909-1911), puesto en marcha por Jacinto Benavente; proyectos a los que me referiré, así como al papel jugado por Ramón en ellos, en el siguiente punto de esta investigación.

---

<sup>571</sup> Navarro Domínguez, *op. cit.*, pág. 133.

<sup>572</sup> Sobre el papel de la revista *Prometeo* en la introducción y divulgación de las vanguardias teatrales europeas, véase Luis S. Granjel, “*Prometeo* (1908-1912) I. Biografía de *Prometeo*”, *Ínsula*, 195 (15 de febrero 1963), págs. 6 y 10; y del mismo autor, “*Prometeo* (1908-1912) II. Biografía de *Prometeo*”, *Ínsula*, 196 (marzo 1963), págs. 3 y 10; D. Paniagua, *Revistas culturales contemporáneas. I (1897-1912). De Germinal a Prometeo*, Madrid, Eds. Punta Europa, 1964; Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988; C. A. Molina, *Medio siglo de prensa española (1900-1950)*, Madrid, Endymión, 1990; y Laurie-Anne Laget, *La fabrique de l'écrivain. Les premières “Greguerías” de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

Toda esta información reflejaba de manera evidente las preferencias de los dos directores consecutivos de la revista (Javier Gómez de la Serna hasta el décimo número, su hijo Ramón a partir de entonces) y de sus colaboradores por la innovación y la vanguardia, sin que ello significase que se limitasen en exclusividad a esa parcela de la realidad escénica. Este hecho explica la presencia en *Prometeo* de una serie de autores, tanto españoles como extranjeros, conocidos por su posicionamiento a favor del cambio en la literatura dramática, unos partiendo del Naturalismo de Émile Zola, otros del Simbolismo de Maeterlinck e Ibsen, que desde finales del siglo XIX, abanderaban a la “gente nueva”, contraponiendo el “teatro artístico” por el que apuestan al teatro comercial, representado por el “teatro poético” de enorme éxito en esos años.

En las escasas ocasiones en que la revista de Gómez de la Serna hacía referencia al teatro de Joaquín Dicenta, o de otros autores en la misma línea estética, lo hacía de manera muy general y por lo habitual utilizando la etiqueta “dicentismo”, de clara connotación peyorativa. Sin embargo, con respecto al antidicentismo presente en las páginas de la revista, es obligado hacer una puntualización al respecto, con especial incidencia en Ramón, pues tal como aclara Marta Palenque en su artículo “Una singular representación del *Juan José* (diciembre de 1910) de Joaquín Dicenta: los intelectuales a escena”, una cosa es el rechazo del joven escritor y sus colaboradores por el tipo de teatro que representaba Dicenta, y otra muy distinta el profundo respeto que sentían todos ellos por su significación y activismo político:

Si compartió con sus compañeros de renovación [en alusión a los miembros del Teatro del Arte de *Alejandro Miquis*, pero comentario perfectamente extensible a los de *Prometeo*] la crítica hacia la forma de hacer teatro que representa Dicenta, no rechaza su significación ni el importante papel de su obra cara a la sociedad de su tiempo<sup>573</sup>.

En cuanto a las vacilaciones sobre el teatro histórico que reflejan las páginas de la revista de los Gómez de la Serna, no son sino el reflejo de las distintas posturas que sostuvieron los colaboradores de *Prometeo*, marcadas fundamentalmente por la diferencia generacional. Así, coincidiendo con la dirección de Javier Gómez de la Serna, la postura general compartida por sus articulistas frente al debate que por aquellos años generaba el proyecto de Teatro Nacional (entendido como el cimiento sobre el que se asentarían las posibilidades regeneradoras del *teatro poético* de carácter historicista), fue de apoyo:

---

<sup>573</sup> Marta Palenque, “Una singular representación del *Juan José* (diciembre de 1910) de Joaquín Dicenta: los intelectuales a escena”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 31, 2 (2006), págs. 209-227, pág. 217.



Que el *Teatro poético* era una de las cuestiones culturales más incitantes del momento lo demuestran hechos como que la Academia de la Poesía Española convocara en 1911 un concurso de *poemas dramáticos* [...]. La convocatoria del concurso que he citado fue presentada en la sesión de apertura del segundo año de la Academia, a la que asistieron los Reyes. El ministro correspondiente hizo en aquella ocasión una llamada a que se cultivara una poesía no palabrera sino referida a los grandes problemas de nuestro tiempo y nuestro país.[...] Paso a paso se fue infiltrando la idea de que el cultivo de *teatro poético* debía ser una manifestación más del patriotismo con la consiguiente nacionalización de los temas<sup>574</sup>.

Al respecto de la coherencia ideológica de la revista *Prometeo*, cuando se evidenció la operación política conservadora que se escondía tras la supuestamente regeneracionista, adaptándose a los intereses de las clases más conservadoras y de la propia monarquía; y la rentabilidad comercial a la que se supeditaba el género, desde la revista no se dudó en criticar sin medias tintas este teatro, no librándose de los ataques ni el propio Ramón del Valle-Inclán. Como muy acertadamente señala Eloy Navarro “[...] el componente político de la revista, con su permanente apelación al compromiso y la combatividad, habría de actuar igualmente como factor de superación de ciertos aspectos de la literatura finisecular”<sup>575</sup>. No obstante, fue igualmente cierto que cuando en el Teatro Nacional se programaban obras acordes con la estética (y la ideología subyacente) defendida por la revista, no mostraron grandes desacuerdos con ellas.

A pesar de esa variedad de tendencias estéticas de carácter más o menos vanguardista en *Prometeo*, en opinión de Navarro Domínguez, el Modernismo destaca sobre todas como aquella que sirvió de hilo conductor a toda esa heterogeneidad de autores en lo que a la literatura se refiere, tanto si hablamos de las críticas literarias como si nos referimos a las creaciones aparecidas en la revista, “siendo percibido, en general como una estética aún vigente en sus distintas modalidades”<sup>576</sup>. A su parecer, eso se advierte en el artículo “El arte y la moral”, de Edmundo González Blanco, publicado en el número 20 de la revista *Prometeo*. He creído conveniente reproducir de ese artículo el siguiente fragmento, en el que se inserta el citado por Navarro Domínguez:

Pregúntome yo, ante todo, si es aceptable enteramente la fórmula: *el arte por el arte* [...]. Si hubiera de atenerme á las tendencias que hoy prevalecen entre los literatos jóvenes, muy negativa habría de ser la contestación. Hoy España, cuya verdadera literatu-

---

<sup>574</sup> Rubio Jiménez, *El Teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Servicio de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1993, pág. 36-37.

<sup>575</sup> Navarro Domínguez, *op. cit.*, pág. 138-139.

<sup>576</sup> *Ibid.*, pág. 136.

ra nacional ha dejado de existir como tipo, conservándolo solo en los clásicos para dar testimonio de lo que fue, es en arte el resultado de las influencias sucesivas del simbolismo, parnasianismo, prerrafaelismo, impresionismo, naturalismo y otros sistemas literarios, procedentes del extranjero todos ellos. Pasó el romanticismo, y claro está que para no volver; empieza a declinar el realismo, y su ruina amenaza precipitarse antes de poco; y en las últimas tentativas de los literatos jóvenes, apunta de una manera nada equívoca la poesía y la novela decadentes<sup>577</sup>.

Si seguimos leyendo el artículo de González Blanco, observaremos que aclara que “Frente a direcciones tan desastrosas es por lo menos refrigerante la corriente de producciones estéticas que lleva por lema: *el arte por el arte*, hoy modificado y resuelto en este otro: *el arte por la belleza* [...]”; y más adelante concluye “La burguesía tiene como centro natural la moral casera, pero el artista debe salirse de esta pequeñez y trabajar como si ideal fuera una moral social y aun una moral cósmica”<sup>578</sup>; conceptos estos forjados, primero por intelectuales precursores del Idealismo alemán (Johann Gottfried Herder, Friedrich Schelling, Johann George Hamann, entre otros) y asumidos, reinventados y puestos en práctica por los parnasianos.

El artículo de González Blanco es solo una de tantas muestras de la empatía con el Simbolismo de todos los que formaban parte del proyecto renovador de *Prometeo*. Lo demuestran también una serie de artículos y traducciones teatrales (un lugar muy destacado ocupan los firmados por Ricardo Baeza) que evidencian esa filiación con la escuela. Se traduce y se comenta sobre todo a D’Annunzio, a Maeterlinck, a Ibsen y a Wilde<sup>579</sup>. Los tres últimos constituyen influencias claves en el joven Ramón Gómez de la Serna, muy presentes en su primera obra dramática, aquella que años más tarde su autor bautizara como “Teatro muerto”, ante la imposibilidad de estrenarlo o de mantenerlo en cartel.

Andrew A. Anderson destaca especialmente la importancia que los traductores de *Prometeo*, con Ricardo Baeza al frente, tuvieron en el empeño de conseguir una renovación en las tablas españolas. La importancia de Baeza en este caso se cifra, fundamentalmente, en dos hechos: de un parte, la gran diversidad de autores extranjeros de talla excepcional que dio a conocer en aquellos años, entre otros, D’Annunzio, Hebbel, Ibsen, Maeterlinck, Somerset Maugham, O’Neill, Pirandello, Rachilde o Wilde, y el cui-

---

<sup>577</sup> Edmundo González Blanco, “El arte y la moral”, *Prometeo*, 20 (1910), págs. 24-32, cita en pág. 24. Modernizo la ortografía en las citas. Mantengo usos ramonianos como el laísmo, etc.

<sup>578</sup> González Blanco, *op.cit.*, págs. 26-30.

<sup>579</sup> Retomaré el tema de la influencia de Oscar Wilde en este teatro de juventud de Ramón, tanto en el desarrollo del apartado dedicado a los temas y obsesiones presentes en el mismo (Capítulo III), como en el capítulo, dedicado a *Beatriz (Evocación mística en un acto)*.

dado inmenso que puso en esas traducciones, en una época en la que los traductores en nuestro país adolecían de una mínima preparación para una labor de semejante trascendencia:

[...] en el curso de su vida, Ricardo Baeza tradujo al español a toda una gama de dramaturgos, ensayistas y filósofos –en total, alrededor de cincuenta escritores distintos–, y de varias lenguas europeas. La mera lista de los autores teatrales vertidos por él [...], ya nos dice bastante de sus criterios e intereses. Las primeras traducciones dramáticas de que tenemos constancia se remontan a 1909, cuando Baeza solo tenía diecinueve años de edad [...] en las páginas de *Prometeo* [...] capitaneada por su compañero de clase e íntimo amigo Ramón Gómez de la Serna. Gracias a esa amistad, Baeza volvería a publicar varias traducciones teatrales más en el mismo órgano proto-vanguardista.

[...] Así, el trabajo de Baeza se destaca por haber facilitado la familiarización de escritores españoles con algunos de los mejores valores del teatro europeo contemporáneo y en versiones notablemente fidedignas, tarea especialmente importante dadas las limitadas dotes lingüísticas de muchos autores peninsulares de la época<sup>580</sup>.

En la misma línea que Anderson, Navarro Domínguez destaca la labor de traducción dentro de la revista *Prometeo* como el principal resorte o mecanismo para alcanzar la ansiada renovación teatral en España a través del conocimiento y divulgación de las vanguardias europeas:

Lo más renovador desde el punto de vista literario que se puede apreciar en *Prometeo* procede de sus traducciones. En ese terreno, la significativa ausencia de traducciones de los tradicionales «faros» de la poesía modernista, como Verlaine, contrasta con la atención que presta la revista, bajo la guía de Ricardo Baeza y la influencia de Juan Ramón Jiménez, hacia los autores post-simbolistas franceses y belgas, algunos de los cuales se encuentran ya en el camino del verso libre, como Abel Bonnard, Paul Fort, Remy de Goncourt, Francis Jammes, Saint Paul Roux, Marcel Schwob o Émilie Verhaeren, a los que habría que añadir la publicación de dos textos de Walt Whitman<sup>581</sup>.

Evidentemente las obras de estos autores no solían programarse en las temporadas de los principales teatros españoles. Por ello, el marcado antidicentismo de Gómez de la Serna y de la mayoría de sus colaboradores pone el acento en la cara más visible del mediocre panorama teatral español de esos años, el más comercial y el más complaciente con un amplio sector de público y crítica y, en consecuencia, de los empresarios, que ven en ese éxito un lucrativo negocio. El teatro predominante, de esta manera, goza tanto de las simpatías del espectador medio como de la de las instituciones. Todo un entramado de intereses, tanto económicos como políticos, parecen asfixiar cualquier pro-

---

<sup>580</sup> Andrew A. Anderson, “Ricardo Baeza y el Teatro”, *ALEC*, 19 (1994), págs. 229-240, cita en págs. 229 y 230.

<sup>581</sup> Navarro Domínguez, *op. cit.*, pág. 137.

puesta de renovación del mundo escénico; de ahí propuestas tan valientes, además de arriesgadas, como la llevada a cabo por Ramón Gómez de la Serna desde las páginas de *Prometeo*. José Paulino Ayuso, sobre este aspecto, concreta:

La respuesta de Gómez de la Serna a la situación establecida remite, por tanto, a su rechazo estético de los modelos propuestos y, además, a su proclamación de independencia, basada en la publicación de las obras, que puede prescindir del mundo de intereses y conveniencias y concesiones que impone la presencia de los escenarios<sup>582</sup>.

Ese gusto de Ramón y de sus colaboradores por las vanguardias literarias y plásticas conecta con la tendencia a la transposición plástica o écfrasis que se observa en muchos de los escritos publicados en la revista. En el caso de Gómez de la Serna, dicho recurso se convertirá en una de las características más destacables de su estilo teatral de juventud:

De nuevo un repaso por *Prometeo* proporciona datos para determinar el horizonte ramoniano respecto a las artes plásticas y la literatura fundada en la transposición artística. Seguía de cerca la evolución de las artes plásticas y entre sus amigos más cercanos se encuentran pintores –Miguel Viladrich, Salvador Bartolozzi– o escultores –Julio Antonio–. Escribió abundante crítica sobre arte o participó como conferenciante en actos relacionados con la actualidad artística. Todo ello gravita sobre los textos dramáticos<sup>583</sup>.

Precisamente esa plasticidad escénica que el joven Ramón buscaba casi con obsesión está fundada en una visión análoga de la vida, lo que explica su pasión constante por el arte<sup>584</sup>. En relación a este hecho, José Paulino Ayuso concluye:

De esta manera, el hallazgo de una dirección literaria propia, dominante, y de una interpretación personal de la existencia se funde con la solución al problema del arte, a la que su práctica dramática contribuye<sup>585</sup>.

---

<sup>582</sup> José Paulino Ayuso, *Ramón Gómez de la Serna: La vida dramatizada*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012, pág. 25. Sobre la vanguardia teatral española de estos años, véase del mismo autor, “El viaje hacia el conocimiento y la muerte en el teatro español: simbolismo y vanguardia”, *Los márgenes de la realidad: Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata*, Dolores Romero López (ed.), Sevilla, Punto Rojo Libros, 2014.

<sup>583</sup> Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez, *op. cit.* pág. 47.

<sup>584</sup> Véase Ana Rodríguez Fischer, “Ramón y el arte”, *Revista Turia*, 41 (junio de 1997), págs. 145-153. Ramón Gómez de la Serna nos ha legado también numerosos dibujos nacidos de su fecunda imaginación que son una muestra más de ese amor por el arte. Véase sobre este tema en particular Ramón Gómez de la Serna, *Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas de ABC*: [exposición], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida: ABC imp., 2002.

<sup>585</sup> Paulino Ayuso, *op. cit.*, pág. 24.

La inclinación por el Simbolismo literario en Ramón y sus colaboradores puede explicarse también por la influencia de la plástica hermana; por otra parte, de igual modo muy presente en las páginas de *Prometeo*.

### **3.2 Los primeros escritos dramáticos de Gómez de la Serna. Ediciones y reediciones del primer teatro ramoniano**

En cuanto a las obras teatrales de Ramón Gómez de la Serna publicadas en *Prometeo*, pretendo llevar a cabo únicamente un somero acercamiento a ellas, ya que es el estudio de sus conexiones con el Prerrafaelismo inglés el eje en torno al cual se desarrolla esta tesis, y ello es abordado en puntos posteriores de la misma. No está, por tanto, entre los objetivos de esta investigación profundizar en el conjunto de las características de la producción teatral ramoniana desde todos y cada uno de sus múltiples y complejos ángulos, tema ya investigado con anterioridad, y que, de cualquier modo, excedería en demasía los límites y objetivos de esta tesis<sup>586</sup>.

Agustín Muñoz-Alonso López, en su tesis doctoral *El teatro de Ramón Gómez de la Serna* (Universidad Complutense de Madrid, 1991) explica el nacimiento del teatro ramoniano en conexión con su desarrollo vital: “En íntima relación con un proceso de búsqueda de la propia identidad y del camino para lograr la plenitud existencial prescindiendo de los convencionalismos establecidos, surgen entre 1909 y 1912, quince dramas y una serie de pantomimas”<sup>587</sup>.

Este primer teatro ha llamado la atención de la crítica por su absoluta modernidad en el contexto español. Lo resume Gonzalo Sobejano en las *Obras completas* editadas por Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: “Como autor dramático y teatral (ambos predicados le convienen), Ramón Gómez de la Serna, por los años de 1909 a 1912, se alza desde el ángulo que se mire, por encima de cualquier otro escritor español”<sup>588</sup>. Tras esa primera etapa teatral de juventud, ha de señalarse otra segunda a partir de *Los medios* (1929).

Paulino Ayuso, en uno de los más recientes libros sobre el teatro ramoniano (2012), distingue, sin embargo, en su planteamiento inicial tres etapas en el devenir de

---

<sup>586</sup> Relaciono las principales referencias que han ido apareciendo en los últimos años:

<sup>587</sup> Agustín Muñoz-Alonso López, *El teatro de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Universidad Complutense, 1991; pág. 14.

<sup>588</sup> Gonzalo Sobejano, “El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna”, *Obras completas II. “Prometeo” II. Teatro de juventud (1909-1912)*, op. cit., pág. 13.

la literatura dramática de Ramón, es decir, aquella primera que iría de 1908 a 1912, coincidiendo con su teatro de juventud; una segunda que limita al año 1929 con la única obra *Los medio seres*; y una tercera y última desarrollada en la década de los años 30 del siglo pasado, en la que incluye su libreto de ópera *Charlot*, con música de Salvador Bacarisse (1932), y su última obra dramática, *Escaleras. Drama en tres actos* (1935). Así lo explica:

Los escritos de creación dramática de Ramón Gómez de la Serna se sitúan en tres momentos bien delimitados, y en cada uno de ellos las circunstancias históricas y las biográficas son muy diferentes. Por este motivo es preciso diferenciarlos y no trazar, sin más, una línea común entre ellos; incluso hay que poner en cuestión la posibilidad de encontrar un proyecto unitario que los relacione. Cada uno de estos momentos ofrece un desarrollo desigual, por la duración y por los resultados [...]; en apariencia poco tienen que ver cada uno de estos momentos con los demás, y las obras resultantes así lo manifiestan, aunque no dejan de encontrarse unas constantes más o menos ocultas. Conviene, pues, ser cautos en la consideración de una evolución o de un carácter unitario de esta labor dramática y proceder a una separación de cada uno de los segmentos<sup>589</sup>.

Para los objetivos de esta tesis interesan las obras que Ramón redacta en su periodo de juventud, es decir, entre 1909 y 1912. Este teatro de juventud, casi todo publicado en *Prometeo*, a excepción de *Desolación*, está constituido por un total de quince dramas, y varias obras dramáticas sin diálogo y de acción esquemática, que denominó pantomimas. Paso a enumerarlas en orden cronológico e indico su lugar de publicación:

- *Desolación*, *Ateneo. Revista mensual ilustrada* (Madrid), t. VIII, 1909.
- *La Utopía (Drama en dos actos)*, *Prometeo*, n.º 8, 1909.
- *Beatriz (Evocación mística en un acto)*, *Prometeo*, n.º 10, 1909.
- *Cuento de Calleja (Drama para los niños)*, *Prometeo*, n.º 11, 1909.
- *El drama del palacio deshabitado*, *Prometeo*, n.º 12, 1909.
- *El laberinto*, *Prometeo*, n.º 15, 1910.
- *La bailarina (Pantomima en un acto y dos cuadros)*, *Prometeo*, n.º 24, 1910.
- *Los sonámbulos (Comedia en un acto)*, *Prometeo*, n.º 28, 1911.
- *Siempre viva*, *Prometeo*, n.º 28, Madrid, 1911.
- *La Utopía (Drama en un acto)*, *Prometeo*, n.º 29, Madrid, 1911.
- *Accesos de silencio: Revelación. Las rosas rojas. El nuevo amor. Los dos espejos*, *Prometeo*, n.º 29, 1911.

---

<sup>589</sup> Paulino Ayuso, *op. cit.*, pág. 18.

- *Las danzas de pasión. El garrotín, Prometeo*, n.º 30, 1911.
- *La casa nueva, Prometeo*, n.ºs 30 y 31, 1911.
- *Los unánimes (Drama en un acto), Prometeo*, n.º 32, 1911.
- *La danza de los apaches. La danza oriental. Los otros bailes, Prometeo*, n.º 32, 1911.
- *Fiesta de dolores, Prometeo*, n.º 33, 1911.
- *Tránsito (Drama en un acto), Prometeo*, n.º 33, 1911.
- *La corona de hierro (Drama en tres actos), Prometeo*, n.º 34, 1911.
- *El teatro en soledad (Drama en tres actos), Prometeo*, n.ºs 36 y 37, 1912.
- *El lunático (Drama en un acto), Prometeo*, n.º 38, 1912.

Luego vendrían sucesivas selecciones/recopilaciones de algunas de sus obras dramáticas de este teatro de juventud por el propio Ramón. Todas forman ese “Teatro muerto” en el que centro mi investigación:

¿Qué yo tuve una época de escritor de teatro y los primeros tomos que publiqué fueron de teatro? Sí, es verdad, pero fue un teatro muerto, teatro para leer en la tumba fría, y recuerdo esa época como si hubiesen hablado conmigo las malas musas teatrales. Sí, será muerto, que los personajes de teatro –y más si no se representan– ni siquiera han vivido, ni nacido, ni nada. Son muertos sin nacer<sup>590</sup>.

La primera de esas selecciones es, probablemente, *Ex-Votos* (1912), título bajo el que se reeditan *Los sonámbulos, Siempreviva, La Utopía (Drama en un acto)*, de 1911, *La casa nueva, Los unánimes (Drama en un acto), Tránsito (Drama en un acto), La corona de hierro (Drama en tres actos) y Fiesta de dolores*. Este volumen lleva una portada de Julio Antonio. En 1913 aparece *Tapices*, en donde se recogen todas las pantomimas, a excepción de *Fiesta de dolores*. La portada se debe en esta ocasión a Salvador Bartolozzi.

La editorial América publica en 1921 una segunda selección bajo el título de *El drama del palacio deshabitado* con la misma ilustración para la portada que en su día Julio Antonio hiciese para *Beatriz (Evocación mística en un acto)*, con la salvedad del título que, como es lógico, es sustituido por aquel. Esta nueva selección de obras incluye, aparte de la que da nombre a la edición, *Beatriz (Evocación mística en un acto), La Utopía (Drama en un acto)* de 1911, *La corona de hierro* y *El lunático*. Alfredo Martí-

---

<sup>590</sup> Gómez de la Serna, *Obras completas XX. Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948)*, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 1998, pág. 452.

nez Expósito recalca el hecho de que en el caso de esta publicación “sí que podemos hablar de una verdadera segunda edición de las obras que presenta, porque las modificaciones y mutilaciones a que somete los textos de *Prometeo* son ciertamente significativas”<sup>591</sup>. En este sentido Ignacio Soldevila-Durante, “Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia”, indica:

Ramón, en pleno apogeo como narrador y como creador de greguerías, traducido y adulado como uno de los pilares de la vanguardia en Europa, consideraba arriesgado el proyecto [...]. Lo que más sorprende hoy es que Ramón excluyera de esa selección la pieza que hoy nos parece la más renovadora de su producción –*El Teatro en soledad*– y que más podría haber interesado a las vanguardias. [...] En esos mismos textos de 1926 no puede Ramón ocultar su melancolía respecto del abortamiento de su producción teatral de 1909-1911, ni su convencimiento de que se trataba de un teatro valioso, aunque imposible de actualización escénica en España, no solo en el momento de su composición, sino en el momento mismo de su reedición<sup>592</sup>.

En 1956, la Editorial AHR saca al mercado unas *Obras completas* en dos tomos escrupulosamente cuidada por el propio Gómez de la Serna. En ellas la parte dedicada a su teatro de juventud, por primera vez bajo el epígrafe de “Teatro muerto”, incluye únicamente los mismos títulos de la edición de 1921 y 1926, y con significativas diferencias: sustituye *La Utopía* de 1911 por *La Utopía* de 1909, cuyo prólogo es eliminado, así como la dedicatoria a Julio Antonio, y reduce la obra a un solo acto con dieciséis escenas, eliminando además a “La canalla” de la nómina de personajes; *Beatriz* pasa a tener ahora como subtítulo *Narración mística en un acto*, y su prólogo original es eliminado y sustituido por una “Advertencia” preliminar, de carácter bien distinto; *El drama del palacio deshabitado* es reducido al máximo, eliminando todo aquello que consideró ofensivo a la moral, elimina el prólogo y el epílogo, y también la dedicatoria; del mismo modo pierde *La corona de hierro* su dedicatoria a Gabriel Miró y la acotación preliminar, que era una segunda dedicatoria, a Salvador Bartolozzi, Julio Antonio, Miguel Villadrich y Romero de Torres; y *El lunático* ya no presenta la suya a Ismael Smith. En definitiva, la nueva edición de 1956 censura cualquier vestigio de su anterior admiración por el Prerrafaelismo y por el Simbolismo, donde se incluirían todos los artistas

---

<sup>591</sup> Martínez Expósito, *op. cit.*, pág. 32.

<sup>592</sup> Ignacio Soldevila-Durante, “Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia”, en Dru Dougherty y M.<sup>a</sup> Francisca de Frutos (coords.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1935*, Madrid, CSIC, 1992, págs. 69-78, cita en pág. 70. Ante la posibilidad de que la fecha señala por Soldevila-Durante de 1911 para el final de la primera etapa teatral de Ramón pudiese tratarse de un errata en el texto, he contrastado el dato con otros ejemplares del mismo, y el dato de 1911 se repite en todos. La cita de Soldevila-Durante alude a la edición de 1926. Se trata de la segunda edición que la editorial América lleva a cabo de la de 1921, sustituyendo en esta ocasión la portada de *Beatriz* por la de *El drama del palacio deshabitado*, pero con idéntico contenido que el de esa 1ª edición de 1921.



citados. Ramón elimina cualquier prueba de su inclinación inicial por los componentes del Modernismo hispánico. Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio Jiménez lo resumen de manera clara y escueta, pero sin medias tintas: “Son en cierto modo otros dramas con estos nuevos ropajes. Los intereses de Ramón eran ya otros y los proyectó sobre los textos, borrando indicios de su primera y torrencial escritura”<sup>593</sup>.

### **3.3 Elementos textuales característicos del teatro de juventud de Gómez de la Serna. Algunas valoraciones en torno al “Teatro muerto”**

Partiendo de las primeras ediciones del teatro de juventud de Ramón, Alfredo Martínez Expósito en conjunto, y abstrayendo los elementos teatrales comunes, propone “un prototipo de lo que son los diversos elementos constitutivos de los guiones teatrales de Ramón Gómez de la Serna [...] que se repiten con asiduidad en estas obras”<sup>594</sup>:

El primer rasgo significativo es la clasificación dramática del propio autor: Ramón define todas sus obras como “dramas”, a excepción de *Beatriz. (Evocación mística en un acto)*, tanto en esta primera versión<sup>595</sup> como en las posteriores de 1921 y 1956; *Los sonámbulos*, que subtitula “comedia”; y *Los medio seres*, “farsa fácil”<sup>596</sup>.

Un segundo elemento característico de las obras dramáticas de Ramón son las dedicatorias, elemento constante en su primer teatro, y que no aparece ya en las dos obras de su última etapa. Lo más llamativo de las dedicatorias ramonianas no es solo a quién van dirigidas, sino que use estas como breve paratexto, para sugerir aspectos de la obra que considera claves para su entendimiento (aunque con frecuencia crea con ello pequeños enigmas por resolver al lector). Son además signo de la complicidad que mantiene con los dedicatandos, que son siempre amigos y estrechos colaboradores. Destaco, entre otras, la dedicatoria a su compañera Carmen de Burgos (en *Cuento de Calleja. Drama para los niños*), a Julio Antonio (en *La Utopía* de 1909 y *La Utopía* de 1911), a Salvador Bartolozzi (en *Las rosas rojas*), a Miguel Viladrich (en *Los sonámbulos*), a Ismael Smith Marí (en *El lunático*), a todos los colaboradores de *Prometeo* (en *El dra-*

---

<sup>593</sup> Muñoz Alonso-López y Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 11.

<sup>594</sup> Martínez Expósito, *op. cit.*, pág. 44.

<sup>595</sup> En la separata de *Prometeo* a cargo de la imprenta J. Fernández Arias, en el diseño de la portada por Julio Antonio sí aparece en su lateral derecho “BEATRIZ-DRAMA-POR” y en el izquierdo “RAMÓN-GÓMEZ-DE-LA-SERNA”, la única ocasión en que la obra es calificada como “drama”.

<sup>596</sup> Martínez Expósito aventura la hipótesis de que la no elección del joven autor por la comedia ni la tragedia, pueda explicarse como “intento de evitación de la pieza cómica o de otras formas alegres que poblaban el teatro español de la época así como del excesivamente literaturizado género de la tragedia”. *Op. cit.*, pág. 44.

ma del palacio deshabitado), a Eugenio Noel (en *El teatro en soledad*), a Eugenio Miró (en *La corona de hierro*) y a Ricardo Baeza (en *La casa nueva*).

El tercer elemento a destacar es la nómina de personajes, visto desde dos perspectivas, una en cuanto a su número; otra por la forma de denominarlos. Dentro del primer criterio, Martínez Expósito agrupa las obras de Ramón, en función del número de personajes, en aquellas que tiene entre 5 y 9 personajes (*Desolación*; *La Utopía de 1909*; *Cuento de Calleja*; *El Laberinto*; *Los sonámbulos*; *Tránsito*; y *El Lunático*); aquellas otras que cuentan entre 11 y 16 (*El Drama del palacio deshabitado*, *Siempre viva*, *La Utopía de 1911*, *Los unánimes*, y *La corona de hierro*); y por último, obras con entre 26 y 37 personajes (*La casa nueva*, *El teatro en soledad*, *los medio seres* y *Escaleras*). En cuanto al modo en que Gómez de la Serna da nombre a sus personajes, el criterio va desde el nombre propio, hasta un simple pronombre, pasando por apelativos, alusivos a la profesión que ejercen, o centrados en algún rasgo físico o psicológico destacable, así como en función de que trate de personajes principales (con nombre propio, individualizado) o secundarios (con nombre colectivo).

Con frecuencia Ramón concede categoría de personaje o actante a un objeto<sup>597</sup>. Es el caso, por ejemplo, del antifaz en *El Lunático*, o la cabeza cercenada de Juan el Bautista en *Beatriz*.

Hay otros rasgos relativos a la segmentación dramática que, asimismo, pueden señalarse como rasgos de la primera escritura ramoniana. Así, en sus obras tempranas prefiere segmentar en escenas, lo que es justificable por la corta extensión de estos textos (*Desolación*, *Cuento de Calleja*, y *La Utopía de 1909*), luego usa el cuadro, lo que para Martínez Expósito supone una especie de segunda fase (*El Laberinto*; *El drama del palacio deshabitado*, *Los sonámbulos*); y la división en actos queda reservada para el resto de sus obras, salvo con *Escaleras*, en la que vuelve a la división en escenas.

En cuanto al encuadre espacio-temporal, hay una indeterminación general. Salvo casos concretos en que imaginamos el desarrollo dentro del Madrid de entonces (*La Utopía de 1909*, *El lunático*, *El laberinto*, *Los medio seres*). La tendencia simbolista de muchas de sus obras hace que el contexto espacio-temporal sea mucho más arquetípico u onírico que real (*Beatriz*, *La corona de hierro*, *El drama del palacio deshabitado*).

---

<sup>597</sup> No profundizo en este aspecto del teatro ramoniano, del que se ha escrito mucho, como de otros, porque no forma parte de los objetivos de esta tesis, y adentrarme en ese campo supondría desviarme de los auténticos propósitos de mi investigación, aun cuando sea oportuno señalar su importancia.

Para terminar, son muy importantes los prólogos y epílogos, paratextos que al modo de manifiestos sirven a su autor para, más allá de comentarnos claves de la obra concreta a la que nos enfrentamos, vuelca en ellos muchas de sus obsesiones o principios estéticos generales sobre el teatro, la moral, las convenciones o la vida. Volveré a ellos en el capítulo III.

En cuanto a las distintas valoraciones que de este teatro de juventud de Ramón Gómez de la Serna se han llevado a cabo en los últimos años, abordar su análisis sobrepasa en mucho los límites y metas de esta tesis. Solo apuntaré que dicha valoración no es unánime, y parece que, más allá de las dificultades “objetivas” que la obra de Ramón ofrece por sí misma para situarla dentro de un género o una estética, así como para evaluar sus méritos y trascendencia en el campo de las letras y las vanguardias artísticas, la causa principal para explicar el olvido sistemático que su teatro ha sufrido hasta hace relativamente poco fue el radical cambio ideológico experimentado por el autor, que le impulsó a afanarse en la negación de un pasado incómodo y poco conveniente. A este respecto López Criado afirma:

La infravaloración, desestimación o simple desconocimiento de su obra, particularmente de su producción dramática, no hubiera sido posible sin la colaboración activa del propio autor que, ya en su vejez, y desde su conversión a los valores políticos y religiosos más intransigentes de una España franquista –y por extensión, de todo un occidente sumido en la neurosis de la “guerra fría”–, expurga y autocensura aquella obra de “incendiario y dinamitero literario” en todo lo que ella pudiera tener de blasfemo o subversivo<sup>598</sup>.

Gonzalo Sobejano es uno de los escasos estudiosos que, aun admitiendo lo anterior, elude la cuestión ideológica para centrarse en otros aspectos de la personalidad de Ramón, mucho más amables:

Si injusticia hubo (o infortunio), la culpa fue mayormente del propio artista: publicó sus dramas en una revista de escasa difusión, aceptó el fracaso de no ver estrenado alguno de ellos, y capituló, dedicándose a otros géneros<sup>599</sup>.

Alfredo Martínez Expósito resume en *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna* (1994) las tres tendencias más generalizadas:

[...] o bien se considera como uno más de los intentos renovadores de la escena española de comienzos del siglo XX; o bien, peyorativamente, como un conato frustrado

---

<sup>598</sup> López Criado, *op. cit.*, pág. 15.

<sup>599</sup> Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pág. 13.

de cambio, que cayó en la irrepresentabilidad y en la escasa valía artística; o, por último, como una de las manifestaciones más genuinas de la pre-vanguardia hispánica. Las tres parten de la opinión común e indiscutida de que se trata de una obra en cierto sentido innovadora o inconformista, pero cada una de ellas incide en un aspecto determinado y llega a una valoración estética diferente<sup>600</sup>.

No obstante, cualquiera que sea el punto de vista o criterio elegido para el análisis (y ya vemos que ninguno es sencillo de abordar porque el teatro de Ramón parece ofrecernos una imagen de sí mismo refractaria, caleidoscópica, cubista si se prefiere), aparte el hecho de que no son excluyentes entre sí, llama la atención la persistencia de ciertas etiquetas (“greguería”, “ramonismo” o “generación unipersonal”), vigentes en gran medida a la hora de afrontar el estudio de esa producción dramática, convertidas en la mayoría de los casos en referentes obligados desde los que justificar su clasificación dentro de la vanguardia. En opinión de Fidel López Criado, como en el caso de otros investigadores, en relación al tantas veces aludido vanguardismo de la obra de Gómez de la Serna, con el que está de acuerdo, puntualiza o concreta qué aspectos justificarían esta afirmación:

Al acercarse a la ingente producción literaria de ese famoso desconocido que es Ramón Gómez de la Serna, suele ser de rigor, en una gran parte de las historias de la literatura española –incluso entre las mejores y más actualizadas–, ensalzar el carácter vanguardista de su obra mediante tres descriptores esenciales: *greguería*, *ramonismo* y *generación unipersonal*<sup>601</sup>.

La cuestión de fondo, en opinión de López Criado, no es aceptar o no estos descriptores como los únicos signos inequívocos de la identidad novadora de la literatura ramoniana (en la que queda incluido su teatro, por supuesto), porque podrían ser discutibles desde según qué perspectiva, si responden a una realidad objetiva o a una construcción cultural (sobre todo si nos referimos al aspecto “generación unipersonal”), asumida a base de repetirla. Pocos estudiosos niegan al día de hoy la imagen de un joven Gómez de la Serna precursor de la vanguardia, creador de un universo creativo tan excepcional que podría llegar a entenderse como un nuevo orden literario. Y si a esto unimos el hecho de que el personaje público en que llegó a convertirse el escritor llegó a eclipsar en ocasiones a su obra, la consecuencia inmediata es, como resalta López Criado, que se ha ido “favoreciendo una crítica eminentemente histórico-biográfica que ha

---

<sup>600</sup> Martínez Expósito, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>601</sup> López Criado, *op. cit.*, pág. 11.

contribuido a hacer de Ramón uno de los escritores más conocidos y peor leídos de todo el siglo XX”<sup>602</sup>.

Con independencia de todo lo expuesto hasta ahora sobre los primeros contactos de Ramón con el teatro español y europeo de vanguardia entre la creación de *Prometeo* y su cierre editorial; al margen de cuáles son los rasgos novísimos que conformarían su estilo único; o dejando al margen el radical cambio de mentalidad e ideología que le llevó en su vejez a repudiar su teatro de juventud como si de un hijo bastardo nonato se tratase, hasta el punto de denominarlo en esos términos terribles de “Teatro muerto”; lo cierto es que antes, cuando sí amó y defendió sus dramas, jamás consiguió verlos en escena. No llegó más allá de los ensayos previos de *La Utopía* (1909), sumando la frustración de este fracaso al dolor por el estreno fallido de *Cuento de Calleja*, porque como bien concluyen Agustín Muñoz Alonso-López y Jesús Rubio Jiménez:

La fortuna no sonreía a Ramón en sus iniciativas teatrales cuando iban más allá del papel de su revista y necesariamente hubieron de dejar un poco de insatisfacción y desengaño. Con todo, de este esfuerzo nos quedan los textos dramáticos que ahora nos interesan y ocupan, rodeados de otros documentos y textos dramáticos que testimonian el mantenido esfuerzo del grupo de literatos que aglutinaba *Prometeo* por sacar de su inercia el teatro español<sup>603</sup>.

#### **4. El teatro de Arte, el Teatro de los niños y Ramón Gómez de la Serna**

##### **4.1 La publicación de su manifiesto y sus firmantes en las páginas de *Prometeo***

En la búsqueda de nuevas alternativas estéticas en *Prometeo* hay que encuadrar dos proyectos teatrales que marcarían profundamente al joven escritor, el *Teatro del Arte* de Alejandro Miquis y el *Teatro de los niños* de Jacinto Benavente, que concluyeron con los estrenos frustrados de *La Utopía* (1909) y de *Cuento de Calleja*. El entusiasmo juvenil de Ramón por participar, siempre que le fue posible, más allá de sus escritos dramáticos, ensayos y artículos en cualquier actividad cultural en la que canalizar sus ansias de renovación teatral, le llevó a formar parte de proyectos de gran repercu-

---

<sup>602</sup> *Ibid.*, pág. 13.

<sup>603</sup> Muñoz Alonso-López y Rubio Jiménez, *op. cit.*, págs. 31-32.

sión en el panorama teatral de su época y, desde luego, en la trayectoria teatral y vital de nuestro escritor.

Debemos contextualizar estos hechos en la problemática planteada por la comercialización progresiva del teatro poético en España y su servicio encubierto al conservadurismo ideológico del país, la existencia en paralelo en España desde 1908 de sociedades de carácter dramático de aficionados o de semiprofesionales (aquellas constituidas por escritores, hombres de teatro y actores, sin ánimo de lucro), cuya razón de ser última era la misma línea que animaba el esfuerzo innovador de dramaturgos consagrados como Jacinto Benavente o Linares Rivas. Vista desde la perspectiva actual, llegan a ser más interesantes para los investigadores del teatro de vanguardia español a comienzos de siglo XX que la mayor parte del teatro poético que se representaba en las grandes salas. Y todo ello a pesar de la gran distancia que separaba ese teatro con ambiciones renovadoras, en cuanto a posibilidades económicas e infraestructuras, del teatro comercial, con el que no podía competir<sup>604</sup>.

César Oliva puntualiza las características básicas que los espectáculos de estas iniciativas teatrales, muchas veces de carácter familiar o surgidas de pequeños grupos cuyos componentes están ligados al mundo cultural, solían mostrar:

Estas primeras experiencias configuraron un tipo de montaje que tenía como características principales: a) estar concebido para muy pocas representaciones, únicas en la mayoría de los casos; b) contar con intérpretes asimismo ocasionales, mezclando grandes figuras del arte, no siempre de la escena, con jóvenes aficionados; c) disponer de curiosas escenografías y originales efectos de luz, al menos para la época en la que se realizaba; d) aportar un repertorio verdaderamente innovador; y e) tener un público limitado, de un sector social muy concreto<sup>605</sup>.

Teniendo en cuenta que este tipo de actividades teatrales se movían por intereses bien distintos a los del teatro comercial, era lógico que se desarrollase especialmente en Barcelona y Madrid, los dos grandes centros urbanos en España a comienzos del siglo XX. En realidad, la modernidad intrínseca de estos proyectos tuvo acogida inicialmente en la ciudad condal antes que en Madrid gracias al apoyo de la burguesía catalana, “cul-

---

<sup>604</sup> Véase sobre este tema Ángel Berenguer, *El Teatro en el Siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988; Jesús Rubio Jiménez, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, op. cit.; Agustín Muñoz Alonso-López y Jesús Rubio Jiménez, “Introducción”, en Gómez de la Serna, *Teatro muerto (Antología)*, op. cit.; Rubio Jiménez, *La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998; Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura Española*, Madrid, Grados, 1999; César Oliva, *Teatro Español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002; y Agustín Muñoz-Alonso López, *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003.

<sup>605</sup> Oliva, op. cit., pág. 65.

ta y conocedora de sus posibilidades y apta para protagonizar la fusión artística que suponía el Modernismo: arquitectura, pintura y artes decorativas. En ese sentido, es lógico que las principales innovaciones escénicas, procedentes del modelo europeo, entraran por Barcelona”<sup>606</sup>. La Compañía Libre de Declamación de Felip Cortiella e Ignasi Iglesias fue una de las primeras de estas iniciativas, fundada en 1896; y recordemos que con el Teatre Íntim de Adrià Gual, cuya actividad se inicia ya en 1898, verdaderamente empezó la vanguardia escénica en España con la representación de obras de Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann y D’Annunzio.

Estos teatros “íntimos”, intentaron pasar el testigo de sus innovaciones escénicas a Madrid, como demuestra la conferencia que en 1904 dio Cortiella en el Teatro de Lara de la capital, con el título “El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo”, pero no tuvo la menor repercusión.

Cierto es que de finales del siglo XIX proceden las primeras experiencias teatrales de carácter innovador en Madrid, como el Teatro Artístico creado por Jacinto Benavente en 1899, supuestamente a imagen y semejanza del Teatro Libre de Antoine. Sin embargo, quedó demostrado que las intenciones de un proyecto y otro eran bien diferentes, pues si bien es verdad que Benavente quiso innovar, también buscó el éxito comercial, y lo más rápido posible. No obstante, produjo estrenos muy interesantes, como *Cenizas de Valle-Inclán*, la reposición de *Juan José*, de Dicenta, y *La fierecilla domada* de Shakespeare dirigida por Valle. Proyectaba Benavente el estreno de *Interior* de Maeterlinck cuando hubo de dar cierre a su Teatro Artístico. Según Oliva:

El proyecto no dejó de ser una especie de juego intelectual, en el que autores y actores interpretaban en función única los papeles centrales. De esta manera Benavente, Valle-Inclán y Martínez Sierra, con figuras como Concha Catalá, Rosario Pino o Josefina Blanco, actuaban en esos montajes de manera ocasional<sup>607</sup>

De muy distinta índole, y una de las propuestas teatrales más interesantes por su calidad, fue el Teatro del Arte, creado por el crítico teatral, ensayista y escritor Anselmo González, conocido con el seudónimo de *Alejandro Miquis*. Decidido a promover fuera de los circuitos comerciales representaciones públicas en las que dar cabida en escena a autores extranjeros y nacionales representativos de la vanguardia europea (por supuesto, desconocidos en su mayoría por el gran público), especialmente del Simbolismo, da

---

<sup>606</sup> *Ibid.*, pág. 66.

<sup>607</sup> *Ibid.*, pág. 67.

lugar a una de las experiencias creativas más ricas al fundar este grupo de teatro, que Jesús Rubio Jiménez y Agustín Muñoz-Alonso López no dudan en calificar como “un eslabón imprescindible a la hora de estudiar lo acontecido en el teatro español en el periodo de transición entre el modernismo y las vanguardias”<sup>608</sup>

*Alejandro Miquis* llevaba algunos años defendiendo con ahínco la necesidad de devolver la dignidad perdida al género teatral en España a través de sus artículos y ensayos en *Nuevo Mundo* y *El Diario Universal*. Conocía de primera mano gracias a sus frecuentes viajes el teatro europeo, tanto el más comercial y aburguesado, como las nuevas tendencias escénicas. Evidentemente estas segundas son las que le interesaron y las dio a conocer al público español desde sus publicaciones. Contribuyó al conocimiento de las vanguardias europeas también traduciendo al castellano algún ensayo o manuales de interpretación, en un momento en que los métodos Stanislavski y Meyerhold plantean las dos grandes líneas interpretativas del presente y futuro inmediato del teatro de vanguardia. *Miquis*, en su afán divulgativo de las nuevas tendencias, traduce manuales como *La mímica*, de Édouard Cuyer (1852), en 1909; y da toda una serie de conferencias sobre gestualidad y mímica en el teatro<sup>609</sup>; incluso se atrevió con la dirección artística, cuando se le ofreció la oportunidad en el Teatro Español durante la temporada de 1911-1912.

Nacía, pues, a la escena madrileña su Teatro del Arte (la elección del nombre no era casual, aludía al teatro de vanguardia de Fort y al método de Stanislavski) en 1908, y hasta el momento de su desaparición, en 1911, la propuesta fue acogida y seguida con entusiasmo por el mundillo artístico y los aficionados al buen teatro. Tengamos en cuenta que, sobrepasada la fecha de 1900, el interés en ciertos sectores de la sociedad española por las vanguardias teatrales y por propuestas como la de *Alejandro Miquis* sigue siendo un tema que interesa. En este sentido Jesús Rubio Jiménez detalla:

El tema continuó siendo actual y constantemente ocupa las páginas de los periódicos y revistas literarias con motivo de algunos estrenos o al referirse a dramaturgos europeos de prestigio como Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck o Praga. En las revistas promovidas por escritores jóvenes se puede seguir la evolución de sus inquietudes y el cambio de sus gustos: *Juventud*, *Electra*, *Arte Joven*, *La Revista Ibérica*, *Helios*, *Alma española* o *Renacimiento* reservan un espacio abundante a textos teatrales renovadores, extranjeros y españoles, e incluyen noticias sobre el devenir escénico europeo. Otro tanto ocurre en re-

---

<sup>608</sup> Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>609</sup> Sobre la evolución de las técnicas de interpretación teatral en las enseñanzas profesionales en España desde finales del siglo XIX, véase Guadalupe Soria Tomás, “Las enseñanzas teatrales en el cambio de siglo: la apertura de la Cátedra de Indumentaria en el conservatorio de música y declamación (1903-1922)”, *Don Galán*, 2 (2012), 2.5.



vistas de carácter más amplio, como *Los cómicos*, *La Lectura*, *Nuestro Tiempo* o la veterana *España Moderna*<sup>610</sup>.

Por eso no puede extrañarnos que surgido un proyecto como el del Teatro del Arte, se alzasen rápidamente voces de apoyo y se llevase a cabo un manifiesto a favor de la formación de *Alejandro Miquis*. Se trató de un texto breve publicado como folleto y editado al menos dos veces (el primero, posiblemente el 8 de mayo de 1908), con algunas pequeñas variaciones que no alteraron el espíritu del mismo, en *El Imparcial*, *Por esos mundos* y *Prometeo*. En este último caso, tras suscribirse Ramón Gómez de la Serna al proyecto. En opinión de Jesús Rubio Jiménez: “La propia insistencia en la difusión de su contenido confirma las intenciones de sus promotores y la firmeza de sus posiciones, sobre todo si se tiene en cuenta que median varios meses entre las distintas apariciones”<sup>611</sup>.

En el manifiesto podemos observar ideas claras y convicciones firmes, pero expresadas con una inteligente moderación y actitud conciliadora, dejando la puerta abierta a otras opciones teatrales, que serán bienvenidas siempre que persigan las mismas metas renovadoras que las propugnadas por el *Teatro del Arte*, y llevadas a cabo desde la más estricta ética profesional y amor al arte. Resulta de igual modo llamativas la enorme ilusión y fe depositadas en un proyecto que a priori tenía muchas cosas en contra, de lo que son conscientes sus promotores, pues asumen desde el principio que encontrarán dificultades de todo tipo para poder realizar sus propósitos de renovación teatral:

Sinceros amantes del arte escénico, síntesis y compendio de todas las bellas artes; dolidos y apenados del industrialismo que parece ser la razón única de su vida, pretendemos crear, no frente al teatro industrial sino a su lado, y complementándole para dar la fórmula del teatro íntegro, un *teatro del arte* [...].

Eclécticos, convencidos de que la Belleza no es un patrimonio de una secta ni de una escuela, pretendemos abrir ese teatro a todas las tendencias sin pedir a los que la sirvan más que sinceridad en el amor a lo bellos y lo verdadero.

Libres de prejuicios que no sean el culto a la belleza [...] queremos con nosotros a cuantos sientan la necesidad de elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro [...] que ha de darnos el definitivo derrumbamiento de las fórmulas viejas que oprimen y anquilosan [sic] al arte escénico que, por ser la vida misma en acción, mayor libertad y movimiento necesita<sup>612</sup>

---

<sup>610</sup> Rubio Jiménez, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, op. cit., págs. 135-136.

<sup>611</sup> *Ibid.*, pág. 137.

<sup>612</sup> Citado por Rubio Jiménez, op. cit., págs. 138 y 139.

En cuanto a la nómina de los firmantes del manifiesto, llama particularmente la atención la cantidad de escritores, artistas plásticos, actores, críticos, escenógrafos, etc., algunos ya consagrados y muchos otros llamados en un futuro más o menos próximo a convertirse en auténticas personalidades en cada uno de sus campos:

[...] figuran prácticamente todos los dramaturgos a los que después la historiografía literaria ha deparado un lugar significativo dentro de los intentos renovadores del teatro español de aquellos años, [...] también los críticos y otras gentes relacionadas con el teatro, que fueron quienes después mantuvieron una tenaz defensa de la dignidad artística del teatro<sup>613</sup>.

En la nómina figuran, además del propio *Alejandro Miquis*: Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Manuel Linares Rivas, Ramón del Valle-Inclán, Carmen de Burgos, Emilio Mario, José de Laserna, José Alsina, Pedro González Blanco, Felipe Trigo, Jacinto Grau Delgado, Enrique Díez-Canedo, Alfonso G. del Busto, Enrique de la Vega, Antonio Asenjo, Antonio Palomero, Juan Pérez Zúñiga, o Benito y Salvador Bartolozzi.

Llama también la atención el número considerable de colaboradores de la revista *Prometeo*, antes de que Ramón estuviese entre los firmantes; y la presencia de Carmen de Burgos, la única mujer vinculada profesionalmente a la revista y sentimentalmente a su director. No obstante, los contactos directos entre *Alejandro Miquis* y Ramón Gómez de la Serna no tendrán lugar hasta la segunda temporada de la compañía (1909-1910), cuando el fundador del Teatro del Arte, tras la vuelta de unos de sus viajes busque entre las filas de los nuevos dramaturgos españoles obras innovadoras que pueda incluir en sus programas. A partir de ese momento (1909) *Prometeo* dio cuenta puntualmente a sus lectores de todo lo relacionado con el Teatro del Arte.

#### **4.2 Las producciones del Teatro de Arte y su repercusión en la crítica periodística española**

Pero volvamos a los comienzos del Teatro del Arte. El primer año de su existencia pudo cumplir sus expectativas llevando a cabo cuatro representaciones que han podido reconstruirse desde un punto de vista historiográfico gracias a las reseñas en distintas publicaciones del momento, algunas de las cuales incluían el folleto del manifiesto fundacional, y no pocas se felicitaban por lo conveniente de empresas como esta, a la que desean el mayor éxito. Esto demuestra el interés que desde un principio el proyecto de

---

<sup>613</sup> Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 17.

*Alejandro Miquis* había despertado en el mundo cultural madrileño, interés que pudo justificar sobradamente. Resumo estos datos para poder enlazar con Ramón y su colaboración en el proyecto.

La primera de las representaciones, a finales de mayo de 1908, llevaba por programa *El Escultor de su alma*, obra del malogrado Ángel Ganivet. La prensa en general se mostró unánime, destacando en todo momento el buen hacer de los actores que, a pesar de no ser profesionales, defendieron un texto nada fácil con dignidad y buenas dosis de talento. También se alabó la escenografía y la dirección de la obra en su conjunto. La prensa subrayó asimismo la necesidad de espectáculos de este tipo para sacar de la mediocridad al teatro español.

A pesar de este éxito de crítica, *Miquis* “lamentaba la falta de público y la insensibilidad de las instituciones que ni se dignaron, en muchos casos, en contestar a sus invitaciones”<sup>614</sup>. No obstante, llegó la segunda representación, que tuvo lugar el 13 de junio del mismo año, con un programa con *Teresa de Clarín* a la cabeza como homenaje al escritor asturiano, completado con *Cuando las hojas caen*, de José Francés, y *El peregrino de amor*, de Brada. Este último era una especie de cuento de hadas con decoración a cargo de Amorós y Blancas, que por su carácter ensoñador y mágico y la belleza de sus decorados fue muy del agrado del público. De cualquier modo, lo misceláneo del programa hizo que pasara casi desapercibido, por lo que su eco fue menor. *Alejandro Miquis* no se sorprendió de lo ocurrido, y durante los siguientes meses estuvo más centrado en la controversia surgida del escándalo del Teatro Nacional; al tiempo que entraba en contacto con Gómez de la Serna y *Prometeo*, surgiendo una amistad y colaboración de años entre ambos.

La tercera de las representaciones del Teatro del Arte, del 17 de julio de 1908, tuvo mayor resonancia, pues su director se arriesgó con una obra de G. B. Shaw, *Mistress Warren's Profession*, traducida como *Trata de Blancas*. Iba a ser la primera vez que se estrenaba a Shaw en España, y la prensa se hizo eco del preestreno, creándose una enorme expectación, por la novedad y por lo escabroso del tema de la obra, arriesgado en un país conservador como el nuestro:

Efectivamente, todavía no se había estrenado ninguna de sus obras en España y de su teatro todo lo más se tenían noticias por la prensa. Apenas unas semanas antes *La Correspondencia de España* (16-XII-1907) había publicado un artículo de Ramiro de

---

<sup>614</sup> Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 20.

Maeztu, en el que se exponía la dificultad de su teatro y cómo este no sería fácilmente aceptado incluso por públicos como el parisense<sup>615</sup>.

*Alejandro Miquis* se encontró con problemas desde el inicio de los ensayos, pues las actrices se negaron a representar a personajes inmorales, lo que retrasó considerablemente la fecha del estreno. Se hizo eco de estas dificultades previas Luis Bello en su “Crónica de teatro” de la revista *Faro*, apoyando la iniciativa de *Miquis*.

Salvados esos obstáculos, casi todas las críticas al estreno se centraron más en el contenido de la obra que en los valores del montaje por la morbosidad que suscitaba. El propio *Miquis* quedó insatisfecho por el resultado y reconoció en una entrevista que la impresión fue la de “un aceptable ensayo en la que se detectaba la inseguridad de los actores” (*Diario Universal*, 18-VII-1908)<sup>616</sup>.

La temporada se cerró con el estreno en diciembre de ese año de *Sor Filomena* de los hermanos Goncourt en el Teatro Lara. La elección de *Miquis* había sido muy sopeada y meditada con anterioridad: la obra permitía, de un lado ensanchar el panorama del realismo teatral en España; y de otro, experimentar nuevas formas de adaptación de un texto literario, novela en este caso, al teatro. El trabajo de actores se cuidó especialmente, haciendo hincapié en la verosimilitud del lenguaje utilizado y en el tono más adecuado. También la escenografía jugó un papel importante, ya que al tener que renunciar a los intermedios, tuvieron que utilizar escenografía móvil. Eso fue posible gracias al extraordinario talento de Robleda, Bartolozzi y Pellicer.

*Sor filomena* fue un éxito, a pesar de no conseguir llenar el teatro. Luis Bello, en el número 4 de *Crónica Teatral* (5-XII-1908), supo captar perfectamente la esencia del montaje al describir las distintas secuencias escenográficas como fotogramas en movimiento, “una especie de desfile cinematográfico que ni es ya la novela ni es todavía el teatro”<sup>617</sup>. El crítico pasó de la desconfianza inicial en las posibilidades reales del proyecto de *Alejandro Miquis* al comienzo de su temporada a convertirse en uno de sus más sinceros admiradores, solicitando para su Teatro del Arte más ayudas y apoyo oficial y económico. *Alejandro Miquis* entendió inútil esperar ningún tipo de apoyo estatal a este tipo de propuestas teatrales, así como denunciaba la falta de autores españoles capaces de crear un repertorio adecuado al espíritu de la compañía.

---

<sup>615</sup> Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 145.

<sup>616</sup> Citado por Rubio Jiménez, *ibid.*, pág. 147.

<sup>617</sup> Citado por Rubio Jiménez, *ibid.*, pág. 148.

*Miquis* no se desanimó y viajó a París en busca de repertorio y nuevas ideas escénicas y dramáticas. Sin perder la vista en las novedades extranjeras, no dejó de buscar nuevos valores entre los dramaturgos españoles, tanto para su propia compañía como en la construcción de un Teatro Nacional moderno, acorde a los nuevos tiempos. Y es ahí, a su vuelta de París en agosto de 1909, cuando conoce directamente a Ramón:

Sus esfuerzos se orientaron a apoyar la creación de un Teatro Nacional y buscando los vanguardistas españoles entró en contacto con Ramón Gómez de la Serna y el grupo de *Prometeo*, en cuyas páginas durante 1909 es frecuente el tema del *Teatro del Arte*. Su relación es una clave indispensable para comprender la obra dramática de Ramón, quien, además, y esto es menos conocido, hizo sus pinitos como director artístico<sup>618</sup>.

### 4.3 Los estrenos frustrados de *La Utopía* (1909) y *Cuento de Calleja*

En esos momentos Gómez de la Serna ya ha publicado “El concepto de la nueva literatura”, “Fundación y manifiesto del Futurismo” y “Movimiento intelectual. Futurismo”. También han salido a la luz sus textos dramáticos *La Utopía* de 1909 y *Beatriz (Evocación mística en un acto)*. De la nueva relación entre *Miquis* y Ramón nace el propósito del estreno de *La Utopía* (1909) inaugurando la segunda temporada del Teatro del Arte. Así se anuncia en *Prometeo* acompañado el anuncio de un comentario crítico de Edmundo González Blanco:

Es un verdadero alarde literario, una pesadilla en que todos los personajes parecen visiones del héroe. Tiene este drama una originalidad a la moderna que va mucho más allá de Ibsen, al menos tal como yo lo interpreto. Consigue ser una obra teatral de un solo personaje, pero así, a secas, brutalmente; es un monólogo invertido y, sin embargo, como se dice de las obras del viejo teatro, el interés no decae un punto<sup>619</sup>.

Dejando aparte si las palabras de González Blanco son o no acertadas, lo cierto es que la obra y el anuncio de su próximo estreno se publicitaron. Se llegó a hacer un cartel para la ocasión, realizado por Julio Antonio; y los ensayos comenzaron sin retraso. La

---

<sup>618</sup> *Ibid.*, pág. 150.

<sup>619</sup> *Ibid.*, pág. 151. No he podido encontrar en ningún ejemplar de *Prometeo* posterior al número 8 (donde aparece *La Utopía*) de los conservados en la Biblioteca Nacional y disponibles en su Hemeroteca Digital (<<http://www.hemerotecadigital.bne.es>>) el comentario de Edmundo González Blanco del que Rubio Jiménez extrae el fragmento reproducido, el mismo fragmento que aparece también recogido en el libro de Gómez de la Serna *Teatro muerto*, edición de Rubio y Muñoz-Alonso. En ninguno de las dos ediciones se precisa el número de *Prometeo* donde se publicó la crítica a la obra de Ramón antes del pretendido estreno. Por este motivo me he remitido a las fuentes indirectas indicadas. Consultada por última vez el 13 de septiembre de 2015.

idea de *Alejandro Miquis* era estrenar *La Utopía* junto a obras de los hermanos Millares Cubas, dos entremeses y el apunte lírico de Emiliano Ramírez Ángel, *El príncipe sin novia*, publicada en el número 11 de *Prometeo*, en 1909 (donde también se publica *Cuento de Calleja*). Sin embargo, el estreno se pospone y no vuelve a anunciarse hasta el número 23 de la revista, en septiembre de 1910.

La ilusión por el proyecto renace cuando se consigue el Teatro del Conservatorio para reiniciar los ensayos, programados para enero de ese año. El plan operativo del Teatro del Arte con vistas a la temporada de 1911 es mucho más ambicioso que el anterior. *Alejandro Miquis* ha programado en esta ocasión tres funciones: en la primera de ellas, *Cuento de amor* de William Shakespeare; *El desafío de Juan Rana*, de Calderón de la Barca; y *Los ciegos*, de Maeterlinck. En la segunda, *La Utopía*, de Gómez de la Serna; *El príncipe sin novia*, de Emiliano Ramírez Ángel; un entremés, sin especificar; y un drama de los hermanos Millares Cubas, también por determinar. En la tercera, *Una mujer sin importancia*, de Oscar Wilde. Publicado el programa en el número 23 de la revista de los Gómez de la Serna, Ramón aparece como "Vicepresidente de Teatro de Ensayo", cuya función ignoramos en qué consistiría, pero la cuestión es que el joven escritor es "oficialmente" miembro de pleno derecho del proyecto de *Miquis*, al que sigue publicitando desde la revista. La idea es que el joven escritor lleve en paralelo una serie de conferencias en el Ateneo, en la Casa del Pueblo y en otros centros culturales de Madrid para glosar las obras que serán representadas.

Ramón, al mismo tiempo que el proyecto crece y parece asentarse (los ensayos empiezan en febrero; aparece una nueva edición del manifiesto del Teatro del Arte, con el cambio de algunos de sus integrantes por otros nuevos; se modifica, otra vez, la programación), no deja de escribir, se suceden las obras dramáticas y los artículos en *Prometeo*.

Por fin se fija la fecha del estreno de la nueva temporada para el 12 de febrero de 1911, en el Teatro del Conservatorio. El programa está formado por *Cuento de amor* de William Shakespeare; *José María* de los hermanos Millares Cubas; *Los ciegos*, de Maeterlinck; y entremeses de Calderón y Cervantes. Se anuncia en el mismo el estreno de próximas obras, aquellas que esta vez han caído del cartel, y otras clásicas, como *El sueño de una tarde de primavera*, de D'Annunzio. Sin embargo, finalmente se retrasa el estreno al 17 de febrero y serán otras las obras representadas. Entre ellas no está *La Utopía*.

Tal vez quien vivió más intensamente esta experiencia fue Gómez de la Serna, que esperó largamente el estreno de su drama *La Utopía*, que ya se había ensayado anteriormente y que a la postre no fue ofrecido al público. Quizás fue este uno de los motivos determinantes, junto con su viaje a París por aquellas fechas, lo que le hizo alejarse momentáneamente del teatro<sup>620</sup>

Las posibles causas que expliquen la disolución final del Teatro del Arte podrían ser muchas. De un lado las protestas del profesorado del Conservatorio, que empezó a interpretar como intrusismo profesional la labor de los miembros de la compañía y denegó el permiso para los ensayos, lo que explica el último retraso. Al mismo tiempo *Alejandro Miquis* es nombrado director del Teatro Español, en el que cree ver una nueva oportunidad para sus proyectos de renovación teatral, pero a cambio de desentenderse del Teatro del Arte, que sin su liderazgo, se desvaneció.

En opinión de Jesús Rubio Jiménez: “Entre 1908 y 1911 convergieron en esta agrupación los dramaturgos, críticos y hombres de teatro más inquietos del momento y no deja de ser sorprendente que su actividad no se menciona en los manuales de literatura española ni tampoco en las historias del teatro español contemporáneo. Aunque en buena parte sus proyectos se quedaron en buenos deseos, su trayectoria merece ser reconstruida y valorada adecuadamente”<sup>621</sup>.

Al tiempo que todo esto ocurría en la vida de Ramón recordemos que Jacinto Benavente, miembro también del Teatro del Arte, había puesto en marcha un nuevo proyecto teatral dentro de su empeño por renovar la escena española y constituyó otra de las iniciativas teatrales más interesantes y ricas. Benavente crea el Teatro de los niños, concretamente en 1909, casi como una actividad complementaria a sus otros grandes proyectos renovadores, pero pensada con la mejor de las voluntades y no poco empeño. Así lo cuenta él mismo en una carta dirigida a José Francos Rodríguez, publicada en *El Heraldo de Madrid*, el 31 de agosto de 1909:

El Teatro de los niños no pretende ser por ahora más que un ensayo modesto. Una o dos representaciones teatrales en función de tarde. ¿Orientación? En esto, como en todo, es más fácil anunciar lo que no se hará que lo que puede hacerse. No se harán obras

---

<sup>620</sup> Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 155. Marta Palenque refiere en su estudio *El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis* que, “Aunque se afirme en algunos casos que *La Utopía* (1909) fue estrenada en el Teatro del Arte (de hecho se anuncia en *Prometeo*, hacia junio-julio de 1909 y, luego, en septiembre de 1910), tal estreno no se llevó a cabo. Solo fue ensayada, como confirma Jesús Rubio. Es probable que el estallido de la guerra de Melilla (julio de 1909) y el inicio de la Semana Trágica, días después, “aconsejara” la suspensión del estreno de una obra de título tan revolucionario”, *op. cit.*, pág. 39-40.

<sup>621</sup> Rubio Jiménez, *ibid.*, pág. 42

que atemoricen o depriman el espíritu de los niños; alegría sana, y tristeza sana también; la que educa y afina el espíritu<sup>622</sup>.

Pero el Teatro de los niños estuvo lejos de entrar en la categoría de teatro minoritario ajeno a los circuitos más comerciales del género; sin perder por ello, desde luego, su carácter innovador, tanto por su originalidad como por la calidad de los textos y la dignidad de sus montajes. Con la misma intuición que Benavente había demostrado siempre para el teatro, lo primero que hizo fue recurrir a los mejores escritores del Madrid de la época, autores de la talla de Ramón del Valle-Inclán, Eduardo Marquina, Ceferino Palencia, López Marín, Sinesio Delgado, Viu, Francisco Villaespesa o Felipe Sassone. Estaba claro que, con semejante plantilla de literatos al servicio de su proyecto, lo último que se crearía sería un “ensayo modesto”. A esto hemos de unir el hecho de que las representaciones de las obras tuvieron lugar, primero en el Teatro del Príncipe Alfonso, y más tarde en la Comedia. Ciertamente es que Jacinto Benavente no contaba con recursos económicos ilimitados, pero el talento y la implicación en el proyecto que todos acabaron demostrando dio como resultado funciones muy dignas, y cuidadas hasta el último detalle.

Entre diciembre de 1909 y marzo de 1910 tuvo lugar la única temporada del Teatro de los niños<sup>623</sup>, con los siguientes espectáculos: *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* y *El nietecito*, ambos del propio Jacinto Benavente; *Cabecita de pájaro*, de Sinesio Delgado; *Los pájaros de la calle*, de López Marín; *La muñeca irrompible*, de Eduardo Marquina; *La mujer muda* y *La mala estrella*, de Ceferino Palencia; *Los últimos de la clase*, de Felipe Sassone; *El alma de los muñecos*, de Viu; y *La cabeza del dragón*, de Ramón del Valle-Inclán.

Cuando Ramón Gómez de la Serna se entera de la nueva iniciativa de Jacinto Benavente no duda en proponerle formar parte de ese proyecto de un teatro específicamente pensado para niños. Entusiasmado con la idea, escribe *Cuento de Calleja. Drama para los niños* y se lo presenta a Benavente. Describe así la situación en el “Prólogo” al texto, publicado en el número 12 de *Prometeo* (1909). Lo hace en tercera persona, como si él fuese un editor anónimo hablando del autor, convertido en un niño de diez años:

Tan gran Señor, más tarde, ya el original en limpio, escuchó amablemente la lectura del drama y le pareció bien para EL TEATRO DE LOS NIÑOS que se inaugurará a

---

<sup>622</sup> Citado por Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, *op. cit.*, págs. 27-28.

<sup>623</sup> Véase sobre este particular Javier Huerta Calvo, “El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente”, *Don Galán, Revista audio-visual de Investigación Teatral*, Centro de Documentación Teatral, 2 (2012), 2.1.



últimos de Noviembre. Fue un gran atrevimiento del autor porque hubiera sido mortal, gangrenante, una sonrisa irónica en su boca extraordinaria y caricaturesca. [...] .- EL EDITOR<sup>624</sup>

Si tenemos en cuenta la fecha de la primera de las dedicatorias (“A los mayores”), tal como aparece publicado en *Prometeo*, Ramón habría finalizado *Cuento de Calleja* en “octubre-909”; es decir, semanas antes de que empezaran las representaciones del Teatro de los niños.

En el “Epílogo” a *Cuento de Calleja*, “Breves entelequias sobre el TEATRO DE LOS NIÑOS”, encontramos datos muy interesantes que nos ofrecen luz sobre su actitud ante el proyecto y el porqué le ilusionaba tanto formar parte de él. En realidad Ramón mezcla por igual motivos sentimentales (el recuerdo Teatro de Polichinelas que amó en su infancia) con intelectuales y educativos (los beneficios pedagógicos de un proyecto semejante):

Sobre el son de todas las campanas [...], musicaliza mi intimidad el son de una campana, festiva, menuda, niña, sietemesina, dotada de una gracia más profunda y más jovial [...].

Era una campana encantada con el sortilegio de *Polichinela*, del *Rey Midas*, del *Príncipe Mascarón*, del *País de los Sueños*, del *Ogro Marmitón*, del *Falso Arlequín* y tantas otras figuras de leyenda.

[...] Así lo decía todo, insuperablemente *todo*... ¡Buena, mitológica, preciosa, trasverberadora, campana del TEATRO DE POLICHINELA!

Un día dejó de sonar. [...] ¡Pobre Teatro de Polichinelas!, de él no queda ya nada. El Hotel Riz [*sic*]lo ha apisonado, y ni lo recordará en una lápida [...].

Desde entonces se quedó Madrid sin TEATRO DE LOS NIÑOS. Esto era absurdo. ¡Lo que dejó en uno una huella más profunda, indeleble que las cosas del colegio [...].

[...] Entonces, más que nunca pensé en nuestra España sin Teatro de Polichinelas y en que las generaciones próximas pesimistas y sin jovialidad antepondrían a todos los cargos que tuvieran que hacer a sus abuelos [...], el de no haberlas preparado, intuitivamente con esa educación que no ha enseñado Spencer, Rousseau [*sic*], Locke ni Wundt, pero que intuitivamente, sin metodizar, genializa; porque no crearon un Teatro Nacional para niños más urgente que el planeado para los hombres...

Hoy Benavente ha planteado esa necesidad y va a ser un hecho el TEATRO DE LOS NIÑOS que si bien no será de polichinelas, creará del mismo modo en otros niños, esbozos, proyectos, iniciaciones y barruntos...

En el espíritu del niño ese repertorio claro, sin recodos, sin pasiones que le quiebran, tiene un valor de agitación íntima, de enunciaciones, de *soliloquio*, y de predisposición a todas las preguntas que le facilitarán el porvenir...<sup>625</sup>

El joven escritor abrigaba deseos de ver estrenada su nueva obra, pero no fue posible. Los motivos que aduce, muchos años más tarde, no dejan precisamente en buen

---

<sup>624</sup> Gómez de la Serna, “Cuento de Calleja, Drama para los niños”, *Prometeo*, 11 (1909), págs. 33-64 (incluidos dedicatorias, “Prólogo”, “Opiniones de los niños” y “Epílogo”), pág. 35.

<sup>625</sup> Gómez de la Serna, “Cuento de Calleja”, *op. cit.*, págs. 62 y 63.

lugar a Benavente, al que acusa de haberse apropiado de su obra para plagiarla en *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, siendo esa la causa fundamental de no habérsela estrenado en su Teatro de los niños aun cuando así estaba previsto<sup>626</sup>:

Me recibió, oyó la lectura de mi drama y me dijo que servía para su teatro, pues le gustaba y aún no había encontrado ninguno conveniente para su Teatro entre los libros extranjeros que había recibido y a él no se le ocurría nada [...] No volví a tener noticias de don Jacinto y cuando asistí al estreno de *El Príncipe que todo lo aprendió en los libros* de Benavente, encontré que Benavente, escuchando la lectura de mi drama, había visto la manera de componer el suyo<sup>627</sup>

Ramón nunca volvió a escribir teatro para niños. Sin embargo, más tarde colaboró puntualmente con la literatura infantil de la mano de su amigo y colaborador Salvador Bartolozzi<sup>628</sup>.

#### 4.4 Ramón actor teatral

Un último apunte sobre Ramón y otra de sus facetas teatrales no comentada con demasiada frecuencia: la de actor aficionado. Los proyectos teatrales de otros compañeros de profesión en los que colaboró con entusiasmo hasta ese momento, y de los que ya hemos hablado, habían ofrecido la posibilidad a Ramón de escribir para las tablas, con independencia de que más tarde no se estrenasen sus obras, como ya se ha visto; pero, en diciembre de 1910, intervino en una representación de carácter benéfico de *Juan José*, de Joaquín Dicenta. Para Ramón la vida era un espectáculo y no extraña su subida a las tablas:

---

<sup>626</sup> Antes de esa enorme decepción, calificada por Ramón como “el mayor desengaño literario de mi juventud” en *Nuevas páginas de mi vida* (Madrid, Alianza, 1970, pág. 56), las relaciones entre los dos dramaturgos eran buenas y ello queda demostrado con hechos concretos, como que Gómez de la Serna lo invitase al ágape en honor a Larra (y al que, como sabemos, Benavente no fue y se excusó educadamente, pero eso es lo de menos). Puede verse, además, Gómez de la Serna, *Obras completas XX. Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948)*, Ioana Zlotescu, (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 1998; pág. 588.

<sup>627</sup> Gómez de la Serna, *Obras completas XX: Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948)*, *op. cit.*, pág. 588.

<sup>628</sup> Jaime García Padrino, en *Así pasaron muchos años... (En torno a la Literatura Infantil Española)* (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001), señala: “hay que destacar la aportación de esta figura literaria como una de las principales claves para la renovación de la literatura infantil anterior a 1936. Para confirmar este papel, Carmen Bravo Villasante demostró [...] la relación entre las falsas novelas de Ramón, publicadas en 1927 y algunos de los episodios de la serie “Pinocho contra Chapepe”. [...] Entre las creaciones infantiles creadas para aquel suplemento infantil apareció *El saltamontes rojo*, una de las escasas creaciones de Ramón Gómez de la Serna dirigida intencionadamente a los niños”, págs. 37-39.

Además de su conocida vocación histriónica y su propensión hacia el espectáculo –lo que evidencia en grado extremo sus conferencias en el trapecio o subido a un elefante, o sobre la danza mientras una bailarina baila a su alrededor, etc.–, la atracción de Gómez de la Serna por el teatro es temprana y, en gran mayoría, forma parte de de sus balbuceos literarios [...]. El teatro es para Ramón el medio idóneo para dar salida a sus ansias juveniles de lucha, a sus deseo temprano de cambiar el mundo<sup>629</sup>.

Realmente su papel de chico de la taberna en la pieza dicentina era tan corto que entra más en la categoría de figurante que en la de actor, pero es lógico, dada su juventud y su inexperiencia en esas lides.

Como señala Marta Palenque, esta anécdota es poco conocida, si la comparamos con otras similares, tales como “[...] su colaboración en ensayos cinematográficos posteriores como *El orador Bluff* o *Espíritu de verbena*”<sup>630</sup>. El propio Gómez de la Serna, al recordar ese recuerdo de juventud en *Automoribundia*, no le dedica demasiada atención, como tantos otros relativos a esa época “subversiva” de la que tanto se avergüenza:

[...] me preparaba para la persistencia de los años que dura el llegar a no ser nadie, aunque uno se sienta alguien en medio de la perdición.

Eso y el calor de alguna anécdota me mantenía en el no lograr nada.

Un día era una representación del *Juan José*, de Dicenta, encargándose el autor del primer papel y tocándome a mí en el reparto el siguiente pareado:

El chico de la Taberna: Ramón Gómez de la Serna<sup>631</sup>.

La función fue un éxito, en parte por la atracción que en el público ejercía la posibilidad de ver sobre las tablas del Teatro Real a renombrados periodistas y hombres de la cultura muy conocidos, en el papel de actores y con el mismo Dicenta al frente de este elenco tan especial. Toda la prensa madrileña se hizo eco del evento, pero aquella que ofreció la información más completa, acompañado los textos con fotografías del elenco (en la que se incluye, por supuesto, la de Ramón) y de la representación, fue el diario *ABC* y las revistas *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo*. Como es lógico, por lo breve de su intervención, casi no hay comentarios a la actuación de nuestro escritor. Pero la interpretación de la anécdota en el contexto de esta tesis, debería ser otra, la de la implicación ideológica del joven Gómez de la Serna que, como tantos otros de su generación,

---

<sup>629</sup> Marta Palenque, “Una singular representación del *Juan José* (diciembre de 1910) de Joaquín Dicenta: los intelectuales a escena”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 31, 2 (2006), págs. 209-227, cita en pág.215.

<sup>630</sup> Marta Palenque, “Ramón, actor en *Juan José*”, *Boletín Ramón*, 19, primavera (de Buenos Aires) 2009, págs. 24-27, cita en pág. 24.

<sup>631</sup> Gómez de la Serna, *Obras completas XX. Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948)*, *op. cit.*, pág. 316.

tomó el testigo de aquellos otros que, con anterioridad, como Joaquín Dicenta, venían luchando desde hacía décadas por la regeneración política y social de la España de comienzos de siglo, por mucho que luego renegase de ese compromiso político al cabo de los años. Como recalca Marta Palenque al respecto:

Dos vertientes posibles cabe tomar en la lectura de esta presencia de Ramón en *Juan José* de Dicenta: una, su posible significación con respecto a su profesión literaria; otra, el valor que tiene el entendimiento de su formación ideológica. No hay datos para detenerse en una tercera: el comentario acerca de sus dotes actorales<sup>632</sup>.

Del tema ideológico en Ramón en el marco de su labor como escritor y director de la revista *Prometeo* se ha hablado extensamente en las páginas de esta investigación, por lo que evitaré la reiteración innecesaria sobre el tema en este momento de mi exposición, habida cuenta que reaparecerá en páginas posteriores, dedicadas a aquellos aspectos de la obra dramática de Gómez de la Serna relacionados con el Prerrafaelismo.

---

<sup>632</sup> Marta Palenque, “Una singular representación del *Juan José* (...)”, *op. cit.*, pág. 215.

## CAPÍTULO II: EL CÍRCULO DE ARTISTAS PLÁSTICOS DE *PROMETEO* VINCULADOS A LA ESTÉTICA PRERRAFaelITA Y SU INFLUENCIA EN LAS APORTACIONES DE GÓMEZ DE LA SERNA A LA REVISTA

Antes de adentrarme en el contenido enunciado he de destacar que este capítulo es uno de los ejes vertebradores de esta tesis doctoral, y debe entenderse como el contexto necesario para los capítulos posteriores centrados en el teatro de Ramón y, en concreto, en *Beatriz (Evocación mística en un acto)*.

Me adentraré, pues, en el estudio del papel que, a finales de la primera década del siglo XX en España, jugaron una serie de artistas plásticos influidos por el Prerrafaelismo y unidos a un jovencísimo Ramón Gómez de la Serna en *Prometeo* por la amistad y por el deseo común de renovación artística y social.

Es de especial importancia para los objetivos de esta investigación indagar en los medios por los que esos colaboradores plásticos llegaron a tener conocimiento de la escuela inglesa, en tanto en cuanto base de un proyecto común de renovación social a través del arte: en continua colaboración, como ya hemos visto en el primer capítulo de esta segunda parte de la tesis, llevaron a cabo proyectos teatrales y estéticos de una trascendencia mayor de la que ellos mismos llegaron a sospechar en un primer momento, siendo en todos esos proyectos su piedra angular y motor de cohesión el ideal de renovación social, objetivo social y ético que los conecta, de otra forma más, al Prerrafaelismo, además de la inicial utilización de determinados principios técnicos y estéticos de la escuela<sup>633</sup>.

---

<sup>633</sup> En este sentido, *Beatriz (Evocación mística en un acto)* es, posiblemente, la más prerrafaelita de las obras que constituyen el *Teatro Muerto* del joven Ramón Gómez de la Serna, de una parte, por ser fruto de ese poderoso deseo de renovación socio-cultural por medio de lo Bello que mueve a Ramón y a sus colaboradores más cercanos, y que comulga con la que en su día defendieron los propios miembros de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, y de otra, por tratarse desde un punto de vista dramático y escenográfico, en un auténtico retablo prerrafaelita, un lienzo pintado con palabras por Ramón, lo que la distancia de las demás obras que constituyen su “Teatro muerto” por ser la más cercana al concepto estético prerrafaelita, como analizaré en el capítulo dedicado a esta obra, al margen de tratarse de una nueva recreación del mito bíblico de Salomé, e inspirado, de manera obvia, en la versión que sobre el mismo creó Oscar Wilde, lo que también justifica esa afirmación.

## **1. Evolución iconológica de la donna angelicata y de la femme fatale prerrafaelitas en el marco de la plástica simbolista europea a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX**

La estética prerrafaelita en España fue reconocida antes de la asunción en el Simbolismo o el Modernismo. Sin embargo, es innegable que a través de la interpretación de la iconografía de la *donna angelicata* y de la *femme fatale* llevada a cabo por la plástica simbolista y modernista europeas de finales del siglo XIX, el doble mito del eterno femenino reinventado por la moral victoriana alcanzó su máxima expansión. La reproducción constante de esa doble imagería de la mujer acabó por calar hondo en el subconsciente colectivo, con la consiguiente asimilación de determinados roles femeninos; roles que, además, se consideraron no un hecho cultural acorde a unas circunstancias y conveniencias históricas concretas, sino consecuencia de un supuesto determinismo genético de género, y en consecuencia, indiscutibles.

Estos hechos, claramente reconocibles en el arte finisecular europeo, y constatados por la historiografía del arte de las últimas décadas, explican que aun cuando la estética prerrafaelita por sí misma fue conocida dentro de nuestras fronteras, en la mayoría de los casos lo fue de manera indirecta, pues pasó a integrarse en las distintas corrientes de renovación estética finiseculares. No es difícil reconocer la huella de ciertos aspectos prerrafaelitas subyacentes en estas, perpetuados tras una minuciosa reelaboración, sobre todo en obras de estética simbolista y modernista de algunos de nuestros mejores artistas plásticos, como expongo en el tercer punto de este mismo capítulo. Es por ello que antes de abordar en el siguiente punto la producción de carácter simbolista y modernista en España y la imagen que de las mujeres proyectaban, creo justificado llevar a cabo un acercamiento a aquellas.

### **1.1 La primera generación plástica simbolista**

Comenzando por el Simbolismo plástico<sup>634</sup>, puesto que fue el primer gran heredero del Prerrafaelismo desde un punto de vista diacrónico, es obvio que ha corrido siem-

---

<sup>634</sup> Sobre Simbolismo plástico, véase en particular: Michael Gibson, *El Simbolismo* (Madrid, Taschen, 1999) y José Camón Aznar, *Pintura moderna en seis volúmenes: Simbolismo. Modernismo*, vol. I (Barcelona, Nauta, 1989). Para no reiterar las fuentes bibliográficas fundamentales utilizadas en esta parte de mi investigación, solo volveré a referirlas en caso de citas literales. Sobre Simbolismo y Prerrafaelismo, véase Sarah Smith, "From allegory to Symbol: Rossetti's Renaissance Roots and his influence on Conti-

pre mejor suerte que este último en lo que a estudios historiográficos se refiere, muy probablemente gracias al evidente carácter de vanguardia que desde el principio irradiaron tanto su pintura como la literatura que la anticipó. Y es que cuando a mediados del siglo XIX apareció el Simbolismo (aunque se tome como fecha oficial de su nacimiento el año 1886, por ser el de la publicación del manifiesto simbolista de Jean Moréas en *Le Figaro*) se reveló, más que como un estilo artístico, como una expresión del espíritu. Nacido de la reacción con respecto al Impresionismo pictórico (tal como ocurriera con el estilo de los Nabis, el del propio Paul Cézanne o el del Paul Gauguin más maduro, por citar algunos de los ejemplos más obvios), el Simbolismo pictórico se opuso a la superficialidad, el materialismo y la falta de un pensamiento estético de base (de los que acusó encarnizadamente al movimiento impresionista), constituyéndose en una plástica que pretendió ser la encarnación visual de la máxima literaria “revestir a la idea de una forma sensible”, y que tomó como punto de partida la propia poesía simbolista.

La generación posterior al fracaso de las revoluciones de 1848 se distinguió por el desencanto y la apatía, contrastando bruscamente con el optimismo y compromiso social que caracterizó a la anterior. La vanguardia que representó esa desilusión generacional (la constituida tanto por los seguidores del Romanticismo como por los del Naturalismo), formuló y plasmó una visión del mundo y de la vida que hizo de los artistas e intelectuales auténticos exiliados de su propia sociedad. Para empezar, los artistas de mediados del siglo XIX, en general, se habían sentido víctimas del devastador proceso de industrialización que en nombre del progreso y el racionalismo parecía amenazar con matar el espíritu de lo artístico. La burguesía que abanderaba ese progreso técnico exigía de ellos que se comportasen como meros generadores del placer estético, y quien no estuviese dispuesto a aceptar ese papel era apartado del grupo, como si de un proscrito del arte se tratase. El resultado fue que muchos artistas optaron por autoexcluirse antes de verse sometidos a lo que entendían como una humillación, defendiendo su derecho al aislamiento voluntario<sup>635</sup>.

Fue ese el caso tanto de los naturalistas como el de los románticos, si bien su sentido de aislamiento del arte institucionalizado resultó ser muy diferente, del mismo modo que representaron dos posturas estéticas de carácter totalmente opuesto. En el caso

---

mental Symbolism”, *Pre-Raphaelite Art in its European Context*, Eds. Susan P. Casteras and Alicia Craig Faxon, London, Associated University Presses, 1995, págs. 50-60; y Andrew Wilton, Robert Upstone and Barbara Bryant, eds., *Ege of Rossetti, Burne-Jones, and Watts: Symbolism in Britain 1860-1910*, London, Tate Gallery, 1997.

<sup>635</sup> Sobre este aspecto sociológico del Simbolismo, véase en particular: Hauser, *op. cit.*, tomo II, págs. 205-291, y Hinterhäuser, *op. cit.*, págs. 134-136.

del Romanticismo, que había censurado públicamente, con no poca amargura y acritud, esa hipocresía de la moral burguesa y de las propias leyes, rechazó, no obstante, la opción de lucha y compromiso que ofrecía el Naturalismo para hacer del arte puro su torre de marfil particular. La intención primera y última del Romanticismo de devolver al arte su pureza y valor esencial era que el hombre pudiese, a través de él, evadirse de las miserias cotidianas; ahí debía residir el valor esencial del arte, su auténtica Belleza. Pero el Romanticismo fue más allá: es en esa belleza pura donde únicamente puede residir el Bien absoluto. Por tanto, la razón de ser del arte sería la contemplación espiritual de la belleza y el artista debería vivir ajeno a todo aquello que no contribuyese a alcanzar ese fin, como si de una religión se tratase, alejándose de la vulgaridad que rodea a la existencia humana y dedicando la suya exclusivamente al culto a lo bello. Desde el momento en que su acción creativa se convierte en un fin en sí mismo, y no en un medio, el contacto con los problemas sociales solo podía entorpecer el camino del artista hacia la ansiada espiritualidad. Su deber y su derecho eran aislarse del mundo y sus miserias:

*L'art pour l'art* pasa su primera crisis y en lo sucesivo tiene que luchar no solo contra el idealismo de los clasicistas, sino también con el utilitarismo tanto del *arte social* como del *burgués*. [...] Lo que en un principio fue simplemente una rebelión contra las reglas clásicas, se ha convertido en una sublevación contra toda traba externa, una emancipación de todos los valores intelectuales y morales ajenos al arte. [...] El arte por el arte [...], su torre de marfil, en la que se cierran a toda actividad práctica. Y, pagando por ella la incompreensión del orden social existente, compran la paz y la superioridad de una actitud meramente contemplativa<sup>636</sup>.

La decadencia del Romanticismo descargó gran parte de los convencionalismos que más tarde dejaría en herencia al arte europeo de la segunda mitad del siglo XIX, en el incipiente Simbolismo. Se renovaron aquellos (tales como la predilección por los paisajes arquitectónicos en ruinas invadidos por la naturaleza, y por ciudades como Toledo o Brujas; la atracción por la simbiosis entre el amor y la muerte; la huida constante de la realidad cotidiana, etc.) en el poético refinamiento de la nueva estética decadentista (aunque, por supuesto, como puntualiza Mario Praz, ni todos los decadentes eran simbolistas, ni todos los simbolistas optaron por los temas decadentistas<sup>637</sup>), y la evasión de la realidad a través de la Belleza elevada a categoría de culto.

Es precisamente en esa tendencia común a la evasión de la fea realidad y en el esteticismo del Romanticismo y del Simbolismo incipiente donde hallamos al mismo

---

<sup>636</sup> Hauser, *op. cit.*, págs. 207-220.

<sup>637</sup> Praz, *op. cit.*, pág. 759.



tiempo conexiones entre este último y el Prerrafaelismo: en ambos el esteticismo es la piedra de toque de la que parte su mundo creativo, incapaces de comprender, y menos aun de cambiar, el convulso mundo en el que surgieron. Ciertamente, el Prerrafaelismo en su primera fase intentó al menos dulcificar esa realidad para consuelo de sus víctimas (especialmente Hunt y Millais en pintura, como Christina Rossetti en poesía), pero pronto ese esteticismo, que servía de telón de fondo a sus críticas, se tornó puro exotismo. De ese modo, los prerrafaelitas, con sus preciosistas ambientes de ensoñación medievalista o renacentista y sus mujeres etéreas y sensuales, rodeadas de tanto objeto-símbolo, no hicieron sino preluar al propio Simbolismo, no solo en su culto al esteticismo, sino en su tendencia al escapismo. Serge Salaün lo resume así:

La pintura de Rossetti, Burne-Jones y los demás prerrafaelitas [...], prefiguran las opciones simbolistas: irracionalismo, anti-realismo, “ensueño”, ambientes emponzoñados y letales, mujeres míticas como abismos de carne y misterio (Salomé, la Esfinge, Pandora, Isolda, Beatriz), sensualidad intensa que conduce a una no menos intensa tensión metafísica del amor, de la muerte y de la creación (siempre esa dimensión meta-poética que condiciona a la obra)<sup>638</sup>.

Sin embargo, los prerrafaelitas pretendían la denuncia y el cambio de aquellos aspectos sociales negativos que el materialismo había traído consigo, aunque, por supuesto, acabasen por convertir esas buenas intenciones en pura evasión, demostrando una ingenuidad más que notable. Por el contrario, los simbolistas jamás intentaron cambiar nada, aun cuando desearan provocar el escándalo de la aburguesada sociedad decimonónica, algo que les producía no poco placer. De hecho, salvo implicaciones políticas a título personal de determinados miembros del movimiento simbolista, el aislamiento con respecto al mundo circundante era absolutamente perentorio para la mayoría de ellos, pues, simplemente, no podían soportar la realidad (en términos similares en los que se había expresado los románticos), pero, desde luego, tampoco intentarían cambiar nada de ella.

Evidentemente, para el Positivismo el mundo evocado por el Simbolismo no era sino una mera ilusión, la respuesta evasiva a la realidad de un alma piadosa o, en el mejor de los casos, el fruto de la ignorancia o el egocentrismo plasmado con un gusto más o menos perverso<sup>639</sup>, lo que convertía a los simbolistas en unos pobres soñadores sin solución. Por todo ello es fácil comprender que Realismo y Simbolismo llegaran a pro-

---

<sup>638</sup> Serge Salaün, “Introducción” a Gregorio Martínez Sierra, *Teatro de Ensueño: La Intrusa (de Maurice Maeterlinck, en versión de G. Martínez Sierra)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pág. 35.

<sup>639</sup> Gibson, *op. cit.*, pág. 13.

tagonizar el conflicto entre dos visiones del mundo y de la vida radicalmente opuestas: de una parte el mundo físico, real, verificable y favorable al progreso social a través de la lucha socio-política y de un arte comprometido con esa lucha, que buscaba respuestas a su propia existencia por medio de la Ciencia. De otra, un mundo metafísico, no palpable, en relación dialéctica con lo trascendente (religioso, visionario o poético) que intenta eludir la realidad por medio de su transformación creativa y simbólica, previa revolución estética basada en la intuición, la fantasía y el ensueño. Para el Simbolismo, en definitiva, la clave de su lenguaje estético consistía en comprender que por medio de las cosas materiales se manifiesta y revela lo infinito e invisible y que, por tanto, el artista debe decir o plasmar poco pero sugerir mucho, evitando conscientemente imágenes literarias o plásticas precisas, evocando en el ánimo del lector/espectador el sentido último de las cosas a través de lo vago e intangible, del símbolo<sup>640</sup>.

A pesar del enorme peso del Realismo en la Francia del XIX, el Simbolismo acabó conquistando su sitio en el panorama artístico, primero a través de la poesía, gracias a poetas tan influyentes como Baudelaire o, más tarde, Stéphane Mallarmé, como ya se ha visto en la primera parte de esta investigación, y poco después por medio de la pintura. Transformando en imágenes oníricas todo aquello que constituye el mundo sensible, para trascender su naturaleza física y alcanzar su auténtica esencia, que no es otra que su naturaleza espiritual (en definitiva el absoluto), el Simbolismo conseguía seducir finalmente con su exquisito estilo a un sector considerable de la aristocracia parisina y europea y a parte de su intelectualidad, lo que acabó abriéndole las puertas del mundo institucional. La batalla librada contra el Realismo se convertía así en una victoria para el Simbolismo.

La base filosófica concreta en la que se asentó el desencanto existencialista de esta tendencia “estético-hedonista”<sup>641</sup> que era el Simbolismo (que algunos identificaron como la reaparición del *mal du siècle* romántico) fue Arthur Schopenhauer, quien había legitimado metafísicamente el pesimismo que envolvía todo en aquellos años *fin de siècle*: para Schopenhauer, en la medida en que el artista es parte del mundo, ha de partir de su propia experiencia vital para crear, pero el proceso creativo se convierte en algo

---

<sup>640</sup> Por tanto, la cuestión no es que los simbolistas utilizaran el recurso del símbolo (lo que, obviamente, no era nuevo en el campo de las letras), sino el sentido que confirieron a ese recurso: “El término mismo de ‘símbolo’ lo ilustra, ya que [el Simbolismo] vuelve a su acepción etimológica: el símbolo es un ‘objeto’ (es decir algo material) que remite, de manera más bien arbitraria, inmotivada, a una esencia, a una abstracción, a un concepto. El símbolo reúne indisociablemente algo físico y algo metafísico. [...] El signo funciona como totalidad, a la vez sensible, sensual, emocional, y conceptual”. Salatin, *op. cit.*, pág. 29.

<sup>641</sup> Hinterhäuser, *op. cit.*, pág. 136.

traumático, puesto que la experiencia solo puede ser negativa y frustrante, ya que en el mundo solo hay dolor, decepción, corrupción. Ello provoca, en primer lugar, un profundo sentimiento de nostalgia y una tristeza sin límites por la sensación de pérdida de la inocencia, y más tarde la toma de conciencia de lo sombrío de la propia existencia. La vida se convierte entonces para el artista en un lastre que le llena de angustia existencial. Para el filósofo alemán la única salida definitiva y aceptable a esa situación (este mundo es el peor de los mundos imaginables) es la renuncia a la propia voluntad para entregarse a la ayuda incondicional y desinteresada al prójimo, una vida de absoluto ascetismo y la negación del anhelo de vivir.

Pero no solo la filosofía ofreció al simbolismo argumentos para defender su doctrina de *l'art pour l'art*, paradójicamente también la ciencia lo haría: como es sabido, el neurólogo y psiquiatra austríaco Sigmund Freud se sumergía a finales del siglo XIX en el estudio de los impulsos irracionales (o subconscientes) del ser humano, aportando una novísima (y en gran medida controvertida) concepción de la personalidad<sup>642</sup>. El Simbolismo no tardó en revelarse como la encarnación de las teorías psicoanalíticas a través de la obra de autores plásticos tan sugerentes como Odilon Redon o Fernand Khnopff, entre otros, o de escritores como Charles Baudelaire, posiblemente el ejemplo más preclaro de todos en el campo de las letras simbolistas.

Evidentemente, es fácil encontrar precedentes en el mundo del arte de esta conexión entre el mundo espiritual (o el de la psique y sus misterios) y el mundo sensorial (Francisco de Goya, Johann Heinrich Füssli, William Blake y tantos otros son buen ejemplo de ello), mucho antes de que aparecieran las teorías psicoanalíticas, y tampoco en esto es original el Simbolismo. Los precedentes más inmediatos hay que buscarlos en el Romanticismo, en Friedrich Novalis, Ernest Theodor Amadeo Hoffmann o Jean Paul, pues en ellos encontramos la anticipación al solipsismo propio de los simbolistas. No obstante, hay diferencias entre el Romanticismo y el Simbolismo a este respecto: para empezar, aquel mantuvo una relación trascendental y mística con la Naturaleza, identificándola con el alma inmortal del artista, mientras que el segundo, que no alcanza a reconocer mensaje divino alguno en la Naturaleza, tomó lo que de insólito y trascenden-

---

<sup>642</sup> Para Freud, el hombre está regido por una serie de impulsos elementales (la mayoría sexuales) que dirigen su existencia hacia la búsqueda del placer y la felicidad. Sin embargo, estos impulsos se ven a menudo frustrados por la conciencia moral y social que los reprime, relegándolos al subconsciente. Pero cuando esa represión de anhelos vitales se convierte en acumulación de frustraciones y represiones, el material psíquico que se forja se vuelve complejísimo, y si su presión se vuelve insoportable, se transforma en pura neurosis. No obstante, Freud apuntaba que en el caso de los artistas plásticos y literatos a menudo esa presión se liberaba por medio de la creatividad, con resultados extraordinarios.

te posee esta y lo conectó, por medio del símbolo, con el inconsciente, con la neurosis y con la angustia existencial que experimenta el artista. Así pues, el Romanticismo y el Prerrafaelismo optaron por una nostálgica vuelta al cristianismo medieval, mientras que el Simbolismo, que jamás se sometería a ningún credo institucionalizado, transformó su espiritualidad en existencialismo y exotismo.

Oficialmente el Simbolismo pictórico surgió en torno al año 1885, si bien el reconocimiento público no llegó hasta 1889, año de la exposición en el Café Volpini de París de un grupo de pintores simbolistas, paradójicamente calificados como “impresionistas” (se mantuvo el calificativo por razones exclusivamente publicitarias) y de una serie de pintores de estilo sincrético, formado por Gauguin y los pintores de la Escuela de Pont-Aven. Sin embargo, el mismo ideal estético que reunió a los artistas representados en la exposición les hizo luego recorrer caminos plásticos muy diferentes.

Ante esta diversidad de tendencias pictóricas que participaban en mayor o menor medida de lo simbólico, el crítico de arte Albert Aurier definía la pintura simbolista –en un artículo de 1891 publicado en el *Mercure de France*– de la siguiente forma:

La obra de arte debe ser: 1, ideísta, pues su único fin ha de ser la expresión de la idea; 2, simbolista, puesto que expresará la idea en formas; 3, sintética, puesto que transcribirá esas formas según un modelo de comprensión general; 4, subjetiva, puesto que el objeto no será considerado nunca en cuanto a objeto sino en cuanto signo de la idea percibido por el sujeto y, 5, en consecuencia, decorativa, puesto que la pintura decorativa propiamente dicha, tal como la concibieron los egipcios, en cierta forma los griegos y los primitivos, no es otra cosa que la manifestación de un arte que es a la vez subjetivo, sintético, simbolista e ideísta<sup>643</sup>.

Lo cierto es que donde podemos encontrar en puridad las características enunciadas por Aurier es en la obra de los tres precursores del Simbolismo pictórico, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes y Odilon Redon. Ningún pintor simbolista posterior alcanzó el grado de intuición y verdad que encontramos en la obra de estos tres, lo que los convierte para la Historia del Arte, no solo en precursores, sino en representantes por excelencia del Simbolismo. La plástica simbolista, cuyo origen y naturaleza están claramente unidos a los del Simbolismo literario (aparecieron en Europa casi a la par), reflejó a través de estos creadores un desarrollo iconográfico de la mujer fatal muy similar al experimentado por este. Y en él Salomé ocupó casi de inmediato un lugar de honor entre su universo de *femmes fatale*, aunque no falten las *donne angelicate* en sus lienzos. Inicialmente vinculados a la estética oficial del estado francés, Moreau y de Cha-

---

<sup>643</sup> Tomo la cita de Camón Aznar, *op. cit.*, pág. 12.

vannes, en su búsqueda de nuevos cauces expresivos, volvieron sus miradas en un primer momento al Prerrafaelismo (dato que a menudo se pasa por alto), cuando en la Exposición Universal de París de 1855 se mostraron por primera vez fuera de Inglaterra cuadros prerrafaelitas y ambos pudieron contemplarlos, quedando fuertemente impresionados (mientras, al otro lado del Sena, Gustav Courbet desafiaba al arte oficial francés representado durante dicha exposición en su particular “Pabellón del Realismo” los lienzos representativos de dicha estética que había realizado hasta entonces), como demuestra la evolución que experimentaron sus estilos a partir de ese momento.

### *Gustave Moreau*

La obra de Gustave Moreau (1826-1898) había estado influenciada por Delacroix y Théodore Chassériau. A esta influencia de corte romántico se habían unido la del arte italiano del Quattrocento y la de los mosaicos bizantinos, como consecuencia de su estancia en Italia, cuando acababa de cumplir los treinta años. Es entonces, a su regreso a París, cuando coincide con la Exposición Universal y encuentra en el Prerrafaelismo la esencia estética definitiva que le faltaba para que, unido a sus influencias anteriores, pudiese alcanzar el estilo personal que hizo de él un artista único, dentro y fuera del Simbolismo. En 1864 Moreau alcanzaba un gran éxito con su obra *Edipo y la Esfinge*, todavía demasiado academicista, especialmente si la comparamos con la versión que llevó a cabo sobre el mismo tema en 1886. En este lienzo se advierte un tratamiento más metafísico, más enigmático y sensual, y en la que llama la atención el uso inequívoco de símbolos, tales como la corona que porta la esfinge, para la crítica del momento, trasunto del triunfo de la naturaleza sobre el hombre, o como el propio Edipo, símbolo de la victoria final de la razón humana sobre el instinto animal. El camino abierto por esta obra es seguido por otras tres de 1865: *Jasón y Medea*, *El joven y la muerte* y su famosa *Orfeo*.

Sobre el tema órfico Moreau realizó otros lienzos, movido por su identificación espiritual con el mítico músico de la Antigüedad clásica, lo que conecta, en gran medida, con su obsesión por el tema de Salomé, del que hablaré con posterioridad. En ambos casos el héroe acaba siendo cruel y gratuitamente decapitado a consecuencia de la perversidad femenina y en ambos la cabeza no solo representa la supuesta superioridad intelectual y moral del varón sobre la mujer (aunque haya sido vencido mortalmente por la lujuriosa animalidad que esta simboliza), sino que, además, debía interpretarse como símbolo de la castración masculina a manos de aquella, tal como ya he explicado en

páginas precedentes, dado el clima de crispación e inseguridad que las reivindicaciones sexuales de la *new woman* provocaba en el inconsciente masculino de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, no es menos cierto que en el caso de Gustave Moreau al miedo masculino hacia la nueva mujer, se unía, con no poca virulencia, a su propio miedo al sexo contrario. Eso explica en gran medida que durante los próximos cinco años Gustave Moreau renunciase a exponer su obra, recluyéndose en su casa de la calle Rochefoucauld (actual casa-museo del artista) únicamente acompañado de su posesiva madre, a la que adoraba, y de sus cuadros. Allí pintó en esos pocos años más de 850 lienzos, 350 acuarelas y unos 5000 dibujos en los que puede observarse el singular camino estético que tomó este solitario pintor.

Precisamente uno de los aspectos más llamativos de los simbolistas, según el historiador y crítico de arte Michael Gibson, es el aislamiento al que ellos mismos se sometían, buscando refugio en lo imaginario y onírico: “Es sin duda la soledad del soñador, pero también es la de un ser que se cuenta historias a sí mismo en una isla desierta, la soledad de un solipsista, de quien no está seguro de nada fuera de su propia consciencia. Algunos hacen una virtud de este solipsismo, pero otros parecen buscar más bien a través del particularismo de su arte la singularidad de la experiencia vital, su cualidad enigmática”<sup>644</sup>. Y es evidente que ese fue el caso de Moreau, a quien además nunca se le conoció relación o aventura amorosa, ni convivió con nadie aparte de con su madre. El hecho de que mandase quemar tras su muerte toda su correspondencia personal y la admiración que despertaba entre homosexuales muy conocidos de la época (Jean Lorrain, Oscar Wilde o Marcel Proust, entre otros), unido a la ternura con la que siempre habló de sus personajes masculinos, especialmente de aquellos que eran cruelmente sacrificados a la maldad femenina, refuerzan la idea de una fuerte misoginia en el pintor; al tiempo que explicaría en gran medida las características de su particular visión plástica de la mujer.

Creador de un universo pictórico poblado por criaturas fantásticas, tales como esfinges, sirenas y centauros, y por otras no menos extraordinarias, a pesar de su aspecto humano, como sus poetas dolientes (encarnación perfecta, en muchos aspectos, del hermafroditismo) y sobre todo, por fascinantes mujeres fatales, de las que sus Salomé son especialmente significativas, Moreau plasmó a través de todas su obsesión por la fatalidad del destino, el Mal y la Muerte. Todo ello recreado con una pincelada

---

<sup>644</sup> Gibson, *op. cit.*, pág. 35.

cada vez más suelta y vibrante, de textura leve, casi etérea, un dibujo preciso y al mismo tiempo palpitante, y un colorido que evoca los fondos dorados de los mosaicos y los esmaltes bizantinos, y que nada tenían que ver con la pintura de sus contemporáneos. Así pues, tanto por su temática “sádica y misterio-sófica”<sup>645</sup> como por la técnica utilizada, Gustave Moreau representa el decadentismo más genuino, al tiempo que el Simbolismo, especialmente porque la suya es una pintura de gestos simbólicos, como analizaré en su momento. Además, Mario Praz puntualiza: “Siguiendo las huellas de la música wagneriana, entonces de moda, Moreau construyó sus cuadros como poemas sinfónicos, cargándolos con accesorios significativos en los que el tema principal resonase, y el motivo diese hasta la última gota de su jugo simbólico”<sup>646</sup>.

De entre sus obras más representativas de aquellos años de dedicación absoluta al Arte por el Arte cabe destacar *El novel poeta muerto por un centauro* (1870) (Lám. n.º 24), donde el poeta, que no es otro que Orfeo, de aspecto inequívocamente ambiguo y piel blanquísima más allá de la palidez de la muerte, es alzado con suma delicadeza, casi con respetuosa veneración por un magnífico centauro, representado, no obstante su animalidad, con una dignidad y belleza extraordinarias. Se trata, sin duda, de una de las representaciones más elegantes de hermafroditismo. Sobre el mito de Orfeo, como apuntaba anteriormente, Gustave Moreau realizó otras versiones: *La sirena y el poeta* y *Orfeo en la tumba de Eurídice* (1890). El tema de la muerte del mítico poeta, por tratarse de una decapitación, era, como ya sabemos, especialmente atractivo para los artistas e intelectuales de fines del siglo XIX, ya que la plasmación artística de la decapitación masculina se había convertido en el símbolo perfecto del triste intento por parte de la mujer de interrumpir violentamente la evolución intelectual del varón (que es la de la propia especie) y, por tanto, del triunfo masculino sobre la animalidad femenina. Por ese motivo se elaboró una nueva versión del trágico final de Orfeo, dirigida a satanizar a la mujer, según la cual el poeta se había ganado el odio de las mujeres al advertir a través de sus composiciones de la perfidia femenina y su ansia de control sobre el hombre, y especialmente el de las bacantes y sus brutales ritos sexuales. Por ello fue ferozmente apaleado antes de ser separada su hermosa cabeza del tronco; cabeza que siguió denunciando los crímenes de las bacantes después de ser cercenada, por lo que ellas la recogieron y arrojaron, junto a su lira, al mar. Moreau recoge en *Doncella tracia con la cabeza de Orfeo* (1865) una de sus representaciones órficas más conocidas, el momento en

---

<sup>645</sup> Praz, *op. cit.*, pág. 763.

<sup>646</sup> *Ibid.*, pág. 520.

que una pura y dócil muchacha tracia (sin duda una mujer convenientemente “domesticada”, con rasgos físicos propios de la *domma angelicata*) recoge piadosamente ambos despojos de la orilla del Hebro para dar el descanso eterno que el héroe merece.

Sin embargo, nos interesan más sus mujeres fatales, tanto las de aspecto humano como las que no lo poseen, abundantes y magníficas en su obra. Al igual que en el caso de Rossetti, Moreau se centra en personajes femeninos sofisticados, de una belleza maldita que los hace a parte iguales atractivos en extremo para los hombres, pero también inaccesibles, enigmáticos e impenetrables. A estas características se une otra: que sus féminas son siempre portadoras de la muerte o de terribles desgracias que son peores que la propia muerte. Y qué mejor lugar para encontrar personajes femeninos que reúnan todas esas peculiaridades que en la Mitología, por eso la mayoría son mitos de todos los tiempos y culturas, pero especialmente los de la Grecia Antigua y los del Antiguo y Nuevo Testamento. Esta predilección por los mitos ancestrales es considerablemente más acusada en Moreau que en el pintor inglés, pues lo mítico se distancia por definición de lo cotidiano y vulgar, y por medio del mito que transforma a sus mujeres en seres inalcanzables e incomprensibles las convierte en mera abstracción, en algo finalmente inexistente..., lo que no deja de ser una forma de negación de los miedos personales más íntimos de Moreau y de toda su generación. De entre los muchos que recreó en sus lienzos, son ejemplos extraordinarios, en cualquier sentido del término, *La Esfinge*, de 1886 (Lám. n.º 25), en la que los cuerpos de sus víctimas cuelgan del risco desde el que la criatura, majestuosa y hermética, parece contemplar el horizonte con serena indiferencia, la rubia cabeza coronada de flores; o *Cleopatra* (1887), que como la Salambó de Flaubert se deja fascinar por la pálida luz de la luna (recordemos, una vez más, que en la época la luna representaba simbólicamente, entre otras cosas, la pureza femenina y su “natural” frigidez), que baña su cuerpo casi desnudo, sensualmente reclinado en su trono, en medio de un exuberante jardín abierto al Nilo y cuya exótica belleza nada tiene que ver con el jardín de la esposa-monja. Como señala Erika Bornay, esta Cleopatra igualmente podría ser Salomé o Helena, distinguible únicamente por el paisaje y el mobiliario inequívocamente egipcios.

Pero será Salomé la que ocupe un lugar de honor en la iconología de Gustave Moreau, dedicándole una atención casi obsesiva que la hizo destacar de manera sobresaliente sobre todos los demás temas abordados por el pintor, tanto por el número de veces que representó la maléfica danza de la bella muchacha, como por el fascinante resultado de las mismas sobre el público de la época. Moreau la representa en repetidas oca-



siones, siempre con sutiles diferencias de unas versiones a otras para mostrar las diferentes fases de la historia de incesto y muerte, pero siempre tomando como punto de referencia la danza desencadenante del drama. Cambia los decorados y las épocas, haciéndola transitar por el Antiguo Egipto, la India ancestral o la Jerusalén bíblica, pero el mensaje siempre es el mismo y, el modo en que lo expresó, siempre sorprendente.

De entre los cientos de ejemplos, es ineludible referirme en primer lugar a las dos obras que Moreau expuso en el Salón de 1876, que marcaron el éxito definitivo del pintor: su *Salomé* de 1874-1876 (Lám. n.º 26), en la que la protagonista, bañada en una luz dorada de evocaciones orientales, se alza sobre las puntas de sus pies desnudos al bailar con la misma rigidez del nardo que porta, y que no pone sino de manifiesto con ese gesto la tensión sexual de la escena (reafirmada por la representación hierática y expectante de Herodes); y *La aparición*, acuarela pintada en esos mismos años (Lám. n.º 27), sobre el mismo tema de la danza de Salomé, esta vez centrado en la visión espectral de la cabeza del Bautista, flotando en el centro de un nimbo de sangre y oro, resplandeciente como una ostia consagrada en medio de un rompimiento de Gloria, mientras la sangre que mana a borbotones de su cuello cae a los pies de una Salomé en el esplendor de su belleza desnuda, que aún está danzando cuando señala a la aparición, en un gesto que parece ser una mezcla de desafío y éxtasis vampírico (aunque cierto es que en los bocetos previos Gustave Moreau había mostrado estupor y terror en el rostro de la bailarina), no exentos de fuertes dosis de erotismo. En ambos casos el escenario, la sala del trono, diseñado bajo la premisa del *horror vacui*, está representado por multitud de pequeños detalles con los que Moreau no pretende tanto la recreación veraz o historicista de la corte de Herodes (aunque sabemos que se preocupó por estudiar concienzudamente los estudios arqueológicos publicados en la época) como la creación de una ambientación de fuerte carácter simbólico y teatral, barroquizante, sensual y fascinadora, donde resaltar más si cabe la fuerza dominante que encarna la princesa judía, tales como la espada ensangrentada que aun sostiene en alto el verdugo, o la pantera negra que ruge a los pies de la muchacha.

Justamente cuando estas dos obras eran expuestas públicamente en el Salón, Flaubert escribía su *Herodias*, por lo que no han sido pocos los estudiosos que han visto en ellas una posible inspiración para el escritor francés (del mismo modo en que Flaubert

había sido antes inspiración para el pintor<sup>647</sup>), aunque no se ha podido demostrar documentalmente. Lo que es obvio, conocido y sobradamente documentado es que sí lo fueron para Joris-Karl Huysmans al escribir *À rebours*, novela cardinal del decadentismo y en la que el protagonista, el duque Des Esseintes (magistral recreación del prototipo del dandy decimonónico, al tiempo que *alter ego* de su creador) habría adquirido precisamente esas obras de Moreau, “cuyo talento le subyugaba y le sumía en éxtasis prolongados”<sup>648</sup>, movido por una sensibilidad decadente, neurótica y refinada.

Al igual que su personaje, Huysmans había demostrado desde muy joven una extraordinaria y exquisita atracción por las artes plásticas, además de por la literatura; lo que unido a su temprana vocación por las letras le lleva a escribir a partir de 1867, cuando cuenta apenas diecinueve años de edad, una serie de artículos culturales en distintas revistas de la época. Esta labor crítica se extenderá a lo largo de más de una década, hasta que en 1879 Émile Zola, amigo del joven Huysmans, lo recomienda para que realice la reseña de una exposición en el Salón para el periódico *Le Voltaire*. Con motivo de esta ocasión Huysmans redacta una serie de doce artículos en los que queda patente su rechazo por los gustos de la burguesía acomodada de aquellos años (un gusto que consideraba sensiblero y pretencioso), en favor del Naturalismo y su observación del medio social. Las inclinaciones estéticas de Huysmans experimentarán una evolución coherente con esa pasión por el Naturalismo hacia escuelas pictóricas herederas de aquel: en 1880 el periódico *La Réforme* le encarga la crítica del Salón de los Independientes y Huysmans no duda en atacar virulentamente el estilo de aquellos pintores academicistas presentes en la exposición, siempre fieles a las directrices de una tradición a todas luces rancia, al tiempo que muestra su admiración por Pissarro o Degas, que apuestan por la innovación. Desafortunadamente su crítica no vería la luz hasta 1883 en su obra sobre estética *L'Art Moderne*, lo que dice mucho del poder que las clases poderosas ejercían sobre los medios. Sin embargo, lo que en realidad destacará de esta exposición con respecto a Joris Karl Huysmans será el descubrimiento de la obra de un pintor que cambiará su destino literario, y no es otro que Gustave Moreau. Sobre él volverá a escribir con reiteración a lo largo de su vida, recopilando sus observaciones en *Certains* (1880). Aquí se observa cómo el escritor transformaba sus preferencias estéticas y su propio estilo literario, alejándose del Naturalismo y el Impresionismo para entregarse a

---

<sup>647</sup> Sabido es que una de las lecturas preferidas de Moreau fue *Salammbô* de Flaubert, y más que probable fuente de inspiración para su acuarela *La aparición*, la escena de la danza con la serpiente. Bornay, *op. cit.*, pág. 194.

<sup>648</sup> Utilizo la traducción de Juan Herrero, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 176.

la elegante decadencia del Simbolismo y a una increíble capacidad de introspección psicológica.

La culminación de este proceso estilístico llegará con *À Rebours*: su protagonista, el duque Jean Floressas Des Esseintes, exponente del fin de una casta, experimenta esa fascinación por las dos obras de Moreau anteriormente destacadas porque en ellas Salomé es la simbiosis perfecta entre la lasciva virgen descrita por Flaubert y la decapitadora/castradora fatal decimonónica más genuina que pudiese concebirse. Lo que es, en cierto modo, la mejor síntesis posible del espíritu de la época:

Y no era únicamente la bailarina provocativa que logra despertar en un anciano el deseo y la apetencia sexual con las disolutas contorsiones de su cuerpo; que consigue doblegar la voluntad de un rey balanceando los senos, moviendo frenéticamente los muslos, sino que se convertía, en cierto modo, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita elegida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los muslos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca<sup>649</sup>.

Al llevar a cabo una descripción tan extraordinaria de la Salomé de Moreau a través del personaje protagonista, el duque Des Esseintes, Huysmans estaba captando a la perfección el espíritu decadente de la época, sin duda inspirado por la lectura de Mallarmé, así como el del propio Moreau. El pintor confirma el espíritu misógino de su obra condenando abiertamente a la mujer a través de Salomé, tal como es condenada en esta descripción de Huysmans:

[...] l'impression d'une vierge, pourvue dans un corps d'une solennelle grâce, d'une âme épuisée par des pensées secrètes, d'une femme assise en elle-même, et se radotant, dans de sacramentelles formules de prières obscures, d'insidieux appels aux sacrilèges, et aux stupeur, aux tortures et aux meurtres<sup>650</sup>.

El éxito de ambas obras en el Salón de 1876 animó a Gustave Moreau a exponerlas de nuevo en la Exposición Universal de 1878. Sin embargo, salvo aquellos que hubiesen acudido a algunas de estas exposiciones, la contemplación de estos cuadros era prácticamente imposible; en consecuencia, cabe pensar, que la mayoría de los lectores de *À Rebours* no conocían los cuadros descritos por Joris Karl Huysmans. Lógicamente,

---

<sup>649</sup> *Ibid.*, pág. 179.

<sup>650</sup> Citado por Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 194. Su traducción aproximada sería “[...] la impresión de una virgen en un cuerpo de una gracia solemne, el alma agotada por pensamientos secretos de una mujer que se siente sola y jadeante, en formas sacramentales de oraciones oscuras, que insidiosa atrae con sacrilegios, y con estupor, y con torturas, y con asesinatos”.

como puntualiza Carmen Camero Pérez<sup>651</sup>, en esos lectores de la época estaban presentes todos los atributos físicos y psíquicos que la cultura *fin de siècle* había asociado al mito bíblico, de esa imagen preclara partía indefectiblemente su representación mental de aquellos. Pero también es cierto que Huysmans no se limitaría a refrendar esa imagen iconográfica sin más, sino que haría lo posible por transmitir la forjada desde sus lienzos por Moreau. Para ello se recrea con palpable placer en una detallada y sugerente descripción de ambas obras, hasta en sus detalles más nimios (a pesar de que solo contaba, además de con el recuerdo de las exposiciones, con unas reproducciones en blanco y negro de los cuadros) a lo largo de varias páginas; acompañados de su correspondiente explicación simbólica. Y lo hace con tal riqueza de matices que, sin duda, contribuyó no solo a una transcripción literaria tan fascinante como la que provocaría su propia contemplación, sino a su comprensión y a una interpretación muy concreta de Salomé como icono finisecular. Y ello en un momento en que estas obras despertaban admiración pero también un cierto desconcierto, tanto en el público como en la crítica, como muestran los numerosos artículos que se les dedicaron con motivos de las dos exposiciones:

Con Salomé, Moreau sobrepasa el significado de la leyenda, la adapta a su sentimiento interior, para sugerir mucho más de lo que ya se sabe, de lo preconcebido y extrínseco. La historia se ha transformado y la nominación ve modificada una de sus funciones principales; las previsiones del espectador se ven frustradas e incluso se siente perdido ante una obra que le resulta difícil localizar, identificar y por supuesto clasificar. [...] Un cierto sector de la crítica fue incapaz de ofrecer el sentido de la esencia de los cuadros de Moreau. Huysmans viene en gran medida a cubrir esta laguna seis años más tarde, al formular en *À Rebours* un discurso descriptivo, interpretativo, explicativo y evaluativo de los cuadros de Salomé<sup>652</sup>.

Por tanto, no queda sino admitir que en todo estudio iconológico completo de la *Salomé* y de *La aparición* de Gustave Moreau en el contexto *fin de siècle*, así como de su repercusión, es obligada e imprescindible la referencia al texto de Joris-Karl Huysmans. Esto independientemente de los valores literarios de *À Rebours* y de su propia repercusión en el panorama de la novelística de finales del siglo XIX<sup>653</sup>.

Volviendo a Gustave Moreau, hay que señalar el hecho de que el pintor condenaba a Salomé no solo por ser el símbolo finisecular perfecto de la maldad femenina, sino

---

<sup>651</sup> Citado por Carmen Camero Pérez, en "Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau: Figuras de Salomé", *Literatura-Imagen*, Dolores Bermúdez Medina, Manuel Rubiales Torrejón, Carmen Camero Pérez, eds., Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1993, págs. 37-53.

<sup>652</sup> Camero Pérez, *op. cit.*, pág. 44.

<sup>653</sup> Hans Hinterhäuser la resume así: "El breviario decadente de Huysmans estaba llamado a ejercer sobre la literatura europea una irradiación que nunca se correrá el peligro de sobrevalorar", *op. cit.*, pág. 83.

porque condenaría, como condenaba, a todo aquel que sometiese sus principios e ideales al sexo. A este respecto, en la versión que sobre el mito bíblico vuelve a realizar el pintor también entre 1874 y 1876, *Salomé danzante*, con características iconográficas similares a las anteriores, llama poderosamente la atención un detalle sin precedentes: el cuerpo de la princesa judía aparece profusamente tatuado. Moreau se inspiró en los que mostraban las mujeres orientales, pero sobre todo, en la moda adoptada por muchas prostitutas del París *fin de siècle* (una práctica, por tanto, marginal, pero por eso mismo más sugerente y morbosa); lo que acaba corroborando la calificación de “prostituta mística” que de Salomé se acaba teniendo<sup>654</sup>.

Frente a obras como las expuestas, en la que la mujer se muestra como icono de perfidia absoluta, otras obras del pintor tales como *Júpiter y Semele* (Lám. n.º 28), de 1896, constituyen unas de las representaciones más impactantes del sometimiento masculino a la mujer que podamos encontrar en toda la historia del arte de Occidente: de nuevo un escenario grandioso y exótico, plagado de objetos y seres simbólicos hasta alcanzar el paroxismo del *horror vacui*, en este caso al servicio de la exaltación de la virilidad en todo su esplendor, exaltación que excede sospechosamente los límites que la representación pictórica del mito clásico pudiera requerir. Y es que Moreau eligió para la ocasión el momento preciso en que el dios se muestra, a petición de la propia Semele (astutamente engañada por Hera), en toda la aterradora magnificencia de su poder divino, los ojos fuera de sus órbitas en un rostro hierático, sobrehumano, el colosal cuerpo nimbado de rayos de fuego, en un trono que es al mismo tiempo altar, retablo y tumba de su amante, víctima propiciatoria de los celos de la esposa despechada y del propio amor del dios. Una vez más, Eros y Tánatos de la mano, encarnados en esta ocasión en una joven y hermosa Semele que desfallece de placer y dolor, de amor y de terror en aras del éxtasis amoroso. Erika Bornay, en *Las hijas de Lilith*, llega a la conclusión de que el pintor convertía a la mujer en un ser inaccesible para el hombre, al tiempo que en un monstruo maléfico para sus héroes masculinos (incluso en *Júpiter y Semele*, aunque es Hera ese monstruo de perversidad), posiblemente por su incapacidad para amar a cualquier mujer, además de su incapacidad para desprenderse de los prejuicios y la doble moral victoriana, algo común a casi todos los artistas coetáneos de Gustave Moreau. Ello explicaría que “en sus referencias a la mujer, como sinónimo de de los

---

<sup>654</sup> Utiliza esa calificación Martine Callu en su tratado *Approche critique du phénomène prostitutionnel parisien de la seconde moitié du XIXe. Siècle par le biais d'un ensemble d'images: oeuvres de Constantin Guys, Félicien Rops, Gustave Moreau* (Tours, Universidad François Rabelais, 1977). Citado por Bornay, *op. cit.*, pág. 192.

instintos sexuales y del mal, recurra a una serie de disfraces que serán bíblicos y mitológicos, históricos o de legendarias leyendas, en las cuales el nombre de la mujer evoca infortunios y muerte”<sup>655</sup>.

### *Pierre Puvis de Chavannes*

En cuanto a Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), había iniciado sus estudios de ingeniería cuando, en un viaje por Italia, se enamoró de la pintura de los primitivos italianos y cambió por completo su destino, derivándolo hacia el tortuoso camino del arte. Su obra, vista por los ojos de un espectador contemporáneo, puede parecer a simple vista insípida, tanto por los temas elegidos, como por el colorido suave y plano, así como por la expresividad infantil de sus personajes, en ocasiones incluso insulsa, sobre todo si lo comparamos con la explosión de sensualidad y colorido de otros miembros de la escuela, pero una contemplación más profunda nos revelarán una frescura, una deliciosa ingenuidad y una sensibilidad nacidas de su convencimiento absoluto de que el artista debía someterse por completo a la expresión espontánea de las ideas, y de la búsqueda incesante de la belleza arquetípica. Además, su formación científica se reflejaba especialmente en aspectos como el sentido del orden, el tratamiento de las grandes superficies y la lógica inmanente a las cosas, que determinan la composición de sus cuadros, en la que lo simbólico da sentido al conjunto y dan fe de un estilo original e inconfundible. En 1861 abrió en París su estudio de pintura al público y el mismo año ganaba una medalla en el tercer Salón por su alegoría *La paz y la guerra*, que fue adquirida por el Estado francés. Desde ese momento Puvis de Chavannes adquirió prestigio y fama con sus grandes murales, los cuales le valieron el cargo de pintor oficial de la III República, frescos en su mayoría de carácter alegórico, en los que lo simbólico está presente de forma evidente, y la figura femenina es siempre protagonista.

En su concepción de lo que un fresco debía ser y representar pesaba no solo su admiración por la técnica de los primitivos italianos, sino además las teorías que al respecto defendía el químico Chevreul, por aquellos años director de la fábrica de tapices de Gobelinos, quién advertía del peligro de reproducir pinturas de caballete en tapices destinados a edificios públicos, pues, en su opinión, la pintura (o el tapiz) creada para dichos edificios debía ser más elevada y majestuosa que la pintura de caballete. Esta aspiración fue la que persiguió Puvis de Chavannes en sus frescos. Sin embargo, y sin

---

<sup>655</sup> Bornay, *op. cit.*, pág. 140.

restar mérito alguno a los mismos, en opinión de la mayoría de los especialistas es paradójicamente en su pintura de caballete donde podemos encontrar al más genuino Puvis de Chavannes:

“inspirada siempre por una animación y una ternura que no pueden escapar a los ojos del crítico. La espontaneidad de los trazos revela su auténtica personalidad, cómica y trágica, grave y burlesca, y, sobre todo, una fantasía sin límites. Su fuerza creadora y su audaz inventiva le califican como un gran innovador y le sitúan como una de las figuras centrales del movimiento simbolista, posición que habría alcanzado de igual manera aun en el caso de que solo nos hubiera legado una de sus obras más representativas: *El pobre pescador* (1881)”<sup>656</sup>.

Ciertamente, este óleo sobre lienzo del Musée d'Orsay de París es considerado la obra maestra del pintor, al resumirse en él todas sus cualidades plásticas y emocionales, y por estar dotada, al mismo tiempo, de un lirismo y un patetismo pocas veces alcanzados con tal economía de medios en el conjunto de su producción. Sin embargo, no la analizaremos, ya que en *El pobre pescador* no hay presencia femenina alguna, en todo caso será la ausencia de la esposa del pescador y madre de los niños, la sensación de absoluto desamparo y vulnerabilidad que emana de esa ausencia, el único elemento femenino a destacar, pero que no se corresponde con la imagen de la mujer fatal, sino todo lo contrario.

Pero la mujer está casi constantemente presente en su obra, de hecho hay numerosas obras de caballete de Pierre Puvis de Chavannes en las que tiene todo el protagonismo; aunque no es menos cierto que en la mayoría no tiene otra función que la decorativa, la de mostrar al espectador un hermoso cuerpo carente de vida interior, convertida en mero símbolo. Poseedoras de largas y sedosas cabelleras al estilo prerrafaelita, todas sus modelos muestran una palidez extrema que acentúa la sensación de inmaterialidad e ingravidez de sus anodinas expresiones y actitudes corporales. Son, en realidad, el símbolo alegórico de distintos valores morales y sociales tendentes a reforzar los tradicionales roles masculino y femenino. Uno de los ejemplos más conocidos del pintor a este respecto es *Bosque sagrado de artes y musas*, óleo pintado entre 1884 y 1889 y conservado en el Art Institut of Chicago: Chavannes nos muestra un bosque salpicado de algún edificio clásico y bañado por un apacible lago, donde las musas, en actitudes absolutamente relajadas y contemplativas, sin el menor atisbo de sensualidad en sus bellos cuerpos semidesnudos, desmadejan el hilo de una existencia exquisitamente indo-

---

<sup>656</sup> Camón Aznar, *op. cit.*, pág. 23.

lente, en la que las inquietudes cotidianas no tienen cabida. Sin duda, el público burgués de la época se sentiría muy satisfecho al contemplar una visión de la creatividad artística tan idealizada y conveniente neutralizada, sin huella alguna de las excentricidades que se les presuponían a los artistas, de la misma manera que se presuponían esposas modélicas, elegantes, discretas, dependientes económica, emocional y psicológicamente de sus maridos. En realidad, lo que aparta esta obra del más puro estilo alegórico decimonónico es su peculiar colorido y concepción compositiva, dotándola de una extraña fascinación onírica. Mensaje muy similar transmite otra obra de Pierre Puvis de Chavannes, *Mujeres a la orilla del mar* (Musée d'Orsay), de 1879 (Lám. n.º 29), una de las más celebradas, y en la que la herencia de los iconos femeninos prerrafaelitas es más evidente: recortadas contra un atardecer imposible, como de atrezo, tres jóvenes mujeres semidesnudas, de piel blanquísima, largas cabelleras cobrizas y proporciones anatómicas perfectas, y de aspecto tan semejante entre sí, que ha suscitado en casi todos los críticos la misma interpretación alegórica, que no es otra que la del mismo cuerpo en tres estados anímicos diferentes, a saber: estado pasivo, activo y contemplativo.

Existen otras lecturas a esta interpretación clásica del óleo de Puvis de Chavannes, como que podría tratarse de una representación simbólica de los estados emocionales atribuidos a la mujer burguesa del siglo XIX y, desde luego, los más deseables desde la perspectiva de la época: la figura femenina que aparece en primer término, representando la pasividad, languidece ante el espectador, enferma de melancolía, sin duda una preciosista interpretación de la fragilidad emocional y física que se presumía en toda mujer “decente”. Detrás de ella, destacando en el conjunto de la composición, la joven que representa la actividad, peina su larga cabellera en un gesto absolutamente cotidiano, aunque no por ello exento ni de elegancia, ni tampoco de cierta sensualidad, pero en su justa medida, una actitud ejemplificante para la esposa fiel y abnegada madre de familia, que no por serlo debía descuidar por ello su aspecto, si bien debía ceñir escrupulosamente su coquetería al decoro que la moral burguesa exigía y para el goce y orgullo exclusivo de su esposo. Por último, tumbada frente al mar, mirando relajadamente el atardecer (por lo que se deduce de su expresión corporal, pues el rostro de la tercera joven queda oculto casi por completo al espectador y su figura cortada por la mitad), la mujer que representa la actitud contemplativa no transmite otra sensación que no sea estrictamente esa, la de la mera contemplación, no necesariamente acompañada de reflexión intelectual o de reacción emocional alguna, diferenciándose de la primera figura solo en el hecho de no reflejar ningún estado anímico concreto.



No podemos abandonar este breve recorrido por la obra de Pierre Puvis de Chavannes sin analizar una de sus creaciones más misóginas, *La decapitación de San Juan Bautista* (Lám. n.º 30), también de las más características y, sin embargo, de las menos conocidas: siguiendo una vez más a Chevreul, el autor ambiciona en este óleo sobre lienzo, pintado entre 1865 y 1869, transmitir la nobleza edificante de los grandes frescos oficiales, eligiendo en esta ocasión el conocido tema bíblico de Salomé, que tan perfectamente se adapta a dicho objetivo. Pero Puvis de Chavannes no elige el momento de mayor voluptuosidad del mito, el de la danza lúbrica de la princesa judía, tantas veces descrito por pintores y por literatos contemporáneos, sino el del momento preciso en que la cabeza del Bautista está a punto de ser cercenada por el verdugo. Claramente inspirado en la tradición pictórica sobre el personaje bíblico y en Heinrich Heine, que en 1841 recreaba el mito en su poema *Atta Troll*<sup>657</sup> (especialmente evidente en la representación del hercúleo verdugo), se cree que la modelo para Salomé fue la amante del pintor, la princesa rumana Cantacuzène, mientras que en el caso de San Juan Bautista los expertos siguen discutiendo si su rostro es o no el del propio artista. De confirmarse, no tendría nada de extraordinario, pues desde el siglo XVII era habitual que los pintores que abordaban el tema se autorretratasen en la cabeza del santo mártir. Por lo demás, el austero esquema compositivo, la sutil distorsión de las figuras para dar la sensación de estar en paralelo a la superficie del cuadro, o formando ángulo recto con ella, así como la casi total supresión de la perspectiva, y el colorido, libre de sombras brillantes y reflejos, que contribuye con ello al aplanamiento de los volúmenes, y la atmósfera de ensueño, nos revela la firma del maestro francés.

Si en otras de sus obras Puvis de Chavannes relega condescendentemente a la mujer al papel tradicional de madre y esposa perfectas, en esta el ataque contra ella es frontal e inmisericorde, mostrando al espectador de entonces lo peor de la supuesta naturaleza femenina, o si se prefiere, mostrando el terrible aspecto de aquellas mujeres

---

<sup>657</sup> El escritor alemán H. Heine escribió entre diciembre de 1841 y marzo de 1842 *Atta Troll. Ein Sommernachtraum*, para el periódico *Die eleganten Welt*, un poema satírico en 27 capítulos con un complemento y un prefacio en prosa. Lo interesante de esta obra es la imagen que crea de Herodías en los capítulos XIX y XX, precursora por los rasgos físicos y psicológicos que posee de la *femme fatale* finisecular, convirtiéndose en fuente de inspiración para algunos escritores y pintores simbolistas: la Herodías de Heine no solo es turbadora hermosa, la mezcla de ángel y demonio que la caracteriza no es solo externa, en su interior es un monstruo de perfidia insospechada, que manipula a los hombres con su vampírica y exótica sensualidad. Heine añade al personaje dos atributos característicos de su hija Salomé (a la que no nombra en ningún momento en el texto), el de su habilidad para la danza, y el de comportarse como una niña caprichosa y cruel, llegando a jugar sádicamente con la cabeza del bautista como si de una pelota se tratase. Muerta de un ataque de locura amorosa, su espíritu es condenado a adorar la cabeza del profeta. Heinrich Heine, *Obras completas*, Barcelona, Vergara, 1964.

“desnaturalizadas”, encarnadas a la perfección en Salomé. Identificando la sexualidad de estas mujeres fatales (ya sabemos que “los ángeles custodios” del hogar conyugal no la tienen) y su perturbadora belleza con la muerte más cruel y contra natura el pintor elude la temática de la seducción de la princesa judía (como si que la mujer reivindicase su cuerpo y su propio impulso sexual fuese una cuestión demasiado inquietante para la serenidad a la que tenía acostumbrado Puvis de Chavannes a su público) y se decanta por el momento de la ejecución del inocente y casto San Juan Bautista. Llama la atención el hecho de que Salomé no destaque en el conjunto de la composición pictórica, como cabría esperar de la protagonista de la historia bíblica, cediendo por completo su protagonismo a la figura del santo y a la de su ejecutor: el cuerpo de aquel, apenas musculado y de piel blanquísima, sin llegar a ser andrógino, contrasta ostensiblemente con el del verdugo, cuya espalda morena al descubierto muestra al espectador toda la fuerte sensualidad viril que emana de su cuerpo joven, saludable, atlético. La pasividad contemplativa del santo, su total sumisión al prematuro y cruel final al que le ha abocado Salomé, contrasta de igual forma con la actitud dinámica y teatral del verdugo, transformándose el giro físico, casi brutal, de todo su cuerpo, con el que está a punto de cortar la cabeza a San Juan, en puro gesto psicológico. Santo y matarife son, respectivamente, auténticos protagonista y antagonista de la escena, pasando a un segundo plano la pálida y anodina figura de Salomé que, en actitud no sabemos si de inconsciencia o si de refinada y gratuita crueldad, contempla el instante previo a la muerte del hombre que ha deseado con desesperación, entre curiosa e indiferente. Recortada sobre su delicada y blanca figura, la de un personaje masculino que con mucha probabilidad sea Herodes, con manto rojo, la única mancha de color que rompe con agresividad el tenue colorido general de la composición, quizás simbolizando la sangre que está a punto de derramarse. Casi imperceptible, en el fondo del cuadro, sentada a los pies de la higuera, una figura llora desconsolada la muerte del Bautista.

Los críticos y los sectores oficiales, a pesar de las críticas favorables que recibió Pierre Puvis de Chavannes por *La decapitación de San Juan Bautista*, elogiaron más la versión que el propio autor realizó en menor tamaño, titulada *Decapitación* (conservada en el Museo de Birmingham), por su mayor realismo. No obstante, la mayoría del público no especializado de la época la encontró ridícula, al asociarla con la estética de las estampas populares francesas de tema religiosos y estética sentimental conocidas como *images d'Espinal*.

Que Puvis de Chavannes logró crear una nueva orientación plástica que abrió el camino tanto a teorías estéticas novedosas, como la de Maurice Denis<sup>658</sup> (formulación que está, a su vez, inspirada en las particulares ideas del pintor Paul Sérusier), como a otros estilos pictóricos determinantes para la historia del Arte, como el de Odilon Redon, Paul Gauguin, George Seurat, o incluso como el de otros menos cercanos en el tiempo pero igualmente significativos, como los de Wassily Kandinsky, Kasimir Malevitch o Piet Mondrian, los pioneros de la abstracción, es un hecho irrefutable, especialmente al encontrar un procedimiento técnico que dio voz a un nuevo sentimiento estético, sentimiento que llevaba en su propia génesis el rechazo a esquemas y métodos compositivos que se venían repitiendo sistemáticamente desde hacía siglos. Pero no es menos cierto e irrefutable que con obras como las analizadas contribuyó poderosamente a la condenación pública de la *new woman*, errónea y sistemáticamente identificada con la *femme fatale* y su perversidad, al contraponerla a la imagen del ángel del hogar y descanso del guerrero.

### *Odilon Redon*

Cerrando el círculo de los precursores del Simbolismo pictórico, Odilon Redon (1840-1916), en opinión de numerosos historiadores del arte el representante más genuino del movimiento: la personalidad artística de Bertrand Jean Redon (Odilon era el apodo familiar, derivado del nombre de su madre, Odile) estuvo estrechamente ligada a sus primeras experiencias vitales, marcadas por la enfermedad y por cierta sensación de desarraigo, al verse obligado a abandonar el hogar familiar en Burdeos por prescripción médica, siendo un niño, para vivir con un anciano tío en la campiña de Peyrelebadé. Esto forjó en él un carácter ensimismado y soñador, convirtiéndose en un adolescente extremadamente introvertido, casi antisocial. Por este motivo cuando, una vez restablecido, retornó a Burdeos con su familia y empezó a ir a la escuela (Redon contaba ya con once años de edad, pero su enfermedad le había impedido hasta ese momento la escolarización), la experiencia fue traumática. La difícil situación despertó también sus inquietudes artísticas, empezando a copiar, casi compulsivamente, grabados de la época, y realizando sus primeras esculturas. Es entonces cuando su padre, consciente del talento artístico de Odilon y, al mismo tiempo, para motivarle en la escuela, lo coloca como aprendiz en el estudio de un arquitecto, para que prepare su examen de ingreso en la

---

<sup>658</sup> Este teórico del arte, a finales de la década de los ochenta del siglo XIX, definía la pintura como “una superficie plana recubierta de colores agrupados en cierto orden”. Citado por Gibson, *op. cit.*, pág. 33.

Escuela de Bellas Artes de París. Redon no superó dicho examen, pero por pura rebeldía, no por falta de preparación técnica, al negarse a seguir las directrices estéticas que el tribunal exigía en su realización. Inicia de ese modo una larga etapa de formación independiente, recibiendo en los primeros años clases particulares de un acuarelista, Stanislav Gorin, un pintor de estilo romántico con el que Redon conectó desde el primer momento. Gorin ejerció sobre él un enriquecedor magisterio, tanto técnico como cultural, descubriéndole a autores como Jean Baptiste Camille Corot, Jean François Millet y Eugène Delacroix. En el incipiente estilo personal de Redon también se adivina la admiración por el dibujo de Hans Holbein y Albert Durero, así como el gusto por el claroscuro en la línea de Rembrandt, pero sobre todo le fascinó el mundo mágico de las pinturas negras y los grabados de Francisco de Goya.

Pero en la formación de Odilon Redon confluyeron otras dos poderosas influencias, la ejercida por el biólogo Armand Clavaud, y algo más tarde la del artista plástico Rodolphe Bresdin. En el caso de Clavaud, además de biólogo, un auténtico erudito en arte y literatura, fue la persona que abrió los ojos del joven Redon a la belleza que encierra la ciencia (de hecho, Odilon Redon defendió siempre que su pintura fantástica había sido solo posible gracias a su contacto con la realidad, contacto debido, precisamente a la formación científica que le proporcionara aquel), decisiva en su concepción estética: Armand Clavaud le introdujo en el estudio de la biología, ciencia que le apasionó y a la que recurrió constantemente para llevar a cabo sus extrapolaciones fantásticas, partiendo de la premisa de “la lógica de lo visible al servicio de lo invisible”<sup>659</sup>. Por tanto, para Redon era incuestionable que la belleza no se alcanza en el arte por medio de una técnica fría aplicada al objeto que se desea representar, sino trascendiendo su aspecto racional y científico. Solo así podríamos llegar a la esencia de aquello que lo hace hermoso, y que reside, por último, en el interior más recóndito del artista, libre de condicionamientos culturales<sup>660</sup>. Clavaud proporcionó además a Redon un conocimiento mucho más amplio y profundo de la literatura de su tiempo, especialmente de la de Flaubert, Baudelaire y Edgard Allan Poe; al tiempo que lo introdujo en el fascinante

---

<sup>659</sup> *Ibid.*, pág. 22.

<sup>660</sup> Esto explica, por otra parte, el rechazo visceral que Odilon Redon, y con él todos los simbolistas, sintieron por sus contemporáneos los impresionistas, precisamente porque ellos partían de los principios del materialismo científico, y para el pintor simbolista una actitud exclusivamente racional en el arte solo podía dar como resultado un objeto muerto, sin alma, un cadáver revestido de aparente belleza. De los impresionistas Redon opinaba que eran “verdaderos parásitos del objeto, que han cultivado el arte en el campo únicamente visual y lo han cerrado a lo que lo supera y a lo que sería capaz de poner, en los más humildes ensayos, la luz de la espiritualidad”. Cita tomada de Camón Aznar, *op. cit.*, págs. 22-23.

mundo de la poesía clásica hindú. La relación con Armand Clavaud acabó derivando en una sincera admiración mutua y en una amistad inquebrantable.

En cuanto a la influencia del pintor y grabador Rodolphe Bresdin en la formación del estilo de Redon, fue también definitiva y, desde luego, llegó en el momento más oportuno: presionado por su padre, se había matriculado en la Escuela de Bellas Artes de París, pero el carácter independiente y la especial sensibilidad estética del joven chocaron brutalmente con el férreo academicismo de sus profesores, dando lugar a un periodo que el propio Redon calificó de auténtica tortura. En esas circunstancias conoce justamente a Bresdin, artista dotado de una prodigiosa imaginación, y cuyo estilo entroncaba directamente con la esencia metafísica del simbolismo, recreando en sus obras un mundo de imágenes extrañas (fruto, en parte, de su coqueteo con ciertas sustancias alucinógenas), en el deseo de trascender el aspecto meramente físico de los objetos. De hecho, las primeras obras de Odilon Redon con un estilo ya personal están inspiradas de manera obvia en las imágenes de Bresdin, más cercano a su espíritu que al de Pierre Puvis de Chavannes o al de Gustave Moreau (tachaba al primero de frío y academicista, y criticaba con dureza al segundo por su excesivo barroquismo), obras que datan de 1874.

Durante los primeros años de su producción pictórica, entre 1874 y 1890, aproximadamente se inclinó por el carboncillo y la litografía, cuya principal característica fue la total ausencia de colorido, lo que unido a su fascinación por lo onírico, lo fantástico, incluso lo místico, dio lugar a un mundo extraordinario por su originalidad y siempre mágico, misterioso y enigmático, a veces tenebroso, poblado por multitud de seres fantásticos que vieron la luz en series tan notables como *En sueños* (1879) o *Los orígenes* (1883). Estas obras de inmediato nos traen a la memoria al Goya más surrealista y expresionista, así como el mundo del psicoanálisis freudiano. Esta exclusividad del blanco y del negro y la fuerte personalidad de su creación (que Redon denominaba, significativamente, “los Negros”) le permitieron conquistar un lugar en el mundo del arte del París de la época, adquiriendo especial renombre entre 1879 y 1882; y ello a pesar de que sus carpetas de litografías no superaron jamás una tirada superior a los cincuenta ejemplares. Es ahora cuando despierta la admiración de personalidades del simbolismo literario como la de Mallarmé o la de Huysmans, y cuando se le reconoce en ese ámbito como al auténtico representante del simbolismo pictórico. De hecho, la mayoría de los literatos simbolistas (Mallarmé, Francis Jammes y Paul Valéry eran amigos suyos), lo reconocerán como pintor inequívocamente adherido a la estética que defendían (lo que

no ocurrió, al menos de forma unánime, con Moreau y con Puvis de Chavannes), por su capacidad para mostrar a través de formas simbólicas (y no meramente alegóricas) y de una técnica nada academicista e indiscutiblemente innovadora y personalísima, la misma esencia de los sentimientos más íntimos.

También Redon admirará la creación literaria de los simbolistas más destacados, cuya obra conocía en profundidad, y que no pocas veces le inspiraría. El ejemplo más conocido es la serie de grabados de simplísima pero impactante y dramática belleza inspirados directamente en *Les fleurs du mal*. El pintor, que se negó a admitir la reputación que como artista literario le acarrearón sus obras plásticas de inspiración literaria anteriores, y que arrastraba como una auténtica condena, escribió en la contraportada del álbum de grabados toda una declaración de intenciones, afirmando que su estilo era puramente pictórico. Sus imágenes, explicaba, eran en gran medida impactantes precisamente por su independencia expresiva de las imágenes literarias que las inspiraban, porque sugieren más que describen, hundiéndose de pleno en el lenguaje de los sueños y del subconsciente, de lo onírico y lo inaprensible, no de lo literario. Y así se mantuvo su estilo y su fama hasta 1890, momento en que Odilon Redon empezó a utilizar una paleta nueva, extraña en él, caracterizada por un rico colorido, luminoso y extrañamente fosforescente (motivada por el nacimiento de su segundo hijo, An, devolviéndole la alegría tras la muerte del primero), lo que dotó a sus cuadros de un brillo metálico muy característico, pero sin abandonar ni los blancos y negros, ni su temática fantástica, aun más onírica y poética si cabe, con esa mezcla de orientalismo y sensual ingenuidad, que configuran un estilo lleno de encanto y preciosismo fácilmente identificables, gracias a la particular atmósfera de ensueño surgida de la luminiscencia concedida a sus lienzos. Un estilo desarrollado durante su segunda etapa y que es el que suele reconocerse como el característico del maestro, por el que ha acabado siendo conocido y admirado en todo el mundo

Así pues, pueden observarse en las dos etapas, claramente diferenciadas, contrapuestas, pero de cualquier modo complementarias, las dos caras de un mismo universo creativo: tanto en sus litografías y carboncillos como en sus lienzos henchidos de color y luz, encontramos, la misma ternura, delicadeza y magia. No importa que estemos ante criaturas deformes, extrañamente anómalas incluso para la imaginación más abierta del siglo XIX, de una fealdad a veces verdaderamente grotesca.

Pero lo que realmente nos importa en la obra de Redon en relación a los objetivos de esta investigación es su visión de la mujer; una visión, por otra parte, de las más per-

sonales que podamos analizar, en parte por la extraordinaria empatía que pareció mostrar con el sexo femenino, y su benevolencia ante sus “pecados”. En parte Redon transmitió esa complicidad con la mujer cuando sustituyó la habitual, violenta y morbosa respuesta misógina a la incipiente independencia sexual femenina que hemos observado en otros creadores decimonónicos por una tierna y delicada sensualidad masculina que se recrea amorosamente en la contemplación del cuerpo de la amada.

Seguramente el ejemplo más preclaro de esta visión de lo femenino que poseía Redon sea *El Cíclope* (Krölller-Müller, Otterlo), pintado entre 1895 y 1900 y una de sus obras más conocidas (Lám. n.º 31), posiblemente porque reúne todas las características más genuinas de su estilo, alcanzando, además, una belleza y una modernidad absolutamente cautivadoras. En este óleo sobre tabla de esmaltada paleta cromática, el cíclope transforma su naturaleza monstruosa en humana por medio del amor que le inspira Galatea, a la que contempla mientras duerme. El gigante de un solo ojo no la espía con lascivia, sino con un deseo y una ternura en la que difícilmente se reconocería ningún varón de su tiempo, sin duda temeroso de ser considerado sospechosamente “femenino”. Sin embargo, es innegable que hay en la delicada contemplación del cíclope algo del paternalismo sobre el sexo femenino: sin duda la desea, pero la pureza que dimana del cuerpo de Galatea, rodeada de las flores de su particular “jardín-convento”, parece neutralizar ese deseo en el monstruo, que la contempla más como el tierno padre que vela el sueño de su hija, en términos muy similares en los que el esposo tipo de la segunda mitad del siglo XIX contemplaría deseoso a su esposa, siempre niña, siempre inmaculada.

Galatea es un cuerpo desnudo apenas esbozado, asexuado cuyo sueño, dormida entre un lecho de flores, es protegido por el ojo del cíclope, que todo lo ve. Difícilmente podríamos identificarla con el posesivo e iracundo Polifemo, capaz de sepultar a la ninfa y su amado Acis bajo una roca; del mismo modo que nos cuesta identificar esa inocente mirada con la de aquellos hombres que se creían dueños de la vida de sus amadas.

En la misma línea interpretativa podría entenderse un mito tan dañino para la imagen de la mujer como el de Pandora en cualquiera de las versiones que del mismo hiciera Redon, en contraposición a como lo hicieran las demás versiones coetáneas sobre el mismo tema. Si tomamos como ejemplo de ello su versión de la Chester Dale Collection, realizada entre 1910 y 1912, Pandora es representada como una inocente joven que, como tal, no puede sino sentirse fascinada por la misteriosa caja que Júpiter le ha entregado. No es el ansia de poder o conocimiento lo que mueve a esta Eva clásica-

ca, sino la simple curiosidad del niño, recayendo la responsabilidad de su falta en el propio dios que le encomienda una tarea sobrehumana. De este modo Redon podría estar exculpando a la mujer, en sentido genérico, mediante la reinterpretación de mitos clásicos que, hasta la fecha, habían servido a la misoginia imperante para justo lo contrario, es decir, para condenarla. Pero es innegable que la exculpación pasa por la infantilización del personaje, lo que podría identificarse con el paternalismo machista de la época hacia las mujeres. Tampoco la crítica se decanta por una interpretación en un sentido u otro.

En su universo femenino también hubo lugar para la *donna angelicata*, en la que la herencia prerrafaelita es más patente: mucho menos conocida que las obras anteriores, pero no menos interesante para los objetivos de esta investigación, es *Beatriz* (Lám. n.º 32). Redon pintó un pastel sobre este personaje en 1885, perteneciente a una colección privada, en el que muestra a la protagonista femenina de la *Vita nuova* como una delicadísima figura áurea sobre fondo azul, y con una serie de símbolos que conectan su concepción con la imagen que de ella forjara el Prerrafaelismo. Lo primero que llama la atención al espectador es la combinación cromática del oro y el azul. Tradicionalmente ambos han sido colores utilizados combinadamente por artistas de todas las épocas y estilos para simbolizar lo divino: Beatriz es el símbolo de la Teología y es, además, el del Amor platónico. Tanto por lo uno como por lo otro, la paleta utilizada por Odilon Redon es, desde el punto de vista simbólico e iconológico, la elección perfecta, por la pureza espiritual que representa el amor que inspira Beatriz al poeta toscano y por lo sublime de su historia de amor, con todo lo que tiene de trágica y de hermosa. Especialistas como Lynne Pearce la ha definido como “[...] a secular variant of ‘Mary Virgin’. She is the ‘perfect purity’ of de Virgin incarnated in mortal form...”<sup>661</sup>. Beatriz se convierte así en uno de los prototipos femeninos que más directamente conecta con el ideal de la “esposa-virgen” decimonónico. Pero no fue tan explotada su imagen en el campo de la plástica como la de otros personajes femeninos. En realidad, y como ya sabemos, la figura literaria trasciende el papel para ser fuente de inspiración pictórica, especialmente con Rossetti, al hacer de su obsesión por los enamorados de la *Divina Comedia* y de la *Vita nuova*, y en concreto por Beatriz, uno de sus temas más recurrentes y personales, tal como ya exponía en páginas previas.

---

<sup>661</sup> Lynne Pearce, *Woman/ Image/ Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Great Britain, Harvester Wheatsheaf, 1991, pág. 46.



Así pues, Beatriz, convertida en icono a los ojos del espectador de fin de siglo, es ante todo la novia-esposa siempre virgen, siempre pura, y la encarnación de la fidelidad a un amor grandioso que vence a la carne y a la muerte. Idealizada de esa manera, no podía ser, por tanto, sino una figura iluminada desde el interior con una luz dorada que se recorta contra un espacio ilimitado teñido de azules. Recuerda esta sencilla composición y paleta a las delicadas vírgenes sienesas del Trecento, lo que la hace conectar de nuevo con el Prerrafaelismo y su amor por los primitivos italianos. Pero al examinar con más atención la pintura de Redon descubrimos otras conexiones directas con la iconografía que de Beatriz creara Rossetti. Una paloma rojiza está posada dulcemente en el hombro de la doncella, que la mira con tristeza, quizás consciente de la inmediatez de su muerte, quizás añorando lo que nunca llegó a tener; lo que nos retrotrae automáticamente a la enigmática paloma roja de las dos versiones que Rossetti realizara de la *Beata Beatrix*. Además, no hay aquí nada del sensual éxtasis místico de la modelo de Dante Gabriel Rossetti, pero sí una pureza infantil, delicada y frágil. Esa ausencia de sensualidad se refuerza con otro detalle que, por contraste, conecta a esta Beatriz de Redon con su antecesora prerrafaelita: su cabello no aparece suelto, sino que está castamente recogido en un sencillo tocado de florecillas blancas, apretado el sencillo moño contra el cráneo y bajo una redcilla de cintas; y es este cabello de un dorado pálido que se funde con el dorado de la piel de la niña. La carga erótica de la exuberante cabellera cobriza de la *Beata Beatrix* de Rossetti encuentra así su contrapartida en la ocultación. Redon parece desear esconderla a toda costa, avergonzada de su propia belleza y de la conciencia del poder de seducción que encierra. La composición queda enmarcada por unas sencillas líneas oblicuas, al modo del alféizar de una ventana, del mismo modo que la Beatriz de Rossetti se recorta contra una, siguiendo de cerca la descripción del sueño premonitorio que Dante tiene de la muerte de su amada en la *Vita nuova*.

Odilon Redon realizó más tarde una segunda versión de *Beatriz*, una litografía de 1897, composición prácticamente idéntica a la versión al pastel aunque con algunas pocas diferencias evidentes, tales como el cambio cromático que exige la técnica, o la desaparición de la ventana y de la paloma. Pero también aquí el mensaje de pureza femenina se mantiene intacto.

No podemos finalizar este breve recorrido por el mundo creativo de Odilon Redon dominado por lo femenino sin pararnos en una de sus obras más paradigmáticas, *Les yeux clos* (*Los ojos cerrados*), de 1890, conservado en el Musée d'Orsay (Lám. n.º 33), que refleja el mundo del sueño y del subconsciente, entre otras cosas, como pocas veces

se había mostrado al público europeo de aquella última década del siglo XIX. La modelo, la propia esposa del pintor, aparece sumergida en el agua hasta los hombros, recortado su busto contra un fondo sin límites ni perspectiva, un telón de delicados celestes con alguna pincelada dorada en el que destaca su rizosa cabellera pelirroja y sus delicados rasgos faciales, modelados por un delicado contraluz lateral que potencia, al mismo tiempo, su palidez. El rostro muestra una paz interior absoluta a pesar de su inexpresividad, gracias a los ojos cerrados y a la relajación de los músculos faciales, que hacen de su boca cerrada una no sonrisa digna de Leonardo. La cabeza sobresale como una isla en el horizonte de un mar poblado de enigmas del que se alimentan sus sueños.

Al margen del significado freudiano que podría atribuirse al agua no estancada, máxime en relación con lo femenino, y que no es otro que el del origen de la vida, todos los especialistas en Odilon Redon e historiadores del arte en general coinciden en la interpretación del sueño y del poder del subconsciente como motivo o tema de la composición, apoyada en las palabras que el propio artista escribiera en su diario, en mayo de 1888, que desvela su inspiración en uno de los esclavos de Miguel Ángel que se encuentra en el Musée du Louvre. Concretamente en el conocido como *Schiavo morente* (*Esclavo moribundo*): “What marvellous brainwork goes on behind the closed eyes of Michelangelo’s *slave*! He is sleeping, and the uneasy dream which moves beneath that marble brow bears away our own dreams to a realm full of thought and emotion”<sup>662</sup>. En este caso, la angustia de la proximidad de la muerte prematura y antinatural del esclavo es trasmutada en vida y misterio en la obra de Redon por medio del bálsamo del sueño y la relajación del agua. La mujer se transforma así en esperanza de vida y no en símbolo de perdición y muerte, y su inexpresivo rostro y el mar que la acuna, en el símbolo del mundo del subconsciente.

El estilo de Odilon Redon se afirmaba con obras como *Les yeux clos* como el puente entre el Romanticismo del siglo XIX y el Surrealismo del siglo XX, pues aun cuando lo había hecho con otras muchas otras anteriores, en ellas el sueño no se mostraba de manera tan explícita como motivo principal de la composición. Así, Odilon se convertía en el primero en mostrar de manera explícita el origen subconsciente de su

---

<sup>662</sup> Cita de Odilon Redon tomada de la guía del Musée d'Orsay, *Impressionist and Post-Impressionist masterpieces at the Musée d'Orsay*, London, Thames and Hudson, 1986, pág. 134.

inspiración, afirmando: “Nada se hace en arte solo por la voluntad. Todo se hace por la sumisión dócil a la llamada del inconsciente”<sup>663</sup>.

Posiblemente esta concepción de la plástica simbolista es lo que llevó a Odilon Redon a interpretar en repetidas ocasiones el tema del sueño femenino. Dentro de esta temática es donde deberíamos incluir obras como aquellas inspiradas en la muerte de Ofelia: en versiones tan conocidas como la de la Colección Wildestein de Nueva York o la de la National Gallery de Londres, entre otras, la enamorada de Hamlet es siempre una delicada figura, apenas distinguible de las flores y azules acuosos, preciosamente esmaltados, entre las que se hunde irremisiblemente. De nuevo el tema shakesperiano reinterpretado por un artista *fin de siècle*. Pero en la paleta de Redon la tragedia se transforma en pura poesía y la angustia por una muerte prematura y evitable se convierte en un canto esperanzado al misterio de la muerte, que no parece ser sino un sueño plácido y luminoso. Ofelia ha dejado de sufrir, recuperando la vida con su muerte, como si su espíritu y su cuerpo se entregaran al inconsciente y este no fuese sino una dimensión desconocida, injustificadamente temida por ese mismo desconocimiento. Ya no es, por tanto, un tema elegido para sermonear a las jóvenes que pudiesen ser víctimas de sí mismas y de su perversión congénita. No se trata tampoco de la idealización del sacrificio por amor de la doncella; ni del sacrificio supremo del ángel del hogar, dispuesta a morir por la integridad moral del hogar que custodia. Redon ha transformado todos estos mensajes de condena encubierta a la mujer en un canto al mundo trascendente y universal del subconsciente, en el que se unen su fascinación por lo científico y lo espiritual a través del símbolo, de lo onírico e inaprensible. Y qué mejor objeto estético para representar todo ese universo interior que la mujer.

Esto explicaría que las mujeres fatales que invadían el panorama pictórico de su tiempo, no atrajesen especialmente a Odilon Redon, pues no son frecuentes en su repertorio iconográfico, y cuando abordaba alguno de esos mitos terribles, como ya hemos visto con Galatea o con Pandora, el pintor opta por descargar de culpa a su heroína, desdramatizando su culpa o trasladándola al varón, convirtiéndolas en *donne angelicate*. No obstante, en otras ocasiones, aquellas en las que la fuerza femenina negativa se im-

---

<sup>663</sup> Cita de Redon tomada de Camón Aznar, *op. cit.*, pág. 23. No puede extrañarnos que su credo plástico fuese en sí mismo todo un alegato contra el Impresionismo coetáneo; del mismo modo que explica su adhesión al grupo de los Independientes (de los que será presidente desde 1884), así como la admiración que despertó en los años sucesivos en toda una nueva generación de pintores, tales como los Nabis, que ya sin el liderazgo de Gauguin, vieron en Redon a su nuevo maestro; admiración que se unía a la ya manifestada desde hacía años por los escritores simbolistas más destacados, y que con obras posteriores como las analizadas, la redoblaban.

pone, anula el efecto de su perversidad eliminando la presencia física del personaje y elevando a sus víctimas masculinas a un plano de superioridad moral tal que los transforma en vencedores. Si a esto unimos su fascinación por el tema del sueño, no nos extraña el gran número de representaciones de cabezas decapitadas que encontramos en su producción y que, por tanto, no responden al gusto generalizado por dicho motivo dentro del mundo del arte y la literatura *fin de siècle*.

De su primera etapa hay una serie de carboncillos sobre el tema de la decapitación de Juan el Bautista y de otros santos, en su mayoría no identificables. Llama la atención que no mostrase un tema tan explotado como el de Salomé, por emblemático, por tantos creadores coetáneos, en el modo en que solía hacerse entonces, pues la visión que sobre la historia bíblica tuvo Redon se centró exclusivamente en la figura del mártir. Ejemplo de ello es un magnífico apunte al carboncillo de 1868, en el que muestra la cabeza del profeta en la bandeja, con la boca entreabierta y los ojos dulcemente cerrados, como si no hubiese sufrido violencia alguna y durmiese el más apacible y sereno de los sueños, no el sueño eterno. Por tanto, en esta *The Head of Saint John Baptiste (La cabeza de San Juan Bautista)* del MOMA de Nueva York (Lám. n.º 34), Salomé no está presente, aunque el público la evoque al contemplar el lienzo. La ausencia física de Salomé, pero su evocación constante ante la visión de la cabeza cercenada del Bautista, nos obliga a centrarnos en la reflexión del triunfo del espíritu sobre la carne, tanto en lo físico (representado por Salomé, vencida por la integridad moral y física del santo), como en lo trascendente (el triunfo de la fe y de la vida eterna sobre la vida mundana y sus seducciones). Al pintor no le interesa la extraordinaria fascinación de su cautivadora belleza, ni la que emanase de su danza de *mantis religiosa*, quizás porque a Redon le importase más recalcar el poder del protagonista masculino y los valores que representa por sí solo. Parece más atento al estudio e interpretación simbolista que puede desprenderse de un icono como es la cabeza decapitada de Juan el Bautista. Ciertamente, también podría deducirse que el triunfo sobre Salomé y todo lo que el mito llegó a representar en aquellos apocalípticos años del siglo XIX no consiste para el artista más que en ignorar una belleza demoníaca de tales proporciones, pero no parece probable cuando contemplamos versiones posteriores de Redon sobre el mismo tema y, sobre todo, cuando se revela a través de otros su visión de la mujer y su erotismo. Esa lectura no implicaría una condena más severa sobre la joven princesa de la que la propia historia bíblica le concede.

Odilon Redon vuelve a utilizar la misma táctica en el caso del enigmático pastel *Saint John (San Juan)*, que realiza en 1892: un espartano pero delicadísimo Juan parece reflexionar sobre la inmediatez de su muerte en una noche luminiscente. Salomé no aparece tampoco en la composición, la única compañera del santo es la más absoluta soledad que puede sentir un ser humano, no obstante, en este caso elegida, asumida, incluso deseada. De nuevo la fuerza de lo intuido, de lo presentido, del misterio que vendrá después del acto físico de la muerte.

Otro magnífico ejemplo de representación de cabezas decapitadas de la primera etapa del pintor, es el carboncillo *Cabeza de un mártir*, representación de extrema sencillez, que muestra sobre una bandeja una cabeza rapada y nimbada, en la que se enmarca el rostro afilado propio de un asceta. Obviamente puede tratarse de otra versión del Bautista, pero también de la representación de cualquier otro mártir decapitado, dada la reiteración que sobre el primer tema manifestó el mundo artístico de aquellas décadas del siglo XIX. El mismo Redon reconoció la buscada ambigüedad del título en una época obsesionada con el drama bíblico de Salomé. En cualquiera caso, ni rastro de la *femme fatale* culpable de final tan violento, ni en esta ni en ninguna otra de sus cabezas de santos susceptibles de ser identificadas con las de San Juan. Pero la que nos ocupa es, sin duda, la más sencilla de las interpretaciones de Redon sobre el tema de la muerte de Juan el Bautista, si aceptamos la hipótesis de que se trata, efectivamente, de dicho tema. Nada perturba ya el alma del santo, que vence con su muerte a aquella que la ha provocado, trascendiendo la materia para adentrarse en el universo misterioso del sueño eterno. Es en sí misma una visión ensoñada, inmaterial.

## **1.2 La segunda generación plástica simbolista (escuelas alemana, suiza y belga)**

Después del recorrido realizado por el imaginario femenino del pintor simbolista por definición que es Odilon Redon, es evidente que su obra contribuyó notablemente a que muy pronto el eterno femenino adquiriera un marcado valor simbólico-alegórico en la plástica simbolista, tal como lo hiciera en la literatura. Sin embargo, el sentido último que llegó a adquirir la imagen femenina a través de la obra de autores simbolistas posteriores, hasta desembocar en la estética modernista (la obra de muchos de ellos supuso la transición perfecta entre una estética y otra), fue muy distinto del que pretendiera plasmar Redon. Así, a la primera generación de pintores simbolistas franceses siguió otra

constituida por artistas mayoritariamente austríacos, alemanes, suizos y belgas, cuya poderosa personalidad estética los diferenció claramente de la de aquellos, aún dentro del simbolismo pictórico. Todos libraron una inmisericorde batalla con el sexo femenino desde sus lienzos, con un resentimiento misógino pocas veces alcanzado en el arte plástico hasta ese momento, aunque habitualmente revestido de la evanescente elegancia propia de la estética simbolista. Quizás por ello no deba extrañarnos que muchos acabasen derivando hacia el modernismo, al permitirles seguir con su culto extremo a la belleza, al tiempo que su cruzada contra la mujer fatal.

En el caso de los simbolistas alemanes y suizos, los primeros que siguieron el ejemplo francés, y cuyo camino se adentra hasta la primera década del siglo XX, la idea que parece prevalecer obsesivamente en todas sus obras, representada por medio del eterno femenino, es la del enigma de la existencia humana, su misterio, interpretado desde el punto de vista de la fatalidad inexorable del destino, que para ellos era, en definitiva, trasunto de la fatalidad y decadencia política que sufría toda Europa, pero particularmente la que experimentaba Alemania desde mucho antes de la Revolución industrial. Esa fatalidad se expresaba casi siempre con un marcado misticismo de corte oriental o grecolatino, en cuyo centro siempre estaba la mujer.

### *Carls Schwabe*

Por la iconografía de corte clásico se decantaría Carls Schwabe: este suizo de origen alemán, ilustrador habitual de Zola y Baudelaire y conocido especialmente por su *Evangelio simbolista*, es el pintor de los cuerpos apolíneos en continua tensión y contorsión, reflejo de sus contradicciones internas. Obras como *Spleen e Ideal (El Hastío y el Ideal)*, compuesta para *Las flores del mal*<sup>664</sup>, o *La boda del poeta y la musa* (Lám. n.º 35), entre otras representativas de su estilo, son muestra preclara de esas tensiones internas que, a su vez, conectan con las que se derivaban del propio ideal de Arte por el Arte, pues, en definitiva, sus héroes luchan o huyen de las contingencias de la vida cotidiana, incapaces de afrontar la vulgaridad de lo cotidiano, del mismo modo en que lo hacían los primeros simbolistas. Y en ambas obras, como en todas aquellas en que está presente lo femenino, la mujer se transforma en puro símbolo, partiendo siempre de la dualidad prerrafaelita: es símbolo de la maldad, del caos, de la muerte, como en el caso

---

<sup>664</sup> El Hastío, *Ennui*, también llamado *Spleen* por la anglofilia de la época (el título del cuadro se traduce habitualmente por *Spleen and Ideal*), constituye el eje vertebrador de *Les Fleurs du mal* y de la obra de Baudelaire en su conjunto. Tomo este dato de la versión bilingüe de *Las flores del mal* a cargo de Alain Verjart y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 79.

de *Spleen e Ideal* (sustituida la cobriza cabellera por una masa caótica de algas marinas y sus piernas en vigoroso cuerpo de serpiente, con el que intenta estrangular el cuerpo del ángel masculino que representa el ideal); o es la *domna angelicata*, como en el caso de *La boda del poeta y la musa*, el ángel protector y descanso del varón, tal como se asocia de manera implícita con la musa desposada con el poeta, con sus pulcras alas blancas, su hermoso cabello recogido en un casto moño y su cuerpo, pudorosamente vestido, aunque intuimos que bellissimo, en brazos de su amado, totalmente desnudo.

La tensión sexual en ambas obras es evidente, más en el caso de la primera por la lucha encarnizada que hace que los cuerpos se entrelacen convulsamente; pero también en la segunda, aunque expuesta de manera más sutil, simplemente porque así lo requiere el decoro implícito del mensaje subliminal de su temática. Pero detrás de los iconos femeninos enfrentados se esconde, además, la idea de la decadencia europea ante la pérdida de moralidad y espiritualidad, simbolizada en la supuesta animalidad femenina, a la cual solo la superior inteligencia masculina puede combatir y vencer.

Desde luego hay otras muchas obras de Schwabe donde lo femenino como símbolo ocupa un lugar destacado. Uno de los ejemplos más conocidos del pintor es *La muerte del sepulturero* (Lám. n.º 36), donde la mujer es el ángel de la muerte, una hermosa joven de extrema palidez y sonrisa hipnótica cuyas alas, negras como sus vestidos, dibujan una silueta tan afilada como la de dos guadañas. No es precisamente una criatura tranquilizadora, ni el sepulturero podría afirmar si en vez de ángel no es sino un demonio de ambigua belleza que arrastrará su alma hasta los infiernos, mientras la angustia atenaza su pecho, que se palpa con evidente ansiedad.

Mientras pintaba obras tan sofisticadas e inquietantes como esta, Carls Schwabe se transformaba sin saberlo en uno de los precursores del modernismo pictórico, más concretamente desde que en 1892 diseñara el cartel publicitario para el primer Salón de la Rose-Croix, donde la mujer vuelve a ser utilizada como icono simbólico-decorativo. El mismo camino seguirán otros muchos pintores de esta segunda generación simbolista.

### *Arnold Böcklin*

Más onírico y de paleta más evanescente es Arnold Böcklin, pero el mensaje y el lenguaje iconográfico básicamente sigue siendo el mismo: su obra más célebre y repre-

sentativa es, sin duda, *Die Toteninsel (La isla de los muertos)*<sup>665</sup>, de 1880 (Lám. n.º 37), en la que el agua, fuente de toda vida, es ahora el final (cerrándose así el ciclo vital), el sueño eterno y la promesa de paz infinita en el que dejarse hundir, en definitiva, la vuelta al seno materno. A través del agua, como modernos Carontes, el barquero y una figura femenina envuelta en un peplo blanco llegan a la isla (quizás la isla-cementerio veneciana de San Miguel, el cementerio de los ingleses en Florencia, o un paisaje inspirado por la necrópolis de Ischia), última morada de los cuerpos que trasladan en barca. Aunque no es más que un pequeño islote porticado, con pequeños panteones de sobrias columnas clásicas dispuestos a distintos niveles, en cuyo centro se levanta un reducido pero imponente bosque de cipreses que se alzan majestuosos, el misterio envuelve toda la composición y sobrecoge indefectiblemente al espectador que la contempla. El mismo enigma envuelve a la figura femenina vestida de blanco que custodia en la barca el féretro, ligeramente inclinada sobre él, quizás orando, quizás quebrada por el llanto.

De esta obra llegó el pintor a realizar hasta cinco versiones, dado el éxito del tema, pero la versión original fue fruto de un encargo muy especial, el de una joven viuda que necesitaba una imagen que le permitiese evocar y recuperar la tranquilidad de espíritu que había perdido tras la muerte de su esposo (de hecho, el cuadro se llamó en principio *Un lugar tranquilo*); si bien el motivo de la isla le fue sugerido por el comerciante artístico Fritz Gurlitt. La motivación del encargo trascendió rápidamente y no faltaron encargos de esposos para regalar copias a sus esposas, por lo que, aunque fuese involuntariamente, Böcklin había reforzado con su obra el ideal femenino de la esposa perfecta, fiel más allá de la muerte, puesto que se deberá sentir perdida y su vida sin sentido sin la presencia y guía del esposo. Así, las damas para quienes se encargaron a Böcklin las nuevas versiones, si sobrevivían a sus esposos, recibían el mensaje, alto y claro, de que quedarían como muertas en vida si enviudaban, en caso de que la muerte no las llevase antes a ellas.

### *Franz von Stuck*

Una imagen mucho menos sofisticada y espiritual de lo femenino, de hecho una imagen buscadamente lasciva, morbosa y corrupta de la mujer, pero con una estética más exótica, más oriental, es la que muestra el alemán Franz von Stuck, discípulo destacado de Böcklin, en *El pecado* (Lám. n.º 38), lienzo de 1893, en el que una hermosa

---

<sup>665</sup> Véase Alfonso García Morales, “La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo literario hispánico”, en *Literatura-Imagen, op. cit.*, págs. 55-80.



mujer desnuda de rotundas curvas recorta la blancura de su vientre y de sus senos contra la oscuridad impenetrable de su cabellera negra, fusionada en un *sfumato* con la acuosa piel verdinegra de la enorme serpiente que la envuelve. La cabeza del reptil se apoya en el hombro de la mujer, y mientras aquella mira amenazante al espectador, la joven sonríe, cómplice y complacida, semienvuelto el rostro en misteriosa penumbra. Bien podría identificarse con Cleopatra o con Salambó. Por supuesto, más allá del obvio mensaje misógino de la obra, apoyado en todos los atributos de la *femme fatale* finisecular (la serpiente, símbolo del mal que se asocia siempre a la mujer, digna hija de Eva como de cualquier reina del antiguo Oriente, mítica por su criminal sensualidad; su descarada desnudez, incitando a la más pura carnalidad, etc.), el subtexto no deja de ser la decadencia de la sociedad burguesa. Al fin, no es sino refutación del sueño de falso progreso que la revolución industrial y el Positivismo les había vendido. Y no olvidemos que la mujer, con sus reivindicaciones educativas, laborales, incluso sexuales, se convertía en manos de científicos, intelectuales, y de la sociedad patriarcal de la Europa *fin de siècle*, en el símbolo perfecto de lo decadente y, en consecuencia, en el chivo expiatorio para todos ellos.

### *Félicien Rops*

Por su parte, Bélgica, la siguiente escuela simbolista destacable de esta segunda generación, había experimentado desde 1860 un proceso de industrialización que permitió su expansión económica en pocas décadas. Esa prosperidad económica se refrendó en un desarrollo espectacular de las artes plásticas y, aunque independiente políticamente desde 1830 y ligada a Francia por la lengua compartida, se identificaba a fines del siglo XIX con el modelo cultural alemán. Por otra parte, el país había experimentado en los últimos años un acercamiento al catolicismo, religión que caló especialmente en su alta burguesía y nobleza, principales mecenas del arte. El peso que la moral católica supuso para la conciencia colectiva de la Bélgica de fin de siglo, tan conmovida por la sensación apocalíptica como el resto de la Europa industrializada, encontró una virulenta respuesta en el Simbolismo patrio, constituido por estilos de fortísima personalidad.

En la línea de una crítica simbolista de ironía buscadamente provocadora se encontraban pintores como Félicien Rops (posiblemente por sus comienzos como caricaturista del semanario satírico *Uylenspiegel*), que recreó con auténtico virtuosismo técnico los escenarios y los iconos propios del Simbolismo francés y alemán. En su obra la mujer, la muerte y el diablo están constantemente presentes, irremisiblemente asociados

entre sí y, a su vez, a la idea de la perversidad femenina. Cuadros como *La tentación de San Antonio* (Lám. n.º 39) dejan de manifiesto un agudo y corrosivo sentido del humor, rara vez igualado en aquellos años, cuando no del todo irreverente cuando se trata de abordar temas relacionados con lo religioso, en los que Rops no mostraba el menor escrúpulo, llegando a lo demoníaco con resuelto desparpajo. De la sexualidad demoníaca de la mujer en la obra gráfica del artista son cita obligada su serie de grabados de 1882 *Satánicas*, donde sus cualidades maestras como grabador se ponen al servicio de una pornografía explícita, y aquí la mujer es pura carnalidad perversa, animalidad extrema que se entrega con histérico placer al diablo.

### *Jean Delville*

Otro miembro de la escuela, Jean Delville, se decantaría abiertamente por este supuesto aspecto sexual-demoníaco de la mujer, aunque su estilo se descargó del sarcasmo de Rops en favor de una sofisticación erótica que lo aleja de lo pornográfico, estilizando la perversión femenina para hacerla menos vulgar y más sensual y elegante. Su estilo está dominado por la línea curva, entrelazando a menudo los cuerpos desnudos en una continua línea sinuosa que parece preludear la característica del Modernismo plástico. El ejemplo más conocido es su óleo *Los tesoros de Satán*, de 1895 (Lám. n.º 40), en la que un río interminable de cuerpos desnudos, lengua de lava humana sumida en un profundo sueño de evidente naturaleza sexual, serpentea por los dominios del Ángel caído. Poseídos sus subconscientes y sus cuerpos por un deseo irrefrenable (reforzada la idea con un fortísimo colorido predominantemente rojo, símbolo de las pasiones irrefrenadas), hostigado por la descarga morbosa de los látigos tentaculares de aquel, la humanidad parece abocada a su autodestrucción por haberse dejado dominar por su instinto más animal. A la idea generalizada de decadencia y degeneración de la especie humana, el pintor unía otras, también muy extendidas (tal como ya he explicado en páginas anteriores de esta investigación), como fuente de inspiración de esta obra. Según Gibson:

Delville creía en la existencia de un fluido divino, en la reencarnación, en los peligrosos poderes de la telepatía, en el embrujo y en el éxtasis. Son las creencias que guiarían su pincel cuando pintó *Los tesoros de Satán...*<sup>666</sup>.

---

<sup>666</sup> Gibson, *op. cit.*, pág. 95.

Ciertamente en este famoso lienzo de Delville la mujer no parece ser más culpable que el hombre de la decadencia de su sociedad, ni estar más dominada que él por sus bajas pasiones, lo que nos podría hacer creer que el pintor no se dejaba llevar por los prejuicios machistas de su época, aunque sí por los relacionados con la decadencia de la sociedad occidental<sup>667</sup>. Esto se vería confirmado con otra de sus obras: *El amor de las almas* (1900), en la que la mujer es objeto de un amor y un deseo limpio y merecido, al tiempo que es representada como agente sexual tan activo como el hombre, y en comunión física y espiritual con él.

Sin embargo, la mayoría de las obras de Delville dejan bien a las claras que veía en la mujer la fuente de toda corrupción masculina y, por extensión, de la sociedad de la que forma parte. Títulos tan elocuentes como el estudio *El ídolo de la perversidad* (1891), posiblemente otra versión de Salomé o quizás de la diosa babilónica Astarté, ponen de manifiesto que participaba de la idea de que la mujer era por naturaleza el demonio que domina a los hombres por medio de su sexualidad y su belleza hipnótica.

No faltan tampoco las cabezas masculinas decapitadas en el universo creativo de Delville, lo que parece terminar de confirmar su desprecio por la *modern woman*: su conocidísimo *Orfeo*, tela de 1893, es otro ejemplo plástico de la castración metafórica a la que se creían sometidos los hombres por las mujeres, que con sus reivindicaciones de todo tipo retaban y cuestionaban su dominio de siglos. En una simbólica gama cromática fría, con absoluto predominio del azul, puesto que el hombre (y Orfeo, como ya he expuesto en páginas anteriores de esta investigación, es uno de los mitos más adecuados al caso y con el que el colectivo masculino podía identificarse fácilmente) representa la parte racional y moralmente superior de la humanidad, el dominio sobre las pasiones en lucha constante con la mujer desnaturalizada (como lo es la madre del mítico poeta, secundada en el asesinato de su propio hijo por las bacantes que, como una jauría humana, destrozan y descabezan el cuerpo, arrojando su cabeza y su lira al mar), de la que proviene, en definitiva, la enfermedad que corroe al Occidente decimonónico: la pérdida absoluta de espiritualidad y de los valores morales que durante siglos había impuesto el hombre para “salvaguardar” el equilibrio social.

---

<sup>667</sup> En este sentido, es destacable el visceral rechazo que, como Odilon Redon, sentía por el Impresionismo, dentro de su encarnizada lucha contra el materialismo: “Los espectáculos innobles de los Ensor, de los Monet, de los Seurat, de los Gauguin, los cuales, bajo el pretexto de estética libre, encuadran, para aplauso de los imbéciles y de los esnobs, los más repugnantes detritus del taller”. Tomo la cita de Camón Aznar, *op. cit.*, pág. 65.

La cabeza del poeta (para la que, paradójicamente, Delville utilizó como modelo a una mujer, sin duda para transmitir una sexualidad andrógina) no muestra sino una paz imperturbable; y tenemos, al mismo tiempo, la sensación de que puede desvanecerse en cualquier momento, reforzando así la sensación de ensueño tan característica del Simbolismo. Contrasta con la dura apariencia de la lira que hace las veces de marco al bello despojo, tallada con delicada pulcritud y recamada de joyas preciosas, quizás para simbolizar el materialismo frente a la espiritualidad, las riquezas del mundo frente a la esperanza de una vida superior ultraterrena. Sea como sea, no deja de acercarse este *Orfeo* de manera evidente a la exquisita decoración que observaremos en las representaciones modernistas de alegorías femeninas.

### *Fernand Khnopff*

Pero si hay un pintor simbolista de la segunda generación que haya sabido plasmar el proceso de desmaterialización/exorcización de la mujer y sus maléficas artes por medio del símbolo ese ha sido Fernand Khnopff (1858-1921), uno de los máximos representantes del simbolismo belga, y de especial interés para los objetivos de mi investigación por su conocida y estrechísima vinculación con el Prerrafaelismo: hijo de un aristócrata austríaco, vivió desde niño en Bélgica. Neto ejemplo del dandismo de la época (solo un detalle de su sibarita y pintoresca existencia: como Des Esseintes se hizo construir una mansión de líneas geométricas, cuyos planos diseñó él mismo, basándose en principios esotéricos), se entregó por completo a un narcisismo no disimulado que quedó más que patente en sus cuadros. De esta forma, aun cuando parte de su obra se encuadra en los convencionalismos academicistas de la época, la que le ha dado un lugar en la historia del arte escapa a ellos con inteligente ironía, revestida de un elegante y hermético misterio que la hace fascinante. Responsable en gran medida de esa fascinación es la poderosa presencia en sus cuadros de Marguerite, su hermana y su musa constante, con la que mantuvo toda su vida una relación sentimental como poco ambigua. Era entonces sobradamente conocido el profundo amor que sintió por ella, fuese de la naturaleza que fuese. En opinión de Michel Gibson se explicaba por ser Marguerite “posiblemente su segundo ego en el interior de la campana hermética de su narcisismo”<sup>668</sup>. El historiador, además, atribuye a esa fascinación de Khnopff por su hermana la evidente ambigüedad andrógina de sus modelos femeninos, de prominente mandíbula inferior

---

<sup>668</sup> Gibson, *op. cit.*, pág. 94.

y abundante cabellera, que en el caso de Marguerite, siendo su pelo castaño cobrizo, a menudo representa pelirroja. La conexión con la estética rossettiana queda patente, por tanto, en la elección del modelo femenino que repite constantemente en sus lienzos.

Pero las conexiones con el Prerrafaelismo en la obra de Ferdinand Khnopff no quedan ahí: admirador de Burne-Jones, le dedicó más de un carboncillo y más de un pastel, en los que reprodujo su eterno femenino. También la poesía de Christina G. Rossetti se convirtió en la más frecuente fuente de inspiración del pintor. Precisamente uno de sus lienzos más conocidos de Khnopff, y que más me interesan por la visión que muestra de la mujer, *Una ermitaña (I lock my door upon myself)*<sup>669</sup>, pintado en 1891 (Lám. n.º 41), se inspiró en versos concretos de un poema de Christina Rossetti de 1876, titulado “Who shall deliver me?” (“¿Quién me libertará?”)<sup>670</sup>. Tanto el lienzo como el poema expresan la complacencia de la soledad femenina elegida voluntariamente y asumida con satisfacción, al tiempo que nos dejan intuir el mundo interior que puede caracterizar a la mujer que se atreve a vivir esa elección.

Ese rico universo femenino, ni tan siquiera sospechado por la mayoría de los varones de la sociedad occidental decimonónica, se expresa simbólicamente en el cuadro a través de la atmósfera de ensueño que se deriva de la mirada de la modelo y del aspecto laberíntico de la habitación reproducida, reforzada por el detalle decorativo de la máscara de Hypsos. La mujer conmueve al espectador con su inquietante mirada, que tiene mucho de vampírica (y no se trata únicamente de una interpretación basada en el estudio iconológico, sino en evidencias técnicas), completándose la imagen maldita con la exuberancia de la melena cobriza sensualmente desplegada sobre los hombros. La invitación de su mirada encierra al tiempo una clara amenaza para el hombre que se plantee siquiera poseerla, causando a partes iguales en él un deseo irreprímible y un miedo irracional que hunde sus raíces en el subconsciente colectivo. Ramón Camón Aznar lo explica en los siguientes términos:

---

<sup>669</sup> Es relativamente habitual que Khnopff introdujese frases en inglés en sus títulos, mezclándolos con su lengua materna, como en el caso que nos ocupa, de ahí la dificultad de mantener ese bilingüismo cuando se traducen al castellano. A esta dificultad se añade lo que parecen ser equívocos en el uso que del inglés hacía el pintor belga, motivo por el que la traducción de los títulos de sus obras se complica. La traducción de la parte en inglés del título de esta obra podría ser “Miro como me encierro en mí misma”.

<sup>670</sup> Los versos a los que alude el cuadro son los siguientes: “I lock my door upon myself, And bar them out, but who shall wall/Self from myself, most loathed of all? .../ Myself, arch-traitor to myself?”. Tomados de <<http://faculty.pittstate.edu>> (página de la Universidad de Pittsburg), última fecha de consulta: 26 de marzo de 2010.

En la mirada turbadora, vampirizante, que Khnopff y Delville dan a sus figuras femeninas se lee (a pesar de la insidiosa neutralidad de los rostros) el cortejo de las turbaciones, culpabilidades y represiones de una época que está inventando el psicoanálisis. Mirada que convoca y petrifica, que reitera el mandato al espectador mediante el sistema proyectivo renacentista de mantenerse en un lugar fijo ante el cuadro, en la intersección de líneas invisibles que instituyen el punto de vista monocular<sup>671</sup>.

El mismo poema de C. Rossetti inspiró a Khnopff un pastel de igual título pocos meses más tarde, también de los más conocidos y representativos de la imagen fatal de la mujer: en *Who shall deliver me?* (Lám. n.º 42) de nuevo Marguerite es la musa, con su espectacular melena cobriza suelta, pero esta vez adornada con flores marchitas y enmarcando el pálido rostro, en el que destacan únicamente los ojos celestes, casi transparentes, que lanzan una mirada absolutamente misteriosa que perturba al espectador. El mismo color que los ojos de la modelo muestra el broche prendido en su pecho, una especie de pequeño y enigmático espejo (enmarcado en un preciosista juego de curvas y contracurvas que anticipa el modernismo plástico); no solo por una cuestión técnica de compensación cromática en el cuadro, sino porque el espejo es, simbólicamente, ventana del alma de la joven, como lo son sus ojos.

El espejo era otro de los símbolos asociados al eterno femenino forjados por el arte de la segunda mitad del siglo XIX, concretamente (además de al supuesto narcisismo de la mujer, por supuesto) al poderoso impulso de su sexualidad primitiva enfrentado al tesoro de su virginidad: si a la mujer “civilizada” por el hombre (es decir, con el impulso sexual reprimido), se la identificaba habitualmente con la luna (el satélite que no tiene luz propia, sino la que recibe del sol, símbolo de lo masculino; con las consabidas reminiscencias clásicas, como las relativas a la diosa Diana, siempre virgen), no tardaron los artistas *fin de siècle* en identificar ese reflejo especular de la luna con la imagen del propio espejo y, finalmente, a este con la mujer. Así, la mujer debía ser reflejo de la virtud masculina que, toda aquella que es “decente”, recibe de los varones de su entorno y la hace propia. Por el mismo motivo, la mujer que perdía su virginidad fuera del marco del matrimonio se identificaba iconográficamente con la imagen del espejo roto. Es cierto que en el pastel de F. Khnopff el espejo no está roto, pero la actitud de su protagonista, con la mirada un tanto ida, con la cabellera adornada como una Ofelia trastornada por la locura del amor, nos muestra a una mujer que se diría está a punto de echar por tierra su futuro, aun cuando sea por amor. Y ese impulso no deja de ser locura que podemos ver reflejada en el modo en que el pintor ha representado a

---

<sup>671</sup> Camón Aznar, *op. cit.*, pág. 62.

Marguerite; lo que no dejaría de ser sarcástico, teniendo en cuenta que posiblemente su hermana era su amada, platónica o no, y que ella participó en ese juego de equívocos eróticos y sentimentales. En palabras de Bram Dijkstra:

Al sucumbir al amor, la verdadera mujer [...] si sacrificaba su autosuficiencia y rompía el espejo, si se dejaba llevar por el deseo terrenal sin haber conseguido una protección segura para su personalidad en la identidad de un amante, el resultado inevitable era la desorientación intelectual y la locura [...]. Eran las locas que describían Lombroso y Ferrero en *La mujer delincuente*<sup>672</sup>.

Por si queda alguna duda con respecto a la interpretación de la obra, hay otro objeto-símbolo en el cuadro que a menudo pasa desapercibido, pero que en Khnopff, como en el Prerrafaelismo, puede estar cargado de ocultos significados: el sumidero que aparece detrás de la figura femenina, por el que se irán todas las esperanzas de una existencia feliz. Unido al cabello suelto y las flores secas que lo coronan, al broche de espejo, su interpretación parece evidente; y el recuerdo del lienzo *Found* de Dante Gabriel Rossetti salta a nuestra memoria de inmediato. Si a todo ello añadimos el propio y elocuente título, *Who shall deliver me?*, el significado oculto más inmediato<sup>673</sup> queda desvelado. Mucho más difícil es determinar su mensaje moral, pues aun siendo aparentemente el del sempiterno sermón misógino, tratándose de Ferdinand Khnopff podrían existir otras posibilidades interpretativas de muy distinto sesgo. Sin embargo, el sentido último de la obra no ha terminado de ser aclarado, oculto tras la mirada de Marguerite.

Pero si en la obra de Khnopff hay una *femme fatale* genuina, adornada con todo la imaginería de la iconología decadentista, esa es la protagonista de *El arte (Las caricias, La Esfinge)* (Lám. n.º 43), pintado en 1896, el ejemplo más obvio de mujer fatal de todos los que salieron de su paleta. Siguiendo muy de cerca la iconografía tanto prerrafaelita como la gestada por el Simbolismo de la primera generación, inteligentemente mezcladas ambas con características iconológicas *fin de siècle* tales como la animalidad o el mito asociado a la mujer fatal, este magnífico óleo, de factura academicista impecable, reproduce el mito de Edipo y la esfinge de Tebas de manera inusitadamente erótica, sin perder por ello nada de la elegancia propia del estilo de su autor: la esfinge es una voluptuosa pantera con cabeza de mujer (por cierto, de evidente aspecto prerrafaelita, con su prominente mandíbula a lo Rossetti, y su cabellera pelirroja suelta sobre su lomo),

---

<sup>672</sup> Dijkstra, *op. cit.*, pág. 133.

<sup>673</sup> Rossetti escribió un poema de igual título (Dante Gabriel Rossetti, *La casa de la vida*, traducción de Adolfo Sarabia, Madrid, Hiperión, 1996).

los cuartos traseros y el largo rabo en la posición característica del celo felino, abrazada a la cintura de un Edipo absolutamente hipnotizado por la bestia, que apoya amorosamente su mejilla contra la del joven. Edipo, semidesnudo, muestra la belleza característicamente andrógina del arte *fin de siècle*, tantas veces reproducida por sus literatos y artistas plásticos. Michael Gibson interpreta el lienzo como la metáfora visual del artista dedicado en cuerpo y alma al arte, la encarnación viva de *l'art pour l'art*:

Entre los artistas simbolistas se encontraban estos espíritus que afirmaban la absoluta autonomía del arte. Una afirmación semejante tenía un valor muy especial para una sociedad que quería que el arte fuera “edificante”. [...] En este enigmático lienzo, Khnopff presenta una metáfora de la relación singular que un artista, confinado en su soledad, tiene con lo imaginario. No se trata tanto de una situación intemporal como de la problemática incómoda de lo imaginario propia de la época simbolista. El joven acariciado simboliza al artista. Los dos rostros están juntos, formando un todo. El artista reposa su mejilla contra la mujer pantera, encarnación de la seducción. Así, es la prisión y el dudoso regocijo del arte simbolista<sup>674</sup>.

Es innegable que Ferdinand Khnopff consagró su vida a la teoría del Arte por el Arte; y prueba de ello, entre otras, es que cuando su obra dejó estupefactos a público y crítica (con la excepción de la crítica feroz de Félix Fénéon, que desde su credo impresionista no dudó en descalificarla desde cualquier punto de vista) en la exposición de la Secesión vienesa de 1898, cuando media Europa se rendía a sus pies, el pintor se alejó por completo de la vida pública, recluyéndose en la celosa intimidad de su villalaberinto con la única compañía de Marguerite, que siguió siendo la musa de sus posteriores obras<sup>675</sup>.

Por otro lado, y antes de pasar a un acercamiento a la influencia del Prerrafaelismo en el Simbolismo pictórico, no puedo cerrar este punto de mi exposición sin recalcar el hecho, por otra parte obvio después de lo expuesto, de que, igual que en la primera generación de grandes artistas plásticos, las conexiones entre la pintura y las letras en la segunda fueron también constantes y estrechas, siendo las respectivas obras de Arnold Böcklin Jean Delville o Ferdinand Khnopff ejemplos preclaros de ese maridaje entre las artes.

---

<sup>674</sup> Gibson, *op. cit.*, pág. 28.

<sup>675</sup> Otro tema recurrente en Ferdinand Khnopff, en su primera y última época pictórica, fue el paisaje, decantándose por la representación evanescente, onírica (rozando a menudo lo surrealista) de ciudades como Brujas (*La ciudad abandonada*, de 1904), uno de los iconos de ciudades decadentes europeas de fines del siglo XIX, como lo fueron Venecia o Toledo, objetos de no pocas recreaciones literarias contemporáneas. Si he omitido el dato es por tratarse de una iconografía que queda fuera de los límites y objetivos de mi investigación.



Esta interdisciplinaria artística en cuestión es patente en el Modernismo literario y plástico europeos. En España fue evidente en los hermanos Antonio y Manuel Machado, Miguel de Unamuno o Juan Ramón Jiménez, entre otros, revelándose, como ya hemos visto en la primera parte de esta investigación, con especial claridad en la presencia constante de los modelos femeninos prerrafaelitas en el teatro de ensueño y en el teatro poético. También fue especialmente significativa esa influencia e inspiración mutuas en el ámbito hispano-americano, concretamente en literatos como Amado Nervo o José Asunción Silva, pero en especial en Rubén Darío. Tal como recalca Alfonso García Morales:

El cosmopolitismo y las interrelaciones artísticas marcaron la cultura occidental de fin de siglo. Pocas veces ha habido un diálogo tan intenso entre artistas de todas las disciplinas y nacionalidades y una conciencia tan aguda de que, por encima de sus profundas diferencias, participaban en la misma búsqueda de una expresión renovada y respondían a unas situaciones históricas y necesidades espirituales afines<sup>676</sup>.

## **2. El papel de la mujer fatal frente al de la mujer angelical en el Modernismo plástico y en las artes suntuarias, cartelismo e ilustración de libros en la Europa finisecular**

### **2. 1 Contexto científico-cultural y antecedentes estéticos del Modernismo plástico europeo: Prerrafaelismo, Wagnerianismo y Simbolismo**

El siglo XIX se despedía con una serie de descubrimientos en el campo de la ciencia y la lógica que llevarán a un profundo replanteamiento del pensamiento científico. Sus representantes habían creído en la primera mitad del siglo XIX establecer unos métodos que permitían deducciones científicas incuestionables, y con ellos había dibujado una imagen del mundo y del cosmos supuestamente exacta. Pero tales métodos y dicha imagen quedaron en entredicho con los nuevos descubrimientos de las matemáticas y la lógica (la teoría de los conjuntos de George Cantor y Kurt Gödel; los principios de la geometría moderna desarrollados por Gottlob Frege o Bertrand Russell; Rudolf

---

<sup>676</sup> García Morales, *op. cit.*, pág. 55.

Carnap y el Neopositivismo, etc.) y, sobre todo, con los aportados por la Física, que derrumbaba la concepción newtoniana del universo<sup>677</sup>.

En términos generales, podría resumirse la situación como el hundimiento de las bases teóricas sobre las que se había levantado, no hacía tanto, la Revolución industrial y su anunciada era de progreso, para dejar sitio a otras que, no obstante, retroalimentaban el materialismo decimonónico. La ciencia se encontraba, por tanto, con una realidad cambiante y mucho más compleja de lo que jamás se había llegado a imaginar, de modo que el viejo positivismo fue sustituido por la idea de la “Indeterminación” (Werner Heisenberg) y por el “neopositivismo”.

La consecuencia inmediata, más allá de las aplicaciones prácticas de estos descubrimientos en ciencia e industria, fue que el ya de por sí decadente y apocalíptico siglo XIX sentía que libraba una nueva batalla contra el materialismo. El mundo de las artes, haciéndose eco de ese sentimiento de recrudescida ansiedad, reaccionó de inmediato, aun cuando las vías estéticas que esgrimió, como era de esperar, fuesen muy dispares, incluso enfrentadas entre sí. Así pues, entre finales del siglo XIX, en torno a 1880, y aproximadamente la primera década del siglo XX, se desarrollan a la vez y con igual fuerza arrolladora en Europa nuevas corrientes estéticas de muy distinta personalidad. Se trata en realidad, tal como ya había ocurrido con los primeros avances científicos del siglo XIX y de la industrialización, distintas respuestas estéticas que se alzaron con no poca pasión, incluso con violencia, contra el renovado desarrollo científico, matemático y técnico que se estaba dando desde finales del siglo XIX y el espíritu neopositivista que los acompañaba.

Lógicamente, este fenómeno enriqueció de manera obvia el panorama plástico de la Europa *fin de siècle*, al fusionarse en las obras de muchos de sus grandes creadores características técnicas e iconográficas aparentemente irreconciliables; aunque, por otra parte, es de igual manera obvio que ese fenómeno ha supuesto desde entonces cierta dificultad para los historiadores del Arte a la hora de establecer fronteras y categorías estéticas con las que clasificar el estilo de aquellos. Sin embargo, esa confusión, ese marasmo de mensajes y tecnicismos enfrentados y encontrados a un mismo tiempo, ha

---

<sup>677</sup> Fueron decisivas, en este sentido, las nuevas teorías sobre la materia y sobre la energía, gracias a descubrimientos como el de los rayos X, en 1895 (Wilhelm Röntgen), o el radio en 1896 (los esposos Pierre y Marie Curie); además del desarrollo de la física cuántica en 1900, de manos de Max Planck y los estudios sobre radioactividad de Irene Joliot Curie, entre otros, que conducirán a la física atómica y sus insospechadas repercusiones posteriores. También Albert Einstein empezaba a elaborar en 1905 su teoría de la relatividad.

hecho de las artes plásticas finiseculares uno de los capítulos más fascinantes de la Historia del Arte.

Como es evidente, nada de esto era ajeno a la Europa del siglo XIX, todo lo contrario; como tampoco fue nuevo que en unas y otras de estas corrientes estéticas se siguiera viendo a las mujeres como enemigas a abatir a toda costa, empecinadas como seguían en ocupar puestos tradicionalmente reservados en exclusividad para los hombres y en asumir roles hasta el momento varoniles. Por supuesto, lo que sí cambiaba era el modo de expresar plásticamente ese rechazo misógino a la mujer y sus aspiraciones, todo un abanico de posibilidades iconográficas que abarcaban desde la imagen sofisticada y elegante, a menudo etérea que ofreció el Modernismo, a la agresiva, incluso esperpéntica del primer Expresionismo. No obstante el enorme interés que dichas corrientes plásticas suponen en sí mismas, me ocuparé de ellas solo de forma tangencial en las siguientes páginas, siempre a colación de la modernista, ya que esa fue la principal responsable de perpetuar la doble imagen prerrafaelita de la feminidad más allá del victorianismo, y por lo que me limito a su análisis.

Por medio de esa amplia diversidad pictórica puede comprobarse de qué modo las iconografías de la *femme fatale* y de la *donna angelicata* se transformaron hasta extremos que en ocasiones apenas nos permiten ya reconocerlas, bien siguiendo la senda de la estilización estética total que les llevará al mundo del surrealismo, bien siguiendo la del descarnamiento expresionista. Pero en cualquier caso, la esencia primitiva de los iconos femeninos prerrafaelitas siguió presente en ellas, por complicado que sea en ocasiones detectarla entre el marasmo iconográfico surgido de esas últimas y potentes vanguardias *fin de siècle*. No será inusual tampoco verlas en ocasiones fusionadas, a pesar del carácter contrapuesto que suelen presentar, de modo que los límites entre unas y otras es labor igualmente complicada. Pero en todas ellas el punto de partida seguirá siendo la imagen femenina como medio de neutralizar el miedo a la *new woman*. Esto explica en parte que, a pesar del espíritu tan dispar que alimentaba a dichas corrientes estéticas, impulsadas por objetivos como por medios formales expresivos tan diferentes entre sí, fue muy característico que a menudo estos se intercambiasen y mezclasen. Y en todas ellas, la mujer juega ese papel de icono o imagen simbólica decadente.

Centrándome ya en el Modernismo plástico, lo primero que hemos de considerar es que en parte floreció de la mano de toda una serie de pintores de renombre para la Historia del Arte incluidos en el último Simbolismo, cuya fascinación por su estética decadente en la mayoría de los casos, no obstante, se enriqueció y fusionó con carac-

terísticas de esas corrientes estéticas que empezaban a emerger con fuerza en aquellos años, tan dispares como el propio Modernismo (Gustav Klimt, Jan Toorop), el Expresionismo (James Ensor; Edvard Munch, Léon Spilliaert), o el Japonésimo (Julius Klínger, Aubrey Beardsley), por lo que abordaré a dichos artistas dentro de esas categorías estéticas; a menudo enmarcadas dentro de lo que se ha dado en denominar en los estudios historiográficos de la última década como “Postsimbolismo”.

Se observará que destaco a aquellos artistas plásticos modernistas que en su afán por mostrar la decadencia de la sociedad occidental utilizaron obsesivamente la imagen femenina, desde luego, desde muy distintas perspectivas, pero con un punto de partida común, la de expresar creativamente tanto la peligrosa fascinación que emana de la *femme fatale*, como la de poner sobre aviso a los espectadores sobre la ruina moral que inoculaba a la decadente sociedad occidental a finales del siglo XIX, para en ocasiones neutralizar su poder con creaciones plásticas tan hermosas y cuidadas al detalle como banales.

Por las mismas fechas y cercano en el tiempo a otros movimientos plásticos nacía el Modernismo, que se desarrolló, tanto en su vertiente plástica como literaria, aproximadamente entre 1880 y 1915, aunque su época de máximo esplendor en la plástica será la comprendida entre 1890 y 1910: abierto el camino desde las últimas filas del Simbolismo europeo al Modernismo y sus alegorías visuales, veremos cómo la mujer se convierte, en el mejor de los casos, en una figura de enorme atractivo plástico, tras la que se esconde la triste realidad de su marginación total a finales del siglo XIX y principios del XX, convertida a esas alturas en mero objeto decorativo, aunque exquisito.

Para entender la significación del Modernismo en toda su plenitud, se impone primero aclarar una cuestión terminológica que tiene mucho que ver con el espíritu que impulsó al movimiento en general. Hasta la fecha los historiadores del arte de habla castellana han utilizado y siguen utilizando el término “Modernismo” para referirse a esta nueva plástica europea, porque esa es la traducción que se hizo de la expresión anglosajona *Modern style* desde que aparecieran sus primeras manifestaciones en nuestro país, más concretamente en Cataluña. El término anglosajón, curiosamente, fue el utilizado en Francia, mientras que *Art Nouveau* fue la expresión usada en Gran Bretaña, seguramente para dejar claro el carácter cosmopolita del nuevo estilo. Siguiendo el ejemplo español, se conocerá como Modernismo en Italia, pero solo en referencia a lo arquitectónico, reservando *Art Nouveau* para las artes decorativas, también calificadas como *Floreal* o *Liberty*. Mientras tanto en Alemania el estilo era conocido como *Ju-*

*gendstil*, derivado del nombre del periódico que por primera vez se hizo eco de su existencia en el país, *Jugend*. Lo que nos interesa realmente de esta variedad terminológica es la evidente alusión, por una parte a lo dinámico, a lo ligero, a lo optimista y espontáneo del estilo, y por otro al carácter moderno, vanguardista, innovador que se le atribuía y que, desde luego, defendieron sus principales representantes y adeptos. Lo que no deja de ser curioso, si tenemos en cuenta a estas alturas, y después de cientos de estudios sobre el modernismo plástico, es que no esté claro si la escuela estaba o no al servicio de la modernidad: si fue una reacción más al feísmo y a la falta de espiritualidad de la era industrial, tal como hicieran sus antecesores, el Prerrafaelismo (especialmente evidente con el renacido espíritu prerrafaelita, el movimiento *Arts and Crafts* de William Morris y Ruskin, desarrollado en pleno Modernismo, y del que hablaré posteriormente) y el Simbolismo; o si por el contrario se trató de un arte especialmente al servicio de la alta burguesía que sostenía y representaba, precisamente, al sistema económico nacido de la Revolución industrial, “a cuyo utilitarismo opone un derroche de belleza inútil”<sup>678</sup>.

Empezando por las primeras manifestaciones el Modernismo plástico<sup>679</sup>, es decir, por las artes decorativas y suntuarias, obras gráficas y arquitectura (aquellas que constituyeron su vertiente más decorativista), las grandes influencias que determinaron su desarrollo general, y su vinculación con la imagen femenina en particular, fueron fundamentalmente tres: Prerrafaelismo, Wagnerianismo y Simbolismo. Estas influencias a menudo se fusionaron en el Modernismo en perfecta combinación, tal como se observa en muchas de sus características más significativas. Así, con respecto a sus características estilísticas, el Modernismo plástico hundiría sus raíces en el Prerrafaelismo a través del Simbolismo, recuperando de él, entre otras cosas, la nostalgia por tiempos pasados, especialmente por la Edad Media, y la dedicación obsesiva del artista al arte como el refugio más seguro a la fealdad deshumanizada del industrialismo. A esto se unió el mismo wagnerianismo finisecular (que impulsó igualmente el culto por un Medievo románticamente idealizado) que influyó a la estética simbolista; asumiendo el Modernismo como propio el ideal de unión de todas las artes. Es por ello que las fronteras entre pintura, artes decorativas, escultura o arquitectura se difuminarán en este nuevo lenguaje expresivo, confundiéndose los géneros en obras en las que, por encima de cual-

---

<sup>678</sup> Camón Aznar, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>679</sup> Sobre este tema en particular, véase: José María Camón Aznar, *op. cit.*; y AA. VV., *La aventura modernista en las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009. Me remitiré fundamentalmente a estas fuentes bibliográficas a lo largo de este punto de mi exposición, especificándolo solo en el caso de citas literales por no caer en la continua reiteración de las mismas.

quier otro valor, predominará la premisa de una imaginación desbordante al servicio absoluto de la belleza.

La lucha del Modernismo contra el feísmo explica la importancia concedida por la escuela a lo puramente ornamental, que se revela en formas curvilíneas de inspiración vegetal o animal (en menor medida epigráfica), con un vigor y una audacia desconocidos hasta la fecha en el campo de las artes plásticas occidentales. A esto debemos sumar el orientalismo que tiñe muchas de las obras modernistas, pues esa temática de inspiración natural presenta evidentes reminiscencias orientales, en un momento en que Occidente revelaba un agotamiento significativo tras un siglo XIX convulso y apocalíptico y vuelve la mirada a Oriente. Europa, como ya hemos visto, había encontrado la expresión de su propia *ennui* en lo intuido, en lo presentido, en la captación onírica de la esencia inmaterial de las cosas; pero el Simbolismo y su lirismo sensual y exótico se agostaba. La literatura y las artes plásticas simbolistas habían llegado a su cenit, y justo entonces empezaba su decadencia y había que buscar nuevos cauces expresivos para una sociedad inquieta ante el neopositivismo. De ahí, en gran medida, la moda de exposiciones universales que pusieran en contacto a Occidente con la cultura de una parte del mundo que hasta ahora había ignorado y despreciado conscientemente. Oriente será ahora redescubierto y admirado, y convertido en una fuente inagotable de inspiración para los artistas finiseculares, conectando a la perfección con el exotismo del último Romanticismo y del Simbolismo.

La consecuencia plástica inmediata fue el rechazo a los órdenes y estética grecolatinos imperantes en Europa desde hacía siglos, para sustituirlos por un marcado orientalismo. Camón Aznar lo sintetiza a la perfección en estas pocas líneas:

Lo que se produce es un hundimiento de las fronteras en lo referido a las formas, que pierden la rigidez, más o menos compensada y graciosa, heredada de un pasado grecolatino omnipresente para abandonarse a una orgía de curvas y formas blandas de claro sabor oriental<sup>680</sup>.

Ni siquiera estilos como el Barroco, contestatario en muchos aspectos, pero que en el fondo seguían debiendo su esencia última y su sentido de equilibrio a la herencia grecolatina, o el neo-goticismo romántico tan admirado y difundido por la Europa decimonónica, podían ofrecer una ruptura tan radical como el arte oriental:

---

<sup>680</sup> *Ibid.*, pág. 27.

Se trata de una ruptura total con el pasado de Occidente, un Occidente que empieza a sentirse huérfano de su propio pasado espiritual cristiano y busca con denuedo formas originales que abran el camino de una época desconocida<sup>681</sup>.

Será concretamente de la ideología estética preconizada por Richard Wagner<sup>682</sup> de donde parta el rechazo definitivo del Modernismo por las proporciones clásicas y el equilibrio simétrico, que es sustituido por ritmos plásticos de inspiración musical. Esta característica conecta directamente con otra: será precisamente a través del amor al decorativismo floral y animal de inequívoco origen oriental como el Modernismo se deja seducir por una especie de *horror vacui*; miedo al vacío que le viene heredado, igualmente, de la estética musical wagneriana. Si en lo musical Richard Wagner sustituyó los elocuentes silencios beethovenianos por una melodía incesante (denominada “melodía infinita” por el compositor y teórico), en lo plástico el equivalente fue la tendencia a no dejar un solo hueco por cubrir de delicadas y curvilíneas formas vegetales, animales o epigráficas, como si el vacío representase algo inquietante que había que conjurar por medio de la belleza constante.

Precisamente la arquitectura modernista, uno de los géneros que el estilo cultivó con mayor éxito, se servirá constantemente de ese decorativismo ornamental, olvidando a menudo su propia realidad técnica. Si a esto unimos la reivindicación de lo gótico, claramente presente en la obra de grandes como Antoni Gaudí, se hace más que evidente la habitual recurrencia a la “estructura-ornamento” del modernismo arquitectónico<sup>683</sup>.

El Modernismo se reveló como un estilo sincrético y sintético, en parte porque esa había sido la tendencia general del arte europeo de las últimas décadas del siglo XIX,

---

<sup>681</sup> *Ibid.*, pág. 29.

<sup>682</sup> Véase sobre este tema, Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungien*, Leipzig, Volktausgabe, 1916; Edward A. Lippman, “The Esthetic Theories of Richard Wagner”, *MQ*, 44 (1958); Richard Wagner, *Prose Works*, vols. I y II, W. A. Ellis trad., New York, Broudie Brothers, 1966; Robert W. Guttmann, *Richard Wagner; the Man, his Mind, and his Music*, New York, Hartcourt Brace Jovanovich, 1974; Ernest Newman, *Wagner: el hombre y el artista*, José María Martín Triana trad., Madrid, Taurus, 1982; André Gauthier, *Wagner*, Felipe Jiménez de Sandoval trad., Madrid, Espasa Calpe, 1984; Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner, Theory and Theatre*, Steward Spencer trad., Oxford, Claredon Press, 1991; Eduardo Pérez Maseida, *El Wagner de las ideologías: Nietzsche-Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, D.L. 2004; Alain Badiou, *Cinco lecciones sobre Wagner*, Madrid, Akal, 2010; Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner*, Madrid, Alianza, 2012; Bryan Magee, *Aspectos de Wagner*, Francisco López Martín trad., Barcelona Acantilado, 2013; y del mismo autor, *Wagner y su filosofía*, Consol Vilá trad., Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2014.

<sup>683</sup> El uso abusivo de ese recurso en los comienzos de la arquitectura modernista trajo como consecuencia que parte de la crítica y no pocos historiadores del momento afirmasen que no podía hablarse en propiedad de un estilo arquitectónico como tal, sino de una arquitectura tardo-romántica hábilmente oculta tras un telón decorativo de incesantes curvas (el *horror vacui* antes mencionado). Por supuesto, la evolución posterior de la arquitectura, representada en la obra de Gaudí, Victor Horta, Otto Wagner o Charles Rennie Mackintosh, por citar solo a algunos de los arquitectos más brillantes del estilo, deja bien claro que sí puede afirmarse la existencia de una escuela arquitectónica modernista. Con respecto a Cataluña, remito a François Loyer, *Cataluña modernista (1888-1929)*, Barcelona, Destino, 1991.

pero en parte también porque ese proceso derivaba del concepto wagneriano *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”), en torno al cual giró toda la teoría estética del músico alemán, y que llegaba ahora a su culminación: el Modernismo reduce de tal manera las distancias entre los géneros plásticos que llegan a confundirse, o al menos se funden en una sola pieza, en una misma unidad orgánica cuya única razón de ser es la obtención de la belleza más exquisita. Además, el hecho de que se mezclen armoniosamente formas y elementos iconográficos de distintas culturas, confieren al Modernismo una expresividad con clara vocación cosmopolita (como pretendió serlo la música de Wagner), la expresión de una humanidad unida por la búsqueda de la Belleza. Ambas cuestiones responden, pues, al ideal wagneriano.

En cuanto a la teoría del Arte por el Arte, no solo es asumida sin reticencias por el Modernismo, sino que podría decirse que alcanza su máxima expresión con él, puesto que su constante ansia de belleza responde al deseo de alcanzarla por el valor que posee por sí misma, sin que tenga que responder su naturaleza externa a ningún mensaje interior. Su culto al decorativismo y a lo ornamental son fines en sí mismos, por ello “un simbolista, a diferencia de un modernista, se sentirá emocionalmente vinculado a la línea, en la que buscará un elemento más en el que expresarse anímicamente, actitud que desconoce el segundo, que solo recurrirá a ella por puro esteticismo, y es porque mientras uno será un artista de *l'âme*, el otro lo será de *l'art pour l'art*”<sup>684</sup>.

## **2.2 El *Arts and Crafts* y su influencia en las artes decorativas modernistas: John Ruskin, William Morris y Edward Burne-Jones**

Llegados a este punto, se impone ahora la necesidad de destacar que los antecedentes prerrafaelitas del Modernismo plástico no se limitaron ni a los principios estéticos antes mencionados, ni al uso de sus dos modelos femeninos, harto conocidos tanto por sí mismos como a través de la versión que de ellos forjó el Simbolismo (y ahora a menudo neutralizado su inquietante magnetismo con la mordaza de lo meramente decorativo), sino que encontramos una nueva y renovada influencia del Prerrafaelismo a través de su vertiente decorativa, conocida como *Arts and Crafts* (su traducción más precisa es *Artes y Oficios*). Se trató de una influencia muy directa, por un lado por producirse el momento de máximo desarrollo del *Arts and Crafts* a la vez que el Moder-

---

<sup>684</sup> Bornay, *op. cit.*, pág. 99.



nismo suntuario, y por otro por coincidir ambos en la preferencia por las artes decorativas y el interiorismo, en las que encontramos, además, ciertas semejanzas técnicas y estilísticas como medio de expresión realmente llamativas, aunque se debieran a motivos ideológicos muy distintos. Será esa diferencia ideológica lo que para muchos especialistas e historiadores del arte realmente hace diferentes al Modernismo y al Prerrafaelismo en el terreno de lo suntuario y lo decorativo.

El *Arts and Crafts*, que iniciaba su andadura en la Gran Bretaña de la década de 1880, cuya influencia se extendería por todo el país y los Estados Unidos a lo largo de las últimas del siglo XIX y primera del siglo XX, fue una derivación directa del Prerrafaelismo centrado, como ya he puntualizado, en las artes decorativas y suntuarias. Fue liderada por William Morris, con la inestimable ayuda de John Ruskin y Edward Coley Burne-Jones<sup>685</sup>.

Pero para comprender la significación política y social de las escuelas-talleres de Artes y Oficios nacidas del *Arts and Crafts*, que es donde radica la gran diferencia con el Modernismo coetáneo, es necesario remontarnos a sus orígenes, tres décadas antes, con la creación de la Escuela Obrera de Ruskin y la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.”, una empresa de diseño interior y artes aplicadas que supuso un auténtico hito en el mundo del arte y en el empresarial.

John Ruskin, el respetado teórico del arte, el defensor del Prerrafaelismo, el profeta de la verdad natural y de su plasmación minuciosa en la pintura, defendía con vehemencia la necesidad de hacer extensivo dichos principios estéticos a la arquitectura y a las artes aplicadas en el intento de frenar el avance de los artículos de decoración y “artísticos” en serie que proliferaban por toda Inglaterra desde la década de los cincuenta<sup>686</sup> y que tanto daño hacían al auténtico arte. Por ello preconizaba que en estas artes había que evitar toda simetría y decorativismo superficial y arbitrario, sustituidos por la imperfección de lo artesanal, que revela la auténtica personalidad de su creador. Estas tesis de Ruskin culminaban en tres principios básicos que William Morris asumiría sin

---

<sup>685</sup> Sobre este tema, véase en particular: Pamela Todd, *Arts and Crafts Companion*, New York, Bulfinch Press, 2004.

<sup>686</sup> En 1851 tenía lugar en Londres una Gran Exposición en el Palacio de Cristal dedicada a este tipo de objetos, un espectacular escaparate en el que publicitar sus supuestas virtudes estéticas y económicas (se las vendía como si de auténticas gangas se trataran, dado su supuesto valor artístico), para espanto de un John Ruskin y de un jovencísimo William Morris que, por separado (aún no se conocían personalmente), acudían a dicha exposición. Ambos salieron con el firme convencimiento de que había que hacer algo para desenmascarar toda aquella gran mentira dirigida a seguir controlando férreamente a las clases más desfavorecidas del proceso industrial y, por supuesto, a seguir haciendo negocio, aún a costa de incrementar la miseria económica de estas.

dudarlo: no debía fabricarse nada que fuese innecesario o sin belleza (Morris afirmaría años más tarde que en ningún hogar debía haber nada que no fuese verdaderamente útil o verdaderamente bello); la perfección técnica nunca debía ser una finalidad en sí misma en el arte (Morris se decantaría por la defensa del arte no industrial, y en consecuencia, genuina y cuidadosamente artesanal); y debían evitarse las copias de obras de arte, porque la obra de arte es única en sí misma (Morris se dedicó a la elaboración de diseños exclusivos o de producción muy limitada), con la excepción de aquellas que contengan valor ético o ejemplificante, y siempre de manera muy controlada. Esta ambición y el interés social que la inspiraba había conducido en 1854 a la fundación de la Escuela Obrera de Londres por parte de F. D. Maurice, admirador entregado, como tantos, de John Ruskin. Para dar a conocer el proyecto se imprimió el capítulo “Sobre la naturaleza del Gótico” de *Las piedras de Venecia* con el subtítulo “o sea, la verdadera función del obrero en el arte” y el propio Ruskin contribuyó al mismo dando clases de dibujo. Sin embargo, muchas de sus ideas estéticas y éticas no coincidían con las del director de la Escuela, que estableció una rígida disciplina cristiana para los obreros que asistían a ella. Tras varios enfrentamientos, se le concedió a Ruskin la libertad absoluta en sus clases. Sus alumnos (mueblistas, joyeros, litógrafos, vidrieros, encuadernadores, etc.) esperaban recibir clases prácticas de dibujo, esencial para el desarrollo de sus oficios, pero se encontraban con mucho más que con eso, pues el profesor los aleccionaba en el culto a la belleza natural por medio de técnicas de dibujo al más puro estilo prerrafaelita, en oposición a las post-renacentistas que se impartían en las escuelas oficiales de dibujo subvencionadas por el gobierno, y en el amor a la estética medieval y a su producción artesanal.

John Ruskin convenció a Dante Gabriel Rossetti para que se incorporara al proyecto, y se convirtió en el profesor de figura y acuarela en la escuela. Muy pronto fue evidente que no estaba capacitado para esa labor pedagógica, pero su carisma sobre el alumnado le mantuvo en el puesto que, no obstante, abandonó por propia iniciativa en 1858. Le sustituyó entonces Ford Madox Brown, cuya metodología fue tan sistemática y rigurosa como caótica y libre había sido la empleada por su antecesor (lo que, por otro lado, no dejaba de ser reflejo de las dos tendencias que se dieron en el Prerrafaelismo en aquellos años). La cuestión es que la Escuela Obrera de Londres se iba desligando de sus fundadores originales y sus ideales para convertirse en una prolongación de la *Brotherhood*. Se convirtió en un referente y banco de pruebas para otros proyectos artísticos desarrollados entre 1854 y 1860, centrados especialmente en el diseño y producción de

artes aplicadas. Por la delicadeza y acabado perfecto de sus productos, consiguió el mismo reconocimiento que ostentaban la demás artes plásticas, sin perder todo lo bueno de lo artesanal.

John Ruskin, con su amor a la estética artesanal gótica y sus medios de producción, estaba arremetiendo al mismo tiempo contra el imperio de la máquina industrial, que estaba matando el alma del arte y robando la dignidad a sus trabajadores: el obrero debería participar de todas las fases del proceso creativo, tal como lo habría hecho un artesano medieval y no especializarse solo en una de ellas, que es a lo que obliga normalmente el trabajo en serie. Se alzaba así en creador del producto que salía de sus manos. Únicamente así podrían allanarse las diferencias de clase, al elevar a la categoría de autor al obrero y alcanzando este el respeto y la consideración de la sociedad para la que produce belleza.

En realidad, el teórico del arte no predicaba en el desierto y de hecho sus ideales, por ingenuos que puedan parecer a primera vista, eran compartidos por una cada vez más amplia clase media trabajadora, políticamente activa, que asumía su parte de responsabilidad tanto en el deterioro material y espiritual de las clases obreras, como en el de las artes. Aquellos ideales tuvieron una trascendencia extraordinaria no solo en su país y en su época, tal como reconocen todos los especialistas en su vida y su obra, al convertirse “en el fundamento del movimiento inglés *Arts and Crafts* y del inmediato modernismo en Europa, pudiendo ser aún detectados en el manifiesto sobre la Bauhaus, de Walter Gropius”<sup>687</sup>. Antes de que todo eso ocurriera nadie los había asumido con tanto entusiasmo y convicción como William Morris cuando leyó “Sobre la naturaleza del Gótico”, el mismo año de la publicación de *Las piedras de Venecia* (1853), plasmándolo en la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.”, la empresa que fundaría en 1861.

Como ya sabemos, William Morris había sido discípulo aventajado de Rossetti junto con Burne-Jones en la segunda generación prerrafaelita, siendo aun muy joven cuando colaboraron con él (bajo la codirección del arquitecto John Hungerford Pollen). Los tres se unieron a otros jóvenes miembros de la Hermandad Prerrafaelita en el proyecto de frescos sobre la *Morte d'Arthur* (*La muerte de Arturo*) de Sir Thomas Malory para la decoración mural del salón de sesiones de la Unión de Oxford, en el verano de 1855. En realidad, no era la primera vez que Morris residía en Oxford, pues guiado por

---

<sup>687</sup> Metken, *op. cit.*, pág. 147.

la que había sido su primera vocación, la arquitectura, había trabajado poco antes en el estudio que poseía en la ciudad G. E. Street, uno de los arquitectos más originales del neo-goticismo en Inglaterra y vehemente admirador de John Ruskin. Rossetti lo convenció para que abandonase ese camino para tomar el de la pintura, y lo arrastró al proyecto del salón de la Unión de Oxford. Ese fue el motivo por el que Morris y Burne-Jones decidieron trasladarse allí, en principio solo el tiempo que durase el proyecto, y fue así como desde 1856 vivirán juntos en la antigua residencia de Rossetti en Red Lion Square. El pintor y poeta los ayudó a redecorarla al más puro estilo prerrafaelita, y esta decoración acorde al ideal estético de la hermandad resultó ser un antes y un después en la vida artística de William Morris, quien a pesar de su talento para la pintura, pronto la abandonaría a favor del diseño de interiores, de muebles, joyas, etc., para lo que poseía un talento innato asombroso que él mismo desconocía, hasta que esta ocasión lo puso al descubierto.

El proyecto de Oxford, con la serie de frescos sobre la *Morte d'Arthur* fue ejecutado en pocos meses, sin embargo, William Morris no abandonaría Oxford porque para entonces, en el verano de 1857, conocía a Jane Burden, que pronto se convertiría en la nueva musa de la Hermandad, además de en la esposa de Morris. La idea de abandonar su carrera como pintor le rondaba la cabeza desde que decorasen la Red Lion, pero se sabe que Jane Burden terminó influyendo mucho en esta decisión. Por la mujer que amaba y por su nueva vocación Morris se enfrentaría a toda su familia, casándose con la mujer y comprometiéndose con el oficio de por vida. El pintor ingresó en la Escuela de Diseño de G. E. Street, en Oxford, y aunque todavía alternaría la pintura con las artes suntuarias, en 1858, tras pintar *La Reina Ginebra* (también conocida como *La Bella Iseult*) (Lám. n.º 44)<sup>688</sup>, la balanza se inclinaba definitivamente a favor de las segundas.

La joven pareja, tras unos meses en la Red Lion, se instaló provisionalmente en Great Ormond Street, a la espera de que el arquitecto y uno de los más fieles amigos de la pareja Philip Weeb les terminasen su residencia definitiva, la Casa Roja del condado de Kent (convenientemente alejado del mundo urbano y sus miserias) que llamarían “Palacio del Arte”, en obvia alusión al poema de Tennyson. La residencia que se convertiría en el ejemplo vivo de la creatividad de Morris al diseñar y crear con la ayuda práctica de unos pocos amigos de la Hermandad Prerrafaelita, hasta sus últimos detalles,

---

<sup>688</sup> Todos los especialistas coinciden en señalar que este retrato fue para el pintor todo un fracaso (en el lienzo escribió: “No sé pintarte, pero te quiero”), lo que le decidió a abandonar definitivamente su prometedora carrera como pintor para tomar el camino del diseño y las artes decorativas.

desde espacios, fachada y vanos, hasta mobiliario, vajillas, cortinas, colchas, mantelerías, tapices, vidrieras, y todo tipo de objetos de decoración. Jane, su musa constante y centro de ese universo de belleza, le apoyó plenamente en este nuevo proyecto, personal e íntimo en principio, pero también plataforma insospechada para todo lo que vendría después.

William Morris, gregario por naturaleza, felizmente aislado en su paraíso particular, se dejaba seducir poco a poco por las ideas socialistas; al tiempo que los escritos de John Ruskin empezaban a tomar forma en sus propias ideas acerca de la razón de ser del arte y la belleza en la vida cotidiana de los trabajadores.

Impulsado por sus ideales socio-políticos, y preocupado como Ruskin por el bajo nivel al que la industrialización había reducido a todas las artes, pero especialmente a las suntuarias (“La muerte del Arte fue un precio demasiado elevado que pagar a cambio de la prosperidad material de la clase media”<sup>689</sup>), Morris funda en 1861 la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.”, junto al ingeniero Marshall y el matemático Charles Faulkner, dedicada al diseño y producción de mobiliario y demás artes decorativas vinculadas al interiorismo y a lo arquitectónico, que incluían forja, tejidos, tapices, papel pintado, talla en madera, vidrieras, etc., además del diseño de joyas y vestuario.

El proyecto empresarial, en el que participan con auténtico entusiasmo Webb, Madox Brown y Rossetti, era muy distinto de cualquier otra empresa inglesa de decoración basada en el neo-medievalismo, tan de moda en la época, porque mientras que en este tipo de empresas se había utilizado la Edad Media como escudo tras el que cerrar los ojos y la conciencia a la fealdad de la era industrial, la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.” buscaba, precisamente por medio de esa estética, una alternativa, al tiempo que un antídoto, a las deficiencias del sistema industrial, permitiendo el cambio, la reforma social que tanta falta hacía y que, en definitiva, es lo que el Prerrafaelismo había abanderado desde sus orígenes. En esta empresa con vocación de reforma socio-económica a través del arte, no se tenía prevista la unión entre arte e industria, porque para Morris (el alma de la compañía), partiendo de la concepción ruskiniana del Medievo, el arte debía significar individualidad, búsqueda de la verdad, estudio de la naturaleza y trabajo artesanal, todo ello incompatible con el proceso de producción industrial. Y eso, precisamente, explica en parte el éxito de la empresa, cuya producción creció considerablemente en los siguientes años, sin perder ni un ápice de calidad ni del espíritu

---

<sup>689</sup> William Morris, *Escritos sobre arte, diseño y política*, traducción de Juan Ignacio Guijarro González, Sevilla, Doble J, 2005, pág. 132.

que la impulsó, tras el éxito abrumador que consiguió en la Exposición Universal de 1862. El obrero debía ser tanto trabajador manual como artista, del mismo modo que el artista debía ser a partes iguales artista y obrero, además de trabajar en las mejores condiciones laborales posibles, creando en un ambiente agradable y protegido. Solo así podían empezar a plantearse la lucha contra la dictadura de la producción industrial. Y los resultados económicos de la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.” en los siguientes años le dieron la razón en todo. Sin embargo, como señala Cerdà i Surroca: “amb la idea de realitzar una revolució decorativa d’objectes ‘fest pel poble i per al poble’; amb tot, i malgrat l’altruisme de William Morris i la croada artística que representaven els productes de la seva firma o the Shop, lògicament només podien ésser adquirits pels rics o capitalistes”<sup>690</sup>.

Por otro lado, y como era previsible, el estilo de los delicados diseños de la que se considera primera generación de la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.”, es sin duda alguna prerrafaelita, aunque suavizando la tendencia al estilizado erotismo de la segunda generación (sus miembros, por edad, pertenecen en su mayoría a esta), algo palpable en todos los motivos que desarrollaron en sus manufacturas, pero especialmente evidente en las representaciones femeninas, muchas de las cuales se idearon para los tapices, vidrieras y bajo-relieves en madera de la compañía.

La representación de la mujer en los diseños de la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.” se mantuvo más en la línea de la *donna angelicata* que en la de la *femme fatale*, pero he de destacar también que ello no impidió la tendencia al mito a través de este modelo femenino, todo lo contrario: la mujer fatal (para Morris y para muchos otros prerrafaelitas de la segunda generación era evidente que ella era el fruto más representativo de la miseria espiritual de la era industrial) se nutría habitualmente de criaturas nacidas del mundo literario pero también mitológico, además de bíblico, lo que la había dotado de una dimensión arquetípica ampliamente explotada por el machismo decimonónico. Por eso, del mismo modo que las manufacturas de la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.” suponían un rechazo a todo lo vulgar, lo feo y lo inútil, se renunció a utilizar en ellas un icono femenino que representaba toda la degradación moral y la miseria humana nacida del capitalismo industrial. Al mismo tiempo que contraatacaron la fascinación y la presencia dominante de esta mujer vampírica en las artes coetáneas (sin olvidar que ellos, con Rossetti a la cabeza, habían sido los responsables de su iconograf-

---

<sup>690</sup> Cerdà i Surroca, *op. cit.*, pág. 114.

ía definitiva), con continuas representaciones de sensuales doncellas angélicas, pero que denotaban magnetismo terrenal en cada gesto. Evidentemente, recalcar estos aspectos de la *donna angelicata* tenían la intención, por un lado, de humanizarla, de hacerla más terrena, pero nunca de vulgarizarla, y por otro, demostrar que podía ser tan fascinante como la *femme fatale*, aún cuando lo consiguiese con armas de seducción bien distintas, entre ellas la elegancia y la inteligencia. Sobre todo, conscientes de la fuerza del arquetipo, se nutrieron de heroínas míticas del mundo antiguo que pudieran hacer frente a la fuerza demoledora de la imagen de la mujer demoníaca.

La iconografía femenina de la *donna angelicata* que se eligió para la compañía de Morris fue la de Edward Coley Burne-Jones; prácticamente todos los diseños con personajes femeninos se debieron a él, mientras Morris solía realizar el diseño y ejecución del fondo. Burne-Jones justo en aquellos años abandonaba el estilo que hasta ese momento había mostrado (la admiración obsesiva por Rossetti le había llevado a repetir, casi a plagiar el estilo del maestro, aunque con resultados siempre más blandos, con menos nervio, aunque también más perfectos y delicados en lo anatómico y lo expresivo), para buscar uno más personal. En esa búsqueda se verá notablemente influenciado por John Ruskin, que elevaba por aquellos años la mitología clásica al mismo rango de su bienamada Edad Media. El teórico del arte, víctima desde hacía algunos años un fuerte crisis espiritual que le había llevado al descreimiento total tanto de la doctrina evangélica como de la posibilidad de cambios socio-económicos (aunque no por ello dejase de apoyar proyectos como el de Morris), comienza en este momento, sin abandonar la estética medievalista, a inclinarse también por la de la Antigüedad clásica, atraído especialmente por su aspecto mítico o arquetípico. Burne-Jones, seducido por la idea, compartida por William Morris, parecía el más indicado para representar esa nueva tendencia a lo arquetípico.

Si en sus primeras obras Burne-Jones ya poseía un estilo claramente diferente al de sus condiscípulos prerrafaelitas (incluso a pesar de la ascendencia de Rossetti sobre él), a finales de la década de los cincuenta del siglo XIX, tras dos viajes a Italia donde estudió a fondo el arte anterior y posterior a Rafael de Urbino, su estilo iba a tomar un camino por el que se iría alejando progresivamente de la factura hiper-realista de la escuela a favor de una pintura cuya factura ensoñada parece pretender evocar lo que de eterno tiene la condición humana. A partir de entonces, a las historias artúricas y a las de Sir Thomas Malory que poblaban su universo creativo, se unieron los mitos clásicos; y sin renunciar al preciosismo y al lujo de detalles en su recreación contextual tan carac-

terísticos del Prerrafaelismo, sus protagonistas empezaron a deslizarse cadenciosamente con sutiles dosis de elegante sensualidad en medio de una atmósfera irreal, que transmitía al público la sensación de elevarlos por encima de lo cotidiano.

Como apunta acertadamente el historiador del arte Günter Metken: “Al puritanismo ascético de Hunt y a la exigencia de contemporaneidad de Brown le siguió una fantástica sumersión (incluso erótica) en un mundo interno de los sueños. [...] las heroicidades acontecen durante un trance hipnótico; la muerte es dormir; el amor, un sueño del que no se puede despertar. A veces, sin embargo, quizás no del todo conscientes, aparecen en escena ciertas figuraciones de erotismo [...]”<sup>691</sup>. Esto ha sido motivo de que otros historiadores del arte y críticos del pasado siglo hayan visto en la obra de Burne-Jones una anticipación del simbolismo pictórico y sus conexiones con el subconsciente freudiano (aunque el joven pintor, obviamente, no lo hiciese de manera consciente), pero Ruskin y otros muchos coetáneos no veían en ella sino una moderna y novedosa recreación de los mitos clásicos y de su esencia arquetípica, lo que seducía especialmente a Morris.

Sin embargo, al joven Edward Burne-Jones de estos años le faltaba todavía madurez en la vida y en la pintura como para comprender la grandeza y la fuerza subconsciente del mito, de modo que el espíritu de aquella no giraba en torno a la expresión simbólica del arquetipo, sino en torno a la belleza canónica de los seres que lo representaban, haciendo de un medio un fin en sí mismo: hermosas recreaciones puramente estéticas de mitos clásicos que no superaban la lectura más superficial de aquellos, pero ideal para imaginar mundos de ensoñación romántica que permitían la escapatoria a la fealdad del mundo industrial. Por si quedase alguna duda al respecto, solo hay que examinar lo que el propio autor prerrafaelita consideraba que era la razón de ser del arte: “Yo entiendo por un cuadro un sueño hermoso, romántico de algo que nunca ha sido ni será, inmerso en una luz, más bella de lo que jamás hubiese podido brillar, y en un país que nadie puede describir ni imaginar, sino únicamente desear con nostalgia”<sup>692</sup>.

Burne-Jones, no obstante, adquirió un considerable prestigio con las obras de este periodo, posiblemente porque, además de la consabida capacidad de evasión, a los ojos del espectador medio de la época, “Más que una mitología clásica transparente, ellas permitían una interpretación simbólica. Los problemas eróticos, un tabú en la Inglaterra

---

<sup>691</sup> Metken, *op. cit.*, págs. 119 y 122.

<sup>692</sup> Citado por Metken, *ibid.*, pág. 122. Evidentemente, el deseo de evasión que expresaba implícitamente Burne-Jones en esta cita es otro de los aspectos en los que su pintura se adelantó al Simbolismo y a su ideal del Arte por el Arte.



victoriana, podían ser tratados y disfrazados [...]”<sup>693</sup>. Por tanto, el tema mitológico en muchas de sus obras permitía la excusa perfecta para mostrar bellísimos cuerpos desnudos (sobre todo femeninos) en situaciones moralmente aceptables y fácilmente identificables con la ensoñación antes que con lo real (la frialdad emocional de sus personajes recalcaba la sensación), superando así cualquier exigencia de la censura victoriana. No obstante, hay que aclarar que no se trataba de una hipócrita impostura de Burne-Jones, un genuino esteta, ya entonces enfermo crónico de melancolía, “exquisitamente infeliz”, como a menudo se autodefinía, que contagiaba a sus pinceles la apática indiferencia que sentía en aquellos años por todo lo que no fuese pura belleza estética. En este mismo sentido, y siguiendo el camino de lo simbólico, por otra parte sobradamente desarrollado por el Prerrafaelismo desde su primera generación, Edward C. Burne-Jones mostraba también cambios en el tratamiento de sus figuras, sin duda motivado por lo visto y admirado, aunque no del todo asimilado, en su periplo italiano.

En 1861, poco antes de la creación de la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.”, Burne-Jones viajaba por tercera vez a Italia, acompañado de D. G. Rossetti y de Madox Brown, y a su regreso se embarca en el proyecto empresarial de su amigo y condiscípulo Williams Morris. Como he adelantado, en sus diseños para tapices, cristalerías, cerámica, adornos para muebles y azulejos y para otros objetos decorativos, la figura femenina ocupó un protagonismo evidente. Predominaron las *donne angelicate* tanto como lo hacían las *femmes fatales* en sus cuadros –de las que las acuarelas de la Tate Gallery de Londres, *Clara von Bork* y *Sidonia von Bork* (Lám. n.º 45 y Lám. n.º 46), constituyen dos ejemplos preclaros–, aunque no faltasen tampoco las virginales doncellas de elegante sensualidad. Reinas y heroínas bíblicas, santas cristianas y diosas de la Antigüedad clásica, ninfas, sibilas y princesas celtas ángeles y hadas, símbolos de ciertas virtudes o de la lucha contra la opresión y la injusticia se vieron en estos trabajos. También alegorías femeninas de porte aristocrático inspirarán sus diseños para la compañía. La particular y majestuosa belleza que todas ellas ostentaban, identificable con la de toda *donna angelicata* y reconocible en los lienzos coetáneos del autor, unido a su reconocido carácter de esteta, puede hacernos creer que estos diseños respondían al mero placer estético, pero influido por el espíritu inconformista y utópico de Morris, Burne-Jones pretendía unir a lo bello lo simbólico, acercándose a lo mítico y transmitiendo

---

<sup>693</sup> *Ibid.*, pág. 119.

determinados compromisos éticos que animasen a su público al cambio socio-económico.

Por otra parte, las figuras femeninas de esta época son sumamente estilizadas y muestran un dibujo delicadísimo, evocando claramente a un Botticelli o un Giorgone, incluso a veces a un temprano Miguel Ángel (aunque sin la fuerza expresiva de ellos), transmitiendo una imagen de espiritualidad y paz interior, que nada tenían que ver con lo religioso sino con la ética social, rasgo que comparten con las masculinas. En definitiva, Burne-Jones transmitía la idea de una humanidad hermosa y espiritual en un mundo dominado por la belleza y la justicia social, lo que no dejaba de ser un consuelo para quienes contemplaban sus diseños e inspiración mientras soñaban con el cambio. Es evidente que en las figuras femeninas esa espiritualidad a menudo es sutilmente matizada de elegante sensualidad terrenal, con la intención de no alejarla demasiado del espectador de la época, utilizando el típico *contraposto* clásico y una expresión facial que transmite, sin lugar a dudas, erotismo. Además de humanizarla, con su visión de la *donna angelicata* Burne-Jones anticipa al espectador, con su erótica sensualidad, una nueva sensibilidad<sup>694</sup>.

En realidad, tanto los rostros de las mujeres como los de sus modelos masculinos, responden a los rasgos prerrafaelitas femeninos sobradamente conocidos. Es decir, tez extremadamente pálida, labios carnosos y sensuales, mirada lánguida en ojos predominantemente claros, cuello esbelto pero ancho y melena leonina. Solo la prominente mandíbula de las modelos rosettianas suele estar ausente en las de Burne-Jones, no solo por su alejamiento voluntario del estilo del maestro, sino porque así la característica ambigüedad sexual de la figura humana en Burne-Jones, que dificulta en ocasiones el discernimiento del sexo de las figuras representadas, se suaviza con una mandíbula muy marcada en ellos pero no en ellas, ya que en sus doncellas supondrían una inclinación en exceso hacia lo masculino. Ejemplo de ello es el tapiz *Orchard* (Lám. n.º 47), diseñado en 1863, aunque la compañía de Morris no lo llevase a cabo hasta 1890. Esto no implicaba que otros muchos modelos salidos de su imaginación fuesen claramente femeninos o masculinos, aún compartiendo algunos de los rasgos ya expuestos, pero sí es cierto que la mencionada ambigüedad fue más obvia y recurrente en sus diseños de artes deco-

---

<sup>694</sup> Realmente, aún estaba por llegar la última etapa en su evolución estilística (la que lo consagró para la historia del arte y por la que se le considera el pintor más brillante de la segunda generación prerrafaelita), cuando sus personajes femeninos se vuelvan más estilizados pero también más carnales y terrenos, y los masculinos se acerquen más al canon del Miguel Ángel de la etapa florentina; y todos ellos reflejen, por fin, expresividad anímica en sus movimientos y gestos, aunque sin perder jamás la atmósfera de estar fuera de un tiempo y de un lugar concretos.

rativas que en sus cuadros. Con esa tendencia a lo andrógino Burne-Jones intentaba reflejar metafóricamente otra de las expectativas filosóficas de la propia compañía, pues aunque no se comprometiese políticamente como lo hacía William Morris, respetaba profundamente sus ideales y apoyaba con su aportación artística a la compañía en su sueño de cambios sociales y éticos.

Para William Morris, los objetos salidos de su empresa debían, entre otras muchas cuestiones, reflejar la idea de la igualdad de condiciones para todos en el trabajo (lo que en la práctica implicaba la defensa de las mujeres en el campo de lo laboral y de lo académico<sup>695</sup>), dejando al margen la lucha de sexos, por lo que a Morris le agradaban sumamente lo ambiguo de los modelos de su amigo y condiscípulo, en parte porque suavizaban el tono sexual propio de la segunda generación prerrafaelita (que de poco servía a la causa de la compañía “Morris, Marshall, Faulkner, and Co.”), al tiempo que se le antojaba que respondían perfectamente a la imagen de la sociedad futura que él ansiaba. En ella hombres y mujeres vivirían en armonía y con dignidad, como iguales, en un mundo donde las injusticias en el trabajo y en lo social hubiesen desaparecido, donde las pasiones (salvo las que movían a la consecución de la belleza eterna y a los grandes ideales) desaparecerían para sosiego de las almas, en ciudades sin contaminar, dedicadas al comercio justo de una producción basada en las artes artesanales, con hermosos edificios de aire clásico o medieval, como todo lo demás (mobiliario, vestidos, medios de transporte, etc.<sup>696</sup>), en definitiva, una utopía. Y quién mejor que Burne-Jones para reproducir plásticamente ese ideal, con toda su candidez, casi infantil, incluida.

Donde más se notaba esta conexión entre Morris y Burne-Jones fue en el diseño de vidrieras encargadas a la compañía por iglesias y magnates que deseaban decorar los vanos de sus mansiones con bellos diseños prerrafaelitas de inspiración medieval, en los que frecuentemente aparecían *donne angelicate* representando virtudes cristianas, tales como *Fe, Amor y Esperanza* (Iglesia del Christ College de Oxford), o alegorías de las artes, como *Painting y Sculpture*, dos de las vidrieras diseñadas en 1863 para las ventanas de la biblioteca de Myles Birket. Especialmente interesantes son el ciclo de vidrieras inspiradas en el poema “Goode Wimmen” (es decir, “Good women”, “Buenas muje-

---

<sup>695</sup> Aunque a William Morris nunca se le ha calificado de feminista, es evidente que su defensa de la mujer en el mundo de reformas socio-económicas y estéticas que soñaba dentro del socialismo utópico, estaba implícita, como demostró en la práctica, dando a las féminas idénticas oportunidades de trabajo en sus distintos proyectos empresariales, en los que ellas llegaron a ocupar cargos de extrema responsabilidad.

<sup>696</sup> Ese sueño de una sociedad justa, alejada de los sinsabores del falso progreso del capitalismo industrial, se plasmó en su novela, ya mencionada, *News from Nowhere*, nombrada ya en la primera parte de esta tesis, utopía que publicaría por entregas en 1890 en *The Commonweal* y que gozó de mucha popularidad, a pesar de las críticas se cebaron con ella por su excesiva ingenuidad.

res”) de Geoffrey Chaucer (poeta del siglo XIV muy admirado por los prerrafaelitas), presentados por la compañía en la Exposición de South Kensington de 1863, y que representan virtudes éticas a través de personajes femeninos clásicos, tales como *Penélope* (Lám. n.º 48), alegoría de la constancia y la fidelidad, y cuya abundante cabellera aparece castamente recogida y oculta bajo un velo, consciente la esposa de Ulises en su espera del erotismo de su pelo suelto.

Burne-Jones llegó a pintar más de cien diseños en cartón para vidrieras de estilo neo-medieval (aunque muchos acabaron convertidos en tapices y frisos decorativos), lo que no es de extrañar, considerando la fama que los diseños neo-medievales dieron a la compañía de Morris. La explicación de semejante éxito radica en que sus diseños respondían coherentemente a la idea del Medievo que las dos generaciones prerrafaelitas habían defendido y expandido por toda la Inglaterra industrial a través de sus cuadros, lo primero que llegó a manos de sus seguidores. De hecho, solían coincidir los mecenas que demandaban ese tipo de pintura, esa parte de la burguesía industrial que sí se preocupaba de las condiciones de vida de sus obreros, construyendo para ellos “ciudades-jardín” según los preceptos de Ruskin y del propio Morris, como la que levantó el fabricante de chocolates Lever en Port Sunlight (Láms. n.ºs 49-51), cerca de Liverpool, y a la que, por cierto, su viuda legó su impresionante colección de arte neoclásico, prerrafaelita y post-romántico, con aquellos que solicitaban de la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.” todo tipo de objetos decorativos y diseños para el interior de sus mansiones. En definitiva, una clientela constituida en su inmensa mayoría por industriales, pero también por arquitectos, médicos, profesores universitarios, coleccionistas de arte o adinerados constructores de iglesias anglicanas de la rama High Church.

Por otra parte, William Morris, no contento con todo lo que hacía desde la plataforma de su propia compañía, cuando es ya un empresario y poeta consagrado y uno de los más respetados miembros de su sociedad, y de nuevo inspirado por las ideas y el ejemplo de John Ruskin, decide dedicar a partir de 1877 gran parte de su tiempo, sin abandonar su labor empresarial, a defender la necesidad de reformas sociales que contribuyesen a dignificar las condiciones laborales y socio-económicas de los obreros a través de un ciclo de conferencias que abarcó hasta diciembre de 1882, constituyendo el periodo de formación de su ideario estético y político.

En estas conferencias Morris partía siempre del análisis de la situación de las artes, con especial atención a las menores y a la arquitectura, para exponer las implicaciones socio-económicas de dicha situación, lo que le llevaba, finalmente, al diagnóstico de

una sociedad que consideraba enferma, porque solo una sociedad desquiciada como la británica renunciaría voluntaria y conscientemente a la belleza que posee toda obra de arte para sustituirla por el consumo desenfrenado de objetos decorativos vulgares y feos, pero convenientemente promovidos por el sistema capitalista que los creaba. Morris tenía claro que para resolver ese problema solo serviría la resistencia frente al propio sistema: “Quiero que los propios artesanos (es decir, quienes hacen objetos) estén en una posición tal que puedan negarse a hacer objetos absurdos e inútiles o a hacer objetos feos y baratos que son el pilar del comercio competitivo y que, en realidad, son objetos de esclavos, fabricados por y para esclavos”<sup>697</sup>. Y desde el compromiso ético clamaba: “No quiero arte para unos pocos, igual que no quiero educación para unos pocos ni libertad para unos pocos”<sup>698</sup>.

El éxito de la empresa de Morris, a pesar de su limitada producción (al tratarse de objetos artesanales y exclusivos alcanzaban un precio solo asequible para unos pocos), permitió su rápida expansión, y hacia 1880 entraba en una nueva fase empresarial, que sería el origen de una segunda generación de diseñadores, liderada, con el beneplácito y la supervisión constante de William Morris, por el arquitecto Arthur H. Mackmurdo, quien agrupó en torno a sí a diversos artistas de la misma tendencia. Se abrió así una nueva etapa estilística en la empresa. A los consabidos modelos prerrafaelitas de inspiración medieval, se unieron otros de aire oriental en los que los elementos vegetales crean series de sensuales y estilizadas curvas y contracurvas, salpicados de exóticas flores o pájaros de delicado plumaje. La estilización de estos elementos los separan de los motivos neo-medievales, que suelen ser de textura más carnosa y tienden a ocupar más campo visual (en muchas ocasiones, ocultando por completo el fondo de la composición), mientras que aquellos, aún cuando tienden también a crear sensación de *horror vacui*, no resultan tan invasivos en superficie. A esto hay que añadir los primeros diseños “geométricos”, inspirados en motivos de la arquitectura japonesa. También los muebles y los objetos decorativos de la compañía acusaron esta evolución hacia una mayor sencillez y estilización, sin perder por ello ni originalidad, ni complejidad, ni belleza dentro de una nueva concepción del espacio interior. En cuanto a la figura humana, sufre el mismo proceso de estilización, con un canon más alargado y actitudes más sofisticadas, y no es inusual encontrarlas como origen, a modo de prolongación, de los motivos vegetales antes referidos.

---

<sup>697</sup> Morris, *op. cit.*, pág. 80.

<sup>698</sup> *Ibid.*, pág. 27.

Edward Coley Burne-Jones siguió diseñando para la compañía todo lo que tuviese que ver con la imagen humana, adaptándose sin problemas a esta evolución estética, ya que su propia obra pictórica había tendido casi a la par a una mayor estilización:

Los colores y las formas se utilizan como un medio de expresión espiritual. Burne-Jones desea construir un silencio, una muda expresión, un espacio para la leyenda independientemente del tiempo. [...] Mantiene al público que contempla sus cuadros a distancia, sugiriéndole el carácter arquetípico del mito, lo que consigue mediante una estilización que abarca también la indumentaria, la vegetación [...], en una ornamentación estilo Art Nouveau<sup>699</sup>.

Esto queda patente en series plásticas como la de *Perseo* o la de *El Rosal silvestre*, así como en sus diseños de otras vidrieras para el Christ College o los ventanales de la Catedral de Birmingham, así como en los famosos *Angeli Ministrantes* y *Angeli Laudantes*<sup>700</sup>, de aspecto absolutamente feminizado.

Por otro lado, al tiempo que se daba este cambio estilístico en la compañía hubo otra iniciativa artística y empresarial de William Morris, un nuevo paso en su sueño por dignificar la artesanía y las artes menores. Sin dejar totalmente de lado su labor creativa, intensificaba la política con mayor dedicación a sus conferencias (de tono ya claramente político, en la línea del Socialismo utópico, de ahí que se las califique como “conferencias socialistas”) y a actividades sociales, incluso empresariales, encaminadas todas ellas al compromiso social en favor de las clases más desfavorecidas; de ahí que delegara parte de la dirección y gestión de su compañía en Mackmurdo. Empezó por imaginar (dos años antes de que publicase su utopía *News from Nowhere*) un futuro en que las empresas se convertirán en comunidades creadoras y creativas, acondicionadas para que sus operarios vivan allí mismo, en ciudades-jardín alejadas de la polución de la ciudad, pero con todas sus necesidades materiales y sociales cubiertas (centros médicos, escuelas, zonas de ocio, etc.) y con condiciones de trabajo envidiables, basadas en el equilibrio justo entre su esfuerzo y su salario y en la colaboración mutua entre trabajadores y patronos.

Este sueño magnífico tomó finalmente forma, al menos en parte, en el proyecto educativo, al tiempo que empresarial, bautizado como *Arts and Crafts* que citaba al comienzo de este punto: con el apoyo de John Ruskin y dos de sus diseñadores más brillantes, William de Morgan (esposo de la pintora prerrafaelita Evelyn de Morgan) y

---

<sup>699</sup> Metken, *op. cit.*, pág. 127.

<sup>700</sup> Aunque fueron diseñados en 1877 para vidrieras, la compañía de Morris convirtió los dos cartones en dos espléndidos tapices de 1894 como homenaje al maestro prerrafaelita.

Walter Crane, Morris se embarca en un ambicioso proyecto, una escuela-taller, en la que jóvenes de ambos sexos pudieran formarse bajo la atenta mirada de ellos cuatro, como artesanos del vidrio, la cerámica, el mueble, la forja, los tejidos, el papel y toda clase de artes menores, incluyendo el diseño de jardines; pero no solo en lo técnico, es decir, como operarios, sino en lo estético, o sea, como diseñadores. Trascenderían de ese modo la categoría de artesanos para convertirse en artistas, y como tales, controlarían el aspecto creativo de su labor; con la satisfacción, dignificación y reconocimiento que ello conllevaba. Los productos de esta especie de escuela-taller fueron expuestos por primera vez al público en la New Gallery de Londres, el 4 de octubre de 1888 (de ahí que esa sea la fecha oficial de su nacimiento), para lo que tuvieron que constituirse previamente en empresa, con el nombre de *Arts and Crafts Companion* (su traducción al castellano más acertada sería “Fraternidad o Gremio de Artes y Oficios”). Dado el extraordinario éxito de crítica y ventas que obtuvieron, no es de extrañar que el ejemplo fuese seguido con verdadero entusiasmo por no pocos empresarios (Charles Ashbee, entre otros), que alentados por el ejemplo de Ruskin y Morris y sus ideales sociales empezaron a abrir escuelas-talleres de Artes y Oficios por todo el país.

Uno de los aspectos más significativos de sus escuelas-talleres es la oportunidad que supuso para cientos de mujeres, que no solo accedieron a un trabajo artístico limitado hasta la fecha a los hombres, sino que pudieron también alcanzar el rango de diseñadoras, enseñando y controlando el trabajo de otros, además de seguir creando. La historiadora Pamela Todd así lo explica en el primer capítulo de *Arts and Crafts Companion*:

The movement redefined the role of art craftsmanship, sought to restore dignity to labor, created opportunities for women, and underpinned many social reforms. [...] The movement's inclusivity also created opportunities for women, who found in this revival of traditional techniques (such as embroidery, weaving and enamelling) an outlet for their creativity and respectable way of earning a living<sup>701</sup>.

Ejemplos destacables de artesanas-artistas salidas de las filas de las *Arts and Crafts* fueron el de Thérèse y Ada Louise Lessore, diseñadora de jardines la primera y ceramista y calígrafa la segunda; Gertrude Jekyll, diseñadora de joyas en plata y una de las pioneras en el trazado artístico de jardines; la ilustradora de libros Mary Newill; la muralista y decoradora de interiores irlandesa Phoebe Anna Traquair; o May Morris, la hija pequeña de William Morris y una de las diseñadoras de motivos para tejidos y pa-

---

<sup>701</sup> Todd, *op. cit.*, págs. 11 y 12.

peles pintados con más talento de la Morris, Marshall, Faulkner and Co. , además de luchadora incansable, como su padre por la igualdad social, con especial atención a la situación de la mujer en Gran Bretaña y Estados Unidos. Son solo algunas de las mujeres que pudieron dar salida a su creatividad artística gracias a la formación y el apoyo de las escuelas-taller de Artes y Oficios nacidas del ejemplo de la *Arts and Crafts Companion* que se expandieron por todo el Reino Unido; mujeres a las que se les reconoció su extraordinario talento a pesar de ello y por sí mismas, dentro y fuera de aquellas. Se convertían, por otro lado, en el ejemplo vivo de la filosofía de William Morris; y de que las mujeres empezaban a conseguir sus metas profesionales sin tener que esconderse tras la firma de padres o esposos, a pesar de la misoginia machista imperante.

Por otra parte, desde un punto de vista estilístico la *Arts and Crafts Companion* suponía la continuidad orgánica del lenguaje plástico utilizado en la primera fase de la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.”, por su dependencia de ciertos modelos iconográficos y técnicas de inspiración medieval; mientras que los diseños que salían de la compañía en su segunda fase, bajo las órdenes de Mackmurdo, aún cuando tuviesen el mismo substrato ideológico, se inspiraban más en el japonésismo y orientalismo en general que seducía por aquellos años a la agotada Europa, dando lugar a objetos de sorprendente modernidad, en los que, como siempre, a la belleza se unía su utilitarismo.

Es obvio que las mismas influencias venidas del lejano Oriente a través de las últimas exposiciones universales en una Europa agotada plásticamente pero ansiosa de novedades, e idéntica tendencia a una estilización formal tendente a una delicada pero obvia sensualidad en las formas inspiraron tanto a la “Morris, Marshall, Faulkner and Co.” y las escuelas-talleres, como al incipiente Modernismo. Además, ambos tienen en común el rechazo absoluto a la vulgaridad y al feísmo del mundo industrial; lo que condujo a ambos a la ruptura con los cánones de belleza tradicionales. En común tienen también los ritmos musicales en sus composiciones y la integración ornamental de las figuras en el conjunto de la obra; así como su predilección por el diseño exquisito y exclusivo de piezas decorativas y suntuarias, dirigidas predominantemente a saciar el ansia de belleza de una alta burguesía de gustos refinados y con cierto grado de compromiso social hacia los más desfavorecidos.

Encontramos un ejemplo de estas coincidencias en Edward Burne-Jones, quien además se anticipó al uso que del elemento curvo hizo el Modernismo, como queda patente en sus últimas obras y diseños para la *Arts and Crafts Companion*: “Los grupos de personas se relacionan mutuamente de forma melódica o bien encajan entre sí orna-



mentalmente”<sup>702</sup>, afirma sin género de dudas al hablar de aquellas el historiador del arte Günter Metken; quien además nos llama la atención sobre la tendencia del pintor a la línea curva en esas últimas obras, poderosa y envolvente, como si tuviese vida propia, dominando en ocasiones toda la composición (“[...] un proscenio reducido que puede estar rodeado por unas rocas amontonadas artificiosamente, al modo de Mantenga, o por unos decorados de ciudades o unos contornos indefinidos y ondulados. El agua y las montañas aparecen como vibraciones abstractas y curvas que desembocan directamente en el modernismo”<sup>703</sup>).

La anticipación del Prerrafaelismo y del *Arts and Crafts* con respecto al Modernismo explica que muy a menudo se confundan los estilos, calificándose de “modernista” no pocos diseños de la *Arts and Crafts Companion* y de muchos de sus seguidores (Láms. n.ºs 52-54), al tiempo que se adjudican a estos la autoría de obras modernistas, pero es que hay que admitir que las semejanzas entre unos y otros son notables y la confusión razonable. En realidad, no fueron pocos los artistas reconocidos que crearon diseños tanto en lenguaje modernista como en estilo *Arts and Crafts*, y cuyo lenguaje personal, al quedar patente en unos y otros, ha llevado a algunas confusiones en dicho sentido. Lo que en principio parece separar y diferenciar al Modernismo decorativo y suntuario del *Arts and Crafts* es su distinta relación y compromiso con la realidad socio-económica: mientras que el Modernismo decorativo y suntuario, incluso el publicitario (cartelismo), al menos durante sus primeros años de andadura, contribuía al distanciamiento y negación de esa realidad, permitiendo con la extraordinaria delicadeza de sus diseños la ensoñación y la evasión, las facturas salidas de las escuelas de *Arts and Crafts* seguían siendo diseñadas para dar un poco de belleza (y, por tanto, de felicidad) a un mundo realmente falto de ella, a la espera de un cambio socio-económico constructivo para todos, partiendo de una revolución estética basada en la defensa de la auténtica belleza y de mensajes arquetípicos como los que poseían sus diseños. Además, no se quedaban en la mera teoría, formaban a nuevos profesionales y pagaban salarios dignos a sus empleados que, además, trabajaban en las mejores condiciones posibles, transmitiendo así un mensaje de justicia social, e inconformismo y rebeldía ante la situación económica y social general. Finalmente las diferencias tenderían a desaparecer al formar parte el estilo *Arts and Crafts* del diseño modernista.

---

<sup>702</sup> Metken, *op. cit.*, pág. 127.

<sup>703</sup> *Ibid.*, pág. 127.

Y lo cierto es que su discurso político tuvo respuesta, revolucionando la visión de la vida y de las artes en la Inglaterra victoriana (y más allá del Atlántico, cuando la compañía abrió filiales en los Estados Unidos). Morris se convertía así en uno de los representantes más respetados y seguidos del Socialismo utópico, tanto por sus ideas como por lo coherente de su ejemplo empresarial. Pero su sueño político acabó en desgaste y decepción, de los que el abandono de la Liga Socialista en 1890 fue solo la expresión pública más destacable. El incidente y la decepción no le llevaron al desánimo, ni perdió fuerza su propio ideal de una sociedad más justa.

En 1890, poco después de la fundación de la *Arts and Crafts Companion* y de que William Morris abandonase abruptamente la *Socialist League*, fundaba en 1891 la Kelmscott Press, con la que registró hasta 1896 (el año de su muerte) cincuenta títulos (entre ellos su propia *News from Nowhere*), llevando a cabo la edición de unos 18.000 ejemplares; una nueva forma de llevar a cabo reformas sociales por medio de una revolución estética. Morris, que como sabemos, además de pintor y diseñador de interiores era un excelente poeta, concibió los libros que saldrían de sus imprentas como una obra de arte de cuidada elaboración artesanal, en la que se mimaba hasta el último detalle, como todo lo demás que salía de su imaginación y de sus manos. Al respecto, la doctora Cerdà i Surroca puntualiza que, como siempre que hablamos de Morris, el libro, tal como él lo concibió, fue un arma más contra el industrialismo y su carencia de alma:

[...] la célebre Kelmscott Press com corollari de tot el contingut artístic, literari i artesà, en elevar el llibre a obra d'art autèntica, en retornar-li la categoria perduda, en fer-lo equivalent als valuosíssims misal antic treballats, ornamentats dins la pau de les celles; un llibre imprès, però, amb caracteres gòtics de forma 'pura'[...]. Per tant, el llibre bellamente ilustrat, síntesi de *lexis-opsis*, pot associar-se amb el *retulae-poema* i esdevé tot un símbol en donar un digne continent al contingut i també l'alternativa a l'època mecanitzada i comercialitzada<sup>704</sup>.

Extraordinaria por su variedad y belleza fueron los caracteres tipográficos (él personalmente diseñó dos de tipo gótico que se convirtieron en el sello de identidad de la firma, y que inspiraron no pocos otros de estilo modernista) e *incipits* que creó para estas delicadas ediciones, casi todos de clara inspiración medieval y renacentista; como extraordinaria la propia concepción que tenía de los libros, ya que diseñó cada uno (siguiendo de cerca las ideas de su principal colaborador en este nuevo proyecto, Emery Walker) como un objeto único en el que cada parte (desde el papel, hasta las tintas, pa-

---

<sup>704</sup> Cerdà i Surroca, *op. cit.*, págs. 115-116.

sando por la conjunción de texto e ilustración y el tipo de encuadernación) debía estar en armonía con las restantes, consiguiendo de ese modo hacer del libro, como objeto, una auténtica obra de arte. Por ese motivo, y como máximo responsable de la editorial, Morris se encargó también de diseñar todas las páginas titulares (portada, contraportada y página de créditos), exquisitamente personalizadas. Además, el papel utilizado era siempre artesanal, y no faltó el recurso del reciclado, reservando el pergamino para ediciones más caras; las tintas procedían de Hannover, por su mayor pureza y porque eran ecológicas; y el diseño de las planchas estaban dirigidas a conseguir la similitud con un incunable.

Sin embargo, tal como ocurría con sus diseños para cualquiera de sus compañías de artes suntuarias, de nada servía un objeto bello si sus cualidades estéticas no respondían o se ponían al servicio de un ideal superior, en su caso que contribuyese a la soñada revolución socio-política<sup>705</sup>. Por eso los títulos que salieron de sus imprentas (muchas de ellas manuales, aunque no todas) eran cuidadosamente escogidos, no pocos de ellos de algunos de sus hermanos prerrafaelitas (Dante Gabriel Rossetti publicó sus últimos libros de poemas con él, y el propio Morris se autopublicó), pero sobre todo de los poetas que habían alimentado el ansia de belleza de la *Brotherhood*, como John Keats, Alfred Tennyson (su *The Palace of Art* fue uno de los mayores éxitos editoriales de la Kelmscott Press), William Shakespeare o Geoffrey Chaucer. De este último la editorial publicó en 1896 una recopilación de sus mejores poemas bajo el título de *The Works of Geoffrey Chaucer*, para la que William Morris diseñó 18 ilustraciones y Edward Coley Burne-Jones 87 (muchas de ellas grabados, Lám. n.º 55), en las que se alejó de su habitual estilo en línea de un Botticelli o de un Giorgione, para acercarse a una mezcla de goticismo (como puede observarse en el plegado geometrizable de los paños, en la carnosidad de ciertas texturas vegetales) y clasicismo (disponiendo las figuras como si de

---

<sup>705</sup> El énfasis que pongo en el aspecto ético y político subyacente en el *Arts and Crafts* (entendido como ideología y movimiento estético), se debe a que es, *a priori*, la clave para distinguirlo del Modernismo decorativista y suntuario coetáneo (aquel que ha recibido las más duras críticas, porque solo se ha visto en él un arte exquisito pero banal, dirigido exclusivamente a saciar el ansia estética de ciertos paladares burgueses), dada las evidentes coincidencias estéticas y técnicas que existieron entre ambas corrientes plásticas, y que explican en parte, como ya apuntaba anteriormente, las confusiones que en ocasiones se dan entre obras de una escuela y otra; con la consiguiente identificación y atribución de intenciones de las que no son fruto. No puedo dejar de señalar cierta coincidencia entre la visión que se tenía del *Arts and Crafts* y del Modernismo europeo, en lo que a implicaciones sociales se refiere, y la que se tuvo de Modernismo literario y Noventayochismo (probablemente solo casual), ya que la crítica anti-modernista de entonces, entre otros aspectos, insistió en la actitud ética y reivindicaciones políticas que reconocieron en el grupo del 98 (aunque fuesen de otro orden a las que movieron a William Morris, por supuesto), para distanciarlo de un Modernismo en el que no encontraron responsabilidad cívica alguna, aunque fuese innegable que compartían no pocas características estilísticas.

un friso se tratase, resaltado su clasicismo fidiaco por la delicada indolencia de los modelos; pero con un canon exageradamente largo, de diez cabezas, lo que las espiritualiza simbólicamente y las acerca también a la escultura gótica), todo ello para adaptarse a la estética medievalista de la edición. Se trataba de uno de sus últimos trabajos (Burne-Jones moriría dos años más tarde, en 1898), por lo que en cierto modo se podría decir que el círculo se cerraba, retornando a la pureza espiritual y estética, al primitivismo que animó al primer Prerrafaelismo:

La confecció del llibre fou extraordinàriament laboriosa, digna d'una obra d'art [...], el *Kelmscott Chaucer*, qualificat per Yeat com el llibre més bell del món, és alhora [en palabras de Walter Gaunt] "el tribut d'un poeta a una creació poética"; molt més, és la síntesi culminant de tot el moviment<sup>706</sup>.

La edición de Chaucer se convirtió en la más célebre de todas las salidas de la Kelmscott Press, pero todos sus productos, en mayor o menor medida, se convirtieron en un referente para las más prestigiosas editoriales tanto europeas como norteamericanas, contribuyendo a un notable incremento de la tipología artística y de prensa, justo en el momento en que ambas estaban ya en el umbral de la nueva estética, la modernista (por citar uno de tantos ejemplos, véase la ilustración *Conradin: A philosophical Ballad*, editada por la Essex House Press, Lám. n.º 56). Numerosas publicaciones en España, especialmente en la Cataluña y el Madrid de finales del siglo XIX y principios del XX, reflejarán el influjo de la estética de la Kelmscott Press, seducidos por el Prerrafaelismo. Sin embargo, frente a la delicada belleza de la doncella angelical que protagonizará no pocas páginas de cuidadosas ediciones modernistas, encontramos otras tantas obras literarias magníficamente ilustradas a través de las que se expandió con rapidez una imagen visual de la mujer que seguía reforzando su lado más demoníaco y antropofágico, unas veces para satisfacción absoluta de estetas y misóginos, otras para el escándalo no disimulado de la alta burguesía industrial y financiera.

Un ejemplo inequívoco, de entre muchos tantos, de la identificación entre el estilo *Arts and Crafts* y el del Modernismo lo encontramos expuesto en el libro *Transformación industrial y Literatura en España (1895-1905)*, de Lily Litvak. Remitiéndose a Mario Amaya (*Art Nouveau*, London, 1966) para analizar los aspectos plásticos básicos del Modernismo desarrollado en Europa en el periodo al que alude el título, Litvak, que se decanta por el término francófilo del mismo (lo que no tendría nada de particular si

---

<sup>706</sup> Cerdà i Surroca, *op. cit.*, pág. 116.

no fuera porque en España no fue precisamente el más utilizado, y el estudio se centra en la literatura española de esos años), aborda al comienzo de su estudio el tema de la ambivalencia eternamente atribuida al movimiento frente al industrialismo, instando al lector a que la asuma como parte de su esencia misma para comprender la filosofía del momento:

Debido a esa ambigüedad básica, el industrialismo fue considerado como un encarnizado enemigo, pero también como un posible aliado. Así considerado, el industrialismo era cruel, monstruoso, deshumanizador y destructor del arte, pero a la vez, podía convertirse en mecenas de un arte nuevo, bajo cuya protección y aliento toda una generación de jóvenes artistas logrará la creación de pinturas imperecederas, milagrosas estatuas, bellas marqueterías combinadas con infinitas variedades de maderas, o la más asombrosa variedad de joyas<sup>707</sup>.

Hasta ahí, obviamente nada que objetar a lo expuesto por Lily Litvak; el problema llega cuando bajo la etiqueta de *Art Nouveau* incluye tanto a artistas modernistas como a otros que no lo fueron, aun cuando se les pueda relacionar indirectamente con aquel:

El *Art Nouveau* fue sin duda un movimiento paneuropeo. Amaya considera que se inicia en 1880 y continúa hasta el fin de la primera guerra mundial. Así, podemos verlo reflejado, por ejemplo, en las obras de Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Edward Burne-Jones y William Morris en Inglaterra; en los belgas Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck y Victor Horta; en Francia con Héctor Guimard; René Lalique o Eugène Grasset, y en los alemanes Hermann Obrist, Otto Eckmann y Bernhard Pankok<sup>708</sup>.

Evidentemente Burne-Jones y Morris están vinculados, como ya sabemos, tanto al Prerrafaelismo como al *Arts and Crafts* y, aunque Litvak reconoce la filiación con el primero, ni siquiera nombra al segundo, identificándolo directamente con el *Art Nouveau*: “El *Art Nouveau* 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<sup>709</sup>”. También alude Litvak en distintas ocasiones a la autenticidad de los materiales utilizados en la elaboración de estos productos suntuarios, como si de una prerrogativa exclusiva del *Art Nouveau* se tratase, cuando fue una condición *sine qua non* de las empresas de William Morris mucho antes que aquel apareciera en la escena plástica europea. Y aunque nadie niega que las ideas de Ruskin y Morris acabaron por calar hondo en no pocos artífices del modernismo sun-

---

<sup>707</sup> Litvak, *Transformación industrial y Literatura en España (1895-1905)*, op. cit., págs. 11 y 12.

<sup>708</sup> Litvak, op. cit., pág. 14.

<sup>709</sup> *Ibid.*, pág. 11.

tuario o decorativo, con ejemplos muy claros, entre otros países, en la España de finales del siglo XIX y principios del XX, eso no convierte a aquellos en modernistas, ni excusa que no se cite ni una vez el término *Arts and Crafts* a pesar de que sí se reconoce que: "...junto con las noticias de las empresas de William Morris, fueron responsables en gran parte del renacimiento de las labores manuales y artísticas en Europa"<sup>710</sup>.

### 2.3 La imagen femenina en la plástica modernista europea

En la historiografía más reciente, los mismos historiadores que denuncian la banalidad de este Modernismo suntuario reconocen el compromiso ideológico que impulsó al pictórico. Por tanto, es lógico encontrarnos ante una doble interpretación del Modernismo de muy distinta índole, reflejo lógico de dos tendencias dentro del propio movimiento, pero claramente diferenciables: de un lado, una estética que podríamos identificar con la de ese Modernismo que se afana en la búsqueda del encanto, del movimiento y la belleza, que transmite una visión triunfalista y optimista de la sociedad altoburguesa de la época, liderada por artistas que la adulan elegantemente y que se reflejó especialmente en las artes decorativas y suntuarias y en la primera arquitectura modernista; y, de otro lado, una estética muy distinta, en la que el Modernismo se mezcla con tendencias expresionistas y simbolistas (entre otras), pesimista y lúgubre, y que pone al descubierto las miserias del proceso industrializador y la falsedad del sueño neopositivista, mostrando la angustia y la desconfianza en el futuro, aunque eso no impida que se plasme a menudo en obras (mayoritariamente pictóricas) de inquietante y sofisticada belleza, resueltas con cuidado preciosismo. Ambas tendencias se advierten asimismo en la literatura.

La primera tendencia, la del Modernismo suntuario o decorativo, encontró un referente constante en la imagen femenina, que desarrolló dentro de un proceso de desmaterialización heredado del Simbolismo, pero de finalidad y resultados muy diferentes: la imagen de la mujer se utilizó de manera recurrente como metáfora visual de determinados ideales y otros conceptos abstractos, en no pocos casos, estéticas alegorías ideológicas o simplemente publicitarias, cuando no mero objeto decorativo carente de contenido, sin más intención que representar una visión tan hermosa como vacía de la mujer. Esto ya lo habían hecho en cierto modo los simbolistas, que convirtieron la imagen de la

---

<sup>710</sup> *Ibid.*, pág. 22.

mujer en un hermoso y delicado continente para plasmar y transmitir un bello y metafísico contenido; sin embargo, se trataba de imágenes femeninas aún dotadas de personalidad gracias al cierto aire de misterio que poseían, como si de enigmas por descifrar se tratasen. En el Modernismo la mujer se transformó en el más bello de los objetos que podían representarse, pero sin alma, ni conciencia, ni voluntad propia, solo una exquisita pieza de decoración en manos de sus dueños, los hombres, quienes las dotarían de razón de ser si lo considerasen oportuno, igual que a sus esposas e hijas.

De esa manera el miedo a la voluntad de la *new woman* y a sus avances sociales quedaba neutralizado en su representación plástica. En ese sentido, las artes suntuarias contribuyeron notablemente al proceso de “domesticación de la fierecilla”, restando, a base de frivolidad, importancia a la lucha decidida y durísima de las mujeres que reivindicaban valientemente sus derechos. Por una parte no faltaron en el repertorio modernista delicadas doncellas al modo físico de la *donna angelicata* de la primera generación prerrafaelita que, a menudo vestidas de damas medievales y renacentistas, juegan inocentemente con delicadas flores de curvos tallos y delicados pétalos que las envuelven como si les rindiesen pleitesía –*Ensueño o Primavera*, de Alfons Mucha (Lám. n.º 57), son buenos ejemplos de ello–. La mujer queda expuesta, una vez más, como la más delicada flor del jardín conventual en que queda protegida de las inmundicias del mundo, y gracias a ello preparada para ser el refugio espiritual de su esposo y familia. Siempre hermosa, siempre infantil; la esposa monja asexuada, cuando no es representada en medio de sus flores del bien, se representa en piadosa actitud, con una frente alabastrina en la que no encontramos la menor sombra de pecado, las manos entrelazadas tal como las tendría una *madonna* del Quattrocento, en actitud de recogimiento espiritual y sumisión total a los mandatos divinos (y familiares) que se le impongan –*La Primera Comuni3n*, de Joseph Llimona, 1897(Lám. n.º 58)–. Tampoco faltarán por ello las versiones grecolatinas de *donne angelicate*, en imágenes que las representan como hermosas doncellas en actitudes elegantemente indolentes, iniciando la acci3n de desnudarse para introducir sus níveos y perfectos cuerpos en lagos o fuentes cristalinas –*Mujer joven junto a una fuente*, vidriera de Tiffany diseñada en 1894, conocida más tarde como *Aurora* (Lám. n.º 59)–, o entregadas a un delicioso sueño.

Pero, como cabía esperar, tampoco faltaron en la plástica modernista modelos femeninos al modo de las *femmes fatales*, aunque muy desvirtuadas, haciendo hincapié en iconografías de sensualidad un tanto ambiguas, tales como la de mujeres deleitadas eróticamente ante su propio reflejo en un espejo, al que besan –*Busto femenino*, de

Lambert Escaler, 1902 (Lám. n.º 60)–; o mujeres que danzan en auténtico éxtasis diosíaco, convirtiéndose sus largos y etéreos vestidos en evocación floral, no exenta de simbolismo sexual, y su cuerpo en exposición abierta de sugerentes formas de erotismo (*Loïe Fuller*, de Pierre Roche, 1900); cuando no transmutada en hada del bosque, desnuda o semidesnuda, coqueta y traviesa, revoloteando entre las flores del mismo jardín de la casa-convento marital pero con una picardía diablesca, como puede observarse en *Mujer-hada oliendo una adormidera*, de Alexandre de Riquer (Lám. n.º 61). Son imágenes femeninas que se acercan más a la de la mujer fatal que a la *domina angelicata*, aunque sin la fiereza y sexualidad satánica a la que nos tenían acostumbrados los simbolistas, sin duda reflejo del cambio de estrategia del machismo de la época frente a su eterna enemiga, a la que la que degradan de diablesa al servicio del mal, en simple duendecilla que incluso despierta simpatía.

Unas y otras fueron iconografía común de las artes suntuarias o decorativas modernistas. Este fue uno de los campos en el alcanzó mayor fortuna: jarrones, espejos, pequeñas esculturas de bronce, marmolina, cristal o porcelana, vidrieras, muebles, joyas, bordados, carteles, son felizmente invadidos por estas figuras femeninas. El Egipto y la Persia míticos de la Antigüedad, junto con la Edad Media y Bizancio, fueron fuente de inspiración habitual para el arte suntuario modernista y sus delicadas damas, recubiertas de todo tipo de motivos decorativos, claras evocaciones de la joyería egipcia y mesopotámica; sin faltar, como ya he apuntado, los elementos medievales y renacentistas. Se trata de composiciones bellísimas pero sin alma: su peligrosa carnalidad se ha neutralizado por completo. Tampoco podemos olvidar cómo en unas y otras obras el cabello suelto recobra una importancia extraordinaria, convertido en auténtica categoría estética. Similares a tallos florales o a serpientes, las hebras de cabellos se retuercen y arquean como dotadas de vida propia, creando curvas y contracurvas imposibles de exquisita sensualidad (Lám. n.º 62). Y aunque sigue habiendo en esos cabellos no poco erotismo, responden más a las fantasías fetichistas de los caballeros de la época que a un símbolo del poder de la sexualidad femenina. La mujer así representada sigue siendo objeto de los más oscuros deseos masculinos, pero ya no supone una auténtica perdición para los varones.

### *Alfons Mucha*

Todos los artistas y diseñadores de artes suntuarias modernistas utilizaron de manera recurrente la imagen de la mujer en el cartelismo y en otros medios artísticos de



carácter publicitario, especialmente la de la mujer fatal. Sin género de dudas el más conocido y admirado de todos ellos fue el checo Alfons Mucha, creador de un estilo decorativo en torno a la figura femenina extensamente imitado. Mucha fue una de las figuras más polifacéticas de las postrimerías del siglo XIX y principios del siglo XX, siempre asociada al modernismo o *Art Nouveau*, pues si bien no fue el único estilo que cultivó, es cierto que se convirtió en uno de sus más genuinos representantes.

Conforme a las amplias exigencias del estilo, Mucha no solo fue pintor y dibujante, también fue escultor, escenógrafo, diseñador de artes decorativas y joyas, así como de arquitectura de interior. Sin embargo, a pesar de lo variado de su producción artística, su obra más conocida es la que desarrolló en el campo de las artes gráficas decorativas: el número de carteles, paneles decorativos, calendarios, impresiones ocasionales e ilustraciones de libros que realizó es incalculable, y su difusión y popularidad extraordinaria gracias a la extensa variedad de motivos decorativos (en la que la mujer aparecía encajada, como una piedra preciosa engastada en una joya) y a la concisión caligráfica de su línea dibujística. Alfons Mucha se convertía así en todo un paradigma para muchas generaciones de cartelistas, joyeros y dibujantes de muestras decorativas. La fama le había llegado pronto en ese París de los simbolistas (conocía a fondo la obra de Baudelaire, Flaubert y Maeterlinck), al que arribó desde Munich en 1888 para continuar su formación pictórica, hasta la fecha tradicional y academicista, en la Académie Julian. Influidor por ese simbolismo literario, el Mucha de técnica impecable pero impersonal dio paso al Mucha de las representaciones quiméricas de aire nostálgico a medio camino entre la princesa meditativa y la *femme fatale*, envueltas en un lenguaje floral claramente simbólico. La maduración de sus primeros modelos femeninos llegaba poco después, al entrar en contacto con el simbolismo pictórico de Redon, Moreau y Schwabe. Sin embargo, aun no se había completado la gestación del estilo que lo convertiría en un pintor único.

En realidad, Alfons Mucha, que empezaba a ser muy conocido por sus ilustraciones en revistas y publicaciones de moda durante sus primeros años en la capital francesa, se ve catapultado a la fama con la primera litografía que realizara en 1894 para la mítica actriz Sarah Bernhardt: un cartel en el que se anunciaba la obra que protagonizaría esa temporada, *Gismona*, de Victorien Sardou. La actriz le contrata en exclusividad durante las seis próximas temporadas para la realización de los carteles publicitarios de la compañía y, desde 1901, se encargaría también de la escenografía y vestuario de cada uno de sus montajes. Esto cambiaría definitivamente su destino. La proyección que le

supuso trabajar para una actriz que se había convertido en la encarnación viva del modo de vida del París *fin de siècle* (con su decadentismo, sus aficiones esotéricas y sus nostalgias post-románticas en plena transición entre dos siglos), se vio multiplicada con el auge del cartelismo, que vivía un desarrollo fuera de lo común gracias a la obra de pintores como Henri de Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset o Jules Chéret. Alfons Mucha acabó desarrollando entre 1895 y 1898 todo un vocabulario plástico de motivos decorativos y formas inteligentemente adaptados al formato y exigencias de la publicidad gráfica, lo que pronto dio pie a un sello de identidad artística inconfundible.

A partir de ese momento se vio sobrepasado por los encargos, que iban desde obras completas de creación, como el pabellón de Bosnia-Herzegovina en la Exposición Universal de París, hasta el diseño de carteles para exposiciones, conciertos y obras de teatro, pasando por los anuncios de todo tipo de productos. Mientras tanto el Modernismo decorativo irrumpía con fuerza en el panorama artístico parisino; y una vez más el pintor, cartelista y diseñador incorporaba esa última tendencia a su obra, terminando así de configurar su personalidad artística. Se convertía así en uno de los máximos exponentes del Modernismo europeo.

El estilo por el que Mucha ha pasado a la historia del arte no se concibe sin su particular representación de la mujer, en torno a la cual se ordena siempre el conjunto de la composición. Se trata generalmente de una mujer joven o de una muchachita graciosa y bella, estilizada hasta la idealización y envuelta por todo tipo de curvas, flores y pámpanos, símbolos y arabescos. El producto que anuncia aparece discretamente representado por una inscripción y el objeto que lo representa, pero ella es el auténtico reclamo. Precisamente, uno de los elementos más llamativos de las mujeres de los carteles de Mucha es su cabello: todas poseen una espléndida cabellera, cuyos flamantes mechones se ensortijan y estilizan al modo de arabescos, que a menudo enmarcan la composición. Uno de tantos ejemplos de carteles publicitarios de este tipo que Mucha ha dejado para la posteridad lo encontramos en el que hiciera para la marca de bicicletas *Perfecta* (Lám. n.º 63). Pero es evidente que ese elemento irrenunciable en la obra del pintor no tiene ya nada de la simbología fetichista y tentacular con la que seducía y atrapaba la mujer fatal a sus víctimas, como moscas en su tela de araña. Y no solo el cabello, todo el tipo físico de su modelo femenino recuerda de inmediato al de la *femme fatale*, es obvio que ha perdido por completo su agresiva sexualidad y su mirada magnética, como si su cuerpo de voluptuosas curvas felinas y cabellera extraordinaria hubiese sido sometido a un exorcismo y nos hubiesen devuelto una adorable mujercita, coqueta

pero inofensiva, no del todo consciente del poder de la sensualidad de su cuerpo y su pelo.

Ciertamente no todos sus modelos femeninos eran siempre tan inocentes, algunos conservan parte de su fiereza –*Esmeralda* (Lám. n.º 64)–, pero solo con la intención de dotar de un cierto exotismo sexual al objeto representado. Nada que un hombre no pudiese controlar.

En algunos de los carteles que realizó para el Théâtre de la Renaissance, la compañía de la Bernhardt, Mucha se permitió sacar de las tinieblas a la temida mujer fatal de manera más obvia cuando el caso lo requería. El caso más conocido es el de la litografía que realizará para el montaje de *Medea* (Lám. n.º 65), que causó un impacto extraordinario por la imagen a tamaño natural de la actriz, caracterizada como la hechicera tras haber asesinado a sus hijos, que yacen a sus pies bajo su mirada extraviada.

Lo hacía solo porque su iconografía casaba a la perfección con el propósito propagandístico perseguido y porque en esas ocasiones Alfons Mucha, absolutamente fascinado por la maldad intrínseca del icono encontraba la excusa perfecta para entregarse a él y ser infiel puntualmente a su propio modelo femenino, carente ya de esa naturaleza maldita.

### *Gustav Klimt*

Pero existieron también *femmes fatales* en su aspecto más satánico dentro del Modernismo plástico, aunque fueron patrimonio prácticamente exclusivo de la segunda tendencia modernista antes aludida, la de la pintura, el género supuestamente menos representativo del Modernismo por su mezcla con otras tendencias pictóricas coetáneas. A pesar de que en un primer momento pareció que el Modernismo, un estilo netamente decorativo, poco podía aportar al campo de la pintura, pronto se evidenció que era imposible que la pintura se sustrajese al influjo del nuevo estilo. Los principales representantes del Modernismo pictórico mezclaban hábilmente lo oriental y lo onírico, propio del Simbolismo, con las sensuales curvas y espirales del Modernismo decorativo; en otros casos con rasgos inequívocamente expresionistas, como veremos más adelante, dando lugar a retratos femeninos que van mucho más allá de lo puramente estético, o a alegorías del todo impactantes en la que la figura femenina suele ser la protagonista, portadora de un mensaje para los hombres por lo general muy inquietante: su extraordinario poder destructivo contra ellos. Se reavivaba así el viejo conflicto entre sexos. Sea

como fuere, esa variedad dentro de una estética común hace del Modernismo pictórico una de las escuelas más interesantes de los siglos XIX y XX.

Algunos de sus autores más representativos consiguieron el respeto, incluso el aplauso, de una parte del mecenazgo industrial, a pesar de las críticas explícitas a la doble moral y a la falta de conciencia social de esta clase acomodada por medio de estilos que no dejaban lugar a dudas sobre cuál era la postura de aquellos, a veces con no poca violencia plástica (aun consintiendo ciertas concesiones en algunas de sus obras). Pero, como cabe suponer, fueron en ese sentido más bien la excepción a la regla y pintores tan representativos como Gustav Klimt, Edvard Munch o Aubrey Beardsley sufrieron la censura general en sus países, al margen de que una minoría culta y con medios económicos hiciera posible que desarrollaran su obra.

Me centro en primer lugar en la obra de Gustav Klimt por ser de la de los dos autores modernistas anteriormente mencionados la más genuina en lo que al estilo modernista se refiere, tanto en su plasmación técnica y formal, como por el espíritu combativo que la impulsó. Es uno de los principales defensores de la *new woman* y sus derechos, creando para ello, aun cuando parezca una paradoja, un universo de mujeres fatales dotado de una nueva lectura.

En los países de centro-Europa artistas modernistas de todo género formaron grupos con la denominación común de *Sezession* (Secesión). El primero en crearse fue el de la Secesión de Munich, en 1892, seguido de la de Berlín (1893) y por último el de Viena, en 1897. Su principal representante y líder fue Gustav Klimt<sup>711</sup>, quien con el apoyo y la colaboración de escritores como Thomas Mann o el músico Gustav Mahler, y junto a los miembros más jóvenes de la *Genossenschaft Bildender Künstler* (Asociación de Artistas Visuales), inauguraba la *Sezession* en medio de este clima de efervescencia cultural.

Gustav Klimt fue inicialmente pintor post-romántico de motivos clásicos con ciertas reminiscencias renacentistas y técnica impecable, y gozó de renombre desde el comienzo de su carrera. Esta se vislumbraba prometedora tras recibir numerosos encargos oficiales, tales como las pinturas decorativas del palacio Rumanian de Plesch, los frescos para el Palacio Sturany o las pinturas murales de carácter alegórico para el *Kunsthistorisches Museum*, y tras crear en 1883 junto con su hermano Ernest y Franz Matsch

---

<sup>711</sup> Aunque todos los especialistas en Gustav Klimt no dudan en señalarlo como el motor del grupo *Sezession* y su máximo representante, además de su presidente, el auténtico padrino intelectual del movimiento fue el crítico literario Hermann Bahr. Sobre la obra y vida de Gustav Klimt, véase en particular: Gilles Néret, *Gustav Klimt. 1862-1918* (Köln, Taschen, 1993) y María Constantino, *Klimt*, Madrid, Libsa, 1985.

su propio estudio en Viena. Su consagración llegaría con la Cruz dorada que le concedía el emperador en 1886 (la máxima condecoración por méritos artísticos que podía obtenerse), y su carrera profesional pareció estar ya totalmente predefinida. Sin embargo, Klimt pronto abandonó el estilo que tanto prestigio y seguridad le había dado y se dejó seducir por el Modernismo, que se vivía con pasión en la capital austríaca, la cuarta más grande de la Europa industrial, y auténtico “laboratorio del Apocalipsis”<sup>712</sup>, como ejemplifican Sigmund Freud, Otto Wagner o Arnold Schöenberg; que acabó por encontrar en el Modernismo (denominado allí *Jugendstil*) el lenguaje estético ideal para dar forma a su enorme fuerza creativa. Desde el primer instante en que tomó esa decisión, la mujer ocupó el lugar central de todo su universo creativo.

Desde su adscripción a la *Sezession* vienesa Klimt se centró en la figura femenina, representada de muy distintas formas según el mensaje que deseara transmitir; pero todas ellas tendrían en común su obsesión por el misterio de su sexualidad, un tema tabú pero al mismo tiempo candente en la época, por motivos de sobra expuestos a lo largo de esta investigación. No importaba si Klimt representaba una alegoría con cuerpo de mujer, mujeres fatales, el retrato vanguardista pero políticamente correcto de una dama vienesa o, por el contrario, la representación de la fuerza del impulso sexual femenino a través de cuerpos desnudos de mujeres corrientes, cotidianas, entregadas al amor o al deseo con absoluta naturalidad<sup>713</sup>. De cualquier modo, envueltas en curvas, elementos florales o acuáticos, revestidas de reflejos dorados o de pura voluptuosidad, Klimt hizo de ellas auténticos iconos del modernismo vienés. En realidad, todos los miembros de la *Sezession* fueron responsables en mayor o menor medida de la expansión del Modernismo en Viena, porque lo cierto es que el movimiento, con la fuerza arrolladora de una generación joven y con talento que luchaba por liberarse del yugo del conservadurismo social y estético que los asfixiaba, alcanzó insospechadamente un éxito de crítica y público inicial extraordinario, y utilizando el *Jugendstil* como bandera estética. Finalmente, la *Sezession* vienesa se convertía en un proyecto de transformación política, social y económica a través de una revolución estética sin precedentes en todas las artes. Hermann Bahr declaraba en nombre todos sus miembros: “Queremos declarar la guerra

---

<sup>712</sup> Néret, *op. cit.*, pág. 7.

<sup>713</sup> En realidad, Klimt había demostrado poseer al comienzo de su carrera una extraordinaria habilidad para sortear con éxito los límites morales impuestos por la hipocresía de la Viena *fin-de-siècle* (como ocurrió, por ejemplo, con su *Muchacha de la tanagra*, incluida entre las pinturas alegóricas para el *Kunst-historisches Museum*. Para los especialistas en su obra fue su primera *femme fatale*, en parte por tratarse de desnudos académicos al servicio de un mensaje histórico o alegórico. Sin embargo, muy pronto la censura se cebaría con sus lienzos, como veremos en las próximas páginas.

a la rutina estéril, al rígido bizantinismo, a todas las formas de mal gusto... Nuestra *Sezession* no es un enfrentamiento de los artistas modernos con los viejos, sino una lucha por la revalorización de los artistas frente a los buhoneros que se las dan de artistas y que tienen interés comercial en evitar que el arte pueda florecer”<sup>714</sup>. No hay lugar a dudas de las coincidencias con algunos de los principios claves del ideario de William Morris; al tiempo que pone de manifiesto el compromiso socio-político del modernismo pictórico que no solemos encontrar en su vertiente decorativa y suntuaria.

Estos ideales llevaron a sus miembros a la publicación de su propia revista, *Ver Sacrum*, al tiempo que organizaban exposiciones con el mismo objetivo. Fue así como la *Sezession* organizaba su primer Salón a los pocos meses de su fundación, en 1898, anunciado por un magnífico cartel de Gustav Klimt con el tema de Teseo y el minotauro que fue duramente criticado por su inmoralidad (la visión de los imponentes genitales del monstruo hirió muchas sensibilidades burguesas y el pintor, en vez de ocultarlos bajo la tradicional hoja de parra, como le impuso la censura, colocó directamente toda una parra, tronco incluido, tras la que asoma la cabeza de toro). Consecuentes con lo que defendían desde las páginas de su revista y desde sus lienzos, se propusieron con la exposición reeducar e informar al público burgués del momento, al que consideraban cerrado e ignorante y demasiado tendente a la pompa y a las apariencias, pero auténtico motor económico del renacimiento cultural que Viena estaba experimentando. Como parte de esa reeducación Gustav Klimt invitó a la primera muestra a artistas extranjeros representativos de las últimas vanguardias plásticas, tales como Arnold Böcklin, Auguste Rodin, Max Klinger, Alphonse Mucha, Pierre Puvis de Chavannes, Walter Crane o Ferdinand Khnopff. Precisamente Khnopff se reconoce como una de las influencias más fuertes en todo el grupo de la Secesión vienesa, pero especialmente en Gustav Klimt, que unía su nuevo estilo modernista con el simbolismo de aquel.

El éxito del primer Salón del grupo *Sezession* sorprendió a sus propios organizadores, siendo visitada por más de 50.000 personas. Se demostraba así que no todo movimiento vanguardista suponía un anatema para los conservadores vieneses, aunque no faltaron las críticas, la mayoría insistiendo en la supuesta impudicia de muchas de las obras expuestas, en las que un erotismo, elegante pero explícito, escandalizó a un sector del público y de la crítica.

---

<sup>714</sup> Citado por Néret, en *op. cit.*, pág. 17.

Con el éxito alcanzado se pudo realizar el sueño de levantar su propia sede oficial, con sala de exposiciones incluida, lo que les permitió aún más independencia y les dio más fuerza para enfrentarse a las presiones y críticas. El edificio, conocido como la Krautkappel, albergaría muy pronto el segundo Salón de la Secesión vienesa, en noviembre de 1898. Sin abandonar ni una sola de sus reivindicaciones, la experiencia del primer Salón, aun cuando fue todo un éxito, les hizo comprender que no existe arte sin mecenas y buscarán el apoyo económico de una serie de familias industriales judías (los Wittgenstein, los Knips o los Lederers, entre otros) que habían mostrado un sincero interés por sus obras y por la filosofía en la que se sustentaba todo el proyecto. Gustav Klimt, hastiado de las censuras constantes (desde el principio fue el más admirado pero también el más cuestionado por la hipócrita moral vienesa), expone en el segundo Salón dos obras que le permiten seguir expresando y financiando a la vez su idea de arte, al tiempo que esquivar la censura: el *Retrato de Sonja Kinps y Palas Atenea*. Estas dos obras, de temática aparentemente tan dispar, poseen más conexiones de las que a simple vista se pueden observar, ya que se trata de sutiles conexiones simbólicas relacionadas con la imagen de la mujer a finales del siglo XIX.

En un tiempo y en una sociedad en donde la sexualidad no se mencionaba si no era en círculos científicos o en el prostíbulo, en un momento en que las *new women* eran atacadas por sistema desde todos los frentes posibles, las representaciones femeninas de Gustav Klimt se interpretaron por lo general como una evidente invitación a la revolución de las mujeres contra la dominación masculina, con la excepción de los retratos encargados. En concreto, con el retrato de la esposa del magnate del metal y la banca Kinps es con el que Klimt inaugura toda una galería de retratos femeninos de influencia impresionista, en los que los de las esposas e hijas de grandes empresarios constituyeron toda una especialidad dentro de su obra. De hecho ese fue el Klimt más popular entre la alta burguesía de su país, el Klimt aparentemente inofensivo de la primera y segunda etapas, que las representaba a todas con rostros apacibles aunque con miradas algo ausentes, escondidos sus cuerpos y su sexualidad en elegantes vestidos de gasa. El *Retrato de Sonja Kinps* no responde del todo a ese modelo porque la representa con cierta expresión de orgullosa distancia, propia de la opulencia de su clase (algo que a partir de entonces solo encontraremos en sus *femmes fatales*), mientras su mano izquierda se contrae en un gesto de inquietud o insatisfacción reprimida, como si tras su imperturbable rostro se escondiese el impulso de huir del asfixiante futuro que le espera. En ella hay personalidad, no es la típica representación amable y condescendiente de una dama sin

entidad propia que muestra al mundo la opulencia de su esposo o padre como si de otra bonita posesión se tratase. Klimt supo captarlo, antes de que el paso de los años anulase esa determinación. El retrato fue todo un éxito y de inmediato le llovieron los encargos de este tipo. Contrastan ostensiblemente estos retratos por encargo con otros de amigas o amantes en los que el pintor abandonaba esa impostura para mostrar toda la complicidad compartida con ellas, al tiempo que deja entrever una elegante sensualidad y una sabiduría femeninas que en estos casos los ropajes en vez de ocultar, acentúan. Un ejemplo característico es el del *Retrato de Emile Flöge* de 1902, su amante y compañera más constante.

Al margen del género retratístico Klimt mostraba su fascinación por el misterio femenino en representaciones alegóricas y mitológicas de muy distinta índole en su obra temprana, la previa a 1897. Así queda patente en el otro cuadro que presentaba en el segundo Salón de la *Sezession, Palas Atenea* (Lám. n.º 66): lo que podría interpretarse únicamente como lo que a simple vista se reconoce, un tema mitológico, se revela pronto como una alegoría del poder femenino frente a la represión misógina de la época, porque “es la ‘supermujer’ de su galería de mujeres, el arquetipo: acorazada y armada, subyuga victoriosa al hombre, quizás a toda la humanidad”<sup>715</sup>. Klimt ya había representado a la diosa con la cabeza de Gorgona en el cartel del Minotauro que diseñó para el primer Salón, partiendo entonces de la representación que de aquella realizara Franz von Stuck como símbolo de la *Sezession* de Munich en 1892. Para esta ocasión, Klimt representa a la diosa guerrera de la sabiduría de frente, con el cabello, rojizo suelto bajo el casco y no recogido en el tradicional moño clásico, descentrada en el lienzo de formato casi cuadrado para mostrar extendido el brazo izquierdo, poderoso pero femenino, que sostiene la lanza de oro. Acostumbrados a los hercúleos brazos de las representaciones clásicas de Palas Atenea, no dejaba de ser chocante para el público del momento que atributos como la inteligencia o la fuerza física y la determinación estuviesen contenidos en un cuerpo de mujer que no solo lo es, lo parece. Esta feminización de la diosa más masculinizada de toda la cultura occidental no dejaba de ser un mensaje directamente dirigido a la mujer y a aquellos hombres que la secundaran en su lucha por la igualdad de condiciones y oportunidades. En la otra mano, sobre una pequeña esfera del mundo, se alza con los brazos estirados, totalmente desnuda, una pequeña Nike<sup>716</sup>.

---

<sup>715</sup> Néret, *op. cit.*, pág. 20.

<sup>716</sup> En *Palas Atenea* la propia enmarcación diseñada para ella, con espirales y líneas ondulantes en los laterales (como el peto de la diosa, con la cabeza de una Gorgona burlona), denotan que para Klimt el



Estas dos obras nos muestran imágenes muy diferentes de la mujer: de un lado, la de la mujer alto-burguesa rodeada de lujos pero sometida a la voluntad del padre o del esposo, que no tiene ni voz ni voto para decidir los avatares más importantes de su propia existencia, mero escaparate de la prosperidad y la honorabilidad de su familia; de otro, el arquetipo de la mujer independiente, inteligente y que dirige su vida porque quiere y porque puede, representado por la diosa de la sabiduría, porque las mejores armas para que una mujer pueda conseguirlo serían su formación y su resolución, sin que por ello tuviese que renunciar a su feminidad.

Al tercer Salón de la *Sezession*, celebrado en enero de 1899, una vez más se invitó a artistas extranjeros y de otras tendencias, como por ejemplo el discípulo de Burne-Jones, Walter Crane, o el pintor puntillista de origen belga Théo van Rysselberghe. En esta ocasión cada artista que exponía dispuso de su propia sala y un hecho tan aparentemente simple fue el principio del fin del grupo *Sezession*, aunque todavía habría de sobrevivir varios años más. Con el tiempo a Klimt se le acabó haciendo el principal responsable de la disolución del grupo, ya que su fama eclipsaba la de todos los demás. Esa fama se había visto incrementada en aquellos precisos momentos con el nuevo escándalo que auguraba el ciclo de pinturas que le había encargado la Universidad vienesa. Lo cierto es que estas pinturas resultaron una obra magnífica pero absolutamente desconcertante, y sin duda, la primera vez que Klimt mostraba sin temor alguno a la censura toda una galería de mujeres fatales como jamás se había contemplando en Viena.

El proyecto databa de mucho antes, concretamente de 1891, cuando la Comisión Artística de la Universidad de Viena subvencionó el proyecto para la decoración del Aula Magna del edificio Heinrich von Ferstel. Estaban previstas las alegorías de las cuatro facultades de la Universidad (Teología, Filosofía, Medicina y Jurisprudencia) y una quinta, en la bóveda, representando *El triunfo de la luz sobre las tinieblas*. En 1893 se le encargó el proyecto a Franz Matsch y a Gustav Klimt. El joven pintor llevaba meses trabajando en las tres alegorías que se le asignaron (Matsch se encargaría de la alegoría de la Teología y de la bóveda), y cuando se organizaba el tercer Salón, concretamente en la *Philosophy*. En el Salón pensaba exponer los trabajos preparatorios que

---

marco era, por un lado, parte integrante de la obra, por lo que debía ser cuidado su diseño y realización con la misma entrega que el resto de la obra (como defendía Rossetti) y, por otro, era una manera de manifestar su deseo de borrar las fronteras entre el artesano y el artista (otra coincidencia con el credo de Morris), lo que nos lleva a la lucha entre aquellos que defendían un arte único, en todos los sentidos, frente a una producción industrial de objetos de decoración para el consumo masivo.

llevaba hechos hasta la fecha y así lo hizo, provocando un gran revuelo entre público y crítica, pues se evidenció lo distinta que era la versión propuesta por Klimt con respecto a la que esperaba la Universidad y la opinión pública: los estudios para la alegoría de la *Medicina* (realizada entre 1897 y 1899), en vez de mostrar el triunfo de la ciencia sobre la enfermedad, representaron una especie de río de la muerte que arrastra a aquellos que la medicina no ha salvado. Entre los muchos personajes que conforman esa corriente de despojos humanos, figuras femeninas de aspecto inquietante, mostrando una desnudez no idealizada y de violenta sexualidad que parece ser lo único que sobrevive a la muerte. Muy similar en concepto fue otro de los estudios conocido como *Agua en movimiento*, donde un río sanguíneo de cuerpos femeninos entregados al placer escandalizó más si cabe el respetable público vienés. En un caso y en otro una vez más el triunfo de Eros sobre Tánatos. No obstante el escándalo, la Comisión dio la aprobación al proyecto, que Gustav Klimt no finalizaría hasta 1901.

A partir de entonces la obra del pintor girará obsesivamente en torno tanto a la mujer fatal como símbolo máximo de la decadencia *fin de siècle*, como en torno a aquella que es considerada como tal por reivindicar sus derechos. Nunca representó estos temas de manera subliminal o enmascarada, por lo que no puede extrañarnos que en aquellos años se ganase el calificativo de “pornográfico”. En 1889, en el cuarto Salón organizado por la *Sezession*, Gustav Klimt, siguiendo la tendencia mencionada y la costumbre de exponer un cuadro subversivo y otro ideal juntos, expuso el cartel *Nuda Veritas* junto a su delicado y preciosista *Shubert al piano*, lo que irritó más aún al público. La representación alegórica de la Verdad al desnudo, de más de dos metros de alto, nos muestra el prototipo sobradamente conocido de la *femme fatale* con las evidentes reminiscencias prerrafaelitas: cuerpo esbelto de palidez extrema y extraordinaria cabellera pelirroja. Mientras, una delgada serpiente negra rodea sus tobillos. En la parte superior del marco la siguiente inscripción de Schiller: “Si por tus obras y tu estilo no puedes agradar a todo el mundo, agrada a unos pocos. Es malo complacer a todos. Schiller”. Evidentemente, no hay referencias sexuales en esta obra, pero sí feministas (además de la interpretación obvia: el propio Gustav Klimt respondiendo a la crítica que es incapaz de entender su arte), porque la verdad solo puede venir del conocimiento, y la serpiente parece una referencia al árbol de la ciencia del paraíso terrenal y al pecado de Eva en su afán de saber más que Dios para ser independiente. La modelo solo es una mujer joven hermosa y desnuda, pero su explícito rojizo vello púbico causó un nuevo escándalo, viendo pornografía donde no la había, una vez más.

Al escándalo de *Nuda Veritas* se sumó el que conllevaría la exposición pública de la primera alegoría que Klimt terminaba para la Universidad de Viena, *Philosophy*: uno de sus bocetos previos ya había sido exhibido en la Exposición Universal de París, donde había recibido críticas favorables e, incluso, la Medalla de Oro de la Exposición, lo que no impidió el descrédito absoluto entre los vieneses, avergonzados de que de ellos se diese semejante imagen fuera de sus fronteras. En realidad, Klimt solo había pretendido expresar la síntesis pictórica de su visión del mundo, la vida y el arte, pero los profesores de la Universidad de Viena protestan airadamente contra lo que consideran un ataque a la ortodoxia y la moral. Habían encargado alegorías que, en definitiva, concluyesen con el mensaje del triunfo de la ciencia y el progreso sobre las tinieblas de la ignorancia, pero Klimt parecía haberse burlado de todos mostrando una crítica mordaz contra el progreso de las últimas décadas y, para colmo, se atrevía a hacerlo mediante la iconografía de las mujeres perversas, de modo que la medicina o la filosofía fueron representadas como ramerías que engatusaban a los hombres con su belleza falsa. Las figuras femeninas se mueven como si estuviesen en trance, elevándose envueltas en sus largos cabellos hacia un tótem femenino colosal, misterioso. La sensación que transmite es la del mito, no la del *logos*, no la de la reflexión, ni racional ni científica. En realidad, no andaban muy desencaminados, pues Gustav Klimt, bajo la influencia de las lecturas de Schopenhauer y Nietzsche, pretendía resolver sus dudas metafísicas sobre el devenir humano y el desconcierto que las falsas promesas del progreso industrial habían provocado en el hombre moderno. Esas falsas promesas son las auténticas devoradoras de hombres, las genuinas *femmes fatales*, y no las criaturas sofisticadas salidas de la imaginación y el esnobismo de la época. Por esto Klimt no dudó en representar la decadencia física del cuerpo humano sin piedad, la pobreza sin enmascarar, la enfermedad sin maquillaje y el sexo sin tapujos. Porque para Klimt, en la base de la existencia de hombres y mujeres, está el sexo, la piedra angular en el que se forja el destino de cada hombre y de cada mujer.

Nada amilanó al pintor, convencido de la fuerza y de la validez de su obra, y en 1901 terminaba definitivamente su alegoría para la Universidad con *Medicine*: refinados por completo los elementos de la composición, las figuras perdieron la sensación de *sfumato* para mostrar claramente los cuerpos de mujeres y hombres en distintas etapas de la vida, desde la infancia hasta la senectud. También la muerte aparece mezclada entre los cuerpos de manera perturbadora, pero más poderosamente llama la atención la figura femenina que se desliga de la corriente humana, a pesar de que su mano sigue

enlazada a la de un hombre, como si flotase a la deriva, mientras a sus pies otra figura, la de un bebé en posición fetal, flota también sin rumbo en medio de una especie de burbuja que puede identificarse con la placenta. En la base de la composición, la figura de *Higieia* (Higiene) (Lám. n.º 67), hija de Escolapio, sosteniendo el bálsamo con el que sanar las dolencias de una humanidad sufriente. Sin embargo, tanto la representación de la diosa, en genuino estilo modernista, que da la espalda a la humanidad y que tiene más de mujer fatal y hechicera maléfica que de símbolo de las ciencias, así como la figura del feto (no presente en el boceto inicial), por no hablar de la fuerza erótica que emana de la figura femenina, provocaron un escándalo sin precedentes. Klimt vio con asombro cómo en marzo de ese mismo año la Oficina del Fiscal Público solicitaba el permiso para confiscar la publicación del grupo, *Ver Sacrum*, que había reproducido la obra en su último número, alegando, una vez más, “pornografía” y “perversión exagerada”<sup>717</sup>. La solicitud fue rechazada por el Tribunal Criminal del Juzgado Provincial del Imperio.

La tercera obra para la Universidad, *Jurisprudencia*, tuvo la misma mala acogida que las dos anteriores y fue un nuevo escándalo. En esta ocasión, a las consabidas acusaciones de siempre se unieron la consternación que provocó la fealdad macabra de sus tres imágenes femeninas (la Verdad, la Justicia y la Ley), cuyos demacrados rostros se tuercen en muecas extrañas, enmarcadas por largas cabelleras en las que se enroscan serpientes, espirales y líneas ondulantes, mientras sus delgadísimos cuerpos desnudos se recogen sobre sí mismos o se quiebran, recortadas sus siluetas por un telón tenebroso de oscuridad impenetrable. Las tres figuras rodean la figura de un anciano desnudo con las manos a la espalda y la cabeza humillada, que representa al reo. Al fondo observamos a la Jurisprudencia, hierática y espectacular como un icono bizantino, sosteniendo la espada propia de su iconografía con la mano izquierda y jurando con la mano derecha, flanqueada por dos figuras femeninas, una de ellas la ley (*lex*), y la otra la verdad. *Jurisprudencia* no era más provocativa ni crítica que las dos anteriores alegorías que Gustav Klimt pintó para la Universidad de Viena, pero podría decirse que fue la gota que colmó el vaso de la paciencia de la crítica y del público, y no dudaron en calificarla de “inmoral” y “fea”. Esta vez Klimt no pudo evitar ser incriminado por pornógrafo.

El pintor, harto de tanta incompreensión y tanta hipocresía, decide devolver los honorarios cobrados hasta entonces por la Universidad cuando esta decide no exponer

---

<sup>717</sup> El crítico Adolf Loos con el artículo “Ornament und Verbrechen” (“Ornamento y Crimen”), que comenzaba con la frase “Todo arte es erótico”, pretendía estigmatizar la “suciedad erótica” que encontraba en las obras de la Secesión vienesa, pero especialmente en las de Klimt, al que acusa directamente de pornógrafo, entre otras cosas. No fue el único en hacerlo.

ninguno de los óleos. Fue así como volvió a adquirirlas, para venderlas inmediatamente a particulares<sup>718</sup>; al tiempo que rescindía el contrato con la Universidad para otros proyectos que se habían negociado con anterioridad a todo este escándalo. De cualquier modo, Gustav Klimt, que podía permitirse la independencia de encargos ministeriales gracias a los retratos de damas de la alta burguesía vienesa y ciclos decorativos encargados por particulares, siguió dando rienda suelta a su creatividad. En su producción de estos años destacan dos obras no de encargo: la *Salomé* de 1901 y su *Judith (Salomé)*, pintada en 1909. De ellas hablaré posteriormente.

Con respecto a los ciclos, destaco especialmente el conocido como *Friso Beethoven* (1902), concebido para la XIV muestra de la Secesión vienesa, dedicada al músico. Realizado con oro y piedras semi-preciosas incrustadas, es toda una anticipación de su inminente etapa “bizantina” o “dorada”<sup>719</sup>. Se trata de un ciclo concebido en tres partes: la primera, *Anhelo de felicidad*, muestra la fragilidad de la felicidad humana y el miedo de los hombres ante aquello que no pueden controlar de su destino mortal. Por eso claman por la intervención “del poderoso”, representado simbólicamente por el caballero “medieval” de armadura dorada, contra las fuerzas del mal: la corrupción, el exceso, la enfermedad, la explotación y la locura. Estos *Podere hostiles* (Lám. n.º 68), como las llamó el pintor, constituyen la segunda parte del friso. Representadas por el gigante Tifus, la mórbida Tifea y sus tres hermanas, las Gorgonas, estas mujeres de mirada enloquecida, de muecas y gestos grotescos, con una desnudez que repele, con sus cabellos como serpientes voluptuosas y manos que son garfías, son el símbolo de los males que la industrialización ha traído a la humanidad. Además, el animalismo queda claramente sugerido, no solo en la enorme y peluda imagen de Tifus, un simio de proporciones colosales y ojos glaucos, tocado con un ridículo turbante, sino también en las gigantescas serpientes, que crean con el dibujo de sus pieles el fondo de la escena. Pocas veces se ha mostrado de manera más siniestra a la mujer fatal en el arte *fin de siècle*. En la tercera parte del friso, *El Anhelo de felicidad satisfecho en la Poesía*, las artes

---

<sup>718</sup> Las tres obras no volvieron a exponerse juntas y en público hasta 1943, con motivo del octogésimo aniversario del nacimiento de Klimt. Desafortunadamente, durante la Segunda Guerra Mundial se trasladaron al palacio Inmendorfy, al sur de Austria, que las tropas de las SS quemaron, con todo su contenido, en su retirada. Solo se conservan fotos en blanco y negro de las tres alegorías y un boceto a color de la Medicina y de la diosa Higiene.

<sup>719</sup> Tras su visita a Ravenna, en 1903, Klimt que ya acusaba la fascinación por la sensualidad de lo oriental con su creciente admiración por la obra de Puvis de Chavannes, se entrega por completo a una pintura de factura preciosista y sofisticada en las que las figuras, más estilizadas que nunca, quedan enmarcadas o recortadas por motivos geométricos abstractos realizados en pan de oro, esmalte y piedras semipreciosas que resaltan la bidimensionalidad de la composición.

(representadas por Poesía, una doncella griega de aspecto arcaico que tañe la cítara) guían a la humanidad hacia un escenario ideal culminado por un coro de mujeres-ángeles que cantan rodeando a una pareja, que se abraza desnuda. La pareja (anticipación de *Satisfacción*, del friso *Stoclet*, conocida popularmente como *El Abrazo*), símbolo de “El beso del mundo entero”, es en realidad un nuevo Adán y una nueva Eva, el origen de una humanidad renacida, redimida de los males de la modernidad.

Por estas fechas Klimt empezaba a incorporar a su obra el exquisito orientalismo de un Puvis de Chavannes. Esa mezcla de simbolismo y exotismo con la que enriquece su modernismo de base, se haría más evidente a partir de 1903, cuando conozca los mosaicos bizantinos de Ravenna, llegando a la simbiosis perfecta entre esos elementos, lo que unido a lo peculiar de los temas escogidos, explica la fascinación que sus cuadros ejercieron sobre gran parte de su generación y posteriores. Por otra parte, la popularidad de la que Gustav Klimt gozaba, a pesar de que nunca faltaron las voces críticas de la Viena más conservadora, acabó por perjudicar a los demás miembros del grupo *Sezession*, quienes, no obstante, defienden la obra del maestro. Por ese motivo, el Salón celebrado en noviembre y diciembre de 1903 (hablamos ya de la XVIII Exposición del movimiento) fue dedicado en exclusividad a Klimt, como homenaje y apoyo incondicional. Se muestran al público retratos, telas (Klimt había empezado a diseñar motivos textiles para la empresa de diseño y moda de Emile Flöge) y algunos de los cuadros de temática tabú. En estos lienzos expuestos se observa la recurrente asociación de la mujer con el agua, no ya por el tradicional mensaje simbólico de ella como origen de la vida, sino de ella y su sexualidad, esa que se le negaba a las mujeres “decentes”, porque el pintor relaciona simbólicamente el medio acuoso con la sexualidad femenina en cualquiera de sus formas. Encontramos pues a mujeres que son criaturas del agua, tales como *Ondinas o Peces plateados*, de 1899, y *Peces dorados*, de 1901, mujeres que se muestran con desparpajo e incluso con sarcasmo al público, liberadas de cualquier atadura moral. Más tarde llegará a atreverse a representar, con elegancia pero también con obviedad, el deseo lésbico, como en el caso de *Serpientes de agua I* y *Serpientes de agua II* (ambas iniciadas en 1904), ya que para Klimt las serpientes de agua (las mujeres son representadas como sirenas cuyas extremidades son el de aquellas), en tanto animales hermafroditas pero de cierto simbolismo fálico, son la forma simbólica idónea para representar esa sexualidad que tanto miedo y morbo provocaba en la época.

Hay que aclarar que Klimt no solo defendía los derechos reivindicados por el feminismo, ayudándolo directa e indirectamente con el apoyo a empresas y proyectos de

artistas vieneses y, desde luego, por medio de su propia obra, sino que estaba convencido de la superioridad de la sexualidad femenina sobre la masculina, fuese del tipo que fuese. En el convencimiento de esa idea, pinta Gustav Klimt, poco antes del *Friso Beethoven*, su famosa *Judith y Holofernes* (1901) (Lám. n.º 69), más tarde conocida como *Judith I* (aunque el título de la obra aparece en la placa decorativa de bronce de la parte superior del lienzo): en la elección de este tema el pintor encontraba la excusa perfecta para representar desde otra perspectiva la imagen de la *femme fatale*, pues aun cuando utiliza todos los tópicos conocidos sobre su iconografía *fin de siècle* (el momento elegido por Klimt es el de Judith sosteniendo la cabeza de Holofernes entre sus manos tras haberla cercenado del tronco), consideraba a la heroína bíblica el símbolo preclaro del justo castigo del hombre a manos de la mujer, hasta la fecha su víctima. Es por ese motivo ella la que debía ser el medio de expiación de su culpa. Por tanto, y aun cuando el espectador de la época la interpretase al revés, es decir, simplemente como una nueva representación de la castradora de hombres por definición que es Judith (junto con Salomé, por supuesto), en manos de Klimt se transforma en el icono perfecto de la valentía y la tenacidad femeninas en aras de un ideal de justicia humana y divina. Sin embargo, lo que de escandaloso tuvo el tratamiento del tema para la minoría de magnates judíos que adoraban a Klimt (la lánguida mirada, los ojos entornados, los labios sensualmente abiertos, transmiten antes la imagen de un éxtasis orgásmico que místico), agradó esta vez a la mayoría misógina de la sociedad vienesa, que vio en la obra un acercamiento del pintor a sus valores, esos que hasta ahora había despreciado abiertamente. Nada más lejos de la realidad, pues incluso suponiendo que el pintor hubiese hecho una concesión a la sociedad de su época con su *Judith y Holofernes*, el supuesto “hijo pródigo” volvería a mostrar de nuevo su rostro más transgresor en su obra posterior.

En 1909 Gustav Klimt pintaba una segunda versión del tema, *Judith II (Salomé)* (Lám. n.º 70). La ambigüedad del título no responde en realidad a ninguna iconológica, aun cuando sea innegable que el tema podría identificarse con cualquiera de los dos personajes bíblicos por compartir ciertas coincidencias, pero lo cierto es que está documentado que el personaje es Judith, justamente en el momento de su precipitada huida. La confusión se debió a las siguientes circunstancias: con este lienzo el propósito de Klimt era, además de exponer una vez más su postura frente a la misoginia imperante, la de intentar halagar por segunda vez al grupo social al que debía en gran medida su éxito y su independencia económica, la alta burguesía industrial judía. Sin embargo, consiguió el efecto contrario, ya que el heroísmo de la joven viuda judía quedaba de nuevo en

entredicho al observarse en ella toda la oscura sexualidad de las mujeres fatales. Muchos de los pocos críticos que reconocían la valía de la obra de Klimt se apresuraron a afirmar en catálogos y revistas especializadas que se trataba, sin duda, de un lamentable malentendido, que en realidad el tema expuesto era el de Salomé; de hecho en las reproducciones del cuadro se hacía constar el título de *Salomé*. Nunca fueron lo suficientemente convincentes como para acallar la controversia que generó, al considerarse sus mecenas otra vez ofendidos, y de ahí el doble título.

En realidad, la clave para determinar y comprender el tema de esta obra, y la propia evolución del pensamiento estético de Klimt, radica en que su protagonista sí es una *femme fatale*. Es más lógico y coherente con el pensamiento del pintor que el personaje sea Judith, pues aun cuando ha utilizado su erotismo para engañar a Holofermes, lo ha hecho para ajusticiar al asesino de su pueblo, no por odio al sexo opuesto. Si se tratase de Salomé, entonces difícilmente podría Klimt apoyar la causa feminista con la acción caprichosa y gratuitamente asesina de una “lolita” que aniquila por despecho a un hombre santo, por fascinante que fuese todavía para la Europa de principios de siglo XX y lo cómodo que hubiese sido para él ganarse así al gran público. Podría decirse que Gustav Klimt terminó por ver en las mujeres fatales, efectivamente, a las enemigas del género masculino (sin dejar por ello de utilizar el arquetipo para reflejar los males del supuesto progreso industrial), con la diferencia de que en la mayoría de los casos lo justificaba: las mujeres habían sido oprimidas por los varones durante siglos, de modo que quién podía sorprenderse, y menos aun cuestionar, lo lógico de su justa venganza. Y qué manera más inteligente de llevar a cabo esa venganza sin límites que a través del sexo. Si a eso añadimos que para el pintor la mujer era mucho más intuitiva y sabia de lo que jamás podría ser un hombre en lo que a sexualidad se refiere es fácil comprender que el “sexo débil” dominase y aniquilase a gigantes como Holofernes.

Esto no implica que Klimt pensara ni que todas las mujeres fueran *femmes fatales*, ni que todos los hombres fuesen verdugos de las mujeres, de hecho sueña con la comunión física y espiritual de los cuerpos, con una humanidad sin víctimas ni verdugos. Inspirado en ese deseo de armonía entre los sexos concibe el *Friso Stoclet*, realizado entre la primera y la segunda versión de *Judith*. La obra fue diseñada como un mosaico (la pintura se intercala constantemente con teselas y placas de oro y plata, esmaltes y piedras semi-preciosas y coral sobre mármol blanco noruego) con el que decorar el enorme salón principal del palacio del magnate belga Josef Stoclet y su esposa Suzanne



en Bruselas, auténticos mecenas del arte europeo que mandaron construirlo para albergar su magnífica colección de arte y ser un referente en la vida cultural del país.

Todo el friso se articula en torno a dos grandes paneles que muestran dos momentos físicos y emocionales diferentes en la vida de la mujer y en los que el hombre juega un papel fundamental. Separados por el panel central (*El Árbol de la vida*, que extiende sus delicadas ramas encorvadas hacia los paneles laterales), aparecen la *Expectación* (Lám. n.º 71), una joven de perfil cubierta de sofisticadas joyas modernistas y suntuosas telas, hierática y frágil como una princesa oriental sobre un fondo de espirales (que no son sino los extremos del árbol de la vida), que dirige su mirada esperanzada a la pareja abrazada del otro panel, situado justo enfrente y *El abrazo* (Lám. n.º 72), la entrega voluntaria, plena, consciente y feliz de la mujer al hombre que ama, que le devuelve el abrazo con idéntico amor. Este panel se convirtió en el auténtico protagonista de todo el ciclo, porque por primera vez Klimt mostraba sin miedo a la censura el amor y el deseo mutuo entre un hombre y una mujer, símbolo de la armonía entre complementarios y no enemigos. La elegante sensualidad de la composición se reviste de una complicidad y de una ternura pocas veces contempladas entre amantes en la historia del arte. Se cierra el conjunto con *El arbusto mágico*, un estilizado rosal de formas geométricas sobre el que sobrevuelan mariposas esmaltadas, símbolo de los sueños de juventud femeninos y de lo efímero de la felicidad humana. Posiblemente esa sombra de duda que supone el rosal (rosas, pero también espinas) sobre el sueño feliz de los amantes y sus expectativas de felicidad futura se deba a que Klimt era muy consciente de la incomunicación generalizada entre ambos sexos, lo que unido al ansia de felicidad y plenitud erótica solía acabar en frustración para ambas partes.

Pero la mujer siempre resultaba perder más, víctima de la censura masculina, este sería el otro ángulo desde el que el pintor abordó la representación de la sexualidad. El mejor ejemplo es *El beso* (1907-1909), su obra más conocida y la culminación del “período dorado” (Lám. n.º 73), del que tanto la pareja de *Satisfacción* como la del *Friso Beethoven* fueron prefiguraciones. *El beso*, expuesto por primera vez en 1908, consiguió por fin el reconocimiento europeo para Gustav Klimt, y con ello su consagración definitiva. Viena entera tuvo que rendirse ante la belleza de una composición hermosísima, sofisticada y fascinante, a la que no había nada que censurar, al menos aparentemente. Sin embargo, la obra, cuyo tema se consideró que era el del amor feliz y bendecido, podría esconder una lectura más compleja y, desde luego, no tan ideal. De hecho los historiadores del arte se debaten entre dos interpretaciones muy distintas: de un lado, se

decantan porque se trata de una preciosista interpretación del tema clásico del amor puro, fundidos los cuerpos en un apasionado pero casto beso, protegida ella (una hermosa criatura de evidente fragilidad, pálida y de larga cabellera pelirroja), por el manto y los brazos de su amado, mientras ambos permanecen arrodillados al borde de un acantilado de flores esmaltadas sobre un fondo de oro al modo de un icono bizantino. De otro, ponen al descubierto que podría tratarse de la expresión del amor posesivo del hombre, que controla la exteriorización de los sentimientos de los dos a través de un beso que se convierte en un gesto de dominio, sin tener en cuenta lo que ella sienta. Sobre esto María Constantino precisa:

El exagerado ángulo que forma la cabeza de la mujer –anatómicamente imposible– la hace aparecer totalmente pasiva si no muerta. [...] Es el hombre el que domina e inicia la acción del beso<sup>720</sup>.

Por tanto, su abrazo sería más un gesto de posesión que de protección, mientras los dedos de ella se crispan (¿acaricia la mano con la que él toma su barbilla o intenta apartarla?), lo mismo que sus pies (atados sus tobillos por preciosas enredaderas doradas, pero atados). en absoluta tensión, como si temiese despeñarse por el acantilado en que tiene lugar la idílica escena. Tampoco sonríe, y sus hombros se encogen en un gesto de tensión evidente. Gilles Néret interpreta el éxito de la obra, que fue adquirida por la nación austríaca, por entender que muestra la victoria final sobre la *femme fatale*, ya que:

su mujer fatal, de ordinario dominante, se somete en este cuadro. Se ofrece al hombre y se le entrega, y el manto resplandeciente deja traslucir la sexualidad sin el menor disimulo. De esta forma el tema tabú del “beso” se escapa a la censura, y Klimt, que sostiene al puritanismo vienés el espejo de su hipocresía, es celebrado por el público con entusiasmo<sup>721</sup>.

### *Aubrey Beardsley*

En cuanto a la ilustración gráfica, aun siendo la pintura y el cartelismo los escenarios predilectos para la mayoría de aquellos artistas modernistas que hicieron de la *femme fatale* su principal fuente de inspiración (independientemente de cuál fuera la visión que de ella aportaran), no es menos cierto que muchos de estos autores se dedicaron

---

<sup>720</sup> María Constantino, *op. cit.*, pág. 79.

<sup>721</sup> Néret, *op. cit.*, pág.63.

también a aquella, haciendo de la mujer fatal, una vez más, su protagonista absoluta. Aunque es cierto que la mayoría siguió la senda abierta por William Morris, y que este, con la colaboración de Burne-Jones y otros ilustradores y diseñadores gráficos, siguió teniendo en la *donna angelicata* la imagen simbólica de sus ideales estéticos, políticos y éticos, no faltarán ejemplos de mujeres fatales en la ilustración modernista.

Sin duda, si hubo una obra literaria en la que la representación gráfica de la mujer se identificaba con esa imagen terrible y claramente misógina de la *femme fatale*, fue la recreada por Aubrey Beardsley para la *Salomé* de Oscar Wilde en su primera edición inglesa (1894), lo que no deja de ser paradójico, pues su estilo partió del Prerrafaelismo inglés y de su admiración por Burne-Jones, Rossetti y Morris. La combinación de ambas genialidades en *Salomé* no dejó indiferente a nadie, ni a público ni a crítica: al asombroso texto de Wilde se unía el trazo de este jovencísimo y casi desconocido pintor de tan solo veintiún años, en apariencia uno de esos oficinistas insignificantes de la Guardian Insurance Office, gravemente afectado por la tuberculosis, y del que nadie sabía prácticamente nada. En realidad el escritor no había pensado en Beardsley para llevar a cabo las ilustraciones de la edición inglesa de su obra, absolutamente seducido por el estilo de Moreau, y cuando le propusieron que fuese él el encargado de hacerlo Wilde desconfió de su talento y madurez. Sin embargo, su dibujo estaba llamado a protagonizar uno de los capítulos más sobresalientes del arte *fin de siècle*, convirtiéndose en el último gran estandarte del Decadentismo plástico y en una rara pero exquisita joya dentro del Modernismo gráfico, al que llegó de la mano del cenáculo prerrafaelita<sup>722</sup>.

El pequeño, frágil y tuberculoso Beardsley escondía en su interior una gran ambición que le impulsó, llevado por su admiración por el Prerrafaelismo (sobre todo, fascinado por la enigmática ambigüedad de sus mujeres de ficción), a hacer todo lo posible por conocer a Dante Gabriel Rossetti. Su intención era que le aceptase como discípulo; sin embargo, aunque el maestro le dio buenos consejos y le alentó a seguir con su incipiente carrera artística, quien le acogería finalmente como alumno fue Burne-Jones<sup>723</sup>. Todo esto ocurría en el año 1891, y evidentemente la *Salomé* de Wilde todavía aguarda-

---

<sup>722</sup> Sobre las relaciones entre Aubrey Beardsley y los prerrafaelitas, véase, entre otros: William Gaunt, *La aventura estética. Wilde, Swimburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, Madrid, Turner/Fondo de Cultura Económica, 2002. Traducción de Eduardo Brieva.

<sup>723</sup> Dada la fuerte personalidad estética por la que habitualmente es reconocido Beardsley, resulta difícil rastrear a simple vista sus orígenes prerrafaelitas. Sin embargo, como señalan especialistas como Günter Metken, William Gaunt, Michael Gibson o Timothy Hilton, el joven ilustrador “desarrolló su singular modo de pintar tomándolo de varias influencias; pero entre ellas predominó el ejemplo de Burne-Jones. Beardsley idolatró a Burne-Jones, y el ejemplo y los consejos del anciano le decidieron a hacerse artista”. Tomo la cita de Hilton, *op. cit.*, pág. 204.

ba a ser engendrada por su creador, mientras Beardsley pintaba con frenesí delicadas y melancólicas doncellas de aire medieval, siguiendo muy de cerca el estilo de Burne-Jones. Muy pronto a esta influencia prerrafaelita se unió la de otro famoso pintor de la época, relacionado a su vez por lazos de cordialidad con Rossetti y su círculo: James Abbott Mac Nelly Whistler, quien lo introdujo en el mundo del coleccionismo del arte oriental, tan de moda en Inglaterra en aquellos años. Beardsley se sintió fascinado por las estampas japonesas de Utamoro y por las delicadas piezas de porcelana en azul, uniendo esta estética a la prerrafaelita. Ahí radicó el origen del estilo singular que hizo de Aubrey Beardsley un pintor único.

El grafismo adquirido por su trazo hacían de él un candidato perfecto para la ilustración, y Aymer Vallance, socio de William Morris, les presentó con la intención de incorporarlo a su equipo de colaboradores. Pero desde el principio Morris vio algo en la personalidad del joven que le inquietó sobremanera. La falta de estímulo percibida en Morris hizo que Beardsley buscara entonces apoyo en otro sitio, y no tardó en encontrarlo: el editor Joseph M. Dent acariciaba el proyecto de una editorial en la línea de la de William Morris, pero más económica. Se propuso comenzar su aventura editorial con la *Morte d'Arthur*, tantas veces fuente de inspiración de los prerrafaelitas, y necesitaba un grabador o un ilustrador cuya técnica y estética fueran adecuadas. Frederick Evans conocía casi por azar la obra del joven Beardsley y no dudó en recomendarlo, ni el pintor en aceptar el proyecto que le proponían. Alternó este trabajo con la ilustración de *La Dama del Lago*, que vio antes la luz pública. Las reacciones no se hicieron esperar ante lo evidente, la mezcla híbrida de estilos tan dispares había dado lugar a un estilo peculiarísimo que no dejaba indiferente a nadie. Para William Morris lo que Beardsley había creado era una monstruosa caricatura del espíritu prerrafaelita: “como si un ideal puro hubiese sido invadido por una sutil corrupción; como si lo bello hubiera perdido su alma. Y, como conservaba su apariencia, su carácter se volvía aún más diabólico. Era una copia de su trabajo, era un ‘acto de usurpación’. También era una parodia”<sup>724</sup>. Burne-Jones tuvo que convencer a Morris para que no denunciara por plagio a Beardsley.

Para entonces, 1892, el joven ya se había cansado del proyecto artúrico, y aunque había realizado la mayoría de las ilustraciones, no lo concluyó. Sin embargo su nombre empezaba a ser muy conocido en el mundillo artístico y esto le depararía nuevos caminos que le acabarían conduciendo a Wilde: en el primer número de la revista de arte *The*

---

<sup>724</sup> Gaunt, *op. cit.*, pág. 167.

*Studio* aparecía un artículo de Joseph Pennell sobre la obra de Aubrey Beardsley, reproduciendo junto al mismo un dibujo sobre Salomé. John Lane, el dueño de *The Yellow Book*, encontró en esa ilustración el estilo gráfico que estaba buscando para su publicación y lo contrató como editor artístico. Fue así como Beardsley y Wilde cruzarían sus destinos, ya que el escritor confió la edición inglesa de su *Salomé* a Lane, y este le convenció para que su editor jefe se encargase de las ilustraciones. A pesar de las indicaciones de Wilde para que orientase su estilo hacia un simbolismo en la línea de Gustav Moreau, Beardsley hizo lo que quiso y todos conocemos el resultado. Para el diseño de las ilustraciones de la *Salomé* de Wilde el joven pintor conjugó Modernismo con Japonismo, con resultados sorprendentes. De ese modo, al bizantinismo y los excesos decorativos de los grandes del Simbolismo pictórico, Beardsley opuso una línea estilizada y serpentina al modo *Art Nouveau* con la que trazar figuras y siluetas estilizadísimas en blanco y negro que recuerdan de inmediato el delicado y caligráfico trazo de la estampación japonesa. Sus extensas manchas de color negro y el gusto por los detalles grotescos, unido a la evidente sensualidad morbosa de sus personajes femeninos, rayando en la vulgaridad, llamó la atención de la crítica sobre sus ilustraciones, tanto como lo había conseguido el texto de Wilde. En opinión de José Camón Aznar, Aubrey Beardsley como ilustrador y dibujante representaba con este trabajo dentro de su campo lo que el literato irlandés en el suyo:

No solo fue su mejor y más famoso ilustrador, sino que además consiguió, con el dibujo y la ilustración, crear un mundo paralelo al de Wilde. El mundo de ambos es el de un esteticismo desenfrenado, donde el arte tiene valor por sí mismo y debe ser perfectamente inútil<sup>725</sup>.

Pero el esteticismo desenfrenado de Beardsley estaba impregnado de otros elementos menos sutiles que los utilizados por Wilde, tal como expone lúcidamente William Gaunt:

Sus extraños dibujos [...] eran también decadentes en otro sentido de la palabra: estaban llenos de problemáticas sugerencias procedentes del submundo del vicio, de la extinción, del exceso. [...] En cierto sentido, poseía una familiaridad con la maldad, convivía con los lascivos enanos, figuras hermafroditas e hinchadas que poblaban los paisajes depravados y los grotescos interiores diseñados por su pluma. [...] Inventó una mitología que solo podía ser explicada por esa otra mitología de los tiempos modernos: el psicoanálisis<sup>726</sup>.

---

<sup>725</sup> Camón Aznar, *op. cit.*, pág. 36.

<sup>726</sup> Gaunt, *op. cit.*, pág. 168.

De las 15 ilustraciones que Beardsley diseñó para *Salomé*, dos de ellas destacan por su imagen decadente de la protagonista, conocidas como *El momento supremo* y *El clímax* (también llamado *El beso*): en ambas, siguiendo de cerca el texto de Wilde, Salomé aparece con la cabeza cercenada del Bautista entre las manos con deleite manifiesto, precisamente porque no es un agente pasivo en manos de la ambición de su madre o de la lujuria de su padrastro y tío. Todo lo contrario: la joven princesa es cruel, agresiva, caprichosa y peligrosa; una virgen lasciva que no ha parado hasta alcanzar, al precio que sea y como sea, el objeto de su deseo, concedora del poder de su propia sexualidad sobre aquellos que la desean (y lo hacen todos en la corte), a los que ha utilizado para alcanzar su fin. Por eso en *El momento supremo* (Lám. n.º 74) la princesa, que ha gritado casi histérica a los soldados de Herodes para que ejecuten de una vez a Juan Bautista (todos parecen horrorizados ante deseo tan desproporcionado), movida por el frenesí no disimulado de su deseo insatisfecho y su ira, recibe por fin el preciado regalo por su danza: “Un gran brazo negro, el brazo del verdugo, sale de la cisterna trayendo sobre un escudo de plata la cabeza de Yokanaán. Salomé se la arrebata...”<sup>727</sup>. La ilustración sigue al milímetro la descripción de Wilde, y un brazo negro enjoyado, estilizado hasta lo imposible, hace las veces de pie del escudo sobre el que yace la cabeza del santo, como si de una sofisticada mesa se tratase. La cabellera de Yokanaán y la sangre de su cuello se deslizan por los bordes del escudo hacia el suelo; mientras Salomé agarra la cabeza por uno de los mechones, contempla extasiada el rostro del hombre muerto por su causa. Su venganza se completará con el acto de necrofilia que espantará a todos los presentes, a excepción de Herodías: “¡Ah!, no quisiste que besara tu boca, Yokanaán. Ahora la besaré. La morderé con mis dientes como se muerde una fruta madura. Sí, ahora he de besar tu boca. ¿Te lo dije, verdad? ¿No te lo dije?...”<sup>728</sup>

En *El clímax* (Lám. n.º 75), que reproduce la figura de Salomé recortada contra una inmensa luna, y que parece flotar en puro éxtasis tras haber besado la boca de Juan el Bautista sobre el lago de sangre que mana de su cabeza, mira con perversa ferocidad los ojos cerrados del santo, expresión que ve acentuada su malignidad con los dos largos mechones que a modo de cuernos se elevan sobre su coronilla. De la misma sangre florece un largo tallo rematado con una exquisita flor a punto de abrirse, posiblemente símbolo de la virilidad no entregada a Salomé, del mismo modo que la hoja de nenúfar que flota sobre la sangre, debajo del cuerpo etéreo de la princesa, simboliza la entrega

<sup>727</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, Madrid, Valdemar, 2004. Traducción de Mauro Armiño, pág. 106.

<sup>728</sup> Wilde, *op. cit.*, pág. 106.

absoluta de su virginidad. Porque aunque la entrega física no haya sido completa, el beso desaforado que ha dado al despojo de la cabeza, ante el horror de Herodes y de toda la corte, es suficiente para que ni ella se sienta ya virgen, ni nadie la considere como tal. Salomé nunca fue tan feliz: “¡Ay, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca! En tus labios había un sabor ocre. ¿Es ese el sabor de la sangre?... Aunque tal vez sea el sabor de amor. Más ¿qué importa? ¡Qué importa! ¡He besado tu boca!”<sup>729</sup>.

Aubrey Beardsley se había convertido en un mito tras la publicación de la obra de Wilde y para la mayoría de los especialistas su obra un hito en la evolución del movimiento esteticista, no exento de controversia<sup>730</sup>. Haciéndose eco del escándalo suscitado por la publicación, *The Times* calificó la obra como “una mezcla entre vandalismo inglés y lujuria francesa”<sup>731</sup>. En realidad la morbosa sexualidad de los personajes femeninos de Aubrey Beardsley fue mucho más evidente en posteriores trabajos, francamente licenciosos, tales como las ilustraciones que para *Lisístrata* de Aristófanes hiciera en 1896, provocadoras hasta lo escatológico. Pero ninguno provocó el escándalo del ideado para *Salomé*, perdiendo finalmente su puesto como director gráfico en *The Yellow Book*. No se vio envuelto en un escándalo por homosexualidad como Oscar Wilde, pero se le asoció con el escándalo, pagando el duro precio exigido a los genios si estos traspasan los límites que la sociedad les imponía dentro de su “excentricidad”:

[...] para restaurar el equilibrio moral de la sociedad, se hacía necesario enjuiciar, como chivos expiatorios, a sus exponentes más representativos. Aubrey Beardsley era uno de ellos, cosa que él resentía con amargura [...], se daba por descontado que Wilde y Beardsley disfrutaban de una muy íntima amistad, razón por la cual había que boicotear a Beardsley. Pero el suponer la existencia de esta amistad resultaba ser algo cargado de ironía. La relación que existía entre ellos no era más que un odio amistoso, tan característico de la época<sup>732</sup>.

La salud de Beardsley acusó esta tensión. Afortunadamente el editor Leonard Smithers, quien imbuido del espíritu esteticista veía en él a su máximo representante, le contrató para la revista *The Savoy*. Para ella llevaría a cabo una serie de ilustraciones consideradas lo mejor de su corta pero espléndida obra. *El rapto del rizo* de Pope o *Bajo la colina* (escrita, además de ilustrada, por el propio Beardsley) son muestra de ello. Ninguna alcanzó la popularidad ni el escándalo de las ilustraciones para la *Salomé* de

---

<sup>729</sup> Wilde, *op. cit.*, pág. 110.

<sup>730</sup> En opinión de algunos especialistas (William Gaunt, Michael Gibson, entre otros) lo más destacable de la obra de Beardsley es que acabó por abrir un abismo entre el Esteticismo y el Decadentismo plástico, con no pocas repercusiones en el arte *fin de siècle*.

<sup>731</sup> Citado por Gaunt, *op. cit.*, pág. 169.

<sup>732</sup> Gaunt, *ibid.*, pág. 199.

Wilde. Para este trabajo no hubo sino la condena unánime de toda la sociedad inglesa de finales del siglo XIX:

No es extraño que la síntesis, del texto de Wilde y las ilustraciones de Beardsley, con su resultado de un perverso erotismo, fue considerada un ultraje público e incluso una obra blasfema [...]. La seducción de esta Salomé fin de siglo que llega hasta el límite de la necrofilia fue inimaginable<sup>733</sup>.

Beardsley murió de tuberculosis en 1898, a los 25 años de edad. Refugiado en sus últimos días en un renacido misticismo cristiano, el pintor imploró a su editor y amigo Smithers la destrucción total de sus dibujos más impúdicos: “Jesús es nuestro Dios y Juez. Le ruego destruir todas las copias de Lysístrata y de los dibujos de mala calidad... Por todo lo que es sagrado, todos los dibujos obscenos”<sup>734</sup>. Es evidente que Smithers no cumplió la voluntad de Beardsley y que su obra se difundió y siguió fascinando a generaciones enteras de pintores posteriores.

La misma suerte corrió la *Salomé* de Wilde, y esa seducción atravesó fronteras y océanos. Su influencia en la literatura modernista entre 1890 y 1910, tanto si nos referimos a la hispanoamericana como a la española, será patente y poderosa. Con ella, otras mujeres fatales poblarán las letras hispánicas, desplegando en sus páginas toda su fascinante y corrupta sensualidad. Pero tampoco faltarán las *donne angelicate* como contrapunto a las *femmes fatales*, representando unas y otras una época llena de contradicciones y de luchas estéticas que escondían conflictos socio-económicos, políticos, y desde luego éticos, tal y como expongo en el tercer capítulo de esta investigación dedicado al “Teatro Muerto” de Ramón Gómez de la Serna y sus transposiciones prerrafaelitas.

---

<sup>733</sup> Bornay, *op. cit.*, pág. 196.

<sup>734</sup> Citado por Gaunt, *op. cit.*, pág. 202.



a esos jóvenes escritores y artistas plásticos en un sueño común de renovación para la completa modernización de España.

Algunas de esas traducciones fueron especialmente significativas a este respecto. De cualquier modo, tanto para Ramón, como para la mayoría de colaboradores y amigos, estas traducciones les permitieron entrar en un contacto más directo con los textos más significativos del ideólogo de la escuela inglesa (al menos hasta la aparición de los escritos de Williams Morris). Contacto que completaba el ciclo formativo prerrafaelita en todos ellos, iniciado durante los distintos viajes europeos en los que contemplaron con asombro las grandes obras del Prerrafaelismo.

## **2. La vida como arte y el arte como razón de ser**

### **2.1 El vitalismo y el maridaje entre arte y literatura en la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna**

Una de las reflexiones estéticas centrales de Ramón Gómez de la Serna fue la relación entre el arte y la vida, ya que, sin duda influenciado en principio por la teoría del Arte por el Arte, de un lado, intentó que la vida fuese la materia prima, el primer barro del que estuviese hecha su literatura; y de otro, que el arte fuese el eje en torno al cual girase su existencia, siendo así su guía y norte. Ana Martínez-Collado sitúa en el ensayo *El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones...!* (publicado en el número seis de *Prometeo*, en abril de 1909, y más tarde en una separata de la revista, ese mismo año) la primera reivindicación pública de Ramón de esta idea sobre las conexiones entre vida y arte, pues, si preconizaba el advenimiento de una nueva literatura, esta no podía seguir nutriéndose de los mismos tópicos que se habían ido repitiendo una y otra vez en la historia del arte occidental. Para el joven escritor, solo quedaba volver al origen de todo, la propia vida, para extraer de ella el material creativo necesario para la revolución estética que anunciaba:

Una vez rotas las ataduras con el pasado y con sus símbolos, el artista contemporáneo ya no puede recurrir a representaciones tópicas. Necesita encontrar nuevas imágenes. Y dada esta circunstancia, el único lugar donde es posible encontrar una realidad distinta es en la vida. Exclusivamente [...]. Se propone realizar una literatura que no sea

ideísta, ni filosófica, sino vitalista. Una literatura a partir de todo lo que se filtre de la realidad cotidiana. [...] Está ebrio por el mundo que le rodea<sup>1094</sup>.

Estas ideas sugieren un vitalismo de claro origen nietzscheano (recordemos la profunda admiración de Ramón por el filósofo, que le lleva a afirmar en *El concepto de la nueva literatura*: “Acojo ese nombre como un símbolo. Su influencia filosófica, audaz, heroica, descarada, no es del, es del periodo que pasamos, sobrecargado de iniciativas, olvidado de sus libros, que son el resultado de su vorágine”<sup>1095</sup>), que explica la interconexión indisoluble entre vida y arte, más allá de la influencia parnasiana del “Arte por el Arte”. No obstante la influencia asumida por el propio Ramón de la filosofía de Friedrich Nietzsche, en opinión de Alfredo Martínez Expósito:

En todo caso las ideas de Nietzsche no son absolutamente comprendidas por Ramón, o al menos en la lectura de las obras de Ramón no se sabe qué entendió cuando leía a Nietzsche. No encontramos un reflejo de la aversión a la democracia, ni un verdadero culto a la voluntad de poder, ni una utopía sobrehumana (la Utopía de Ramón es demasiado humana). Solo una generalizada inversión de los valores tradicionales y un vitalismo primitivista<sup>1096</sup>.

De todas formas, también hay que considerar que la idea de dicha conexión no era exclusiva de Gómez de la Serna, todo intelectual del momento interesado en el incierto devenir de la modernidad en la España de comienzos del siglo XX, y en qué estética la representaría, partía de esa misma idea. De hecho el tema generó cierta controversia pasados unos años desde la fundación de *Prometeo* entre el joven escritor y su amigo el intelectual Ortega y Gasset:

Mientras que para Ramón, como para otros artistas de la vanguardia, el arte nuevo estaba en contacto directo con la realidad, Ortega y Gasset lo interpretaba en *La deshumanización del arte* (1925) como acentuación de la escisión entre el arte y la vida.[...] Y Gómez de la Serna esperaba todo lo contrario: encontrar unas relaciones más humanas y más próximas a la verdad de la vida en esas imágenes un tanto absurdas de las cosas y los seres, de la existencia de todos los días<sup>1097</sup>.

Ramón proyectaba su defensa de la unión entre arte y vida con coherencia en la firme convicción de que el artista debía prolongar la experiencia estética derivada de su

---

<sup>1094</sup> Ana Martínez-Collado, en Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, ed. de Ana Martínez-Collado, Madrid, Tecnos, 1988, págs. 17-18.

<sup>1095</sup> Gómez de la Serna, “El concepto de la nueva literatura. [¡Cumplamos nuestras insurrecciones...!]”, *Prometeo*, n.º 6 (abril 1909), págs 1-32, cita en pág. 5. Sitúo entre corchetes el subtítulo del manifiesto porque, aunque sí aparece en la separata de la imprenta Aurora, no lo hace en la revista.

<sup>1096</sup> Martínez Expósito, *op. cit.*, pág. 51 y 52.

<sup>1097</sup> Ana Martínez-Collado, en Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, *op. cit.*, pág. 19.

proceso creativo en la cotidianeidad de su día a día. Intentaba, en definitiva, romper definitivamente el muro que la cultura occidental había establecido tradicionalmente entre vida y arte, distanciándose de ese modo tanto del idealismo alemán romántico como del Parnasianismo, para decantarse, en la línea del Simbolismo, por la búsqueda de lo insólito a través de la experiencia vital y su transformación en material poético:

No olvidemos que para alcanzar la soñada emancipación del hombre una de las condiciones previas es la de universalizar las capacidades creativas. Tratar de no que no sea monopolio de exclusivo de los artistas. Ya los poetas del siglo pasado [en alusión al siglo XIX] convirtieron sus vidas en una prolongación de sus obras, realizando breves incursiones a los abismos de lo desconocido. [...] Y Gómez de la Serna, que admira profundamente a esos poetas malditos, los más rebeldes libertadores de la vida, y que escribió largos prólogos a obras de Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Billares de l'Isle de Adam, Lautréamont, Poe, Wilde..., no duda en seguir sus pasos.

Así, desde el comienzo de su actividad como literato se compromete a establecer un puente definitivo entre el arte y la vida. Viviendo su vida como si de una manifestación creativa se tratase<sup>1098</sup>.

Desde mi punto de vista, esta visión y actitud vitalista del arte en Ramón, no está lejos de algunos de los preceptos ideológicos de Williams Morris, cuando este defiende, entre otras muchas cuestiones sociales, la necesidad de belleza en los objetos cotidianos de la clase trabajadora, pues su disfrute estético les llevará al espiritual; contribuyendo con ello al equilibrio psicológico de su personalidad individual, sin detrimento de la conciencia de clase. Todos necesitamos belleza en nuestras vidas cotidianas, no es algo inútil, superfluo o banal, no es un capricho, sino una necesidad y un derecho. Tanto si nos referimos a quien lo disfruta en su día a día en la intimidad de su hogar, como a quien elabora esos objetos de uso cotidiano dotados de belleza la par que de utilidad:

Todo lo que hace la mano del hombre tiene una forma que debe ser hermosa o fea, hermosa si está en armonía con la naturaleza y colabora con ella, fea si no está en sintonía con la naturaleza y le estorba. Dicha mano no puede permanecer indiferente [...]. Ahora bien, uno de los principales usos de las artes decorativas, la faceta principal de su alianza con la naturaleza, es que tiene que agudizar nuestros atrofiados sentidos en este asunto [...]. Proporcionarle a la gente placer con las cosas que por fuerza tiene que usar, esa es la gran tarea de la decoración; proporcionarle a la gente placer con las cosas que por fuerza tiene que hacer, esa es su gran utilidad<sup>1099</sup>.

Por otra parte, como ya ha quedado claro en páginas precedentes de esta investigación, en la primera etapa literaria de Gómez de la Serna, con las únicas excepciones de los relatos cortos “La imagen de la felicidad”, “La barra”, “Lo que dan los libros”,

---

<sup>1098</sup> *Ibid.*, pág. 19.

<sup>1099</sup> William Morris, “Las artes menores”, *Escritos sobre arte, diseño y política*, op. cit., págs 8 y 9.

incluidos en *Entrando en fuego*; los cinco recogidos al final de *Morbideces* (“El ciego y la hetaira”, “El apestado (doctrina moral)”, “La doncella”, “La muerte del Lunático” y “La caja de Pandora”); y la que será su primera novela, *El Ruso*, es evidente que el teatro y el ensayo dominaron por completo el imaginario ramoniano, aunque con predominio del primero, siendo el cauce expresivo primordial de todas las inquietudes sociales, estéticas, políticas y personales del escritor. Y si el teatro fue en la primera etapa literaria de Ramón Gómez de la Serna su principal vía de comunicación tanto estética (entendiendo esta no como sinónimo de estilo sino como la unión de lo artístico con lo intelectual e ideológico) como vital, entonces la escritura dramática es, en última instancia, un desdoblamiento de la propia personalidad del joven escritor, compleja y, como se ha dicho de su teatro, “calidoscópica” (López Criado); pues a pesar de la riqueza de sus primeros escritos teóricos, con especial significación *Entrando en fuego* (1904), *Morbideces* (1908), *El concepto de la nueva literatura* (1909), y *Mis siete palabras* (1910), así como las conexiones entre un género y otro, las inquietudes ético-estéticas de sus manifiestos quedan expuestas con mayor nitidez en las palabras (o los silencios, las pausas) y acciones (o el quietismo) de las criaturas que habitan sus dramas. En este sentido, Luis Granjel, como tantos otros estudiosos del teatro ramoniano, insiste en que:

Las producciones dramáticas de Ramón, no contando ahora con efectivo valor literario, sirvieron a su autor para expresar, en la medida de lo posible, su confuso mundo ideológico, y de ello se deriva el indudable interés documental, autobiográfico de su teatro<sup>1100</sup>.

Con respecto a ese supuesto confuso mundo interior de Gómez de la Serna, para la mayoría de estudios posteriores al de Granjel, se trata más de una sensación proyectada sobre el lector/espectador, un recurso expresivo en realidad para reflejar en sus textos la confusión externa al drama, aquella existente en el mundo real en el que vivimos. En ese sentido Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio Jiménez se reiteran en esta idea del confusionismo como recurso expresivo voluntario y consciente, apoyada, además, en los estudios de aquellos especialistas que fueron testigos directos del proceso creativo de Ramón:

Aunque esa confusión es más aparente que real [...], lo que sí es cierto es que los dramas suponen un acatamiento de ciertos esquemas formales. Cansinos-Asséns había hecho notar que en ellos “[...] el autor libertario de los comienzos acepta, aunque con restricciones, la idea de las causas finales, que es el drama del drama, y la disciplina de las

---

<sup>1100</sup> Luis S. Granjel, “Ramón en Prometeo”, *Ínsula*, 196 (1963), págs. 3 y 10, cita en pág. 10.

edificaciones orgánicas”. Y Gaspar Gómez de la Serna llama la atención sobre el hecho de que a pesar de la arbitrariedad y libertad formal que caracterizan las obras de este periodo, acepta cuando escribe los dramas el sometimiento al rigor de un género<sup>1101</sup>.

Sin embargo, no podemos olvidar que existe un hilo conductor, una especie de cordón umbilical que inevitablemente conecta la producción ensayística con la teatral; motivo por el cual, en gran medida los temas desarrollados en sus ensayos tienen continuación, por así decirlo, en los dramas. Como señalan Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio Jiménez, “Esta interrelación entre obras teóricas y dramas es señalada explícitamente por el autor en diversas ocasiones y en otras las resonancias ideológicas son evidentes”<sup>1102</sup>. Pero esa conexión no es unidireccional, también los dramas anticipan en ocasiones conceptos ideológicos y razonamientos de carácter intelectual que estaban por eclosionar en ensayos posteriores: “Pero, a veces, se da el caso de que la obra literaria presente intuiciones que después habrían de sintetizarse teóricamente, como la idea del *nonatismo*, presente en el *Drama del Palacio deshabitado* y que después estaría en el *Libro Mudo*”<sup>1103</sup>.

## 2.2 Prólogos y epílogos

Todo lo expuesto hasta ahora nos lleva a otro aspecto: los prólogos y epílogos que acompañan frecuentemente a sus obras dramáticas. Con respecto a la existencia de esos paratextos, Alfredo Martínez Expósito recalca no solo su abundancia, sino, sobre todo, la extraordinaria importancia que poseen sus contenidos para la comprensión, más allá de la simple clasificación, de los temas y obsesiones que poblaron las páginas de los dramas de Gómez de la Serna:

Las piezas dramáticas de Gómez de la Serna son excepcionales por la superabundancia de paratextos explicativos, en prólogos y epílogos en los que expone teorías y auténticos manifiestos artísticos.

Estos prólogos y epílogos suelen estar dotados de una extraña autonomía, en el sentido de que aun guardando relación temática con el contenido de la obra que acompañan mantienen un tono y una línea de razonamiento absolutamente diferente.[...] Muy pocas obras carecen de semejantes paratextos: *Desolación*, *La Utopía* de 1909, *Tránsito*, *La corona de hierro*, y *Escaleras* presentan escuetamente la obra teatral. Todas las demás incluyen uno o más paratextos [...], que se refieren al contenido temático de la obra, pero

---

<sup>1101</sup> Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, pág. 57.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, pág. 58.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, pág. 58.

introduciendo en mayor o menos medida digresiones y reflexiones generalizadoras que los elevan a la categoría de lo teórico<sup>1104</sup>.

Muy acertadamente el autor de *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna* conecta esa “categoría de lo teórico” con la que posee todo manifiesto.

En consecuencia, el contenido de prólogos y epílogos de las obras de Gómez de la Serna son un material de primer orden en el conjunto de la obra, indispensables, por tanto, para la comprensión de la misma, porque son punto de partida y conclusión, y siempre parte de ella<sup>1105</sup>. Ya Luis Granjel había puesto el punto de mira en uno de los contenidos ideológicos y estéticos más habituales en esos prólogos de Gómez de la Serna:

El propósito evidente de convertir sus creaciones teatrales en vehículo para divulgar su personal ideario, intención que confiere a los dramas de Ramón un muy particular cariz, justifica, desde luego, los prólogos, en ocasiones extensos, que para ellos escribió<sup>1106</sup>.

Granjel continúa el artículo asegurando que en muchos de esos prólogos Ramón aprovechó “para hacer una crítica inmisericorde a la literatura española de la época”<sup>1107</sup> (los modernistas son “blancos preferidos para sus acres comentarios

No obstante el reconocimiento a la importancia de estos paratextos en el teatro ramoniano, Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio no comparten del todo las conclusiones a la que sobre aquellos llegan Martínez Expósito, Granjel y Dora Pentimalli y Alicia Saliva, pues aun cuando es innegable la importancia de prólogos y epílogos para entender la obra dramática de Gómez de la Serna, son insuficientes para deducir una teoría concreta al respecto:

---

<sup>1104</sup> Martínez Expósito, *op. cit.*, págs. 41-42.

<sup>1105</sup> Salvando las distancias obvias entre el género literario de Gómez de la Serna y el pictórico del Prerrafaelismo, en la línea de la tendencia a la transposición plástica de Ramón y de sus colaboradores, entiendo que una de las imágenes plásticas que mejor ilustrarían la relación orgánica de los paratextos con cada obra que anticipan o concluyen, sería la de una de las características estilísticas y técnicas más habituales del Prerrafaelismo inglés y, sin embargo, de las más desconocidas, pues su sutileza escapa a la mirada de la mayoría del público: la de insertar textos grabados o tallados en los marcos de sus cuadros, no como mero aspecto decorativo de mayor o menor originalidad, sino como mensaje en clave poética que aclara o recalca ciertos aspectos simbólicos del tema pictórico central. Más tarde, como ya se ha comentado, simbolistas y modernistas, como fue el caso de Gustav Klimt, utilizaron el mismo recurso, y el diseño de las enmarcaciones se cuidaba en extremo porque, más allá de la idea de complemento adecuado para resaltar las cualidades plásticas de lienzo que enmarcaban, se consideraban como una parte más del mismo. De igual modo, Ramón “enmarca (de forma literal y metafórica) con sus prólogos y epílogos, el “lienzo” central que es la obra dramática.

<sup>1106</sup> Granjel, “Ramón en Prometeo”, *op. cit.*, cita en pág. 10.

<sup>1107</sup> *Ibid.*, pág. 10.

Aunque gran parte de los dramas van acompañados de textos reflexivos que los prologan o epilogan, no es fácil perfilar una teoría teatral de Ramón en aquellos años. Con frecuencia, en estos ensayos se refiere a aspectos temáticos de los dramas que acompaña y solo rara vez adquieren carácter metateatral. Y en cualquier caso, la textura de estos ensayos es confusa y contradictoria como la mayor parte de la literatura del Ramón de entonces. Tampoco sus declaraciones posteriores sobre el teatro fueron más allá de indicaciones parciales de cómo entendía el arte escénico y su dedicación a él<sup>1108</sup>.

Volviendo al punto de partida, el de la temática y obsesiones en el teatro de Ramón Gómez de la Serna, queda claro que literatura dramática y ensayo están íntimamente conectados entre sí, y a pesar del predominio de la primera no podemos descifrar su auténtico significado y dimensión si no recurrimos a aquellos. Se confirma esta afirmación en los contenidos de los epílogos, mucho menos frecuentes que los prólogos (solo aparecen en *Cuento de Calleja*, *Drama para los niños*, *El drama del palacio deshabitado*, *Los sonámbulos*, *Siempre viva* y *Los unánimes*) pero pensados y configurados literariamente con las mismas intenciones que aquellos: ser el manifiesto vivo de su visión iconoclasta y vanguardista del teatro.

### **2. 3 Temas y obsesiones vitales subyacentes en el teatro ramoniano y sus conexiones con el Prerrafaelismo**

Después de todo lo expuesto, preámbulo necesario al tema que nos ocupa, podemos acercarnos al análisis de los temas que poblaron el imaginario dramático de Ramón, y las obsesiones que los gestaron; cuestión, como es bien sabido, que ha sido estudiada desde muy distintos ángulos con resultados diversos, pero por lo general coincidentes en los aspectos más básicos (y en ocasiones, más tópicos), como veremos a continuación. Por supuesto, la temática que Ramón desarrolla en su literatura dramática de juventud tiene que ver con su carácter profundamente reivindicativo e innovador, tanto en lo estético como en lo ideológico (con las ya conocidas connotaciones y filiaciones literarias y políticas, regeneracionistas las unas y las otras), que unido al vitalismo de raigambre nietzscheana tan característico de aquellos años, coincidiendo con la experiencia en *Prometeo*, le inclinaron a la predilección por determinadas problemáticas que reelabora o reinventa en varias de sus obras; y que, por otra parte, conectan entre sí con frecuencia, por lo que en ocasiones el límite entre unas y otras se desdibuja.

---

<sup>1108</sup> Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, pág. 42.

Luis S. Granjel concluye que toda la temática observada en el teatro ramoniano puede resumirse en dos únicos temas: el tema erótico (que define como “problema erótico”<sup>1109</sup>), y la crítica a las convenciones sociales (“crítica social”<sup>1110</sup>), a priori resulta un tanto impreciso en su clasificación inicial, confundiendo con demasiada frecuencia argumento con temática, y motivaciones (de Ramón) o superobjetivos (de los personajes) con temas y estilo. Limito sus comentarios a aquellos referidos a las primeras versiones de las obras anteriores a 1914:

Si bien algo artificiosa, puede establecerse una clasificación temática en el teatro de Gómez de la Serna. *Cuento de Calleja* (1909), subtítulo *Drama para niños* [...], plantea el problema del despertar erótico infantil, [...] el propósito de adentrarse en la intimidad, más biológica que espiritual, de la mujer; empeño este que se reitera en la casi totalidad de su obra teatral [...], sugirió la trama argumental de *Beatriz* (1909) y *El Laberinto* (1910). En *Beatriz. Evocación mística en un acto*, el influjo modernista, con el voluntario emparejamiento de misticismo y sensualismo, es evidente; en *El Laberinto* [...] varios personajes femeninos [...] huyen de la ciudad, de la convivencia, empujadas por el desengaño que en ellas ha hecho nacer la pasión amorosa, incomprendidas por los hombres que se adentraron en sus vidas [...]

El tema que al comentario ofrece la relación hombre-mujer, lo convierte Ramón en núcleo argumental de *Siempre viva*, *Tránsito* y *La corona de hierro*, de *El Teatro en soledad* y *El Lunático*; [...] a los personajes de estos cinco ensayos teatrales los anima un único impulso, la búsqueda del amor, el encuentro o la reconquista del hombre o de la mujer, y siempre la consecución de tal deseo lo que realmente hace es adentrar a tales criaturas más y más en sí mismas, incapaces para la entrega [...].

Cuestiones propiamente ideológicas, temas ligados a su interpretación de la convivencia ampliamente debatidos entonces por Ramón, son reelaborados por él en *El Drama del palacio deshabitado* (1909), *Los sonámbulos*, la segunda versión de *La Utopía* y *Los unánimes*, dramas estos últimos editados en *Prometeo* en 1911. [...] Buscando definir la intención que le indujo a escribir *El Drama del palacio deshabitado*, obra que se inicia con un texto de Nietzsche, dirá Ramón que en ella quiere ofrecer “una síntesis gráfica que redujera a su más mínima expresión mi concepción monística, antipragmática y decadente de la vida”.

*Los sonámbulos* parte, con la obra a la que acabo de referirme, de la “Trilogía máxima”, y con ella, la segunda *Utopía* y *Los unánimes*, constituyen duras diatribas de los convencionalismos sociales que preside el vivir comunitario de la época<sup>1111</sup>.

Los comentarios de Luis Granjel al teatro de Gómez de la Serna continúan, con más o menos aciertos (culpabilizar a Carmen de Burgos de la “desorbitada pansexualidad” de un Ramón sometido por su juventud e inexperiencia, según Granjel, a una mujer de mundo y mucho mayor que él, y que es la causante del reflejo de ese desenfreno en los textos dramáticos del “inocente” escritor, es inexcusable.

---

<sup>1109</sup> Granjel, *op. cit.*, pág. 155.

<sup>1110</sup> *Ibid.*, pág. 155.

<sup>1111</sup> Granjel, “Ramón en Prometeo”, *op. cit.*; pág. 10. Igual diferenciación en Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 158-159.



Ruiz Ramón, tras elogiar por encima de todas las obras dramáticas de Gómez de la Serna a *Beatriz* (cuyo subtítulo no cita; como no alude a la existencia de una segunda versión del drama), tanto desde un punto de vista dramático como escénico (“*Beatriz*, en donde Ramón se atreve a centrar la acción -¡en 1909!- sobre la cabeza cortada de San Juan el Bautista, objeto de la pasión místico-erótica de *Beatriz*”<sup>1112</sup>), concluye, en referencia a la estética literaria de aquellas, que “En todos estos diálogos dramáticos, más que dramas [...] Ramón expresa sus obsesiones personales, combinando elementos formales decadentistas, modernistas, pre-expresionistas y pre-surrealistas”<sup>1113</sup>.

Martínez Expósito, a colación de la opinión generalizada sobre la clasificación temática de Luis Granjel en los dos temas enunciados, que no comparte, expone la suya propia y concluye:

La aportación de Granjel es excesivamente primaria, debido sobre todo a la carencia de estudios en el tiempo en que se hace; emprende una clasificación de por sí muy contestable, en la que ni siquiera hace encajar todas las piezas, pues quedan fuera *La Utopía* de 1909 y *La casa nueva*, por una parte, y *Los medio seres* y *Escaleras*, de las que solo ofrece resúmenes argumentales. Pero a pesar de ello es preciso reconocer que gracias a su aportación se ha podido tener noticia en los ambientes críticos al menos los títulos de las obras, y en cierta medida de algo de lo que en ellas se puede encontrar. Hoy, obviamente, no es este el camino<sup>1114</sup>.

Tras lo estudiado y expuesto hasta ahora, voy a partir de la clasificación temática (e influencias que la justifican) que aportan Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio Jiménez sobre el teatro de Ramón, clasificación que recoge los datos referidos a dicha cuestión que previamente incluyera el primero en su Tesis doctoral, ya citada, enriquecida con nuevos datos y aportaciones tanto de Rubio Jiménez como de él mismo. Estos autores parten de un planteamiento inicial que sintetiza la esencia del teatro ramoniano y la conecta con los distintos temas que de ella se derivan; temas que desarrollan con

---

<sup>1112</sup> Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 159. Desde mi punto de vista, no está justificada la inmensa sorpresa del autor porque la acción esté centrada en la cabeza cercenada de Juan el Bautista. No era precisamente nuevo el tema en los escenarios desde que se estrenase en París *Salomé* de Wilde en 1896; por no hablar del éxito previo de las versiones literarias de Flaubert y otros escritores ya expuestos en la primera parte de esta tesis; tampoco en España era precisamente desconocido el tema literario, puesto que existían distintas versiones del mito bíblico publicadas, tanto de escritores extranjeros como nacionales; por no mencionar el tema de Judith. Tampoco olvidemos la macabra moda finisecular en los hogares de la baja burguesía europea de poseer reproducciones de la imagen de la cabeza del santo sobre una bandeja de plata, fotomontajes en distintas versiones, desde sensibleras a morbosas, para todos los gustos, dada la demanda del tema. Véase Lám. n.º 201, *Head of Saint John Baptist in a charger (Cabeza de San Juan Bautista en una bandeja)*, de Oscar Gustav Reijlander, conservada en la Royal Photographic Society de Bath.

<sup>1113</sup> *Ibid.*, pág. 159.

<sup>1114</sup> Martínez Expósito, *op. cit.*, pág. 27-28.

posterioridad de modo más o menos individual, sin dejar por ello de conectarlos entre sí y, al mismo tiempo, con el punto de partida, “la búsqueda de la autenticidad de la existencia”:

Como ya hemos apuntado, el tema esencial del teatro de Ramón es la búsqueda de la autenticidad existencial, que se afirma en la oposición a la moral y a los valores tradicionales y en la proclamación del puro impulso biológico como única forma sincera de afrontar la vida. La exaltación del erotismo y la complementación entre el hombre y la mujer como forma de alcanzar la plenitud responden a esa concepción vital.

La crítica de los valores tradicionales se refleja también en la crítica de las instituciones sociales. [...] en esta primera época y en sus obras teatrales en particular se evidencian también un compromiso con la realidad social, que se refleja en:

-Una inquietud política en la que es posible ver connotaciones anarquistas.

-Una reivindicación de los derechos de la mujer, sometida al hombre hasta el punto de impedirle adquirir su propia personalidad.

-Una feroz crítica de la religión por su negativa influencia sobre el desarrollo de la vida del hombre, al que coarta con prejuicios morales y miedos basado en la mentira.

[...] pretendemos encontrar una posible coherencia en la visión del mundo en torno al cual se ordenan los diferentes conflictos reflejados en sus dramas<sup>1115</sup>.

Son estas obsesiones ideológicas en Ramón lo que le hizo conectar, de manera consciente o no con el Prerrafaelismo inglés y su ideario social basado en la revolución estética:

### *La búsqueda de la autenticidad existencial*

Coherente con la defensa de un nuevo orden estético, ético y social, a partir del concepto decadente de la literatura que Ramón proclama desde su manifiesto *El concepto de la nueva literatura*, en todos sus dramas de la primera etapa subyace un supra objetivo común, que es la asunción del propio destino. Por supuesto, desde un punto de vista dramático, supone el gran conflicto de los personajes ramonianos. Dicho conflicto es reflejo de la realidad cotidiana de la Europa post-victoriana de la que la España de principios del siglo XX fue heredera. En este sentido Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez afirman:

El conflicto se establece entre la asunción del propio destino, tras descubrir que obedecer los ciegos impulsos de la naturaleza es el único camino para sobrellevar una auténtica existencia y los prejuicios y las normas establecidas, que coartan ese natural desarrollo<sup>1116</sup>.

---

<sup>1115</sup> Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, págs. 60-61.

<sup>1116</sup> *Ibid.*, págs. 61-62.

En consecuencia, solo es posible superar el conflicto, en opinión del joven escritor, si nos liberamos de las ataduras y de los prejuicios y convencionalismo morales que la sociedad nos impone, al tiempo que reivindicamos nuestra libertad y autonomía para responder de forma natural y sana a los impulsos más primarios de nuestra naturaleza humana:

La nueva literatura prescinde de lo usual y así está desenterrando el verdadero concepto de la vida haciendo revivir las inquietudes embotadas y traspasando todas las prohibiciones de que está más que nada lo usual, prohibiciones que multiplicaban el ejemplo de las viejas columnas de Hércules, negando el más allá, teniendo, sin embargo, tantos mundos a sus espaldas.

[...] Nosotros nos encontramos desencajados, ateridos, negados, en medio de esos conceptos descomunales, triptolémicos, que daban demasiada importancia a la naturaleza y se desgañitaban en su honor, despersonalizándose<sup>1117</sup>.

Estas ideas, en gran medida derivadas de su profunda admiración por la obra de Nietzsche, se reflejan, sin género de dudas en sus obras dramáticas. Por citar solo un par de ejemplos, en *La Utopía* (1909) la frustración vital del protagonista, Alberto, nace de haber traicionado todos sus ideales artísticos, políticos y vitales, consumiéndose en una muerte en vida por no tener el valor de romper con todo ello o, en *El drama del palacio deshabitado*, sus personajes viven el calvario del recuerdo eterno de lo que vivieron, pero sobre todo de aquello que más desearon y que no se atrevieron a vivir; y ahora esa pasión por la vida en todos sus aspectos, pero en especial por el carnal, se manifiesta con una crueldad extrema. Solo cabe la disolución en la nada que simboliza el jardín, porque quizás el mensaje de Ramón es que no hay mayor pecado que no haber vivido, y estos fantasmas desquiciados no merecen por ello la paz del descanso eterno (metafóricamente hablando), sino la muerte más allá de la muerte o condenarse a una existencia ultraterrena inmisericorde.

Desde mi punto de vista, estas ideas defendidas por Gómez de la Serna, al margen de influjos filosóficos post-románticos y del lenguaje incendiario al modo futurista, conectan, mucho más de lo que pueda parecer a primera vista, con no pocos de los ideales de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, empezando por su denuncia sistemática, desde el mismo día de su fundación, de la hipocresía de la doble moral victoriana, que condenó a una vida sexual malsana y a la angustia existencial a través de un sórdido sentimiento de culpa a varias generaciones nacidas de la era industrial. Todo relacionado, en el fondo, con aquello que tuviese que ver con la autoafirmación moral e ideológica fuera de los

---

<sup>1117</sup> Gómez de la Serna, “El concepto de la nueva literatura”, *op. cit.*, págs. 14 -15.

cánones establecidos. También conecta Ramón con el Prerrafaelismo en su enfrentamiento feroz con instituciones como la eclesiástica, al servicio de los intereses políticos más reaccionarios, que lo acercan notablemente a la crítica de los prerrafaelitas por las disputas internas entre las iglesias católica y anglicana que llevaron al Movimiento de Oxford, mas centradas en su lucha de poder interna que en aquellos a los que deberían servir, los desamparados. Ciertamente es que los prerrafaelitas no llegaron al grado de anticlericalismo del joven Ramón, pero su defensa de una espiritualidad al modo primitivo franciscano con connotaciones románticas, como proceso interior y entrando en contacto con la esencia de lo Absoluto a través de la grandeza de su creación natural, sin la intervención de las instituciones religiosas, conecta en parte con un concepto muy moderno de la espiritualidad, no tan lejano a la postura del escritor.

Y se podrán, a mi modo de ver, seguir estableciendo similitudes, más allá de las inevitables diferencias culturales que separan a la Inglaterra de mediados del siglo XIX de la España de principios de siglo XX, entre Gómez de la Serna y los miembros de la Hermandad Prerrafaelita, como expondré en las siguientes páginas.

### *La muerte*

Por otra parte, en relación con esa búsqueda de la autenticidad existencial, está muy presente en el teatro de Ramón el tema de la muerte. Para empezar, tiene su lógica, porque donde hay una lucha interna por la vida, acabamos encontrándonos con la muerte, real o metafóricamente hablando, pues la una no puede darse sin la otra:

A pesar de esa falta de trascendencia [religiosa, en alusión a la que atribuye José Begoña a la obsesión de Ramón por la muerte, y que Rubio Jiménez y Muñoz-Alonso no comparten] Ramón no deja de plantearse reiteradamente el sentido de la muerte y su coherencia dentro de su visión existencial con la que responde de la autenticidad vital de sus dramas<sup>1118</sup>.

La muerte es, pues, parte de la vida, el final lógico al que toda existencia llega indefectiblemente. Así lo expresan varios personajes ramonianos, como, por ejemplo El de la frente formidable en *Los unánimes*, cuando dice: “Ir a la muerte terminante sería una desesperación; a la muerte total hay que ir sin ideal y sin residuo ninguno de esperanza ni de aliento, siendo ya la muerte, de antemano, para refundirnos sin resistencia...”<sup>1119</sup>. Sin embargo, mientras en el prólogo de *El drama del palacio deshabitado* Ramón parece dejar claro la inexistencia de una vida espiritual después de la muerte,

---

<sup>1118</sup> Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, pág. 63.

<sup>1119</sup> Gómez de la Serna, *Teatro Muerto*, *ibid.*, pág. 347.

por lo que hace un llamamiento al despertar de nuestra conciencia antes de que sea demasiado tarde (“Convenciones convencionales se han hecho músculos en la humanidad y lóbulos y nervios. Me pasma observar a las gentes, todas ciegas, mancas, perniquebradas, viendo, accionando, y caminando con unos órganos sin ningún requisito real, sin su sagacidad y su persuasión neta”<sup>1120</sup>); mientras que en su epílogo se enfrenta a la muerte con respeto, espiritual incluso, pero no metafísico (“[...]la inquietud de la muerte es la más dura, y siempre nos traspasa. [...] Tiene la supremacía del diamante, y raja a los seres humanos ocasionándoles algo así como un raro y recóndito traumatismo”<sup>1121</sup>). Su perspectiva es la del científico que, al contemplar un cadáver, es capaz de incluir en su visión aséptica el recuerdo respetuoso y consciente de la vida que albergó un día ese cuerpo (“Sentí la necesidad de saber quién era [...], había esbozado cien rostros diferentes bajo el enigma del embozo. En definitiva, Gómez de la Serna se enfrenta a la muerte con respeto y hasta con cierto sentido de lo desconocido, actitud en parte de herencia romántica, pero, insistimos, no metafísica o religiosa (“en ese momento me pareció que todos los libros de filosofía sobre el yo, de la personalidad y todos los otros [...] se habían empastelado. Mi filosofía, mis páginas publicadas, también, hasta el universo había sufrido el empastelamiento asolador”<sup>1122</sup>). Como puntualizan Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio:

Lo importante es destacar la insistencia de Ramón en clarificar su actitud vital y cómo está estrechamente ligada a su plasmación en literatura.[...] Es la serenidad que él busca tras asumir la inexistencia del misterio, tras asomarse al abismo [...], está presentando el conflicto que planteará a los personajes de sus dramas, enfrentados entre la lucidez de una existencia auténtica, acorde con la Naturaleza y la tranquilizadora sumisión a los preceptos establecidos, que al precio de someter a los instintos, la auténtica vida, promete una existencia gregaria y sin inquietud

Pero en esta proclamación vitalista no está ausente el pesimismo existencial en el que parecen concluir los destinos de muchos de los personajes que pretenden asumir su propia existencia [...], la constatación de la inutilidad de intentar vencer las imposiciones establecidas cuando se carece de la fuerza vital, el carácter para enfrentarse a ellas<sup>1123</sup>.

Siguiendo con el ejemplo de *La Utopía* (1909), ese es el motivo por el que Alberto, en vez de huir de su existencia miserable y tomar las riendas de una nueva vida, opta por el suicidio.

De manera indirecta, porque se trata en realidad de una de las conexiones del Pre-rrafaelismo con la visión que de la mujer defendía Gómez de la Serna, como expondré

---

<sup>1120</sup> *Ibid.*, pág. 224.

<sup>1121</sup> *Ibid.*, pág. 252.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, pág. 256.

<sup>1123</sup> *Ibid.*, pág. 64.

con posterioridad, la imagen iconográfica que la escuela creó de la muerte por amor, como acto sacrificial de quien prefiere morir ante la incapacidad de entregarse al hombre objeto de su deseo (recordemos las distintas versiones de *Lady Schalott*), haciendo del amor un acto sacrificial en honor del amado; o de hacerlo, de igual modo, como sacrificio sublime, quintaesencia de la feminidad, por haberse entregado a quien no la ama (Ofelia). Ciertamente es que los prerrafaelitas no defendían la muerte de las mujeres por amor, todo lo contrario, son temas en principio inspirados en su admiración absoluta por la literatura de William Shakespeare y Alfred Tennyson, y que acabaron siendo patrimonio de la sociedad patriarcal del momento con un uso bien distinto del que se habían propuesto aquellos. Pero la conexión con los personajes de Ramón a los que hemos hecho referencia, es que tanto estos como las heroínas prerrafaelitas, carecen de la fuerza vital para enfrentarse a los convencionalismos de su época y optan por el suicidio en vez de por la lucha, con todas sus consecuencias. No hay, en el fondo, mayor sometimiento a las convenciones que morir por ellas.

#### *El erotismo y la búsqueda del otro sexo frente a la muerte*

Mucho se ha hablado de la fijación de Gómez de la Serna por el sexo como fuerza vital. Ciertamente para el joven escritor la vida, si se acepta en su más genuino sentido biológico, es decir, como puro impulso instintivo, se transmuta inevitablemente en impulso erótico y en la anhelante búsqueda del otro sexo. Solo asumiendo esa verdad, el erotismo se convierte en el complemento indispensable de la felicidad, aquello que da sentido a la vida antes de enfrentarnos a la inevitabilidad de la muerte. Para Ramón no asumir este principio básico, cegados por las falsas esperanzas que la religión ofrece para coartar nuestra libertad e impedir la complementación armoniosa del hombre y la mujer, solo puede llevarnos a la frustración y a una vida no vivida. Pero como ya se ha expuesto en ocasiones anteriores, para comprender en toda su significación el papel que la mujer juega en la literatura como en la vida íntima de Ramón, “[...] es necesario recurrir a sus obras teóricas, que en el caso de la mujer y el erotismo ponen de manifiesto la fundamental preeminencia que les concede, tanto en la literatura como en su propia vida”<sup>1124</sup>. Así, en el ya citado discurso del manifiesto *El nuevo concepto de la literatura*, sobre el tema de la mujer, Gómez de la Serna asevera:

---

<sup>1124</sup> *Ibid.*, pág. 66.

En ella [la nueva literatura], particularizando, dentro de esa fuerza cínica de concepto que ha recogido de la vida y de la filosofía, hay entre otras adquisiciones una importantísima: la de la mujer.

Es un descubrimiento de hoy mañana.

[...] aquella literatura tenía el horroroso defecto de ser celibataria y sus concepciones estuvieron dañadas de misogenismo, que ha sido la causa de todas las canalladas del derecho, de la moral, de la policía, y de las costumbres.

[...] se desconocía la mujer, histológica, física, capilar, dotada de una filosofía arbitraria de Angora. [...].

Se le ha dado la importancia que merece, la arrobadora, la extrema, por eso una obra en que ella no figure es una obra incapaz. Carece de una unidad orgánica<sup>1125</sup>

Después de estas palabras, no es de extrañar que, a pesar de la admiración de Gómez de la Serna por el Futurismo, tras la publicación en *Prometeo* de su “Manifiesto” y, de manera más clara en su “Introducción a la Proclama Futurista a los españoles por F. T. Marinetti”, confiase en que sus promesas de libertad a través de la ruptura total con los convencionalismos morales incluyesen a la mujer:

¡Desembarazo de la mujer para tenerla en la libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y de los matrimonios!<sup>1126</sup>

Ya se ha comentado la particular visión que Luis Granjel tiene de la fijación sexual de Gómez de la Serna y cómo responsabiliza de ello a Carmen de Burgos, visión que repite inalterable y siempre en términos muy similares en todo escrito sobre Gómez de la Serna en relación a este aspecto de su obra. En *Retrato de Ramón* insiste:

El erotismo siempre insaciado, obsesivo realmente, de Gómez de la Serna, conforme lo permite comprobar la lectura de muchos de sus libros, descubre cierta inmadurez psicológica, hace pensar en un hombre que viviera una prolongada y por tanto anómala adolescencia; acaso influyó, sin que esto suponga menospreciar la intervención de factores propiamente individuales, su precoz ligazón a una mujer que lo superaba en edad y experiencia, y a la cual vivió unido, según se sabe, cuatro lustros, hasta una hora de su vida en que para muchos, acaso también para él, la juventud es ya un don perdido<sup>1127</sup>.

Es innecesario comentario alguno al de Granjel, porque como bien puntualizan Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, “la agitada vida amorosa del autor o su temprana unión con Carmen de Burgos no explica, más que superficialmente, la importancia y la trascendencia ideológica que el erotismo tiene en la obra de Ramón”<sup>1128</sup>. Mucho más interesante es el análisis que sobre el sentido del erotismo presente en la obra de Gómez

---

<sup>1125</sup> Gómez de la Serna, “El concepto de la nueva literatura. [¡Cumplamos nuestras insurrecciones...!]”, *op. cit.*, págs. 17-19.

<sup>1126</sup> Gómez de la Serna, “Introducción a la Proclama Futurista a los españoles por F. T. Marinetti”, *Prometeo*, n.º 20 (1910), págs. 1-10, cita en pág. 1.

<sup>1127</sup> Granjel, *Retrato de Ramón*, *op. cit.*, pág. 52.

<sup>1128</sup> Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, 66.

de la Serna (en concreto en su novelística, pero extensible a su teatro) nos ofrece Fidel López Criado, situado en las antípodas del de Granjel:

Hasta cierto punto, el erotismo es la obsesión artística de Ramón, y el que reaparezca continuamente como tema principal de muchas de sus obras da la medida de la intensa y profunda preocupación que para él conlleva. Eros (sensualidad, sexualidad, amor) es para Ramón un acongojante signo de interrogación sobre la existencia, y en él ve reflejados todos los anhelos, dudas, gozos, sufrimientos y conmovedoras preguntas del ser humano que, en un momento dado de su vida, siente y piensa en su razón de ser y circunstancia. [...] a través de la mujer, la efímera experiencia sexual que culmina apoteósicamente el impulso y la intensidad de la vida se disuelve en inapetencia y desengaño, dejando al individuo cara a cara con el vacío de la existencia y la atormentadora presencia de la muerte<sup>1129</sup>.

En ocasiones el pesimismo que se deriva inexcusablemente de esta visión existencialista parece neutralizado por la experiencia erótica en algunas de sus obras. Es el caso de *El drama del palacio deshabitado* (la unión libre, sana y llena de pasión de Rosa y Juan, entregados sin culpa a sus deseos, por lo que su “eternidad” nada tendrá de la que martiriza a los fantasmas del palacio), de *Los sonámbulos* o de *El teatro en soledad*. Por esa razón López Criado entiende que:

Esta capacidad de hacer de la anécdota erótica una significación de orden filosófico, es una valiosa contribución del escritor a las letras y el pensamiento español<sup>1130</sup>.

La eterna lucha entre Eros y Thánatos, un tema clásico que adquiere especial significación en la cultura europea finisecular (como ya se ha analizado ampliamente en la primera parte de esta tesis y en parte en el segundo capítulo de esta), y de la que es prolongación en muchos aspectos la de comienzos del siglo XX. El decadentismo del momento histórico, las sensaciones apocalípticas *fin de siècle*, unido a la culminación de los tópicos sobre la mujer y su sexualidad asesina, están en el imaginario colectivo; e inevitablemente en el de Ramón, aun cuando lo dotase de un significado a la inversa, según el cual es la experiencia sexual gozosa con la mujer liberada de prejuicios sociales y morales el único consuelo a la idea de la finitud de la existencia humana. Solo Eros (en cualquiera de las acepciones que señala López Criado) puede darnos el consuelo, la ilusión momentánea de que ralentiza el tiempo de nuestra vida, el espejismo de que el tiempo pasara más despacio, haciendo más soportable el tránsito. Es pues una

---

<sup>1129</sup> Citado por Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *ibid.*, págs. 66- 67.

<sup>1130</sup> Citado por Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna *ibid.*, pág. 67.



visión claramente existencialista, no precisamente novedosa, aunque sí la interpretación que de ella hace Ramón, impulsado por su vitalismo de raíz nietzscheana.

Con respecto a las influencias filosóficas y literarias que forjaron en parte el carácter y la evolución ideológica de Ramón Gómez de la Serna, como ya se ha comentado extensamente en el primer capítulo, es obvia la del ya citado en varias ocasiones Friedrich Nietzsche (y muchas veces comentado en *El concepto de la nueva literatura*). Aunque también se han de considerar, si bien en mucha menor medida, las de *Silverio Lanza*, Ramón del Valle Inclán, y en ciertos aspectos, Felipe Trigo.

Gonzalo Sobejano en *Nietzsche en España* puntualiza que Gómez de la Serna se adhiere sin reservas a su vitalismo, aunque también lo es que lo despoja de cualquier implicación moral, regeneracionista o nacionalista. Ramón transforma el vitalismo preconizado por el filósofo en puro impulso biológico:

Excusado es decir cómo este punto de vista, completamente irracional, presagia el báquico primitivismo de las Vanguardias, al que Gómez de la Serna se mostró pronto tan amable.

[...] el vitalismo fisiológico de Ramón depende precisamente de este encuentro con el Nietzsche corporal y dietético de algunas páginas de *Ecce Homo*; no totalmente pues se reclina en el erotismo postmodernista y novelero de aquel momento español de 1910, pero sí en buena parte<sup>1131</sup>.

Ya apuntaba que otra de las figuras más influyentes en el concepto ramoniano de búsqueda de la autenticidad existencial, pero sobre todo en su visión del sexo y la búsqueda del otro, fue *Silverio Lanza*, (seudónimo de Juan Bautista Amorós). Precisamente se conocieron la noche de su conferencia en el Ateneo sobre *El nuevo concepto de la literatura*, y de aquel encuentro surgió una profunda amistad (al tiempo que Ramón, reconoce en él una especie de mentor), que duraría hasta la muerte de *Lanza*. Fue entonces cuando *Silverio Lanza* empieza a colaborar en *Prometeo* y, a su muerte, Gómez de la Serna, como homenaje, publicaría alguna de sus obras en la revista. Como apuntan Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez las coincidencias ideológicas entre ambos escritores son fácilmente reconocibles, para empezar porque los dos defienden ese

---

<sup>1131</sup> Citado por Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, pág. 69. Recordemos que fueron varios los números de la revista *Prometeo* en los que aparecen artículos sobre obras de Friedrich Nietzsche: en el número 1 de la revista se comenta la publicación por partes de *Ecce Homo* en el *Mercurio de France*; en el número 3, en la sección “Movimiento intelectual” se lleva a cabo la reseña crítica sobre dicha obra, una vez finalizada su publicación en la citada publicación parisina, que denota un entusiasmo absoluto por ella; en el número 6 se cita *Así habló Zaratrusta* a colación de comentarios sobre el Futurismo de Marinetti; y en el número 7, vuelve a ser nombrado en la sección “Opiniones sociales. La nueva exégesis”.

vitalismo ya comentado; ambos lo viven y lo describen en sus respectivas obras como la entrega al impulso sexual sin temor a los convencionalismos sociales. Más que de magisterio, debería hablarse de personalidades afines con inquietudes compartidas.

En cuanto al erotismo presente en algunas obras de Valle-Inclán, tales como *Flor de Santidad* o en las *Sonatas*, “es posible encontrar los mismos ecos de ese ‘eros negro’[...] en el que se refleja parte de la corriente decadentista del fin de siglo europeo”<sup>1132</sup>. Algo similar podría afirmarse de Felipe Trigo. Hay un punto de encuentro entre ambos: la reivindicación del desnudo femenino. Sobre la novela de Felipe Trigo y su inclinación por la descripción del desnudo femenino, Lily Litvak comenta:

El desnudo tiene para Trigo gran importancia estética, psicológica y sobre todo moral. Implica la conquista de una inhibición, producto de prejuicios sociales y religiosos. Su confianza en el cuerpo solo se comprende tomando en cuenta toda su filosofía; y por ello el desnudo expresa un sentido de totalidad humana. No se explican esos desnudos solo como una vena de paganismo, ni debemos considerarlos tan solo en términos materiales. Trigo, en ellos, quiere unir el espíritu abstracto a la forma sensual y tangible del cuerpo humano. [...] No es aquí el desnudo un puro deleite estético, el cuerpo humano se exalta hasta la edificación y es reverenciado en su belleza como símbolo de vida<sup>1133</sup>.

Estas ideas conectan con obras como *La Utopía* (1909), en la que el protagonista se queja amargamente de la incompreensión del público y la sociedad en su conjunto hacia sus esculturas, desnudos en los que solo ven inmoralidad, impidiéndole cumplir la misión de su vida:

[...]en el principio de mi carrera quise hacer también vírgenes, como yo las sentía..pero su aspecto humano, inevitablemente sugería la noción de su sexo...No tenía ese ansia que va contra naturaleza y que esconde el desnudo y lo soterra...Nadie las quiso, ellas temieron el qué dirán y la competencia y ellos no se atrevieron a proponer...les vi esconderse en sí mismos, huyendo del desnudo...<sup>1134</sup>

También en *El drama del palacio deshabitado* Gloria La profesora está obsesionada con mostrar sus pechos, no en un acto de lujurioso exhibicionismo, sino como necesidad apremiante de no olvidar que un día fue mujer, que tuvo un cuerpo hermoso, que no supo amar: “mira, atiende... yo tengo un bello desnudo todo blanco que no ha visto nadie, nadie... [...] Mis senos... [...] No... Mira... si no va a ser como si lo hubiera tenido nunca... Nadie lo vio...Mira... Mis senos”<sup>1135</sup>. En *El garrotín* Ramón se recrea en la des-

---

<sup>1132</sup> *Ibid.*, pág. 71.

<sup>1133</sup> Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., pág. 155-156.

<sup>1134</sup> Gómez de la Serna, *La Utopía*, op. cit., pág. 36.

<sup>1135</sup> Gómez de la Serna, *El drama del palacio deshabitado*, op. cit., pág. 56.

cripción del cuerpo femenino, en opinión de Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, “anunciando lo que [...] será la incorporación del cuerpo humano a la visión igualitaria que es el *ramonismo*<sup>1136</sup>”.

Todo el erotismo presente en las páginas de la obra ramoniana se concreta iconográficamente en determinados aspectos físicos del cuerpo femenino, tales como la abundante y larga cabellera, suelta; la extrema blancura y suavidad de la piel; las delicadas líneas del cuerpo desnudo; los ojos cargados de misterio insondable; o las manos de exquisita delicadeza, rasgos de los que ya hemos hablado en numerosas ocasiones porque, como sabemos, son creación del Prerrafaelismo. Rasgos físicos dotados de una carga erótica descomunal, símbolos inequívocos de los códigos sexuales *fin de siècle*, retomaré su presencia en las obras de Gómez de la Serna en el apartado dedicado a las *donne angelicate* y las *femmes fatales* salidas de su pluma.

#### *La reivindicación de la mujer*

Otro tema clave en el teatro de juventud de Ramón Gómez de la Serna es su reivindicación de la mujer, algo coherente con la imagen que de ella defiende y del papel protagonista que le concede dentro del vitalismo de su obra y de su propia vida, puesto que los límites entre una y otra se desdibujan de manera consciente y voluntaria. Que mantuviese una relación de veinte años con Carmen de Burgos, como ya hemos señalado con anterioridad, una de las feministas más activas y combativas en la España de comienzos de siglo, influyó, sin lugar a dudas, al margen de otras influencias que expliquen esa actitud reivindicativa, que solo manifestó con tal vehemencia en este periodo de 1909 a 1912.

Ignacio Soldevila Durante conecta esta actitud antes con el carácter revolucionario de inclinaciones claramente anarquistas del escritor (aun cuando siempre se hable de un “anarquismo tranquilo” al referirnos a Ramón), que con la influencia de *Colombine*, que no niega, pero que minimiza. Por aquellos años, nos recuerda Soldevila Durante, se publicaban en *El Socialista* numerosos textos de Rosa Luxemburgo, muchos de un cariz innegablemente feminista, cuya lectura debió marcar de manera notable a Ramón:

Los textos reunidos en *Tapices* (1913), toda su obra primera y particularmente *El laberinto* (1910), nos ofrecen la imagen de un Ramón feminista, proclamando la necesi-

---

<sup>1136</sup> Alonso y Rubio Jiménez, en Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, pág. 72

ria liberación de la mujer de su sumisión sexual y social. [...] reclamando a la mujer la rebeldía espontánea, sin esperar una redención paterna protagonizada por los hombres<sup>1137</sup>.

Posiblemente sea acertado afirmar que es *El laberinto* la obra más genuinamente feminista de Ramón, donde las protagonistas (a excepción de Las empedernidas, Rita y La Viuda, víctimas que asumen como natural su sometimiento a los hombres, aun cuando las mal quieran) expresan su deseo de libertad y de ser amadas, su deseo de independencia emocional de los hombres, de quienes solo reciben desengaños y frustraciones, hombres que en nombre del amor las anulan y las vuelven invisibles, que las maltratan. Ramón expresa todo esto, por supuesto por medio de las protagonistas, perdidas, porque así lo han querido (“...cansadas del gran amor que nos tienen”<sup>1138</sup>), en un pequeño laberinto de un parque cualquiera de una ciudad cualquiera, que, libres para expresar todo aquello que han callado por amor, ahora se confesarán unas a otras. Son frases cargadas de dolor, de justo resentimiento, de desilusión, de cansancio, de desconcierto. Son frases, otras veces pequeños monólogos o soliloquios, duros, que pocos hombres estarían dispuestos a oír, y menos a admitir. He seleccionado dos de ellos:

Regina.- Nos quieren limitar con su amor... Nos ofrecen líricamente todos los reinos para arrancarnos del nuestro...Tú sabes cómo me quiere, pero esta tarde en que no le he oído como dueña me he dado cuenta de que me quería como víctima...Cuántas renunciaciones pide, como si diera todas las gracias... (llorando).

Nieves.- Todos nos miran como de su propiedad o como la de los otros... Me ha ahogado esta tarde el amor de Fernando... Debo estar muy mal... [...] Todos los gestos los aprendimos para ellos. Debemos de estar bien estúpidas... (llorando con desfallecimiento). ¡Qué estrechez!...<sup>1139</sup>

Ramón previamente lo expresa de modo más explícito en el prólogo y desde su perspectiva de hombre y feminista, paratexto a modo de manifiesto que denota (como en los diálogos de sus personajes) una sorprende e inusual comprensión (teniendo en cuenta la misoginia imperante en su época) de la psiquis femenina, y una inteligencia emocional que nos hace comprender mejor su idea del papel que desea que las mujeres jueguen dentro de la existencia realmente vivida, al margen de convencionalismos y prejuicios:

---

<sup>1137</sup> Soldevila-Durante, “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa. (Una etapa marxista de Gómez de la Serna)”, en Nigel Denis, ed., *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1988, págs. 23-24.

<sup>1138</sup> Gómez de la Serna, *El laberinto*, op. cit. pág. 64.

<sup>1139</sup> *Ibid.*, pág. 62.

Hay un dolor universal, eufónico: el dolor de la mujer, la víctima que más ríe, la que danza, la que más besa, la que hace los gestos más afrodisíacos y la más víctima, cuando exagera su alegría... [...] Yo sé su tragedia, he sentido la amargura de esas vidas de piso interior o de hotel, transidas, descompuestas, sietemesinas, poseídas solo de una idea *fija y secante* –la coquetería y el amor–, objeto de demoliciones y catástrofes repentinas, envolventes [...] y no deja nada... nada... nada...

[...] No desechan a casi nadie... Lo resisten todo, hasta las promiscuaciones más absurdas...

Muy pocos amores comprendo y justifico [...] ¡Y sin embargo, todos tiene novia y esa es parte de la fuerza –quizás la mayor parte– en que apoyan su fealdad de espíritu y de la que se surten!

[...] viven de la adoración de ellas, no de su colaboración, viven de una buena voluntad que hay en ellas de su ilusión de dios, de ese gran desconcierto, que es el amor en las mujeres.

[...] Aman a todos los que no tienen con ellas, palabras confesionales, descuidos de su mando y de su amor, a los que nos las enseñan a ser contemplativas por sí, por temor a que se les escapen...

[...] en esa sensación de alegría inconsciente y fatal, y de tragedia sordomuda y espasmódica, está su drama, este drama que yo he escrito <sup>1140</sup>.

Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio Jiménez concluyen que “*El laberinto* significa, en último término, el fracaso de la mujer para conseguir su independencia, un fracaso que se hace más patente por cuanto implica la renuncia a defender su dignidad en la cotidiana relación con los hombres”<sup>1141</sup>; si bien consideran que en otros dramas, como en *Los Unánimes* que la mujer sí puede llegar a asumir la defensa y conquista de su independencia, pero pagándolo con la soledad.

Deduzco de la comparativa entre las dos obras citadas que en el caso de *El laberinto* los investigadores llegan a la conclusión de fracaso de sus protagonistas precisamente porque, a pesar de todo lo denunciado y reivindicado, al marcharse, cada una de ellas se lleva consigo una rosa (símbolo del amor y del erotismo), lo que estos autores interpretan como que volverán junto a los hombres que las han dañado, por obra y gracia del autoengaño. Es más, el personaje de Ana (que en teoría es la que menos ha sufrido por amor, cuando lo que ha hecho es condenarse a una vida sin él y sin ningún tipo de contacto verdaderamente íntimo con un hombre por miedo al daño que pudieran hacerle) “florece” al final de la obra, se transforma en una preciosa imagen de cuento de hadas, porque la esperanza de que exista un hombre digno de su amor, renace en ella; pero parece ser que demuestra con ello una ingenuidad romántica que la estrellará de nuevo contra la realidad del amor egoísta de los hombres:

---

<sup>1140</sup> *Ibid.*, págs. 49-51.

<sup>1141</sup> Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, pág. 78.

La reivindicación feminista de Ramón se expresa en sus dramas a través de la amarga constatación de ese afán de dominio del hombre, que impide, no solo el desarrollo de la mujer sino también la perfecta unión entre ambos, única forma de afrontar el sinsentido de la vida<sup>1142</sup>.

Sin embargo, ese desenlace podría interpretarse, desde mi punto de vista, de dos maneras muy distintas: o como lo hacen Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez, es decir, entendiendo que al final la mujer es víctima de sí misma, de su ansia de ser amada y que volverá a caer en manos de algún desaprensivo que la anulará llevada por su romanticismo (por lo que parece que los autores identifican a la mujer independiente como aquella que se autocondena a la soledad); o bien, y esta es mi alternativa, asumir que a pesar de los golpes recibidos, estas mujeres, en especial Ana, deciden seguir apostando por la vida, compartida con un hombre que las respete y ame como deben ser amadas, pues de lo contrario, el asilamiento voluntario de la vida les evitará nuevos quebrantos, pero también nuevas posibilidades de llegar a tener una vida plena.

Me apoyo no solo en la simbología del rosal silvestre (más natural, más agreste en su delicadeza de rosal), sino en la transformación “onírica” de Ana. La representación prerrafaelita de Salvador Bartolozzi, siempre atento a la esencia del texto y las indicaciones de Ramón, me inclinan todavía más a decantarme por esa interpretación, porque el Prerrafaelismo quiso hacer de las mujeres, de toda condición y clase, “princesas” para sí mismas, no al modo romántico que las convierte en objetos frágiles y bellos que preservar del mundo exterior (con la excepción de aquellos cuadros de temática literaria medieval; y por supuesto los que lo hacían para reflejar la realidad social del momento a modo de crítica, no para canonizarlas), sino en reinas de sus propias vidas, majestuosas y femeninas, dignas de ser amadas como iguales por los hombres que se hagan dignos del privilegio de compartir sus vidas y el lecho con ellas (otra cosa es el uso “fraudulento”, adulterado que de los temas iconográficos prerrafaelitas hiciese la sociedad victoriana y sus poderes patriarcales). Hay además, una tercera clave iconográfica, ya expuesta en el comentario a la portada de Salvador Bartolozzi, que es la del laberinto en un parque: sostengo que Ramón ha reinterpretado el motivo prerrafaelita del jardín privado como claustro doméstico donde la esposa-monja es protegida de los supuestos peligros del mundo exterior (solo adecuado para los hombres, predeterminados por género a la dura lucha cotidiana, como el de ellas es el de ser los ángeles custodios del hogar), y lo ha transformado en un espacio protegido (en el que “se inmovilizó el alma

---

<sup>1142</sup> *Ibid.*, pág. 79.

para oír mejor”<sup>1143</sup>) pero abierto, en el que las mujeres encuentran refugio y consuelo del mundo íntimo, no del externo, porque son sus parejas las que las han dañado gratuitamente en la intimidad. Un parque/jardín público/laberinto en el que pueden entrar cuando necesiten reconstruirse y salir cuando estén preparadas, si lo están alguna vez. Ni el personaje de La Viuda ni el de Rita tiene esa posibilidad porque el enclaustramiento que las hace infelices lo llevan consigo mismas, es interior, “empedernidas” en aquello que las anula. Cuando hayan resuelto el enigma del laberinto, cuando hayan encontrado la salida, las respuestas que buscan, y que las harán dueñas de sus vidas. Ana, ante la pregunta de “¿No volveremos a amar ya, eh?”<sup>1144</sup>, se responde al final con la increíble transmutación que experimenta, ahora más sabia, más fuerte, más preparada para protegerse de los golpes, más hembra pero no menos femenina.

Ninguna mujer es dueña de su vida con la renuncia forzada al amor y al erotismo, este creo que es el mensaje último de Ramón en *El laberinto*. Si renuncia al impulso natural, biológico, de su sensualidad y al apego emocional por el otro no la hace más independiente, se convierte en otro tipo de esposa-monja, aquella que se casa consigo misma por temor al daño potencial de una relación. Y de ahí que Gómez de la Serna, como Bartolozzi, se decante por la estética de la escuela inglesa, no para dar una imagen de la mujer como la de una niña que sueña con un príncipe que la salve no se sabe de qué (como Rita), sino como un canto a la vida, a la esperanza, a la plenitud del individuo a la que toda mujer debe aspirar sin renunciar a su naturaleza femenina en cualquiera de sus aspectos:

Ana.- En la vida, del mismo modo [que en el laberinto] sabríamos caminar hacia la felicidad volando, pero hay que arrastrarse siguiendo la torpeza de todos los caminos... No es que no exista, es que los caminos se desvían...<sup>1145</sup>

#### *La crítica a las instituciones y de los valores establecidos o el compromiso social*

El Ramón Gómez de la Serna de la etapa de 1909 a 1912 deja bien a las claras en todos sus escritos teóricos, así como en sus obras dramáticas, un comprometido deseo de cambiar la realidad social y combatir las injusticias sociales, del que se deriva, entre otras cosas, su visión feminista de las relaciones entre hombre y mujer. El joven escritor conecta de ese modo indirectamente con el Prerrafaelismo, pues las desigualdades sociales nacidas de la industrialización que enriqueció escandalosamente a los que ya eran

---

<sup>1143</sup> Gómez de la Serna, *El Laberinto*, op. cit., pág. 54.

<sup>1144</sup> *Ibid.*, pág. 66.

<sup>1145</sup> *Ibid.*, pág. 69.

los más pudientes en la Inglaterra preindustrial, pero condenó a una vida miserable a los que quisieron prosperar honestamente y se arruinaron en el intento. También enlaza con la denuncia a la humillación constante que las mujeres sufrieron, condenadas muchas a la prostitución tras su llegada en masa de las zonas rurales por un sueldo insuficiente para sobrevivir en las grandes urbes; o condenadas a ser esposas-monjas encerradas en la intimidad de un hogar que las idealizó hasta la santidad y el martirio, robándoles su humanidad y convirtiéndolas en muñecas, en arquetipos de lo femenino según mandaban los cánones misóginos de la época; o al rechazo social si mostraban signos de un comportamiento mínimamente independiente. No fueron problemas sociales muy diferentes de los que se estaban experimentando en nuestro país a comienzos del siglo XX y, de igual forma que a Ramón, arrancaron un firme propósito de lucha social en los jóvenes artistas que se unieron en la *Pre-Raphaelite Brotherhood*.

Sin embargo, es evidente que los cambios ideológicos que recorrían toda Europa en los albores del nuevo siglo, y la sensación de rapidez e inmediatez de todo cuanto acontecía, eran distintos a los del *fin de siècle* (si bien, no lo olvidemos, aquella era parte del mismo proceso iniciado a mediados del siglo XIX). El nuevo siglo nacía bajo el signo de la radicalidad y la velocidad, y el idealismo de los prerrafaelitas resulta de una ingenuidad notable al lado de la actitud iconoclasta de la que hacían gala los futuristas italianos, o de la lucha radicalizada hasta el extremo del anarquismo español más fanático. El compromiso declarado de Ramón con los problemas sociales de la España de su momento puede comprobarse en *Morbideces*, y desde luego en *El concepto de la nueva literatura*:

La nueva literatura, más amiga del banco de la plaza pública, o de la avenida o de los boulevares, más amiga de la vida de relación que del sitial sin horizontes de la torre de marfil, no se desapercebe de la cuestión social.

[...]Una literatura burguesa, conservadora, sin contagiar por todas las subversiones y por todos los grandes anhelos, impasible ante la colisión silenciosa de todas estas cosas, impasible ante la absorción con que denigran la vida, no es literatura<sup>1146</sup>.

A pesar de la negación posterior de esta etapa combativa y subversiva, Ignacio Soldevila Durante reconoce sin dudar la filiación socialista del joven Gómez de la Serna en textos como los que constituyen “Opiniones sociales: la nueva exégesis”, publicados en varios números de la revista *Prometeo* (opinión compartida por Eloy Navarro, como

---

<sup>1146</sup> Gómez de la Serna, “El concepto de la nueva literatura”, *op. cit.*, pág. 20.



vimos), que revelan además un profundo conocimiento del marxismo. En opinión de Soldevila Durante:

En estos textos, como en los demás de estos años, es evidente que Gómez de la Serna realiza un durísimo y típico “ajuste de cuentas”, desilusionado con los intelectuales de las generaciones precedentes, responsabilizándolos de la empobrecedora ausencia de la intelectualidad en el socialismo español. En esto está, como en tantas cosas lo estuvo siempre, acorde a las personalidades de proa de su generación, y muy particularmente con Ortega, que en esos años de 1907-1909, no solo se preocupa y escribe sobre los mismos problemas políticos en la misma actitud favorable al partido socialista [...], sino que participa en los intentos de la joven generación por reparar ese distanciamiento<sup>1147</sup>.

De hecho, Soldevila plantea la hipótesis de que el primer viaje a París de Gómez de la Serna, en 1909, sea consecuencia de los acontecimientos acaecidos durante la Semana Trágica de Barcelona y el fusilamiento de Ferrer<sup>1148</sup>, y no sea un premio de su padre por finalizar la carrera (conocidos son los contactos que en la capital francesa tiene con activistas políticos de izquierdas como Manuel Ciges Aparicio o su tío Corpus Barga). A la luz de esta interpretación en clave política habría que ver el origen y desarrollo de su drama *Beatriz (Evocación mística en un acto)*, por otra parte, como se ha dicho en anteriores ocasiones, la más prerrafaelita de sus obras (quizás la aparente ingenuidad en el modo en que plantearon su lucha y su denuncia social los prerrafaelitas por medio de sus lienzos no esté tan lejos del compromiso combativo de Ramón a través de su pluma). Del mismo modo, el título de *El Libro Mudo*, si tenemos en consideración que el artículo de Javier Gómez de la Serna publicado en el número diez de *Prometeo*, “Silencio y pesimismo”, alude a la censura gubernamental que se vivió en aquellos momentos socio-políticos críticos, transmitiría el mismo mensaje crítico.

Luis Granjel, por su parte, justifica el entusiasmo de Ramón por el Futurismo, como demuestran tanto la publicación del manifiesto de Marinetti en *Prometeo*, como la posterior proclama a los futuristas españoles, por el apoyo del líder del movimiento al partido de Canalejas, en quien deposita públicamente la esperanza de un cambio político en España. Sin embargo, el propio Gómez de la Serna, en su discurso *Sur del rencimiento escultórico español*, desmiente su vinculación con el movimiento al exclamar:

---

<sup>1147</sup> Soldevila Durante, “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa. (Una etapa marxista de Gómez de la Serna)”, *op. cit.*, pág. 31.

<sup>1148</sup> Sobre la interpretación política de *Beatriz (Evocación mística en un acto)* en relación con estos sucesos, pospongo su análisis al capítulo final dedicado a dicha obra.

“A mí que se me ha llamado futurista y que solo tengo para los futuristas la camaradería que merece su absurdidad”<sup>1149</sup>.

Pero Ramón quiso mantener cierta independencia, lo que queda ratificado en numerosas ocasiones, como por ejemplo en el título de su obra *Mis siete palabras*, en realidad una declaración de intenciones en sí misma, pues significativamente ellas son “¡Oh si llega la imposibilidad de deshacer!”; o que rechazase el puesto de secretario que le ofreció el propio Canelejas, como hijo de unos de sus más fieles colaboradores dentro del partido. Eloy Navarro Domínguez conecta esa tendencia a la independencia política, que no es exclusiva de Ramón, con la propia situación política que el país atravesaba en esos momentos y que había dejado sin auténticos líderes políticos a toda una generación de jóvenes, en la que se encuadra Gómez de la Serna:

La airada negación de la generación anterior y la constatación del individualismo y el escepticismo, como rasgos dominantes dentro del perfil psicológico-intelectual de los jóvenes viene a confirmar, como ya indicamos, la función asignada a *Morbideces* como retrato intelectual y prólogo de *Prometeo*<sup>1150</sup>

Pero Eloy Navarro Domínguez va más allá, e interpreta la independencia política de Ramón en virtud del solipsismo de origen monista del que hizo gala, recalcando, por cierto, el hecho de que muy pocos especialistas en el joven escritor e intelectual han reparado o se han sentido interesados por ese aspecto filosófico de su juventud. Así pues, Navarro Domínguez concluye con respecto a este tema:

A pesar de la apariencia forzosamente política de algunos de ellos, en la mayoría de los textos publicados por Ramón en *Prometeo* se mantiene en general la misma perspectiva solipsista que encontramos en *Morbideces*, así como la dialéctica entre el “inadaptado” y el “adaptado”, es decir, entre una conciencia abiertamente crítica con la sociedad burguesa y al mismo tiempo, como resultado de la anterior, una actitud de repliegue individualista que busca romper unilateralmente con dicha sociedad<sup>1151</sup>.

Sin embargo, esta aversión a cualquier forma de autoridad es interpretada por la práctica totalidad de especialistas en la obra ramoniana como un acercamiento obvio al anarquismo. Antes, al comentar *La Utopía* de 1909, cuando analicé la portada de Julio Antonio para ella, abordé ampliamente ese aspecto anarquista, confirmado por boca del propio protagonista y su ideal de arte libertario, que el genial escultor amigo de Ramón

---

<sup>1149</sup> Gómez de la Serna, *Obras completas I. “Prometeo” I. Escritos de juventud (1905-1913)*, pág. 1110.

<sup>1150</sup> Navarro Domínguez, *op. cit.*, pág. 155.

<sup>1151</sup> *Ibid.*, pág. 219.

refleja a la perfección en el diseño de aquella; y las referencias al anarquismo son frecuentes en *Mis siete palabras* como en *El libro mudo*.

Martínez Expósito advierte de las imprecisiones en el discurso ideológico supuestamente anarquista del joven Ramón, motivadas, en su opinión, por una marcada impulsividad, evidente en muchos de sus escritos como en su propia actitud vital ante cuanto le rodea:

Hablar de una filosofía propia o de un pensamiento organizado por las primeras obras de Ramón Gómez de la Serna es difícil. Sus opiniones acerca del mundo y de la sociedad son impulsivas, muchas veces inmaduras, y en todo caso carecen de sistematización y de reflexión que al crítico le gustaría encontrar. Por ello es preciso poner de relieve que los ataques a la tradición que efectúa desde su pretendido punto de vista anárquico, son en realidad muestras de un inconformismo radical que se expresa a través de una retórica prestada del discurso social de la izquierda más extremada<sup>1152</sup>.

En su particularísima forma de interpretar y vivir el anarquismo, Gómez de la Serna, que se define como “un anarquista circunstancial” (por contraposición a los “anarquistas de acción” y los “anarquistas pasivos”, los inductores a la sombra de los primeros) ataca por igual a unas facciones ideológicas que a otras, y a cualquier tipo de institucionalización de las ideas en general, pues al final, todas acaban coartando la libertad individual. Francisco Umbral al caso de esta visión tan personal de entender y ejercer el anarquismo, concluye:

[...] el anarquismo de Ramón era pacífico y poético [...]. Anarquista porque no conoce autoridad y porque cree en la bondad natural del hombre y el mundo. [...] No es el anarquista que quiere dinamitar las ideas, sino el que lo dejaría todo a su aire, confiando en el curso sensato de las cosas. [...] Ramón se inicia en un anarquismo literario y violento, siendo muy joven, y rectifica en seguida para tomar el camino de la anarquía pacífica, del hombre marginal que no cree en las instituciones de los hombres<sup>1153</sup>.

En una línea similar, pero con mayor compromiso político de facto, se situaba su mentor espiritual de aquellos años, *Silverio Lanza*, contrarios tanto Gómez de la Serna como él mismo a las acciones anarquistas violentas y terroristas, que reforzaron en ellos un cierto escepticismo político, pero muy especialmente en Ramón. En relación a esto, Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez entienden que:

---

<sup>1152</sup> Muñoz Expósito, *op. cit.*, pág. 52.

<sup>1153</sup> Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, págs. 45-46.

A partir de este individualismo sí es posible establecer el sentido con el que el término anarquismo debe emplearse con respecto a la ideología de las obras del primer periodo de Ramón. No hace referencia a un concreto programa de actuación política, sino a la plena liberación de los instintos del ser humano en concordancia con la naturaleza que [...] se refleja principalmente en el impulso erótico<sup>1154</sup>.

Esta relación entre el libre desarrollo del impulso erótico y la transformación de la sociedad es característica, como señalan E. Inman Fox (*La crisis intelectual del 98*) o Lily Litvak (*Musa libertaria*), de la ideología anarquista, identificables, por otra parte, con una actitud vitalista de carácter nietzscheano, que atrajo a ciertos intelectuales de una misma generación, como Rusiñol, Corominas, Maragall, Benavente, o el propio Gómez de la Serna.

No obstante, en las obras dramáticas de Ramón son habituales la presentación de conflictos o injusticias sociales como la marginalidad, la doble moral o la hipocresía ideológica, pero no de un modo concreto o identificables con hechos reales, aun cuando sabemos que ese podía ser el origen de algunos de ellos.

Dentro de la crítica a las instituciones y a los prejuicios morales, las dirigidas a la iglesia son frecuentes en el teatro de Ramón. El escritor las asocia de manera habitual al caciquismo. Ejemplo de ello, de entre los no pocos que podrían citarse, el del Cura de *La Utopía* (1909), que encarga unas figuras de santos a Alberto en nombre de unos nobles, a los que lo que menos importa de las imágenes es su valor religioso, sino el puramente estético, para decorar su capilla privada. Lo que reconoce el sacerdote, sin que parezca escandalizarse:

El cura.- Ni que decir tiene... Considere usted que es para la capilla del palacio de los señores Marqueses de Allende... De obispo y recargue el lujo de la casulla... La señora Marquesa las tiene en su ropero riquísimas... Tiene un gran criterio para todo eso.  
Dorestes.- (Aparte) Claro, es probable que astroso no le dejaran entrar los porteros de sus excelencias, obedeciendo siempre órdenes terminantes... ¡La buena gente!<sup>1155</sup>.

Encontramos otros comentarios anticlericales cargados de ironía en boca del bufón de *El drama del palacio deshabitado*; o en *Los sonámbulos*, cuando la vieja pintada confunde la marcha real con un “himno de Dios”. Ramón no permite la menor concesión a los símbolos más sagrados de la religión, puede respetar la fe individual o la idea personal que cada hombre pueda o quiera tener de Dios, pero con la institucionalización de la idea de Dios, y más al servicio de los poderosos, no transige.

---

<sup>1154</sup> Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, pág. 85.

<sup>1155</sup> Gómez de la Serna, *La Utopía*, *op. cit.*, pág. 34.

Pero la gran paradoja de aquel teatro ramoniano es que el autor no alberga esperanza alguna de éxito en su compromiso con la lucha contra las injusticias y los convencionalismos que lastran la libertad del hombre:

Gómez de la Serna acaba descubriendo a través de su propio teatro que la única liberación posible de los convencionalismos e injusticias empieza y termina en cada individuo y que intentar proyectar esas inquietudes al resto de la sociedad es algo que está abocado al fracaso. Y sin embargo:

En el caso concreto de Ramón esta liberación se realizó a través de una literatura capaz de subvertir por sí misma la realidad al establecer nuevas formas de relación entre los seres y las cosas<sup>1156</sup>.

### **3. Las transposiciones plásticas en la obra de Ramón Gómez de la Serna.**

#### **3.1 La búsqueda de la plasticidad literaria**

Como hemos podido comprobar en el estudio del Prerrafaelismo en los colaboradores plásticos de en la revista *Prometeo*, la transposición plástica fue un recurso habitual en Ramón<sup>1157</sup>, como en aquellos la literaria, formando parte cada uno de sus procesos creativos y en perfecta simbiosis. Subyacente esa inclinación por las transposiciones artísticas a lo largo de los años de formación intelectual de Gómez de la Serna, no será hasta el preciso momento en que el joven se ha decantado por la literatura en detrimento de la que pudo haber sido su futura carrera política, como ya hemos señalado con anterioridad, cuando se manifieste claramente en su incipiente trayectoria dramática.

Pero el punto de partida, la eclosión de la éfrasis como recurso literario habitual en Ramón, al igual que en sus colaboradores, vendrá de la mano de los primeros contactos con el Simbolismo y Modernismo teatrales (Maeterlick, Ibsen, Wilde...), previa lec-

---

<sup>1156</sup> Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 92.

<sup>1157</sup> Sobre este tema véanse en particular: Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1996; Ana Martínez-Collado, *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, *op. cit.*; Ramón Gómez de la Serna, "Introducción" a *Teatro muerto (Antología)*, ed. Muñoz Alonso-López, Agustín, y Rubio Jiménez, Jesús, *op. cit.*; Alfredo Martínez Expósito, *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*, *op. cit.*; y Ramón Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte*, Ana Martínez-Collado, ed., *op. cit.*, entre otros.

tura de los grandes de la poesía maldita y de la prosa simbolista<sup>1158</sup>, en especial a raíz de la fundación de *Prometeo*:

Sin salir de *Prometeo* es fácil ofrecer otras muestras de las posibilidades y direcciones en que se estaban desarrollando en aquellos años las transposiciones artísticas. Ofrece atractivos datos la crítica de arte –personal y libérrima– que Ramón lleva a cabo en sus páginas en las secciones de “Arte”, “Ex Libris” y “Movimiento intelectual” donde realiza un recuento de artistas amigos –Bartolozzi, Eduardo Chicharro, Miguel Viladrich, Julio Antonio– o ciertos dibujantes que le llaman la atención en los sucesivos salones de humoristas. Son, en cierto modo el equivalente español de lo que en otros círculos artísticos europeos constituyó unos de los más sugestivos modos de creación entonces, originando textos inolvidables repletos de referencias plásticas (y hasta nacidos de ellas) como *À rebours*, de Huysmans, o *M. Phocas*, de Lorrain. O bien obras plásticas nacidas de una saturación de lecturas como la pintura de Odilon Redon, Puvis de Chavannes, Edvard Munch o Felicien Rops. Hasta tal punto que hoy sería difícil saber si sobresale más en la historia artística el texto de *Salomé* de Wilde o las ilustraciones que realizara Aubrey Beardsley; si han contribuido a la difusión de *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert, y de ciertos escritos de Baudelaire, Mallarmé y Poe los propios textos y fascinantes interpretaciones que de ellos dio Odilon Redón [...] <sup>1159</sup>.

En realidad era una práctica habitual en las publicaciones europeas del momento la inclusión en sus páginas de textos basados en transposiciones artísticas, y *Prometeo* se incorpora a esa tendencia al asumir la modernidad que tal procedimiento creativo suponía en sí mismo, conectándose con la vanguardia europea coetánea. Agustín Muñoz-Alonso López y Jesús Rubio insisten en lo llamativo de las transposiciones plásticas y literarias que observamos en los contenidos de *Prometeo*, pues si bien su caso no era el único en el mercado editorial español, donde se estaba produciendo un movimiento similar al europeo con la publicación de la obra de algunos artistas plásticos –bien exenta, bien ilustrando libros o revistas– sí es cierto que “de la mano de Ramón llegan a las páginas de *Prometeo* estas tentativas, en algunos casos con un cuidado excepcional [en alusión concreta a la publicación de las seis ilustraciones de Julio Antonio para *El huerto del pecado* de Antonio de Hoyos y Vinent], si se tiene en cuenta la modestia editorial de la revista”<sup>1160</sup>, concluyendo que “consideramos clave para el entendimiento de los textos ramonianos el estudio de este entorno artístico inquieto y hasta decadente”<sup>1161</sup>, como se ha hecho, por otra parte, en las páginas de esta tesis.

---

<sup>1158</sup> Las transposiciones estéticas en Ramón (como en aquellos amigos y colaboradores plásticos de *Prometeo*) se consolidarán con el contacto directo con todas aquellas obras intuidas en reproducciones e imaginadas a través de las lecturas, al ser contempladas en sus viajes a París, Londres o Italia.

<sup>1159</sup> Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *Teatro muerto*, op. cit., pág. 49.

<sup>1160</sup> *Ibid.*, pág. 50.

<sup>1161</sup> *Ibid.*, pág. 51.

Ese entorno artístico, de tanta trascendencia en la vida y la obra del escritor, llegó a ser fuente directa de transposiciones en su literatura. En esas ocasiones Ramón recurría a la descripción, recreada poéticamente, de ciertos recursos técnicos y estéticos presentes en las obras de sus colaboradores plásticos y amigos, los más cercanos dentro y fuera del contexto de *Prometeo*, con el mismo respeto y rigor que cuando hacía lo propio con la de Velázquez, El Greco o Picasso. El joven Gómez de la Serna autor de *Sur del renacimiento escultórico español* y de tantos artículos y reseñas sobre ellos, los considera grandes y merecedores de ese trato, y dignos de tal uso recreativo. Uno de los ejemplos más significativos aparece en el ensayo “Moguer (el pueblo pantomímico)”, publicado en el número 33 de *Prometeo* (1911), en el que, al construir la visión plástica a través de las palabras del retrato ideal de los tipos femeninos del pueblo onubense, lo hace evocando, sin nombrarlas, las ilustraciones que Bartolozzi, Viladrich, Julio Antonio o Ismael Smith:

Son mujeres que no se dibujan según un diseño de parecido, sino que simulan el dibujo del dibujo, esa perversión decorativa y arbitraria de las grandes obras. Simulan o son quizá una portada de libro, parecen a veces ilustraciones de un cuento ruso; a veces llegan al negro y a la composición de los ex-libris, otras son como viñetas por su ligereza y por las líneas olvidadas en su dibujo, y las que se rodean de más blanco de luna, de más espacio [...], esas son un salto de página...<sup>1162</sup>

Ese reconocimiento público y notorio a artistas geniales en los que cree desde un primer momento, cuando casi nadie creía en ellos (con la excepción de otro visionario como fue Ramón del Valle Inclán, como sabemos) honran a Gómez de la Serna. Que el tiempo le ha dado la razón es ya un dato conocido: Julio Antonio, Viladrich, Romero de Torres e Ismael Smith son ya parte de la Historia del Arte de nuestro país.

Agustín Muñoz-Alonso López y Jesús Rubio Jiménez destacan de forma reiterada la influencia extraordinaria en la producción de Ramón del Simbolismo y Modernismo europeos como de la amistad con esos artistas plásticos:

Este es en gran parte el *humus* del que se nutre la literatura ramoniana y su consideración arroja luces para leer los textos teatrales [...], que se miran en esta tradición y en estos artistas, en un ir y venir permanente de las artes plásticas a la literatura, de lo decadente parisiense a lo genuinamente español. Se entiende mejor su teatro desde este punto de vista que desde un pretendido vanguardismo madrugador, que si existe, es muy limitado, como limitado era lo vanguardista entonces<sup>1163</sup>.

---

<sup>1162</sup> Gómez de la Serna, “Moguer (el pueblo pantomímico)”, *Prometeo*, n.º 33 (1911) págs. 25-39, cita en pág. 35.

<sup>1163</sup> Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, págs. 54 y 55.

Dejando aparte la cuestión de si Gómez de la Serna fue o no un anticipador de la vanguardia, pues no viene ahora al caso, en lo que sí coinciden Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez con otros especialistas es en que la abundancia de transposiciones artísticas en los textos de Gómez de la Serna está relacionada con la propia visión que de la vida y el arte tiene el escritor:

Ramón mira lo real con memoria de lo visto en el arte y lo describe con relación a posibles análogos artísticos, haciendo hincapié justamente en esas asociaciones. Ramón describe con memoria de lo leído y en el nuevo texto ostenta los referentes de que se sirve. Los textos de Ramón se llenan entonces de ecos verbales y plásticos donde se manifiesta su voluntad de una creación literaria que aspira a la totalidad [...], empeñado en conseguir también un discurso literario de gran plasticidad, que los textos se ofrezcan a la mirada del lector. No se trata de meras descripciones de obras artísticas anteriores, sino de la creación de textos con impacto visual donde queda recogida y representada por una mera mirada inquisitiva la variedad de lo existente<sup>1164</sup>.

En este sentido, Alfredo Martínez Expósito, a colación de su análisis sobre *La corona de hierro*, valora la mirada de Ramón y su imagen especular en sus textos dramáticos:

La radical novedad que hace cambiar la vida y el arte y el curso de las cosas no reside en los objetos inertes, no hay que buscarlas en las obras literarias, que al fin y al cabo no son más que construcciones artificiales hechas de palabras; sino en nosotros mismos, en la luz que nuestra mirada puede presentar al objeto para redescubrir en él reconditeces inéditas. Si después de todo no hay nada nuevo bajo el sol, ¿cómo saciar el instinto humano de novedad si no es aprovechando lo que cada uno tiene de diferente?<sup>1165</sup>

### **3.2 La recepción de la obra de Wilde en España a comienzos del siglo XX**

Por otra parte, si hay un tema literario y plástico que ejemplifique el sincretismo y las transposiciones decadentes finiseculares en las páginas de *Prometeo*, ese fue, con diferencia, el de Salomé, empezando por las aportaciones del propio Ramón con la publicación en el número 10 de la revista de su *Beatriz (Evocación mística en un acto)*, seguida del “poema trágico” *Salomé* de Goy de Silva (en el número 11), y terminando con el poema *Salomé* de Cristóbal de Castro, publicado en el número 19. Eso sin olvidar otros temas estrechamente relacionados con aquel, como es el caso del otro gran mito bíblico de mujer fatal, Judith, de la que destacamos el “Poema épico” (en realidad un

---

<sup>1164</sup> *Ibid.*, págs. 46- 47.

<sup>1165</sup> Martínez Expósito, *op. cit.*, pág. 215.



texto dramático) *Judith* del ya citado Goy de Silva<sup>1166</sup>, precedido de un soneto sobre el mismo tema de Villaespesa, ambos en el número 24 de *Prometeo*. Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio destacan al respecto de los citados escritores hispánicos y sus obras inspiradas en el mito bíblico de Salomé o de Judtih, que hay que tener en cuenta los textos europeos finiseculares sobre el mismo tema que influyeron en ellos y de los que sin duda parten, ya que su introducción y su presencia en España, a pesar de la oposición de los sectores más reaccionarios, fue un hecho de enorme trascendencia para la nueva literatura en nuestro país:

Todas estas obras combinan las posibilidades del tema de Salomé tal como había sido enriquecido por la tradición simbolista decadente inmediata y el estilo resultante de transponer un lenguaje religioso ritualizado en la línea de los ofrecido por Remy de Gourmont [...] o los todavía extendidos procedimientos recitativos impulsados por el teatro maeterlinckiano<sup>1167</sup>.

Sin embargo, si hubiese que elegir uno de entre esos antecedentes europeos más destacables del Modernismo literario que habían recreado el mito de la bailarina bíblica, ese es, sin duda, la *Salomé* de Oscar Wilde; entre otras cuestiones porque su protagonista representó, sin duda, la culminación absoluta del mito de la *femme fatale* del *fin de siècle*, convirtiéndose en la recreación más genuina y representativa de dicho icono, y por ende, del decadente siglo XIX. El texto dramático *Salomé* de Oscar Wilde fue por sí mismo un auténtico hito de la historia de la literatura finisecular y muy pronto empezaría a ejercer en España la misma fascinación a la que ya toda Europa había sucumbido.

En relación a *Prometeo*, Andrew A. Anderson, en su artículo ya citado “Ricardo Baeza y el teatro”, destaca la llamativa cantidad de traducciones que el colaborador de la revista dedicó en sus páginas a Wilde (solo comparable con la que hizo de d’Annunzio) desde 1909, año del comienzo de sus traducciones de la obra del irlandés. En años sucesivos, fuera ya del contexto de la revista, “publicó traducciones de *Una mujer sin importancia*, *Un marido ideal*, *El abanico de Lady Windermere*, y *La importancia de llamarse Ernesto*. Un proyecto [...] de publicar las *Obras completas* de Wilde [...] tuvo relativamente más éxito”<sup>1168</sup>. Ese mismo año de 1909, Ramón Gómez de la Serna en su discurso *El concepto de la nueva literatura* cita al “inconmensurable” Wil-

---

<sup>1166</sup> Sobre este tema, véase en particular Marta Palenque, “La Judith (1910) de Ramón Goy de Silva en la revista *Prometeo*”, *Testi e Linguaggi*, 3 (2009), págs. 231-250 y “Cabezas degolladas parlantes: *Judith* o *La cabeza de Holofermes*, una versión inédita de la *Judith* (1910), de Goy de Silva”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 39.2 (2014), págs. 439-459, de la misma autora.

<sup>1167</sup> Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, págs. 48-49.

<sup>1168</sup> Anderson, “Ricardo Baeza y el teatro”, *op. cit.*, pág. 230.

de como a uno de sus referentes obligados en la búsqueda de un nuevo lenguaje literario y la modernidad. Sergio Constán ratifica el dato al destacar al respecto que “De acudir únicamente a la correspondencia epistolar que mantuvieron el madrileño y Ricardo Baeza, podríamos comprobar de inmediato su sincero interés por la literatura wildiana, ya que Wilde es el segundo autor más mencionado en tales cartas, detrás de Gourmont”<sup>1169</sup>. Pero ellos no fueron los primeros en traducir a Wilde y promocionarlo, aunque no neguemos el papel que ambos jugarán en esos propósitos durante las siguientes décadas.

Pero para comprender la fuerza con la que la versión de la Salomé bíblica de Wilde, como su obra en general, entró en el contexto cultural hispánico tras su paso por el europeo, hay que tener muy presente antes el panorama literario de nuestro país a comienzos del siglo XX. Ya sabemos que los literatos simbolistas y modernistas españoles, y antes los hispanoamericanos, seducidos por el decadentismo europeo, sintieron la misma atracción fascinante por todas aquellas mujeres míticas y bíblicas que se ajustaban a la perfección al mito de la *femme fatale* de origen prerrafaelita y que, a pesar de la polémica suscitada, dejaron a la posteridad algunas versiones de las mismas excelentes, como las ya citadas en el contexto de la publicación de Gómez de la Serna. Delfina Pilar Rodríguez Fonseca, en *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, explica así la llegada del mito de la *femme fatale* a nuestro ámbito a finales del siglo XIX:

El éxito que disfrutaba el mito de Salomé en toda Europa no les fue ajeno a los escritores modernistas que en el fin de siglo comenzaban a hacer su aparición en las letras hispanoamericanas y españolas. Rubén Darío, Villaespesa, Pérez de Ayala e incluso Ortega y Gasset dedican su tiempo a la *femme fatale* [*sic*] que mejor baila en el panorama artístico finisecular. [...] Las recreaciones de Salomé en las literaturas hispánicas le deben mucho a la tragedia de Wilde que se popularizó en España a través de diversas traducciones. [...] Además de estas traducciones, el conocimiento de la lengua inglesa por parte de un nutrido número de escritores de la época e incluso el trato personal de algunos de ellos, como es el caso de [...] Gómez Carrillo, hacen que la gran mayoría de los textos en lengua española que abordan este mito bíblico tengan como referencia en mayor o menos medida la tragedia inglesa<sup>1170</sup>.

En otra de sus investigaciones sobre el tema, Rodríguez Fonseca, añade:

---

<sup>1169</sup> Sergio Constán, “La importancia de llamarse Ramón. Notas sobre la presencia de Wilde en Gómez de la Serna”, *Philologica canariensis (Revista de filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)*, 2003, págs. 61-73, cita en pág. 62.

<sup>1170</sup> *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Consejería de Cultura, Principado de Asturias, 1997, págs. 105-106.

Tanto las letras españolas como las hispanoamericanas no pudieron substraerse al influjo de la atractiva figura de Salomé ni tampoco al de la creación de Oscar Wilde. Aunque las herederas literarias de la bailarina bíblica llegan hasta nuestros días, esta etapa inicial de resurrección del mito es la más fructífera en los que a producciones hispánicas se refiere, iniciándose la andadura de este periodo en la última década del diecinueve y extendiéndose hasta casi los años veinte del presente siglo [en alusión al siglo XX].

Esta primera etapa se inicia en el año 1891 con dos sonetos del poeta cubano Julián del Casal [“Salomé” y “La aparición”, en *Nieve*] y finaliza en 1918 con una novela del colombiano Vargas Vila. Si hubiera que definir este periodo en una palabra, esta sería “arquetipo”. Efectivamente, las composiciones literarias que se produjeron entre estos años repiten una y otra vez el modelo de Salomé como mujer fatal recreando todos los tópicos modernistas del momento a la vez que se hacen eco de las corrientes misóginas europeas<sup>1171</sup>.

Por su parte, Agustín Coletes en “Oscar Wilde en España, 1902-1928”, lleva a cabo un exhaustivo estudio de las distintas fases de penetración de la obra de Wilde en nuestro país, señalando a aquellos traductores y literatos que contribuyeron de forma especial a ello. Coletes establece tres fases claramente diferenciadas por hitos relacionados con la obra y con Wilde muy concretos: la primera se inicia en 1902, centrada en el éxito de *Salomé*, en el entusiasmo de los modernistas españoles por el mito y en las polémicas sobre la moral en las artes suscitadas tras la publicación de aquella; la segunda, surge a raíz de los estrenos de dos comedias de Wilde (*Una mujer sin importancia* y *Un marido ideal*) en 1917, y el proceso abierto por el ex-amante del escritor tras la publicación de un polémico libro sobre la relación que mantuvieron en 1918; y la tercera, marcada por el declive del éxito de la obra del irlandés entre críticos y literatos, se inicia tras la traducción de *De Profundis* y conlleva la consolidación generalizada de la misma y del propio escritor entre el público lector:

Wilde [...], punto obligado de referencia artística durante varios decenios, [...] estaría llamado a penetrar con cierta fuerza en el mundo literario de este país. Si bien el punto álgido de tal influencia se registra hacia 1920, hay que retrotraerse hasta 1902, ya que sin analizar mínimamente los estadios iniciales de la penetración es difícil entender la fase plena de la misma. Para completar la panorámica, habría que hablar de autores como William Morris y John Ruskin, George Bernard Shaw y Herbert G. Wells, Arnold Bennet y Joseph Conrad, James Joyce y algún otro<sup>1172</sup>.

Ciñéndome a los límites cronológicos de esta investigación, me centraré en la primera de las fases que Coletes delimita en torno a 1902, no sin antes, en referencia a

---

<sup>1171</sup> Rodríguez Fonseca, “Un mito compartido en las literaturas finiseculares de ambos lados del Atlántico: la mujer fatal y Salomé”, *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998* (1998), págs. 745-750, cita en págs. 746-747.

<sup>1172</sup> Agustín Coletes, “Oscar Wilde en España, 1902-1928”, *Cuadernos de Filología Inglesa*, vol. I (1985), págs. 17-32, cita en págs. 11-18.

su cita explícita a los prerrafaelitas William Morris y John Ruskin, abordar someramente la influencia directa y consciente de estos en Oscar Wilde. A este respecto, Amparo Serrano de Haro, en su estudio sobre la faceta de crítico y conferenciante de Oscar Wilde, deja muy claro como punto de partida que “Si en el retrato del crítico del siglo XIX Ruskin representa la conciencia, y Pater la voz, Wilde termina de redondear el cuadro aportando el traje del crítico”<sup>1173</sup>. Según la autora, en la literatura crítica de Oscar Wilde (iniciada en torno a 1882) pueden observarse ya signos inequívocos de modernidad tanto en los conceptos que aborda como el tono con que los aborda, porque “la prosa de Wilde no busca adoctrinar, ni subyugar, todo lo más seducir y con mucha ironía”<sup>1174</sup>. La cuestión es que en las conferencias, artículos en prensa, ensayos y sus famosos diálogos, el escritor presenta una actitud reflexiva mucho más abierta. Puede que en principio se debiese a la conciencia de que no poseía los conocimientos intelectuales que solían adornar a la mayoría de los críticos de su época (cuando en 1882 se le ofrece el ciclo de conferencias por Estados Unidos y Canadá goza de cierta fama como dramaturgo y poeta, pero nada más); pero el escritor, lejos de desanimarse, decide reinventarse en esta nueva faceta y con un carácter distendido y cercano, no exento de toques de humor inteligente, asume el reto e intenta, por primera vez, definir su ideario estético:

A primera vista los textos de Wilde no son muy valiosos, están contruidos a base de “préstamos” de Ruskin, Morris, Pater y Whistler. Es interesante observar cómo Wilde pretende sintetizar todas estas teorías distinguiendo entre arte creativo (Pater, Whistler) y arte decorativo (Ruskin, Morris), siendo el papel de los primeros independiente de la sociedad, puesto que su ambición es crear un ideal de pura belleza, mientras que los segundos buscan transformar la sociedad con medidas que introduzcan la belleza en la cotidianidad a la vez que transformar los trabajadores en artistas, es decir, en hombres con capacidad de expresión y de autorrealización<sup>1175</sup>.

Serrano de Haro hace especial hincapié en que una de las peculiaridades de las conferencias de Wilde es su insistencia en ciertos temas relacionados con aspectos prácticos del arte, tales como su apoyo a la creación de museos como lugar de aprendizaje para el artesano, la dignidad del trabajo manual o su certeza de los efectos beneficiosos de la belleza sobre los seres humanos:

---

<sup>1173</sup> Amparo Serrano de Haro, “Oscar Wilde y la modernidad”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.<sup>a</sup> del Arte, t. 8 (1995), págs. 321-331, cita en pág. 321.

<sup>1174</sup> Serrano de Haro, *op. cit.*, pág. 321.

<sup>1175</sup> *Ibid.*, pág. 321-322.

Es muy posible que haya por parte de Wilde un deseo de amoldarse a los gustos pragmáticos del público, pero también es posible que por aquel entonces Wilde estuviese más cerca de los planteamientos de Ruskin y Morris de lo que cabría suponer<sup>1176</sup>.

Cierto es que Oscar Wilde se distancia de Ruskin en el sustrato místico sobre el que este apoya todos sus preceptos estéticos y eso aún lo acerca más a Morris, pues la espiritualidad de la que el pintor, diseñador y conferenciante hace gala a través de sus consignas de revolución social, mediante la penetración de la belleza en la vida cotidiana de los obreros, nada tiene de idealismo posromántico, menos aún de religiosidad, sino que tiene que ver con el desarrollo individual de cada persona enfrentada a la belleza, de su sensibilidad y temperamento artísticos desde una perspectiva sociológica e incluso psicológica, si se quiere, pero no metafísica. Estos mismos argumentos son parte de aquellos que conectan la visión del arte nuevo de Ramón con el Prerrafaelismo, como ya expuse, y por supuesto con Oscar Wilde, especialmente en todo lo que tenga que ver con el sentido vitalista de ese arte verdaderamente moderno:

Ramón que fue en nuestro país el mensajero de todo lo nuevo, supo sin titubeos que la literatura de Wilde era fundamentalmente nueva, y a su adopción y asimilación entre nuestras fronteras dedicó un gran número de páginas.

[...] supone 1909 el principio de un largo paréntesis temporal en el que Gómez de la Serna atiende a la figura y a la obra del esteta, y comprende, si seguimos el curso de textos editados y reeditados, algo más de medio siglo<sup>1177</sup>.

Sin embargo, Ramón no se interesó especialmente por el Wilde crítico y conferenciante, sino exclusivamente por el literato puro. No insisto en la faceta crítica de Oscar Wilde porque supondría un estudio más profundo y extenso de lo que los fines y límites de esta tesis requiere y permite en estos momentos, pero es imprescindible establecer al menos la conexión entre Wilde y el Prerrafaelismo, como entre Ramón y el propio Wilde, entablándose entre ellos esa línea de conexión con la escuela inglesa.

Volviendo a la primera etapa de penetración y asentamiento de la obra de Oscar Wilde en España, en 1902 aparecía la primera traducción al castellano de su *Salomé*, debida a Martínez Sierra y Pérez Jorba. Posiblemente ese mismo año, o tal vez el anterior, aparece otra traducción, esta vez a cargo de Rodríguez Serra, con prólogo del amigo de Wilde, Enrique Gómez Carrillo, escritor guatemalteco afincado por entonces en Europa. La obra es, pues, ya conocida por el público español, a pesar de ser la más criti-

---

<sup>1176</sup> *Ibid.*, pág. 323.

<sup>1177</sup> Constán, *op. cit.*, pág. 62.

cada y temida de todas las creadas por Wilde a causa de su supuesto antipuritanismo e inmoralidad manifiesta, según los parámetros morales de los poderes fácticos más reaccionarios de la sociedad española. Sin embargo, el apoyo decidido a la obra de aquellos jóvenes (y no tan jóvenes) literatos españoles “fieles discípulos del *art nouveau*, del Parnaso francés, del recientemente fallecido Wilde”<sup>1178</sup> fue decisivo. Incluso Nicolás Salmerón, que prologa el tristemente famoso ensayo *Degeneración* de Nordau, advertía de la inutilidad de censurar a Oscar Wilde en la España de los modernistas:

Para Nordau [...] moralidad y belleza son idénticas en su esencia íntima [...], para censurar abundantemente, a reglón seguido, a Oscar Wilde y su obra. Pero el propio prologuista Salmerón recordaba que –por mucho que le pesara a Nordau– el nombre de Wilde era sagrado para los modernistas españoles. Nada más cierto: los jóvenes iconoclastas y anarquizantes de principios de siglo [...] imitaban a Wilde, su pergenio físico, sus ocurrencias y sus poses, y le tenían como perverso ejemplo de *mala* conducta a seguir. Queda pues, abierta la polémica, que duraría bastante<sup>1179</sup>.

Agustín Coletes destaca toda una serie de acontecimientos que fueron jalonando y afianzando la presencia de la obra del irlandés en nuestro país. Así, después de la publicación de *Salomé* vendría la de *Lord Arthur Savile 'Crime*, traducido su título por *El crimen de Lord Arturo Savile*, en la revista *La España Moderna*, en enero de 1906; y al año siguiente, mientras en Nueva York salían a la luz *The Writings of Oscar Wilde*, en Londres, Álvaro Alcalá Galiano, especialista en temas culturales ingleses, da una conferencia sobre la *Salomé* wildeana. Sin embargo, el gran acontecimiento que marcaría un antes y un después en el asentamiento definitivo de la obra de Wilde en nuestras fronteras, en opinión de Coletes, será la primera selección de sus trabajos por la editorial inglesa Methuen en 1908, al cuidado de Robert Ross y bajo el título *First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde*, en catorce volúmenes. Con esta cuidadísima edición comienza un verdadero interés en España por la obra de Wilde:

En el prestigioso suplemento literario de *El Imparcial*, *Los Lunes*, Álvaro Alcalá-Galiano, ya mencionado, escribe ahora a raíz de las nuevas traducciones y comenta, muy atinadamente, que al criticar a Wilde se confunden “las debilidades del hombre con la genialidad del artista” y que el irlandés es, sobre todo, un “poeta entusiasta del helenismo y el renacimiento”, discípulo de Ruskin y autor de “obras elevadas, de maravillosa factura y aristocrático pensamiento, en las que solo se lamenta la falta de calor humano”. Dos años más tarde, en 1910, Alcalá-Galiano ampliará estas y otras ideas sobre Wilde en el volumen titulado *Impresiones de arte*<sup>1180</sup>.

---

<sup>1178</sup> Coletes, *op. cit.*, pág. 18.

<sup>1179</sup> *Ibid.*, págs. 18-19.

<sup>1180</sup> *Ibid.*, pág. 20.

Antes, en 1909, se publican en castellano los cuatro cuentos de *A House of Pomegranates*, traducido por *La casa de los granados*, en la versión de Emeterio Mazorriaga y prologada por Díez-Canedo; y poco después le llegaba el turno a *The Ballad of Reading Gaol* (*La Ballada de la Cárcel de Reading*) de mano de Ricardo Baeza para la revista *Prometeo* (n.º 10, agosto de 1909). El otro gran traductor de Oscar Wilde en España será Ramón Tenreiro, quien en *La Lectura* se había ocupado también de las nuevas versiones; así como Luis de Terán lo hará en la revista *Nuestro Tiempo*. Está claro que la obra de Oscar Wilde despierta un enorme interés en España, lo que no impide que le acompañe siempre la controversia por la fama de amoral de su autor. Esto explica lo ocurrido en 1910 con los dos estrenos casi a la par de su *Salomé*, en versión teatral la una y operística la otra: mientras el 5 de febrero de ese año Margarita Xirgu estrena la versión en catalán del texto wildeano, en el Teatro Principal de Barcelona, con enorme revuelo pero con igual éxito de público a pesar de las duras críticas al texto<sup>1181</sup>, en Madrid se preparan con expectación para el estreno ese mismo mes, en el Teatro Real, de la ópera de Strauss basada en la obra de Wilde:

Se multiplican las ediciones y las representaciones de la ópera por toda Europa, como se indica en *El Imparcial*. Cuando se estrene en París, se envían crónicas telegráficas (*El Imparcial*, 7-V-1907) y se comenta por extenso (*El Imparcial*, 3-VI-1907); se dedican ensayos de conjunto a la ópera de Strauss (*Por esos mundos*, 150, 1907) o a aspectos particulares como la indumentaria. Y todo ello rubricado con el estreno en el Teatro Real en Madrid, con inusitada expectación e intervención muy directa de Luis París, director de escena y empresario que desde comienzos del siglo estaba tratando de poner a la altura de los mejores teatros europeos el coliseo madrileño; el estreno fue acompañado de la inclusión de escenas en la prensa (*Heraldo de Madrid*, 19-II-1910) o reseñas elogiosas como la de Eduardo Muñoz en *El Imparcial* (17-11-1910)<sup>1182</sup>

Pero ya durante los preparativos de la ópera de Strauss en el Teatro Real tuvo lugar una de las más crudas controversias en la capital española en torno a aquella, impulsada por la lucha sin cuartel contra la inmoralidad de las Damas Españolas:

Esa literatura se iba introduciendo en España con reticencias puesto que chocaban con la oposición de las Damas Españolas publicando un panfleto contra el estreno de la

---

<sup>1181</sup> Sobre este tema, véase en particular Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Madrid, Planeta, 1974.

<sup>1182</sup> Jesús Rubio Jiménez, "Oscar Wilde y el tema de *Salomé* en España", *Ciclo de conferencias en torno a Oscar Wilde*, Mauro Armiño y Andrés Peláez coords., Madrid, Consejería de Educación, 2001, págs. 57-97, cita en pág. 75. Sobre el tema de la musicalidad intrínseca de los versos de la *Salomé* de Wilde, y algunas de las puestas en escena de la obra como versiones musicales de la misma, véase en particular Cristina Peri Rossi, "Salomé: una obra para Oscar Wilde", *El viejo topo*, 30 (1979), págs. 26-27.

*Salomé* de Strauss, promovido por Luis París en el Teatro Real, que suscitó un provocativo artículo de Ricardo Baeza [“Comentarios”, *Prometeo*, 23 (1910)].<sup>1183</sup>

Pese a todo, el estreno de produjo, y las críticas posteriores evidencian la falta de acuerdo que generó, lo que alimentó aún más si cabe la “leyenda” en torno a *Salomé* y al propio dramaturgo. Así, Jacinto Benavente, por ejemplo, asistió al estreno de la ópera y en las páginas de sus “sobremesas” de *Los Lunes de El Imparcial* declaró abiertamente su agrado por la obra; mientras que otros la repudiaban con sincera indignación, si bien por motivos distintos unos de otros. José Subirá resumía la polémica en las siguientes palabras: “Los juicios no pudieron ser más contradictorios. Para unos críticos, aquella música, más dañina y malsana que el mismo libreto, era una droga peligrosa que no debía servirse a los públicos. Para otros, la ópera de Strauss solo era ruido y más ruido, por lo cual, tras ella, oírían con gusto un poco de música”<sup>1184</sup>. Como colofón a toda esta polémica, salía a la calle, también en febrero, el primer número de la revista *Europa*, “órgano de expresión de las nuevas generaciones intelectuales y europeístas”<sup>1185</sup>, con un retrato de Oscar Wilde en su portada.

Avanzando a 1911, Ricardo Baeza empieza sus traducciones de las comedias de Wilde con *A woman of No Importance*, seguida de la de *An Ideal Husband*, si bien no vieron las tablas, y entonces sin demasiado éxito, hasta 1917, momento en que Agustín Coletes sitúa la segunda fase de aceptación de la obra del dramaturgo irlandés en nuestro país. Entre una fecha y otra, los estudios, ensayos y críticas sobre la vida y obra del autor maldito se sucedieron, centrados prácticamente la totalidad de ellos en la obra de la bailarina bíblica. Por citar algunos de los más interesantes de la larga y heterogénea lista de escritores que constituyeron esta crítica wildiana, a favor o en contra, se sumaron: Sánchez Araujo, Sánchez Ocaña, Cansinos Assens, Miguel Guerra Mondragón, el ya citado Alcalá-Galiano, Andrés González Blanco (estos dos últimos, enzarzados en una fuerte polémica por los valores teatrales y éticos de *Salomé*) o Ramón Casellas; sin olvidarnos del propio Ramón Gómez de la Serna, sin duda “con todas sus ironías, uno de los grandes portavoces de Wilde en España”<sup>1186</sup>. De entre las muchas líneas que Ramón dedicó a lo largo de toda su vida a Oscar Wilde, he seleccionado las que siguen, publicadas en el número 26 de *Prometeo*, en 1911:

---

<sup>1183</sup> Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, en Gómez de la Serna, *op. cit.*, pág. 49.

<sup>1184</sup> Citado por Coletes, en *op. cit.*, pág. 20.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, pág. 21.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, pág. 20.



Es imprescindible hablar de su obra, que es su vida prohijada por su vida. Oscar Wilde –ese discípulo de Ruskin, que endiabló las doctrinas del maestro por más significancia y más voluptuosidad–, siendo un moralista y un cristiano, ha matado a la ética y al cristianismo por belleza, por pasionalismo. Porque no hay nada que mate mejor lo que hay de morboso en las cosas que la belleza –esto dicho para menos alarma–, no hay mayor perdición que el exceso de belleza. [...]

Así el arte de Óscar Wilde es un arte cristiano para los perversos y para la perversión, porque su belleza fataliza su deshonra y es en resumen una victoria sobre todas las susceptibilidades, una gran suscitación, que conseguida por el hombre le hace íntegro y heterodoxo<sup>1187</sup>.

### 3.3 La culminación del mito de la *femme fatale* con la *Salomé* de Oscar Wilde

Pero si retrocedemos en el tiempo al origen de todo este fenómeno literario en las letras españolas e hispanoamericanas<sup>1188</sup>, es decir, a la propia *Salomé* de Oscar Wilde<sup>1189</sup>, veremos que su andadura empieza en torno a 1891, cuando el autor se marcha a París, entrando de la mano del poeta americano Stuart Merrill en estrecho contacto con Verlaine, Rimbaud y Mallarmé (que acoge a Wilde en su famosa tertulia literaria de los martes en su piso parisino), además de conocer a Jean Moréas, Pierre Louÿs, Octave Mirbeau o Toulouse Lautrec, entre otros. Mallarmé trabajaba entonces en su poema *Herodiade* y, aunque no se publicaría hasta 1898, ya he comentado anteriormente que las copias del poema circulaban entre los simbolistas, siendo más que probable que Wilde leyese una de ellas. No obstante, aun cuando el poema de Mallarmé sirviese de acicate para que Wilde determinase escribir su propia versión del mito bíblico, se sabe que el tema le fascinaba desde hacía mucho tiempo atrás: en el discurso que escribiese para agradecer su invitación a una cena en una logia universitaria de carácter masónico, la logia Apolo, el joven Oscar aludió largamente al personaje de San Juan Bautista, patrón de la orden; y su hermano mayor, Willie Wilde (entre los hermanos siempre

---

<sup>1187</sup> Gómez de la Serna, “Oscar Wilde”, *Prometeo*, 26(1911), págs. 1-10, cita en págs. 1-2.

<sup>1188</sup> Sobre este tema, véase en particular Monserrat Morales Peco, “La danza de la seducción y de muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX”, *Reescrituras de los mitos en la Literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, págs. 273-297; Rodríguez Fonseca, “Un mito compartido en las literaturas finiseculares de ambos lados del Atlántico: la mujer fatal y Salomé”, *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998* (1998), págs. 745-750; Joan Torres Pou, “Salomé en la literatura hispánica: Aspectos de la alegoría y la ansiedad de influencia en los escritores fin-de-siglo”, *Iberoromanía*, 47 (enero 1998); Rodríguez Fonseca, *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, op. cit.; Rosa Pellicer, “Salomé en la literatura hispanoamericana de fin de siglo”, *Modernismo y Modernidad en el Ámbito hispánico* (Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos), Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1996.

<sup>1189</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, Mauro Armiño trad., Madrid, Valdemar, 2004. Esta es la edición que utilizaré para las citas literales de la obra.

hubo una cierta rivalidad literaria, por mucho que fuese evidente la superioridad del pequeño sobre el mayor) había publicado en la década de 1880 en la revista *Kottabos* un poema sobre Salomé. A todo esto hay que añadir que Oscar Wilde, amante y profundo conocedor de la plástica y del arte en general (como buen esteta que era), conocía muchas de las versiones pictóricas que del tema de Salomé se había hecho a lo largo de los últimos siglos. Las de Sandro Botticelli, Peter Rubens o Domenico Ghirlandaio estaban entre sus preferidas, pero ninguna le parecía tan conseguida como las de Gustave Moreau, sin duda por lo de perverso que hay en todas ellas, además de por su exquisito orientalismo. La influencia de Moreau (como de la descripción de sus cuadros por Huysmans), están claramente presentes en la génesis de la Salomé de Wilde, por encima de cualquier otra influencia plástica o literaria. Por tanto, el tema de la princesa judía estaba presente en el entorno y en la cabeza de Wilde mucho antes de que arribase a París. De hecho, en 1890 anunciaba que escribiría pronto una obra sobre “*la bella donna della mia mente*”<sup>1190</sup>, como había dado en llamar al personaje, hablando obsesivamente del proyecto a todos sus conocidos y admiradores.

Cuando por fin se decidió a hacerlo realidad, y tras abocetar unas cuantas páginas en prosa poética, decidió convertirlas en un poema con el título de “La decapitación de Salomé”, en la que la seductora bailarina perdería la cabeza al caer a un lago helado. Sin embargo, a medida que iba escribiendo el poema se abría paso en su cabeza la idea de una obra de teatro: fue así como finalmente nacía *Salomé*, terminada en diciembre de 1891 en Torquay y escrita en francés<sup>1191</sup>, con la ayuda de Stuart Merrill, Adolphe Retté, Pierre Louÿs y Marcel Schwob para la traducción del texto a dicho idioma.

Para el estreno de la obra en París Wilde contrató al escenógrafo Charles Ricketts, que propuso una escenografía claramente simbolista, donde los objetos y, sobre todo, el color, asumían un fuerte lenguaje alegórico, como comentaré en relación al texto en las siguientes páginas. Tanto Wilde como la actriz protagonista estaban entusiasmados con el proyecto, y los ensayos empezaron pocas semanas después de haber concertado la fecha del estreno y el teatro donde tendría lugar. Sin embargo, sus expectativas se vieron totalmente frustradas por la decisión de la censura oficial de no permitir el estreno,

---

<sup>1190</sup> Citado por Rodríguez Fonseca en *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, *op. cit.*, pág. 64.

<sup>1191</sup> Los motivos por los que Wilde escribió inicialmente en lengua francesa su ansiada obra fueron variados. Uno de los de más peso, sin duda, fue el entusiasmo de Sarah Bernhardt, que encarnaría a la protagonista del drama, pero ello exigía que el texto fuese en francés; a lo que se unía que la lengua gala, como lengua literaria, gozaba entonces de un prestigio extraordinario, por lo que escribir la obra en dicho idioma le otorgaba de inmediato mayor brillo intelectual, algo a lo que Wilde no pudo ni quiso resistirse.

amparándose en una vieja ley que prohibía llevar a escena personajes bíblicos (que no siempre se aplicaba a rajatabla), y los ensayos quedaron suspendidos.

Tras un periodo de auténtica depresión que obligó a Oscar Wilde a una cura de reposo, el irlandés se centraría en la publicación de *Salomé* en inglés, lo que también le llevó más de un quebradero de cabeza: acudió a John Lane como editor y a Beardsley como ilustrador (con las reticencias ya expuestas). Esta última no tomó en consideración ninguna de las sugerencias del autor e hizo lo que su genio le dictó en cada momento, provocando las lógicas tensiones entre ambos. Pero las ilustraciones fueron el menor de sus problemas, pues Wilde cometió el error de encargar la traducción del texto del francés al inglés al que entonces era su amante, Alfred Douglas, con un conocimiento limitado de la lengua gala, lo que provocó una serie de fallos de traducción de tal envergadura que los altercados entre ambos se convirtieron en algo cotidiano y el proceso en un calvario. Dada la relación sentimental que mantenían, Wilde cedió y Douglas fue el traductor oficial de la primera edición inglesa del texto, en 1894, con el supuesto consentimiento de su amante; algo que años más tarde Wilde puso en tela de juicio. El periódico londinense *The Times* fue durísimo con la obra, de la que dijo que era “an arragement in blood and fericity, morbid, bizarre, repulsive, and very offensive in this adaptation of scriptural phraseology to situations the reverse of sacred”<sup>1192</sup>; mientras el mundillo teatral de la capital inglesa guardaba silencio al respecto.

Finalmente *Salomé* volvía a ver la luz en su estreno, en París en 1896, con Sarah Bernhardt encabezando el reparto, como no podía ser de otro modo, estando ya encarcelado Wilde en la prisión de Reading acusado de inmoralidad y corrupción. En Inglaterra la obra no sería representada hasta bien entrado el siglo XX, muchos años después de haber muerto su autor.

La imagen de Salomé había sido cincelada por Wilde detalle a detalle acorde a la iconografía simbolista, de origen prerrafaelita, del mito de la *femme fatale*, evidentemente inspirado por las Salomé de Moreau, tanto las de sus lienzos y dibujos, como la descrita por Huysmans, como ya he comentado, sin olvidarnos por ello de la influencia de la Herodías de Heine en *Atta Troll*. Más discutida es la posible influencia recibida de la protagonista de Flaubert, en opinión de Mario Praz, al menos en determinados aspectos.

---

<sup>1192</sup> Citado por Rodríguez Fonseca, en *op. cit.*, pág. 68.

tos del personaje, aunque para Rodríguez Fonseca parece lógico que no puede descartarse<sup>1193</sup>.

Sin embargo, a pesar de estas referencias o antecedentes evidentes, es también incuestionable que Wilde forjó una Salomé extraordinaria, pues aunque hizo de ella el crisol en el que fundir todas las referencias culturales de su época sobre la *femme fatale*, al mismo tiempo reinventó el icono al ofrecernos una reinterpretación de él distinta, a lo que se añade su condena final en el drama, adquiriendo este un excepcional poder catártico para el público de la época. No obstante, como puntualiza Rodríguez Fonseca, Wilde nos ofrece, quizás sin pretenderlo, mucho más que eso (de hecho se supone que en un principio quería crear una alegoría viva de la lujuria) y nos obliga a ver al personaje desde una nueva perspectiva, ya que nos muestra a una princesa con un cuerpo que despierta automáticamente el deseo en todos los que la contemplan, a pesar de que Salomé es fría, asexuada, distante e indolente (o precisamente por eso: el morbo de su conocida virginidad en un cuerpo andrógino que es la encarnación de la voluptuosidad y al que se le presupone la sexualidad de la mujer fatal, aunque solo sea por ser hija de Herodías), y tras la que se esconde una niña asustada, pero también terrible. Ahí radicaría lo extraordinario de *Salomé*, que su protagonista a lo largo de la obra se transforma traumática y violentamente en una mujer, pero en una tan fatídica y mortal para los demás como para sí misma.

En opinión de Rodríguez Fonseca, la belleza y el poder sexual de la princesa de Judea imaginada por Oscar Wilde reside fundamentalmente en unas pocas características psicofísicas<sup>1194</sup>, que nos remiten directamente al ideario iconológico prerrafaelita: la palidez lunar de su suave piel, manos y pies delicadísimos y niveos, mirada turbadora, y aspecto andrógino<sup>1195</sup>. Todas ellas son sobradamente conocidas por el público de la época, que las ha incorporado hace tiempo a su idea de la mujer fatal; del mismo modo que se asume que tras dichas características se esconden otras tantas psíquicas, propias de aquella: fetichismo, vampirismo, manipulación, encantamiento y ambigüedad sexual.

---

<sup>1193</sup> Antes que Praz, autores como Rafael Cansinos Assens, autor de *Salomé en la literatura* (Madrid, América, 1919), tampoco encuentra conexiones entre ambas obras, a las que considera radicalmente opuestas, tanto en intenciones como en resultado literario. A los ensayos de Cansinos y Praz me remitiré en las próximas páginas sobre la *Salomé* de Oscar Wilde, partiendo de las ediciones citadas.

<sup>1194</sup> En realidad, no hay en el texto de Wilde una descripción física ni psicológica objetiva del personaje, no hay acotaciones en la que se nos describa de antemano, sino anticipaciones que se desgranar poco a poco a lo largo de la obra por medio de la imagen que de ella tienen los demás personajes, aunque, indiscutiblemente, dicha imagen se completa con las palabras y las acciones de la propia Salomé.

<sup>1195</sup> Solo falta el pelo ensortijado y exuberante propio de aquella iconografía; sin embargo, los cabellos jugarán un importante papel sexual en manos de Salomé, como veremos más adelante.

El rasgo más llamativo del físico de la princesa hebrea es, sin duda, la palidez extrema de su satinada piel, rasgo que es repetidamente recalado por todos los testigos del drama. De un lado, como sabemos, se trata de una de las características físicas típicas tanto de la *donna angelicata* como de la *femme fatale* prerrafaelitas perpetuada a través de la iconografía simbolista y modernista; de otro, es un rasgo por el que se la compara constantemente con la luna, asociada a su vez simbólicamente con la sexualidad y psicología femeninas tal como las entendió la Europa finisecular. Al respecto Rosa Pellicer, en “Salomé en la literatura hispanoamericana de fin de siglo”, destaca la importancia de la relación de Salomé con la luna en el texto de Oscar Wilde que, en su opinión, conectan al personaje con figuras mitológicas y deidades femeninas de la Antigüedad cuyo culto se vincula con el astro y la virginidad femenina:

... se trata de una mentalidad andrógina que le lleva a desear la boca del profeta y, al verse desairada, decide que muera, decisión que la conducirá en el texto de Wilde a su propia muerte. [...] fundamental en el texto del escritor inglés la relación de Salomé con la luna [...] y con la figura mítica de Diana, transformada en Hécate, uniendo la luna, el vampirismo y la muerte. Porque, no hay que olvidarlo, a pesar de sus múltiples imágenes, es una joven virgen, en muchas ocasiones de aspecto efébo, lo que la distingue de otras congéneres también decapitadoras-castradoras, como Judith o Dalila, y de otros personajes puestos de moda como Elena o Cleopatra<sup>1196</sup>.

En una línea interpretativa muy similar, Monserrat Morales Peco señala en relación al simbolismo de la luna en la Salomé de Wilde (como en la de Flaubert), su vinculación con ritos sacrificales y con el magnetismo fatal que ejercen a través de su blanca espectral y metálica sobre los hombres, las víctimas propiciatorias de sus encantos y chivos expiatorios de su sexualidad necrófila:

Además de ver en ella a la diosa de la muerte, también en algunas culturas y civilizaciones se la ha imaginado como país de los muertos. [...] La luna es, por tanto, signo de muerte y se le atribuye un poder maléfico. [...] en este auténtico drama de la mirada, los ojos masculinos contemplan al mismo tiempo y de forma obsesiva, como si no existiera nada más en el decorado donde se hallan inmersos, dos realidades materiales: la luna y el cuerpo de Salomé.

La luna-espejo de Salomé puede aparecer a los ojos del hombre seducido e hipnotizado [...] como una feminidad atractiva, encarnación de belleza, delicadeza y candor. [...] Sea como fuere, la Luna y Salomé en el drama de Wilde comparten ciertos atributos, sufridos por el color blanco plateado que las caracteriza y al que se alude de manera insistente. Ofrecen a la mirada masculina la frialdad del metal, la evocación de la mujer distante, fríamente inaccesible e intocable. Exhiben idéntica palidez, la lividez de la muerte, una belleza necrófila. Y así mismo lucen una arrebatada virginidad. La Salomé wildeana,

---

<sup>1196</sup> Pellicer, *op. cit.*, págs. 33-42, cita en pág. 34.

como sus antecedentes literarios de los que sin duda se nutre, parece admirar y rendir culto a esa otra diosa lunar, Ártemis, émulo que se obstina ella misma en imitar<sup>1197</sup>.

Por tanto, no solo las alusiones al físico de la protagonista sino la propia evolución psicológica de su personaje es siempre identificada con la luna, imagen especular de la princesa y testigo mudo de las pasiones que los mueven a todos. Del conjunto de los símbolos utilizados por Wilde en el texto (la sangre en el suelo, el aire repentinamente frío, etc.) y en la escenografía, la luna es, sin duda, el de mayor protagonismo, convertido en un personaje más que refleja los estados cambiantes del alma de Salomé y de la atmósfera trágica que se va densificando a medida que los hechos se desencadenan.

De la luna, la primera vez que se alude a ella en el texto, se dice que “...¡Qué rara parece! Se diría una mujer que sale de una tumba. Parece una mujer muerta. Se diría que está buscando muertos”<sup>1198</sup>, palabras pronunciadas por el Paje de Herodías como si de una premonición se tratase; palabras que serán replicadas por el capitán, el joven sirio enamorado de Salomé, que exclama: “¡Qué rara parece! Como una princesita que llevara un velo amarillo y tuviera pies de plata. Parece una princesita cuyos pies fueran pequeñas palomas blancas..., se diría que baila”<sup>1199</sup>. Esa identificación positiva y romántica de la princesa con la luna que tiene Narraboth es alimentada por la propia Salomé, cuando esta, ya en escena, comenta: “¡Qué gusto ver la luna! [...] Es fría y casta la luna... estoy segura de que es virgen. Tiene la belleza de una virgen... Sí, es virgen. Nunca se ha mancillado. Nunca se ha entregado a los hombres, como las otras diosas”<sup>1200</sup>. Es obvio, por tanto, que Wilde establece una identificación especular entre la princesa y la luna y, de esa manera, una imagen bidimensional de “la autonomía emocional de la mujer y su codicia material”<sup>1201</sup>.

Evidentemente, la visión que del mismo objeto, la luna/Salomé, tienen los dos personajes es muy distinta, simplemente porque la miran con distintos ojos: el uno, el paje de Herodías, con la lucidez de quien no puede dejarse hechizar por la belleza de la princesa, inmune a sus encantos (tanto por su homosexualidad, como por el amor que siente por Narraboth), pero buen observador de la suerte que corren aquellos que la contemplan embelesados, ve en la luna y en la princesa presagios de muerte; el otro, el jo-

---

<sup>1197</sup> Morales Peco, *op. cit.*, págs. 273-297, cita en págs. 283 y 288-289.

<sup>1198</sup> Wilde, *op. cit.*, pág. 29.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, pág. 29.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, pág. 39.

<sup>1201</sup> Dijkstra, *op. cit.*, pág. 395.

ven capitán sirio Narraboth, que no podrá evitar enamorarse de Salomé a fuerza de mirarla, y que identificándola subconscientemente con la luna, no puede ver en el astro (como en todo cuanto mirase), sino a aquella a la que desea, y en esta a una criatura fascinante y virginal. Por ello, tras repetir obsesivamente, como si estuviese en trance o rezando, lo hermosa que está esa noche la princesa, el capitán añade: “¡Qué pálida está la princesa! Nunca la he visto tan pálida.”<sup>1202</sup> Esta doble visión que Oscar Wilde nos presenta de Salomé por medio de la mirada enfrentada del paje de su madre y del capitán sirio concuerda a la perfección con el trasfondo psicológico de todos los rasgos físicos destacados en la protagonista. Sobre este aspecto concreto, Bram Dijkstra destaca: “La obra de Wilde coloca a la vista por delante del oído. Ambos son sentidos primarios, pero para él la batalla entre ambos representaba la lucha entre el materialismo y el idealismo, entre lo femenino y lo masculino. Salomé, la mujer, la luna, es ‘vista’, percibida exclusivamente en términos de su belleza física, su presencia material”<sup>1203</sup>.

La luna (si aceptamos el testimonio de Lord Douglas, Wilde decía que en ella estaban todas las abominaciones) es espectadora de todo cuanto ocurre en escena, símbolo de la pasión y del incesto, de la virginidad repudiada, e imagen especular de la joven bailarina, cada mutación en el personaje de la princesa se verá reflejada en otra de la propia luna, lo que no pasa inadvertido a ninguno de los personajes, si bien cada uno encontrará interpretaciones muy distintas de lo que su aspecto cambiante simboliza, tal como ocurre con la visión que cada uno de ellos tiene de Salomé. Por ese motivo, la luna aparecerá una vez como una mujer ebria que quiere mostrarse desnuda a los hombres, apartando las nubes de sí como si de velos de los que se despojase se tratasen, anticipándose al estado de embriaguez erótica que conduce a Salomé a su danza de los siete velos. Otras, se la describe como “la mano de una muerta que trata de taparse con una mortaja”<sup>1204</sup>; otras es la diosa mítica que exige ritos sangrientos, de ahí que cuando Narraboth se suicida, el paje responsabilice a la luna, cuyos augurios funestos no ha sabido interpretar (“Sabía que la luna andaba buscando un muerto, pero no sabía que era a él a quien buscaba. ¡Ah! ¿Por qué no le escondí de la luna? Si le hubiese escondido en una gruta, no le habría visto la luna”<sup>1205</sup>), y finalmente, tal como predijese el Bautista, la luna se teñirá de sangre, premonición de su trágica muerte y de la de la propia Salomé. El primero en advertirlo es Herodes, que aún no sospecha el precio que habrá de pagar

---

<sup>1202</sup> Wilde, *op. cit.*, pág. 31.

<sup>1203</sup> Dijkstra, *op. cit.*, págs. 396-397.

<sup>1204</sup> Wilde, *op. cit.*, pág. 46.

<sup>1205</sup> *Ibid.*, pág. 57.

por la lúbrica danza de su hijastra, mientras Herodías (que nada tendrá que ver con la decisión de su hija, aunque le parezca magnífica), se burla de sus presagios, a los que su marido es muy dado (es, junto con el paje de Herodías, el más intuitivo de todos los personajes del drama). Sin embargo, los acontecimientos funestos se sucederán con rapidez y ante el horror del crimen de Salomé, “desaparecen las estrellas. Una gran nube negra cruza la luna y la cubre por completo. La escena se ensombrece por completo”<sup>1206</sup>; y Herodes, liberado del encantamiento sexual de la bailarina, por primera vez la llama mujer (besados los labios difuntos, Salomé ha entregado su virginidad) al dar la orden a los soldados de que la ejecuten.

Por otra parte, en opinión de Rodríguez Fonseca, Wilde nos sugiere en cada comentario sobre la blancura de la piel de la princesa otro estímulo sensorial unido a ella, el de la textura de esa piel, tales como el tacto de terciopelo que seguramente tiene (o eso gustan de imaginar), o el estremecimiento que en ella sueñan ver los que desean acariciarla. Las fantasías eróticas de los hombres que rodean a la princesa, con la excepción de Yokanaán, están claramente vinculadas (tal como ocurre con otros elementos del cuerpo femenino: cabellera, pies desnudos, ojos) con el fetichismo, en cuanto que conducta sexual desviada, nacido de la represión de la doble moral victoriana. Lily Litvak, en *Erotismo fin de siglo*, lo explica así:

Los objetos fetiches se convierten en focos de una realidad emocional, concentrando en sí preocupaciones existenciales. Proyectan la femineidad y el fetichista los necesita como puntos de apoyo para plasmar sus fantasías sexuales. El fetichismo está íntimamente ligado con el simbolismo y este a su vez con el psicoanalismo [*sic*]. [...] Kralft-Ebing llamó la atención hacia un tipo muy especial de fetichismo, estimulado no por objetos, sino por materiales como tela, pieles o cueros<sup>1207</sup>.

Aun cuando la cita de Litvak aluda a la piel en tanto material sobre la propia piel del cuerpo objeto de deseo, no olvidemos que Salomé es tan fría y preciosa, tan exquisita y tan inalcanzable, que parece ser más una obra de arte viviente que un ser humano (en grado extremo además, y deseable por ello); y las delicadas y ricas telas que cubren su cuerpo, pero que constantemente insinúan a los ojos ajenos las formas que ocultan, hacen de la princesa, pero sobre todo de la fantasía del roce de su piel, un objeto fetichista en sí mismo.

---

<sup>1206</sup> *Ibid.*, pág. 110.

<sup>1207</sup> Litvak, *Erotismo fin de siglo*, *op. cit.*, págs. 119-120.



En cuanto a los pequeños y delicados pies y manos de la hijastra de Herodes, típicos de la *donna angelicata*, unidos al hecho de su blancura lunar, son también objetos de auténtica atracción fetichista para todos los que la desean, y objetos de veneración casi mística para quienes la aman, y ella lo sabe. Sobre el erotismo asociado al pie femenino desde finales del siglo XIX, Lily Litvak señala:

Pero el porqué de tal obsesión fetichista en la época que estudiamos se explica mejor si consideramos que después de 1851 la falda del vestido se subió tres pulgadas del suelo. No era mucho, sin duda, pero sí lo bastante para dar a los hombres una nueva visión del pie y del tobillo. [...] El pie se convirtió así en una nueva zona erógena, y además, particularmente útil, puesto que se podía escribir sobre ella sin molestias de la censura<sup>1208</sup>.

Así, mientras Herodes exclama dominado por su lascivia: “¡Ah, vas a bailar con los pies desnudos! ¡Bien! ¡Muy bien! Tus piecitos serán como palomas blancas. Parecerán florecillas blancas que bailan sobre un árbol...”<sup>1209</sup>, para el enamorado Narraboth “sus manecitas blancas se agitan como palomas que vuelan hacia el palomar. Parecen mariposas blancas. ¡son igual que mariposas blancas!”<sup>1210</sup> La paloma es un animal vinculado por igual a la iconografía de María y Venus, como ya he explicado en otro punto anterior de esta investigación, y Salomé es virgen pero cómplice de la lujuria de su tío; y las mariposas, por muy blancas que sean, también se asocian a Venus, más concretamente al erotismo que va unido al amor no platónico, porque el capitán sirio ama a la princesa sinceramente, pero también la desea.

La carga fetichista de los pies y manos de la princesa de Judea se termina confirmando cuando ellos emprenden la mítica danza de los siete velos, la misma con la que Salomé no duda en desplegar todo su erotismo reprimido al servicio de la fantasía sexual de su padrastro. De hecho, Wilde no describe la danza de Salomé en el momento preciso en que tiene lugar, a pesar del lugar privilegiado que ocupa en el drama y de ser su clímax. Quizás por eso es por lo que el autor ni lo intenta (dejando todo el trabajo creativo a la actriz que interprete el papel y a la imaginación del lector de su obra), porque Salomé, solo con sus manos y sus pies, transforma ese vuelo de palomas en un acto de sofisticada perversión, en la seducción convertida en prostitución (no ha hecho falta la entrega física a Herodes, él se ha entregado por los dos a través de su excitada imaginación): Salomé danza a pesar del consejo de su madre de no hacerlo, porque sabe que

---

<sup>1208</sup> Litvak, *op. cit.*, págs. 123-124.

<sup>1209</sup> *Ibid.*, pág. 91.

<sup>1210</sup> *Ibid.*, pág. 35.

solo así podrá obtener la cabeza de Yokanaán. Sabe que su danza esconde para Herodes imágenes de tálamo nupcial revuelto, pero para ella es una danza fúnebre. En definitiva, en palabras de Cansinos Assens, “una pavorosa alegoría de la intención absorbente del sexo voraz”<sup>1211</sup>. Su venganza, pensará la princesa, bien merece el precio.

Elaine Showalter en *Sexual Anarchy* (Penguin, New York, 1991) destaca el hecho de que el velo que cubre el virginal cuerpo de Salomé no deja de ser un símbolo evidente de su himen: objeto-símbolo utilizado por el Simbolismo con recurrencia para representar la castidad y el recato femeninos, unido a las alusiones a la palidez de la piel de Salomé y a sus pies y su figura como palomas blancas, hacen de ella la imagen perfecta de la “veiled woman”<sup>1212</sup>, pues su cuerpo permanece oculto bajo los velos de su danza, y solo al ir desposeyéndose, uno a uno, de ellos, queda desvelado el auténtico yo de la princesa. Su virginidad, tan deseada por Herodes, ya ha sido entregada metafóricamente a Yokanaán. Solo restará el acto de “consumación” definitiva al besar la cabeza del Bautista, algo que solo será posible con el cumplimiento de la promesa del Tetrarca, obteniendo Salomé una doble venganza sobre el género masculino.

Por lo que respecta a los cautivadores ojos color ámbar de la hija de Herodías, otro préstamo del imaginario prerrafaelita, aunque heredado a través del Simbolismo, el secreto de la fascinación que provocan en todos se debe, sin duda, más al enigma de su oscura mirada (propia de una mujer carnal y experimentada en la seducción que, sin embargo, es virgen) que al color o la forma que tienen. Esa enigmática mirada revela que Salomé tiene dos caras muy distintas (como la luna): tras la niña de ojos de sol, a la que todos creen ignorante en materia de sexo, a la que los que la desean creen igualmente ajena al auténtico significado de sus miradas, la Salomé virginal y objeto pasivo, como la luna iluminada por el sol, sin el que no es nada, se esconde la mujer llena de deseo insospechado, de pasiones malditas, ocultas y reprimidas, y la que conoce perfectamente lo que las despierta en los hombres, aunque no alcance a comprenderlas y por las que los desprecia... Hasta que contempla al Bautista y experimenta el mismo impulso carnal irrefrenable por él.

Por último, aunque no menos importante que las otras tres características físico-psíquicas observadas en la Salomé de Wilde, la de su ambigüedad sexual: las contradicciones de esta virgen que no quiere perder su virginidad, pero que desea entregarse al misterio que para ella es el sexo, a pesar del miedo neurótico que siente por los hom-

---

<sup>1211</sup> Cansinos Assens, *op. cit.*, pág. 44.

<sup>1212</sup> Citado por Rodríguez Fonseca, *op. cit.*, pág. 95.

bres, ha quedado ya suficientemente expuesta, pero está claro que Oscar Wilde nos insinúa no solo una ambigüedad psicológica, sino una ambigüedad que también es física. Que el personaje bíblico sea una niña que apenas acaba de iniciar su adolescencia supone la excusa perfecta para que el autor la conciba, guiado por la conjugación de los dos iconos femeninos prerrafaelitas, como un ser de aspecto andrógino. Ciertamente, hay que admitir que Wilde no lo especifica en el texto, pero es un extremo al que el lector acaba llegando, inducido hábilmente por aquel cuando enfrenta al personaje a su propia sexualidad por medio de la pasión que en ella despierta Yokanaán.

En realidad, en opinión de Rodríguez Fonseca, que el profeta sea la causa y el objeto de su ansiedad amorosa, al margen de la atracción inicial por su voz (símbolo de la espiritualidad masculina, frente a la materialidad femenina), se explica por un claro proceso de identificación física y, en cierto sentido, psicológica de Salomé con el amado: el cuerpo de Yokanaán es la imagen especular del de Salomé. Para empezar, también el Bautista, además de ser delgado y casto como ella, tiene la piel pálida, de hecho, es lo primero que fascina a Salomé, que alude obsesivamente a ese rasgo físico de Yokanaán, tan llamativo como en ella misma (“Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca segó el segador. Tu cuerpo es blanco como las nieves que duermen en las montañas [...], ni el seno de la luna cuando se acuesta en el mar... No hay nada en el mundo tan blanco como tu cuerpo... ¡Déjame que toque tu cuerpo!”<sup>1213</sup>), lo que, por otra parte, tiene que tratarse de una licencia poética de Wilde para que se produzca esa identificación, pues no es verosímil que alguien que ha llevado una vida ascética en el desierto y a orillas del Jordán tenga la piel blanca y delicada.

Rechazada por el profeta una primera vez ante tan encendidas palabras, la princesa las niega, centrando su deseo en otro rasgo físico de él, en esta ocasión, su largo y rizado cabello negro (“Es de tus cabellos de lo que estoy enamorada, Yokanaán. Tus cabellos se parecen a racimos de uvas, a racimos de uva negra que cuelgan de las vides de Edom en el país de los edomitas [...]. No son tan negras las largas noches, las noches en que la luna no se deja ver [...] Déjame tocar tu pelo”<sup>1214</sup>). Pero de nuevo los apasionados comentarios sobre su físico provocarán el violento rechazo de Yokanaán.

Salomé centrará por último su obsesivo deseo en un nuevo rasgo físico, aquel con el que ella consuma la tragedia de ambos, la boca del Bautista (“No me gusta tu pelo... es de tu boca de lo que estoy enamorada, Yokanaán. Tu boca es como una cinta escarla-

---

<sup>1213</sup> Wilde, *op. cit.*, págs. 52-53.

<sup>1214</sup> *Ibid.*, págs. 53-54.

ta sobre una torre de marfil. Como una granada cortada por un cuchillo de marfil [...]. Déjame besar tu boca”<sup>1215</sup>); y esta vez ni el furibundo rechazo del profeta hará renegar a Salomé ni de sus requiebros, ni de su deseo. Y ya sabemos que conseguirá su propósito, aunque para ello deba vencer la repugnancia que despiertan en ella las miradas de su padrastro y baile para él, aunque suponga la muerte del amado y la suya propia.

Pero, en definitiva, lo más destacable de esta identificación de la protagonista con el cuerpo del hombre amado es la de carácter psicológico, ya que ambos, aunque por motivos muy diferentes, se han mantenido vírgenes. Cansinos Assens lo argumenta de la siguiente manera:

Lo que le atrae del profeta es su castidad, la frialdad presentida de su cuerpo de nazareno, comparable a una imagen de marfil. Su gran anhelo es tocar esa carne fría, como la suya, abrasada en lo íntimo por el ardor recóndito de los virginales sueños polares [...], el hechizo de su carne nunca tocada, hermana de la suya, que toda caricia ignora. El narcisismo austero del profeta adolescente atrae a su propio narcisismo con una afinidad misteriosa. Ambos están colocados en una actitud marginal respecto al sexo en la zona de castidad y tentación de la androginia. Una terrible curiosidad los atormenta a ambos<sup>1216</sup>.

Ambos, a su vez, viven su sexualidad de una manera fóbica muy similar: si Salomé, en su temor de la sexualidad masculina, se deja llevar por la fijación carnal y la histeria, Yokanaán no se queda muy atrás, porque los insultos y las reiteradas alusiones obscenas que profiere constantemente contra Herodías denotan a una persona atormentada por la obsesión erótica y presa de su temor a ser amado o a amar. Él, el hombre santo, el que precede al que ha de llegar, no puede permitirse perder su alma en veleidades pecaminosas, pero primero Herodías y luego Salomé ponen a prueba su templanza, pues aunque las considera abominables, a pesar del desprecio manifiesto que siente por ellas, algo en su interior, reprimido siempre, se despierta ante la visión de sus hermosos y sensuales cuerpos:

Puede considerarse una imagen de la represión a la que el hombre moderno some su virilidad natural. Virilidad que, naturalmente, nada tiene que ver con su capacidad erótica sino precisamente con todo lo contrario, con su capacidad para dominarla. La decapitación de Juan es pues el símbolo de la castración de esa virilidad y del inicio de un proceso degenerativo (afeminamiento lo llamarán los escritores de la época) que implica la pérdida de las esenciales cualidades masculinas y la aceptación de una corporalidad que aleja al hombre de su camino de perfección al mismo tiempo que lo acerca a las mezquinas necesidades de la bestia<sup>1217</sup>.

---

<sup>1215</sup> *Ibid.*, págs. 55-56.

<sup>1216</sup> Cansinos Assens, *op. cit.*, págs. 67-68.

<sup>1217</sup> Joan Torres Pou, “Salomé en la literatura hispánica: Aspectos de la alegoría y la ansiedad de influencia en los escritores fin-de-siglo”, *Iberoromanía*, 47 (enero 1998), págs. 107-115; pág. 109.

En consecuencia, Oscar Wilde hace de Yokanaán el *alter ego* de Salomé, y viceversa, unidos la *femme fatale* y el andrógino en la misma esfera emocional y física del drama por medio de la relación de amor/odio que les mueve. Sin duda, esa relación fue interpretada igual por la misoginia imperante en la Inglaterra victoriana que por la del resto de Europa como un símbolo inequívoco de la lucha de sexos. Sin rechazar la idea de que el autor de *Salomé* quisiera reflejar esa realidad social, esta interpretación no excluye otras, tales como el perverso placer de mostrar una relación erótica tan morbosa y compleja, muy acorde con el decadentismo y la sensibilidad del propio Wilde.

En todos estos sentidos, conectamos la esencia psicológica de la protagonista con la de la *femme fatale*: es evidente que la Salomé recreada por Wilde no tiene alma de doncella angelical, sino de mujer fatal, pues aunque es físicamente virgen, y lo es por su voluntad (de hecho, con la excepción de Jokanaán, siempre ha sentido asco por los hombres: “...¡Ay, Yokanaán, Yokanaán! Has sido el único hombre al que he amado. Todos los demás me inspiran asco. Pero tú, tú eras hermoso”<sup>1218</sup>), sí sabe lo suficiente del poder de Eros y del deseo masculino y, sobre todo, de cómo usarlo a su favor, como para considerarla una virgen en pureza. Su desconocimiento de lo que realmente podía ser la masculinidad la lleva a despreciar en los hombres lo que ella considera debilidad de carácter, pero no duda en estimular esa debilidad si con ello consigue sus caprichos y, en ese sentido, conoce muy bien a los hombres. Esto la acerca poderosamente al abismo de la *femme fatale*, al mismo tiempo que la aleja definitivamente de la *domina angelicata*.

En realidad, la frigididad de su cuerpo y de su mente, motivada por ese desprecio hacia los hombres pero también por el miedo a una sexualidad que imagina agresiva por naturaleza, no es, en definitiva, sino la manifestación externa de un alma y una mente controladas por la represión y el desconocimiento, por “el misterio pavoroso de sus sueños que se vuelven interrogantes hacia los presentidos tálamos nupciales salpicados de sangre femenina”<sup>1219</sup>. Es ese miedo a la violencia del sexo masculino en contradicción con unos impulsos sexuales que empiezan a aflorar en el transcurso del drama, lo que abocará a Salomé a una reacción desmesurada. Desde esta perspectiva Cansinos Assens interpreta en principio el drama de Wilde como “la alegorización de la crisis de nubilidad de la efébrica danzarina, la transfiguración literaria de los estados de angustia susci-

---

<sup>1218</sup> Wilde, *op. cit.*, pág. 107.

<sup>1219</sup> Cansinos Assens, *op. cit.*, pág. 45.

tados por la androginia temporal de la virgen, la dramatización de su gran curiosidad, de su temor, su despecho y su anhelo vindicatorio ante la presentida amenaza del dios amigo de Dionisos<sup>1220</sup>, para concluir finalmente: “El poema wildeano ha sido considerado por muchos como una dramatización de la Lujuria, y hasta su mismo autor, según parece se propuso encarnar en *Salomé* la fuerza lasciva y fatídica de ciertos mitos antiguos que exaltaban el poder incontrastable de la extraña femínea. Pero, según hemos visto, es más bien la alegorización pavorosa del poder fatídico de la virgen, de la criatura indeterminada, que casi no pertenece al sexo, de la criatura bella y casta<sup>1221</sup>. Eso explicaría que la virgen adolescente que es Salomé despierte al sexo desorientada y con una fuerza enloquecida al calor del rechazo del único hombre al que ella misma reconocerá haber amado y deseado.

Es justamente ahí, a raíz del conflicto interior del personaje, cuando se produce el punto de inflexión en su evolución: la transformación definitiva de la Salomé virgen, que además quiere preservar su virginidad, en la Salomé *femme fatale*, aquella que no comprende lo que le está ocurriendo y menos aún el rechazo de Yokanaán:

Tengo sed de tu hermosura. Hambre de tu cuerpo. Y ni el vino ni las frutas pueden aplacar mi deseo. ¿Qué haré ahora, Yokanaán? Ni los ríos ni los mares podrían apagar mi ardor por ti. Yo era una princesa, y tú me despreciaste. Yo era virgen y tú me desfloraste. Yo era casta, y tú llenaste mis venas de fuego...<sup>1222</sup>

Su vampirismo latente se despierta con ferocidad cuando el profeta la rechaza, cuando se niega a hacer lo que los demás quisieran hacer; pero su sed de sangre no se explica tanto por su afán de venganza contra el Bautista: por encima de la soberbia de la hermosura ignorada en Salomé pesa la sexualidad atrofiada, transmutada en su caso en sexualidad casi canibal, lo que la conduce inevitablemente al sacrificio brutal, anormal e inútil del objeto de su lujuria:

En el drama de Oscar Wilde, la Luna, que funciona como espejo en el que se mira la princesa hebrea y a través del cual los personajes masculinos la contemplan, nos envía un reflejo monstruoso de la joven, la imagen misma del vampiro, de “una muerta en busca de muertos”.

La extrema palidez de la tez de Salomé, sobre la que se hace reiterado hincapié, le confiere una belleza necrófila.

---

<sup>1220</sup> *Ibid.*, págs. 46-47.

<sup>1221</sup> *Ibid.*, pág. 66.

<sup>1222</sup> Wilde, *op. cit.*, pág. 108.

La decapitación de Juan recuerda el mordisco del vampiro en la garganta [...]. Pero, sobre todo, el gesto que, en verdad, lo sugiere es el beso de la joven a la cabeza degollada. En él Salomé encuentra el gusto por la sangre<sup>1223</sup>.

Parece evidente que en Salomé se ha desencadenado un desequilibrio sexual patológico, latente hasta ese momento. Enajenada por la rabia, la frustración y la soledad, descontrolada como una ménade ebria, el personaje cree que solo puede enfrentar y unir su cuerpo de virgen al del hombre amado (pero que la ha rechazado, no lo olvidemos) si él está muerto, y simbolizada la entrega en el beso en los labios mortecinos de la cabeza decapitada:

¡Ay, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca! En tus labios había un sabor acre. ¿Es ese el sabor de la sangre?... Aunque tal vez sea el sabor del amor. Dicen que el amor tiene un sabor acre. Más ¿qué importa? ¡He besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca!<sup>1224</sup>

Desde mi punto de vista, Salomé ha pasado de ser el objeto de las fantasías fetichistas de los hombres que la desean a ser ella la fetichista pues, convertido en mero objeto el amado y reducido a su cabeza, proyecta sobre ella su fantasía sexual y convierte el beso en los labios inertes del mártir en una transposición de la entrega sexual total. Únicamente de esa forma puede enfrentarse ya sin miedo a su propio deseo y a la sexualidad masculina, ambos ahora vencidos porque ninguno de los dos puede humillarla. Cercenada la cabeza, castrados los genitales. Coincidiendo con Dijkstra, Litvak, Bornay y otros especialistas en el tema, Monserrat Morales Pico puntualiza:

No se trata únicamente de castración, sino también y al mismo tiempo de absorción, de un deseo de apropiarse del simbólico órgano viril, de la cabeza del hombre, de aquello que configura su virilidad: su intelecto y su poder<sup>1225</sup>.

No es que Salomé sea hipócrita, no es que no ame al Bautista, es que la idea que la hija de Herodías tiene del amor y del deseo es una idea deformada, anormal, corrompida por los secretos y tabúes sexuales que siempre se han ceñido en torno a ella sin llegar a rozarla. Para Cansinos Assens, en el intento de preservarla de la herencia fatídica de su madre (Salomé tiene los mismos “ojos dorados” de su madre, y los ojos son las ventanas del alma), la princesa habría sido educada en el más absoluto desconocimiento

---

<sup>1223</sup> Morales Peco, *op. cit.*, págs. 292-293.

<sup>1224</sup> Wilde, *op. cit.*, pág. 110.

<sup>1225</sup> Morales Peco, *op. cit.*, pág. 290.

del sexo, por lo que ella ha ido creando una imagen imprecisa e inquietante a base de retazos de rumores de palacio y de la información subconsciente que su propio cuerpo adolescente le ha procurado. Siguiendo con esta hipótesis psicoanalítica (coherente no obstante con el ambiente de represión victoriana de la Inglaterra de Wilde, por lo que no sería descabellado pensar que el dramaturgo imaginase esos precedentes psicológicos exógenos y endógenos para crear su personaje) para Cansinos Assens será la voz de Yokanaán lo que despertará el erotismo deforme y subconsciente de Salomé:

La voz del precursor que clama insultos contra la madre incestuosa, la ha iniciado a ella, virgen, confinada hasta entonces en el gineceo, apenas instruida por las nodrizas reticentes, en el gran misterio de los tálamos; indirectamente, el Bautista ha dicho la palabra turbadora para ella, la ha desvelado con su voz, ha hecho temblar por primera vez mórbidos sus senos inmaduros, y la presencia invisible del enclaustrado en la cisterna, se ha convertido así en el centro de todas sus representaciones eróticas, a un tiempo pavorosas y halagüeñas. El Bautista representa para Salomé el misterio del sexo<sup>1226</sup>.

Toda la obra, de un solo acto, que se articula en tres partes bien diferenciadas (cada una de ellas con su planteamiento, nudo y desenlace), gira constantemente en torno a su protagonista absoluta: en las tres Salomé es siempre el motor de toda la acción dramática, los demás personajes se mueven a su antojo, como títeres manipulados por su poderosa sexualidad y el deseo que despierta en ellos. En la primera parte, cuando la joven princesa escucha las increpaciones de Yokanaán, encerrado en una cisterna al fondo de una gran terraza del palacio de Herodes, convence con falsas promesas de amor al jefe de la guardia, Narraboth, que la ama desesperadamente, para que le deje ver al profeta, por quien siente una gran curiosidad. A pesar de que el soldado sirio intenta disuadirla, será él quien finalmente ceda, incapaz de negarle nada al objeto que venera con pasión, y finalmente se suicidará, ante la indiferencia de la joven, absorta en la contemplación erótica del cuerpo de Yokanaán. En la segunda parte, el exaltado rechazo del profeta la conduce a la seducción de Herodes a través de la danza con la que le obligará a entregarle su cabeza en una bandeja de plata, y a pesar de las reticencias del Tetrarca, que le ofrece todo tipo de tesoros maravillosos y animales prodigiosos, ella vencerá, imponiendo su voluntad, como siempre. En la tercera y última parte, Salomé vence pero también es vencida, víctima de sí misma, a manos del profeta y de su padrastro: de manos de Yokanaán porque aún después de muerto, no entrega su castidad a la joven, que muerde inútilmente sus labios en ese gesto de necrofilia que horroriza a Herodes. En ese

---

<sup>1226</sup> Cansinos Assens, *op. cit.*, pág. 47.



momento recupera su cordura y su dominio de sí mismo, ordenando la muerte de la *femme fatale*. Con la muerte de Salomé llega la catarsis colectiva, y ¿qué mejor forma de concluir el drama si no es con la destrucción de su protagonista? Así Wilde no deja cabos sueltos, y Salomé, que permanecerá en el imaginario colectivo siempre hermosa, siempre joven, siempre seductora, siempre mortalmente peligrosa, al mismo tiempo recibe el castigo humano y divino que ese mismo colectivo desea para ella y para todas las mujeres fatales que la han precedido en la literatura occidental. Además, con el castigo ejemplar con el que sobre el papel se aniquila a Salomé se alcanza metafóricamente el castigo sobre las mujeres de carne y hueso que las inspiraron.

A pesar de que el drama de Wilde se estrenase tarde, años después de su publicación, y con un éxito relativo, esta circunstancia no impidió que se convirtiese en una auténtica leyenda (en gran medida, gracias a la ópera homónima de Richard Strauss, que utilizó y reinterpretó musicalmente el texto del irlandés con auténtica genialidad, dándolo a conocer al gran público), transformándose sus personajes, con Salomé a la cabeza como imagen definitiva de la *femme fatale*, en iconos eternos de la fascinante decadencia de un siglo complejísimo para la Historia contemporánea de Occidente. Solo las traducciones que casi de inmediato se hicieron al checo, al holandés, al ruso, al polaco, al griego, al húngaro, al italiano, al castellano o al catalán, entre otras lenguas, son muestra evidente del éxito de la *Salomé* de Wilde (como subraya Praz: “A las Salomé de Flaubert, de Moreau, de Laforgue y de Mallarmé las conocen solo los lectores y los exquisitos, pero a la Salomé del genial histrión Wilde todos la conocen”<sup>1227</sup>); sin embargo, la valoración especializada sobre el texto de Oscar Wilde no es siempre unánime en cuanto a su aportación artística. Así, para Mario Praz *Salomé* dista de poder ser considerada una obra maestra, aun cuando pudiese parecerlo por su innegable influencia posterior en el campo de la literatura:

Oscar Wilde tomará el infantil parloteo con el cual los personajes de su *Salomé* [...] toman fabuloso el Oriente lujurioso de la *Tentation* de Flaubert. Fabuloso y también humorístico, de un humorismo que costaría creer involuntario, pues hasta tal punto el drama de Wilde tiene el aire de una parodia de toda la materia decadente y de la pretendida tragicidad balbuceante de Maeterlinck: y como parodia, *Salomé* es casi una obra maestra. Por desgracia, parece que Wilde no aspiró a tanto<sup>1228</sup>.

---

<sup>1227</sup> Praz, *op. cit.*, pág. 552.

<sup>1228</sup> *Ibid.*, págs. 542-543.

En realidad, aun cuando se quisiera aceptar el humor paródico como la principal aportación literaria de la *Salomé* de Wilde a la recreación del mito bíblico, ni siquiera en este sentido resulta ser una obra original, puesto que existen precedentes de sobra conocidos en la época en los que ya se había desarrollado el tema desde la ironía. No obstante, a pesar de ello la obra de Oscar Wilde se proclama por encima de aquellas obras, entonces y aun hoy:

Aun antes, por lo tanto, de que Wilde tratase la historia de Salomé, Heine y Laforgue, al ironizar sobre ella, la habían vaciado de contenido trágico. Y sin embargo, como suele ocurrir con las obras especiosas de segunda mano, fue precisamente la *Salomé* de Wilde la que conquistó popularidad<sup>1229</sup>.

Por tanto, sea cual sea el auténtico valor literario del drama del poeta irlandés, cualquier versión posterior del mito bíblico de Salomé y de la corte de Herodes lo tendrá como referente obligado; y con él, cualquier recreación posterior de la *femme fatale*:

La *Salomé* de Wilde, agota, pues todas las interpretaciones posibles de su figura virginal. [...] Más allá de la verosimilitud histórica, la figura creada por Wilde es ya un veto para toda elaboración posterior<sup>1230</sup>.

### **3.4 La herencia del erotismo maldito de *Salomé* en la obra de Ramón: *donne angelicate* y *femmes fatales* en su “Teatro muerto”, y su cristalización en *Beatriz (evocación mística en un acto)***

Solo con tener en cuenta las obras literarias y plásticas expuestas a lo largo de esta tesis se llega indefectiblemente a la conclusión de que el tema de la *femme fatale* –cuya iconografía, fruto indiscutible del Prerrafaelismo, pero asumido, modificado y enriquecido después por otras corrientes estéticas, se reveló a los artistas de la Europa decimonónica como una auténtica fuente de inspiración creativa– respondía al mismo tiempo a la necesidad de dar expresión artística a la angustia vital que dicho modelo de mujer provocaba en el colectivo masculino, consiguiendo de ese modo la sensación de catarsis general.

---

<sup>1229</sup> *Ibid.*, pág. 551.

<sup>1230</sup> Cansinos Assens, *op. cit.*, pág. 71.

La cuestión de fondo es, sin embargo, si esa mujer terrible podía identificarse en justicia con la *new woman*. Desde luego, la mayor parte de la población masculina europea lo hizo, necesitó hacerlo, en el intento de conjurar una realidad que deseaban fuese un mal sueño. Únicamente unos pocos (quizás no tan pocos) se dejaron someter por las *femmes fatales* de la época, la mayoría atraídos por la búsqueda obsesiva e insaciable de sensaciones eróticas nuevas, por sofisticados juegos carnales en los que la morbosidad y la crueldad podían llegar a acercarlos peligrosamente a la muerte y, así, hacerles sentir más vivos en medio de un ambiente apocalíptico: Eros y Thanatos unidos, de nuevo, en la vida como en el arte.

Esta actitud ante el sexo, esta búsqueda de respuestas a través de la perversión e incluso a través de una especie de necrofilia, caracterizó al decadente y al artista de finales del siglo XIX; un siglo que significó, realmente, el fin de un mundo y la antesala de otro nuevo que se abría paso de manera irrefrenable, justo en el momento en que el icono de la mujer fatal se desplegaría con toda su crudeza en las artes plásticas, la literatura y la música, siendo testigo privilegiado de ello la literatura dramática modernista.

Todo ese caldo de cultivo, rico, extraño, contradictorio y fascinante que fue el decadentismo *fin de siècle* llega a la España de comienzos de un nuevo siglo, en las puertas de una ansiada modernidad que todavía, tanteando distintos caminos expresivos e ideológicos, no se había concretado de forma definitiva. Pero la herencia del decadentismo está en sus bases y Ramón Gómez de la Serna, como todos aquellos que colaboraron con idéntico entusiasmo en el proyecto renovador que era en sí la revista *Prometeo*, son conscientes de esta herencia cultural y la utilizarán en sus respectivas obras como fuente inagotable de inspiración y de transposiciones artísticas con las que expresar sus ansias de renovación estética e ideológica. De ahí su defensa inicial del Simbolismo y del Modernismo como del Prerrafaelismo al que aquellos les conduce indefectiblemente (ellos y Carmen de Burgos, no lo olvidemos), de ahí que su universo creativo (como el de sus amigos y colaboradores) esté habitado por no pocas *donne angelicate* y *femmes fatales*, y alguna que otra *new woman*.

Un somero acercamiento a las obras que constituyeron su “Teatro muerto” nos da pruebas de ello de inmediato. Solo por citar algunos ejemplos, pensemos en la jovencita mística de *El lunático*, una genuina *donna angelicata* tal como el Prerrafaelismo la concibió en sus orígenes, con el físico prototípico del icono y la psicología dibujada al milímetro a imagen perfecta de la esposa-monja, hasta el punto de que viste hábito de monja y está siendo educada en un convento, lo que la conducirá a su trágico final; o

Gloria la profesora, de *El drama del palacio deshabitado*, muerta en la flor de su vida y de una belleza sensual de extraordinaria presencia, a pesar de ser un fantasma, digna de la *femme fatale* que lleva dentro, que desespera por hacerse carne y deseo, sometida a la eterna angustia de haber muerto sin haber vivido sus verdaderos sueños y pasiones, y cuya sexualidad insatisfecha la impulsa a mendigar besos y caricias entre los habitantes del palacio, tan muertos y hastiados como ella, pero con el consuelo de haber vivido; o Sor María, la protagonista de *Las rosas rojas*, una *domna angelicata* que por la belleza sensual de su cuerpo desnudo y de sus eróticos cabellos sueltos, es más una *beata beatrix*, en pleno proceso de transformación en *femme fatale* por el impulso natural de un deseo sexual vigoroso que la domina de forma repentina, invocado al olor intenso de ese ramo de rosas a los pies del Cristo de su celda; o la valiente y femenina Ana, de *El laberinto*, *domna angelicata* en un principio, transmutada en *new woman* ante el descubrimiento del egoísmo masculino que la libera de su rol pasivo de enamorada al servicio de las necesidades del amado, aun cuando eso suponga verse anulada como mujer y como individuo.

Solo son cuatro ejemplos del imaginario prerrafaelita ramoniano, otros quedan por citar, pero sería redundar en lo mismo de forma innecesaria. Sin embargo, sin duda es *Beatriz (Evocación mística en una acto)* el crisol en el que Ramón funde en un mismo personaje a la mujer angelical y la de belleza fatal prerrafaelitas, haciéndolas convivir en un mismo ser lleno de matices psicológicos y aparentes contradicciones en su comportamiento, que lo convierten en el motor de toda la acción dramática. Gómez de la Serna consiguió lo que parecía imposible mediante su particular recreación del mito de Salomé a través de Beatriz. Nunca, en ninguna otra de sus obras dramáticas posteriores, volvió a intentarlo, quedando el personaje establecido como el más prerrafaelita de todos los que habitan el imaginario teatral ramoniano, pues *Beatriz* contiene todos y cada uno de esos iconos femeninos de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Veámoslos en el siguiente y último capítulo.

## CONCLUSIONES

A medida que avanzaba en la investigación de las conexiones entre la obra de los colaboradores de *Prometeo* y del propio Ramón Gómez de la Serna y el Prerrafaelismo inglés, más patente era la evidencia de que antes de que cualquiera de ellos, vinculados a la vanguardia del momento en nuestro país, tomaran conciencia plena de hasta qué punto la herencia de la escuela inglesa estaba presente en la cultura finisecular europea (de cuyo modelo partía la de la moderna España de comienzos del siglo XX) y en ellos mismos, lo que les impulsaba sin miedo a unir sus talentos y fuerzas en numerosos proyectos comunes, fue su profundo y sincero deseo compartido de renovación estética; ideal estético que, al mismo tiempo, se sustentaba en una ideología socio-política marcada por la necesidad urgente del regeneracionismo político. Porque arte y vida eran para ellos realidades inseparables (solo tenemos que recordar el discurso de Ramón “El concepto de la nueva literatura: ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!” en el Ateneo de Madrid). Tal como en su día sintieran los miembros de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, ellos, artistas, contribuirían al ansiado cambio con el arma más poderosa: la belleza.

Estos datos debidamente documentados me han llevado a una primera conclusión al final de mi tesis: la similitud en el ideal básico en el que sustentaron sus objetivos y en el método para alcanzarlo de Ramón Gómez de la Serna y sus colaboradores más cercanos (unidos además por un poderoso sentimiento de amistad y admiración mutuas) y el de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, que no es otro que el de la regeneración socio-política por medio de la regeneración estética. Por supuesto, soy consciente de que las diferencias entre unos y otros son muchas, pero más allá de aquellas de carácter circunstancial que los separan, definidas por la época, el país y las convenciones socio-culturales, yo destacaría lo que les es común: ese mismo ímpetu y esa misma rebeldía que les llevó a todos ellos a luchar contra una sociedad y un estado a los que consideraban injustos; así como la idéntica elección de medios, si por ello entendemos el uso de la Belleza de la obra de arte (entendiendo por ello lo que define al objeto artístico, más allá de que su estética sea de modo intencionado o no hermosa) para denunciar la realidad social y cambiarla.

Pero existen otras similitudes. Una de ellas, y esta sería otra conclusión que destacaría, es la del mismo sentimiento de hermanamiento o hermandad en ambos grupos. Al mismo objetivo fundamental, a la misma elección de método, se suma, lo comentaba unas líneas más arriba, el profundo y sincero sentimiento de amistad y respeto, y la necesidad de unirse en proyectos comunes. Por supuesto, en el caso de Ramón y sus amigos y colaboradores no medió un acta inaugural con la aprobación de unos estatutos (por otro lado, para muchos de los miembros de la Hermandad Prerrafaelita la unión fue más un gesto romántico que simbolizaba su actitud frente al mundo que una auténtica normativa), pero en la práctica sí hubo un consenso en los propósitos ideológicos y las metas a alcanzar, dentro y fuera de *Prometeo*, que se plasmaron en los proyectos compartidos.

Cierto es que la amistad, o al menos la empatía, han sido el origen de no pocas escuelas estéticas surgidas en la historia de la plástica y de la literatura, pero no son tantos los casos en que artistas de distintas disciplinas se hayan aunado en un mismo proyecto artístico; y esa es otra coincidencia entre ambos grupos de creadores, el maridaje entre literatura y plástica. Dejando al margen los conocidos casos de famosas colaboraciones en el Renacimiento, nacidas del ideal de “unión de todas las artes”, pero que no se constituían en escuelas, fechas más recientes nos ofrecen ejemplos como el del grupo *Sezzesion* en la Viena de finales del siglo XIX. Y en la propia Hermandad Prerrafaelita encontramos entre sus miembros fundadores no solo a pintores, también hay poetas y un escultor, como entre los colaboradores de Ramón hay pintores y un escultor, además de la escritora Carmen de Burgos y el mismo Gómez de la Serna.

Y si la primera generación prerrafaelita contó con su revista *The Germ*, *Prometeo: Revista social y literaria*, sería el crisol multidisciplinar donde cobijar y alimentar esa renovación desde muy distintas perspectivas, salvándolos de la apatía atribuida a sus respectivas generaciones. Ciertamente que las diferencias entre ambas revistas son demasiadas, de ahí trayectorias tan distintas en cada una, pero lo que sí tienen en común es el deseo de tener un órgano de expresión de sus ideales. De ese modo, las figuras del escultor Julio Antonio, el pintor Miguel Viladrich y las de los excelentes dibujantes, ilustradores y diseñadores Salvador Bartolozzi e Ismael Smith Marí, así como Ricardo Baeza y Carmen de Burgos Seguí, *Colombine*, entre otros colaboradores de la revista *Prometeo*, y, claro está, Ramón Gómez de la Serna, sumaron talento y rebeldía para llevar a cabo ese proyecto editorial, concebido como una publicación moderna y europeísta que acogiese en sus páginas noticias, traducciones, ensayos y artículos varios sobre aquellas

vanguardias teatrales que en la España de la primera década del siglo XX se abrían paso dentro de un panorama escénico dominado por el teatro comercial; aunque también hubo un lugar en ella para el arte, incluso para la ciencia, y, desde luego, para la crónica y la crítica política, por motivos que han quedado ya suficientemente expuestos.

Por todo lo que acabo de indicar, creo humildemente que mi aportación con esta tesis podría ser el haber ofrecido una nueva lectura al estudio de la influencia del Prerrafaelismo en el “Teatro muerto” de Gómez de la Serna y en la de sus colaboradores más allegados, al haber partido de un punto de vista diferente: el ideológico, sumado al plástico. Cuando empecé a investigar el tema a raíz de mi tesina, *Los iconos femeninos del Prerrafaelismo inglés y su presencia en el teatro hispánico finisecular (1880-1910)*, los estudios sobre la formación ideológica de Ramón eran muy escasos. Más allá del consabido cambio de posicionamiento ideológico del escritor en sus años de madurez y la negativa a reconocer su propio pasado liberal izquierdista, con el consiguiente repudio a su producción teatral de sus años de juventud, tantas veces citado y analizado por los especialistas en su vida y obra, se echaba en falta un estudio sobre los orígenes de sus primeros credos ideológicos y filosóficos, una parcela sobre el escritor que, sin duda, se había desatendido. En el 2003 aparecía, entre otros trabajos de investigación, el excelente ensayo de Eloy Navarro Domínguez *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna 1905-1912*, hoy referencia obligada sobre el tema. Pero al estudio de Eloy Navarro Domínguez se anticiparon otros fundamentales, animados por el creciente interés en las últimas décadas por el teatro de Gómez de la Serna, como el de Teodoro Llanos Álvarez, *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: origen y evolución* (1980), entre otros; interés acrecentado con la celebración del centenario del nacimiento del escritor en 1988.

En Ramón Gómez de la Serna convergen ideales políticos liberales, inducidos en principio por la educación y la tradición política familiar, con un padre perteneciente al partido canalejista que proyecta la futura carrera política de su hijo paso a paso (hasta el punto de financiar su primera publicación, *Morbideces*, y la fundación de la revista *Prometeo*). También hay que tener en consideración la influencia de *Silverio Lanza* en las inclinaciones anarquistas del joven escritor. En gran medida, el carácter inconformista de Ramón, sus críticas al sistema socio-político vigente en España y las instituciones que lo representan, nacen del mismo sustrato filosófico que le lleva a su concepción vitalista del deseo, de la relación entre hombre y mujer, y de la propia existencia. Y piedra angular de ese vitalismo es el papel que concede al arte, porque Ramón no pone

límites entre la vida y el arte. Tampoco lo hicieron John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti, o William Morris.

Otra de las aportaciones que mi tesis plantea es la influencia de Carmen de Burgos Seguí al conocimiento de Ramón sobre el Prerrafaelismo (y, a través de él, al de sus colaboradores más cercanos). Desde que varios ensayos realizados en los últimos veinte años (Starcevic; Núñez Rey; Establier Pérez, entre otros) redescubrieran la figura de *Colombine*, siempre se ha destacado su papel como periodista, escritora y feminista, quedando su faceta de traductora en un segundo plano, y con frecuencia ignorada. Sin embargo, fue esa labor como traductora la que la condujo a un conocimiento más profundo de la obra de John Ruskin y, con ella, al del propio Prerrafaelismo. Como expongo en las páginas de esta tesis dedicadas a la única colaboradora mujer de la revista *Prometeo*, Carmen de Burgos, en sus viajes a Inglaterra, Francia e Italia, pudo tener la oportunidad de conocer obras de pintores de la escuela inglesa (es más que probable por la familiaridad con la que habla de ciertos rasgos estilísticos), experiencia que comparte con Ramón. Y la traducción de *Las piedras de Venecia* para la editorial valenciana Sempere, en 1913, les da la oportunidad de volver a compartir esa admiración por el Prerrafaelismo al profundizar en el conocimiento del teórico de arte John Ruskin, que dio el espaldarazo definitivo a la escuela cuando las críticas arreciaban.

Una última conclusión, no por ello menos importante, que mi tesis ofrece es la de valorar la inteligencia demostrada por Ramón Gómez de la Serna al elegir como colaboradores a artistas del talento de Julio Antonio, Miguel Viladrich, Salvador Bartolozzi, o Ismael Smith. Que Ramón denota una sensibilidad especial para el arte, demuestra sobradamente desde muy joven y a lo largo de toda su obra (ya se ha comentado extensamente su tendencia al uso de las transposiciones plásticas o écfrasis en las páginas de mi tesis), no era algo nuevo cuando conoció a cada uno de estos artistas, pero la inmediatez con la que supo reconocer la grandeza de sus respectivas obras, cuando salvo una minoría de intelectuales y críticos habían sabido vislumbrar los mismo que el escritor, nos confirma esa sensibilidad (ni Mariano Benlliure ni Eduardo Chicharro Agüera se incluyen en este grupo pues se trataba de artistas ya consagrados), que va más allá de la formación recibida. De hecho es ese amor por el arte compartido y el deseo de renovación estética la fuerza de unión de Ramón con todos ellos (incluso parte de su larga relación con Carmen de Burgos, y los proyectos literarios compartidos, se basarían en esa sintonía estética) y, en definitiva, lo que explica la fluidez con la que trabajaron juntos.



Resulta paradójico que las figuras de Julio Antonio, Miguel Viladrich e Ismael Smith, cuyas carreras empezaban ya a ser admiradas y seguidas de cerca por crítica y público en los años en que colaboraban con Ramón (Viladrich y Smith se consagrarán pocos años después; a Julio Antonio la muerte le ha robado esa oportunidad) hayan caído en el olvido durante tantos años, con la excepción de unos pocos, escasos, estudios monográficos sobre determinados aspectos de su obra en las décadas de los 70 y 80, no comenzando su auténtica recuperación histórica hasta la década de los 90, ya con monografías de mayor rigor y extensión. Aun así, dichas monografías en el mercado editorial son escasísimas y no han cambiado el hecho de que la obra de dichos artistas haya quedado orillada en la Historia del Arte español, esto a pesar del reconocimiento en el mundo anglosajón de la de Viladrich e Ismael Smith. El caso de Bartolozzi ha sido algo diferente, pues habiendo gozado de un enorme éxito y prestigio profesional en vida por su labor como ilustrador, la consideración dada a la ilustración gráfica dentro de la Historia del Arte suele ser secundaria, y es también recientemente cuando su figura y obra están siendo recuperadas a través de estudios surgidos, precisamente, de la revalorización de esta faceta dentro de las artes plásticas.

Es por los motivos expuestos que las portadas de todos estos artistas para los dramas de Gómez de la Serna han sido citadas y tenidas en consideración antes en los estudios y ensayos de carácter filológico que en fuentes bibliográficas dedicadas al mundo del arte.

En este sentido, he pretendido contribuir con mi tesis al análisis iconográfico y técnico de las portadas de los colaboradores de Ramón basándome no solo en los conocimientos que como Licenciada en Historiadora del Arte pueda tener sobre dichos temas, sino en la conexión de dichos conocimientos con el análisis del texto dramático que inspira cada una de las portadas, desde mi perspectiva de Titulada Superior en Arte Dramático.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- AA. VV., *Enciclopedia de Andalucía*, Granada, Ediciones Anel, 1979.
- AA. VV., *Impressionist and Post-Impressionist masterpieces at the Musée d'Orsay*, London, Thames and Hudson, 1986.
- AA. VV., *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura. Escultura. Pintura. Dibujo 1750-1848*, Rolf Toman (ed.), Colonia, Könemann, 2000.
- AA.VV., *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres*, edición de Íñigo Sánchez Llama, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001.
- AA. VV., *Arte para un siglo: colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, I: Cambio de siglo (1881-1925)*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 2002.
- AA. VV., *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, 2 vols.
- AA. VV., *Julio Romero de Torres: Símbolo, materia y obsesión* [catálogo de exposición], Madrid, TF/BBK, 2003.
- AA. VV., *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890/1914* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003.
- AA. VV., *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*, S. Schmitz y J. L. Bernal Salgado, coords., Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2003.
- AA. VV., *Veinte ilustradores españoles (1898-1936)*, [catálogo de exposición], Madrid, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2004.
- AA. VV., *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, J. Andújar Almansa y J. L. Bretones, eds., Almería, Universidad de Almería, 2004.
- AA. VV., *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* [catálogo de exposición], Sevilla, Junta de Andalucía, 2007.
- AA. VV., *La aventura modernista en las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya* [catálogo de exposición], Sevilla, Junta de Andalucía, 2009.
- AA. VV., *Cuadernos Artúricos*, Col. del Proyecto de investigación Cultura, Literatura y Traducción Iberoartúrica (CLYTIAR) de la Universidad de Valladolid, Juan Miguel Zarandona (dir.). Accesible en <<http://www.clytiar.org/cuadeirnos.php>>.

- ABRIL, M., “Artistas españoles: Salvador Bartolozzi. Su vida artística. Un prólogo, tres actos y un epílogo”, *Por esos mundos*, 222 (julio de 1913), págs. 81-89.
- ACEREDA, A., *El antimodernismo: debates transatlánticos en el fin de siglo*, Palencia, Cálamo, 2011.
- AGUILERA, E. M., *Eduardo Chicharro: aspectos de su vida, su obra y su arte*, Barcelona, Iberia/Joaquín Gil, 1948.
- AGUILERA SASTRE, J., *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): Ideología y Estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.
- ALARCÓN SIERRA, R., *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (“Alma” y “Caprichos”)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999.
- , *“El mal poema” de Manuel Machado: una lírica moderna y dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- , *Vértice de llama: el Greco en la literatura hispánica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015.
- ALAS, L., *Folletos literarios*, Madrid, Fernando Fe, 1888-1891.
- ALBACETE, C., *Cabellos largos, ideas cortas: lo que han dicho algunos filósofos sobre la mujer*, Madrid, Akal, 1993.
- ALLEGRA, G., “Del hada simbolista y de su estela en la poesía de Manuel Machado”, *Arbor*, 384 (diciembre de 1977), págs. 343-356.
- , “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”, *Anales de Literatura Española*, I (1992), págs. 283-300.
- , *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentro, 1986.
- AMO DEL AMO, M.<sup>a</sup> de la C. del, *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2008.
- ANDERSON, A. A., “Ricardo Baeza y el Teatro”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 19 (1994), págs. 229-240.
- ARENAL, C., *La emancipación de la mujer en España*, Madrid, Júcar, 1976.

- ARTOLA, M., *Historia de España Alfaguara. La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, vol. V, Madrid, Alianza, 1974.
- ASHTON, T. S., HACKER, L. M., HARTWELL, R. M., DE JOUVENEL, D., HUTT, A. H., *El capitalismo y los historiadores*, Friedrich A. Hayek (ed.), Madrid, Unión Editorial, 1997.
- AZNAR, S., *El arte cotidiano: modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993.
- BADIOU, A., *Cinco lecciones sobre Wagner*, Madrid, Akal, 2010.
- BARRANTES, Vizcondesa de, *La elegancia en el trato social: reglas de etiqueta y cortesía en todos los actos de la vida*, Madrid, Imprenta San Francisco de Sales, 1898.
- BAS, M.<sup>a</sup> J., “La mujer en la poesía de Rubén Darío: abismo y cima”, *Modernismo y Modernidad en el Ámbito Hispánico*, Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana de la Rábida (18-20 de septiembre de 1996), Trinidad Barrera (ed.), Sevilla, Selecciones Gráficas Manuel Carmona, 1996, págs. 141-148.
- BERENGUER, Á., *El Teatro en el Siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
- BERGASSA, F., *¿Quién mató a Ferrer i Guardia?*, Madrid, Aguilar, 2009.
- BONET, J. M., “Ramón y los cubistas”, *Diario 16* (2 de julio de 1988), pág. 9.
- , *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1999.
- , “Mapa del iceberg (Un siglo español)”, en *Colección ABC. El efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo*, Madrid, TF Editores, 2010, págs. 13-448.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, A., *Las leyendas de Wagner en la literatura española, con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del Lago” castellano*, Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, 1913.
- BORCHMEYER, D., *Richard Wagner, Theory and Theatre*, Steward Spencer trad., Oxford, Claredon Press, 1991.
- BORNAY, E., *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- , *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2001.

- BRASAS EGIDO, J. C., *Eulogio Valera y la ilustración gráfica modernista en "Blanco y Negro"*, Valladolid, Andrés Martín, 1995.
- , “José Arija, dibujante modernista de *Blanco y Negro*”, en *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, Lena Saladina Iglesias Rouco, René Jesús Payo Hernanz, María Pilar Alonso Abad (coords.), 2005, págs. 445-450.
- , “La obra en España de un dibujante de estilo *Liberty*: Giuseppe Eugenio Chiorino (GECH)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 75.2 (2009), págs. 285-296.
- BRIHUEGA, J. [et. al.], *Viladrich, primitivo y perdurable*, Fraga (Huesca), Ayuntamiento de Fraga, 2007.
- BROTO SALANOVA, J., *Un olvidado: José María Llanas Aguilanedo*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992.
- BUSSY GENEVOIS, D., *Le projet national de "Blanco y Negro" (1891-1917)*, monográfico de *Travaux et Documents*, 13 (2001).
- CABO MARTÍNEZ, M. R., “Teatro olvidado de Ramón Pérez de Ayala: *La dama negra*”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, año 38, 112 (1984), págs. 605-614.
- CALLU, M., *Approche critique du phénomène prostitutionnel parisien de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>. Siècle par le biais d'un ensemble d'images: oeuvres de Constantin Guys, Félicien Rops, Gustave Moreau*, Tours, Universidad François Rabelais, 1977.
- CAMERO PÉREZ, C., “Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau: Figuraciones de Salomé”, en *Literatura-Imagen*, Dolores Bermúdez Medina, Manuel Rubiales Torrejón, Carmen Camero Pérez (eds.), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1993, págs. 37-53.
- CAMÓN AZNAR, J., *Pintura moderna en seis volúmenes: Simbolismo. Modernismo*, vol. I, Barcelona, Nauta, 1989.
- CANO BALLESTA, J., “El prerrafaelismo de Juan Ramón Jiménez en *Poemas impersonales*”, en *Actas de XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1995), D. W. Flitter (ed.), Birmingham, 1988, págs. 122-129.
- , *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

- , “Los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez y el prerrafaelismo de Dante G. Rossetti”, en F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid, Cascalia, 2000, págs. 504-513.
- CANO BALLESTA, J., DÍEZ DE REVENGA, Fco. J., y PACO, M. de, *El Prerrafaelismo y la renovación poética juanramoniana*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2007.
- CANSINOS ASSENS, R., *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...): 1. (1882-1914)*, Madrid. Alianza Editorial, 1995.
- CANTERA MONTENEGRO, J. [et al.], *Isabel II y la mujer en el siglo XIX*, Dolores Quesada Nieto coord., Madrid, Ministerio de Educación y formación Profesional, 2010.
- CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, 1999.
- CAPEL MARTÍNEZ, R. M.<sup>a</sup>, *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, 1986
- CASO LARRACELETA, M. de, “Lectura semiológica de *Beatriz* (1909), de Ramón Gómez de la Serna”, *Problemata Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, 2 (1998), págs. 267-282.
- CELMA VALERO, M.<sup>a</sup> P., “La adaptación de la herencia cristiana: el mesianismo finiseccular”, en *Proyección histórica de España en sus tres culturas*, Valladolid, Junta de Castilla-La Mancha, 1993, vol. II, págs. 275-284.
- CERDÀ I SURROCA, M. A., *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*, Barcelona, Curial, 1981.
- , “Influencias inglesas en la génesis del Modernismo: Ruskin y Morris”, en G. Carneiro (ed.), *Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1987.
- , *Mites del modernisme a Catalunya*, Lleida, Pagès, 1993.
- , “Modernisme en Catalunya: traducción y divulgación”, *Revista de traducción e interpretación de la Universidad de Valladolid*, vol. I, 1 (1999), págs. 47-56.
- CHECA PUERTA, J. E., “Las escenas de crueldad de Valle-Inclán: prerrafaelismo literario”, en *Teatro español: autores clásicos y modernos: homenaje a Ricardo Doménech*, Fernando Doménech (ed.), Madrid, Fundamentos, 2008, págs. 115-126.

- CIRICI PELLICER, A., *El Arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951.
- CIRLOT, J. E., *Del modernismo catalán a Juan Eduardo Cirlot: un ejemplo en la modernización de la herencia prerrafaelista*, Pilar Gómez Bedate, Miquel M. Gilbert, Amparo Hurtado Díaz, José Francisco Ruiz Casanova, Lleida, Punctum: TRILCAT, 2007.
- COLETES, A., “Oscar Wilde en España, 1902-1928”, *Cuadernos de Filología Inglesa*, vol. I (1985), págs. 17-32.
- CÓMEZ RAMOS, R., “Azorín: arte y literatura”, *Laboratorio de Arte*, 11 (1998), págs. 361-370.
- CONSTANTINO, M., *Klimt*, Madrid, Taschen, 1991.
- CORREA RAMÓN, A., “Plumas femeninas en el fin de siglo: del ángel del hogar a la feminista comprometida”, *Ojancano: revista de literatura española*, 18 (2000), págs. 61-96.
- , *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo. Diccionario*, Sevilla, Alfar, 2001.
- , *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo. Antología*, Sevilla, Alfar, 2004.
- , “La encarnación del alma cristiana de María en el mármol pagano de la Venus de Milo: la imagen de la mujer en el primer poemario modernista de Francisco Villaespesa”, en AA. VV., *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, coord. por José Andújar Almansa, José Luis López Bretones, Almería, Universidad de Almería, 2004, págs. 178-200.
- , *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del modernismo*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- , “De niña a mujer en el imaginario de Rubén Darío. El rito de transición a la pubertad en «El Palacio del sol»”, *Hacia la re-escritura del canon finisecular: Nuevos estudios sobre las direcciones del Modernismo*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- CREPALDI, G., *Prerrafaelitas: la discreta elegancia del siglo XIX inglés*, Madrid, Electa, 2000.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, C. A., *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*, Valencia, Diputación de Valencia, 2006.



- CUESTA, C. de la, “Vía de penetración de influencia prerrafaelita en la pintura catalana de finales del siglo XIX”, *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red* [XV Congreso Nacional d’Historia de l’Art (CEHA), Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004], Palma, Illes Balears, Universidad de les Illes Balears, 2008.
- DAICHES, D., *A Critical History of English Literature*, vol. II, London, Mandarin, 1997.
- DARÍO, R., *Obras completas*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1950-1953.
- , *El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1989.
- , *Crónicas desconocidas, 1901-1906*, edición crítica de Günther Schmigalle, Berlín, Academia Nicaragüense de la Lengua Managua/ Edition tranvía .Verlag Walter Frey, 2006.
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Barcelona, Debate / Círculo de Lectores, 1994.
- DURÁN, M.<sup>a</sup> A. [et. al.], *Mujer y sociedad en España: 1700-1975*, Rosa M.<sup>a</sup> Capel Martínez (coord.), Madrid, Instituto de la Mujer, 1986.
- ESCARTÍN GUAL, M., “El prerrafaelismo y los autores del 98”, en F. López Criado (ed.), *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX. I Congreso Nacional de Literatura y Sociedad*, A Coruña, Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 2001, págs. 119-134.
- ESLAVA, R., *La prostitución en Madrid. Apuntes para un estudio sociológico*, Madrid, Vicente Rico, 1900.
- ESPINA, A., *Salvador Bartolozzi. Monografía de su obra*, Méjico, Editorial Unión, 1951.
- , *Las tertulias de Madrid*, Óscar Ayala (ed.), Madrid, Alianza, 1995.
- ESTABLIER PÉREZ, H. , *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos Colombine*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”, *España*, 392 (1923), págs. 10-11.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, E., *Saturnino Calleja y su editorial: los cuentos de Calleja y mucho más*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.

- FERRARI, E., *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Emilio Ferrari, el día 30 de Abril de 1905*, Madrid, Ambrosio Pérez y Cía., 1905.
- FLAUBERT, G., *La educación sentimental*, G. Palacios (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.
- , *Tres cuentos. Un corazón sencillo. La leyenda de San Julián el Hospitalario. Herodías*, G. Palacios (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.
- , *Salammô*, G. Palacios (ed.), Madrid, Cátedra, 2002.
- , *La tentación de San Antonio*, G. Palacios (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.
- FONTBONA, F., “Las raíces simbolistas del Art Nouveau”, *Anales de Literatura Española*, Alicante, Universidad de Alicante, 15 (2002), págs. 213-221.
- FUENTES, V. (ed.), *Poesía bohemia española: antología de temas y figuras*, Madrid, Celeste, 1999.
- GARCÍA DE CAPRI, L., *Julio Antonio: Monumentos y Proyectos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1985
- GARCÍA HERRAIZ, E. Y BORBONET I SANT, C., *Ismael Smith, grabador*, Catálogo de la Exposición de la Calcografía y La Biblioteca Nacional de Cataluña, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990.
- GARCÍA MORALES, A., “La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo literario hispánico”, en *Literatura-Imagen*, Dolores Bermúdez Medina, Manuel Rubiales Torrejón, Carmen Camero Pérez (eds.), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1993, págs. 55-80.
- , “El templo de la diosa, una imagen sobre la religión del arte en Rubén Darío”, en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Luis Gómez Canseco (ed.), Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1994, págs. 23-49.
- , “El ‘Frontispicio’ de *Los raros*”: Una fuente gráfica desconocida y una explicación”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 560 (febrero 1997), págs. 49-62.
- GARCÍA PADRINO, J., *Así pasaron muchos años... (En torno a la Literatura Infantil Española)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- GAUNT, W., *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, Madrid, Turner/Fondo de Cultura Económica, 2002.

- GAUTHIER, A., *Wagner*, Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- GIBSON, M., *El Simbolismo*, Madrid, Taschen, 1999.
- GINÉ, M. e HIBBS, S. (eds.), *Traducción y cultura: la literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Marta Giné, Solange Hibbs (eds.), Bern, Peter Lang, 2010.
- , PALENQUE, M. Y GOÑI, J. M. (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en “La Ilustración Española y Americana” (1869-1905)*, Bern, Peter Lang, 2013.
- GOMBRICH, E. H., *La Historia del Arte*, decimosexta edición inglesa, aumentada, corregida y rediseñada por Phaedon Press Limited en 1996, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., “La Utopía”, *Prometeo*, 8 (junio 1909), págs. 16-50.
- , “Cuento de Calleja: Drama para los niños”, *Prometeo*, 11 (1909), págs. 33-64.
- , “Miguel Viladrich”, *Prometeo*, 11 (1909), págs. 91-94.
- , “El laberinto”, *Prometeo*, 15 (1910), págs. 49-80.
- , “Videncias”, *Prometeo*, 15 (1910), págs. 81-88.
- , “Salvador Bartolozzi”, *Prometeo*, 21 (1910), págs. 49-51.
- , “La bailarina (Pantomima en dos actos y un cuadro)”, *Prometeo*, 24 (1910), pág. 57-80.
- , “Los sonámbulos”, *Prometeo*, 25 (1911), págs. 65-96.
- , “La corona de hierro”, *Prometeo*, 34 (1911), pág. 41 a 88.
- , “El lunático”, *Prometeo*, 38 (1912), págs. 57-91.
- , *El ruso*, El Libro Popular, 10 (11 de marzo de 1913).
- , “El baile de las viudas”, *Por esos mundos*, 240 (enero de 1915).
- , *John Ruskin*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- , *Pombo: biografía del famoso café y de otros cafés famosos*, Barcelona, Juventud, 1960.
- , *Nuevas páginas de mi vida*, Madrid, Alianza, 1970.
- , *La sagrada cripta del Pombo*, Madrid, Trieste, 1986.

- , *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Ana Martínez-Collado (ed.), Madrid, Tecnos, 1988
- , “7 mujeres”, con una entrevista de Luis R. De la Flor, *El Paseante*, 18 (1991), págs. 19-27.
- , *Obras completas I. “Prometeo” I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Ioana Zlotescu (ed.), revisión de los textos por Juan Pedro Gabino, Pura Fernández coordinadora de documentación, prólogos de José Carlos Mainer y Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1996.
- , *Obras completas II. “Prometeo” II. Teatro de juventud (1909-1912)*, Ioana Zlotescu (ed.), revisión de los textos por Juan Pedro Gabino, Pura Fernández coordinadora de documentación, prólogo de Gonzalo Sobejano, Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 1996.
- , *Obras completas XX. Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948)*, Ioana Zlotescu, ed., revisión de los textos por Juan Pedro Gabino, Pura Fernández, coordinadora de documentación, Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 1998.
- , *Obras completas XVIII. Retratos y biografías III. Biografías de pintores (1928-1944)*, Ioana Zlotescu (ed.), revisión de los textos por Juan Pedro Gabino, Pura Fernández, coordinadora de documentación, prólogo de Saúl Yurkiévivh, Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 2001.
- , *Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas de ABC: [exposición]*, Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida/ ABC, 2002.
- , *Obras completas XVI. Ensayos. Retratos y Biografías I. Efigies. Ismos. Ensayos (1912-1961)*, Ioana Zlotescu (ed.), revisión de los textos por Juan Pedro Gabino, Pura Fernández, coordinadora de documentación, prólogo de Juan Pedro Quiñonero, Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 2005.
- , *Teatro muerto*, A. Muñoz-Alonso y J. Rubio Jiménez (eds.), Madrid, Cátedra, 1995.
- GÓMEZ MORENO, A., “Modernismo y Edad Media”, en T. Albaladejo, J. Blasco y R. de la Fuente, (eds.), *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, vol. I, Valladolid, Departamento de Filología Española de la Universidad de Valladolid, 1989, págs. 81-91.

- GÓMEZ TRUEBA, T., “Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: ‘Santa, bruja o infeliz ser abandonado’ ”, *Revista Ciberletras*, 6 (enero 2002).
- GONZÁLEZ BLANCO, E., “El arte y la moral”, *Prometeo*, 20 (1910), págs. 24-32.
- GRANJEL, L. S., “*Prometeo* (1908-1912) I. Biografía de *Prometeo*”, *Ínsula*, 195 (15 de febrero 1963), págs. 6 y 10.
- , “*Prometeo* (1908-1912) II. Biografía de *Prometeo*”, *Ínsula*, 196 (marzo 1963), págs. 3 y 10.
- GREGOR-DELLIN, M., *Richard Wagner: Su obra, su vida, su siglo*, Madrid, Alianza, 2012.
- GULLÓN, R., *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1971.
- , “Juan Ramón Jiménez y los prerrafaelitas”, *Peñalabra*, 20 (1976), págs. 7-8.
- , *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980.
- GUTTMANN, R. W., *Richard Wagner; the Man, his Mind, and his Music*, New York, Hartcourt Brace Jovanovich, 1974.
- HAUSER, A., *Historia social de la Literatura y el Arte*, Tomo II, Madrid, Guadarrama, 1967.
- HEBBEL, F., *Judith. Tragedia en cinco actos*, estudio preliminar de J. Grau; prólogo de R. Baeza; traducción de R. Baeza y K. Rosenberg, Madrid, Atenea, 1918.
- HEINE, H., *Obras completas*, Barcelona, Vergara, 1964.
- HERRERO VECINO, C., “Las pantomimas de Ramón Gómez de la Serna: Ritual y danza”, en Évelyne Martín Hernández (coord.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines. Université Blaise-Pascal, 1999, págs. 133-143.
- HILTON, T., *Los prerrafaelitas*, Barcelona, Destino, 2000.
- HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998.
- HUERTA CALVO, J., “El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente”, *Don Galán, Revista audio-visual de Investigación Teatral*, Centro de Documentación Teatral, 2 (2012).
- HUYSMANS, J. K., *A contrapelo*, Juan Herrero (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.

- JAGOE, C., *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998
- JANÉS NADADL, A., *La Obra de Richard Wagner en Barcelona*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1976.
- JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, A., *Breve historia de la Institución Libre de Enseñanza*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1998.
- LACLOTTE, M., *Impressionist and Post-Impressionist Masterpieces at Musée d'Orsay*, New York, Arch Cape Press, 1984.
- LAGET, L.-A., *La fabrique de l'écrivain. Les premières "Greguerías" de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.
- LIPPMAN, E. A., "The Esthetic Theories of Richard Wagner", *MQ*, 44 (1958), 209-220.
- LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosh, 1979.
- , *Transformación industrial y Literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.
- , *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1981.
- , *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.
- , *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, prólogo de G. Allegra, Barcelona, Anthropos, 1990.
- , *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- , *Musa Libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001.
- , "La colina de los cipreses. La pintura italiana del Quattrocento en el Modernismo", *Journal of Hispanic Modernism*, 1 (2015), págs. 39-53.
- LLANAS AGUILANIEDO, J. M., *Alma Contemporánea. Estudio de Estética*, Justo Broto Salanova (ed.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- LLANOS ÁLVAREZ, T., *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: origen y evolución*, Madrid, Universidad Complutense, 1980.

- LLORENS, E., *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula, 1975.
- LOBO ABASCAL, B., “Exlibris de Ismael Smith en el Museo Municipal”, *Villa de Madrid*, 103 (1991), págs. 3-16.
- LÓPEZ CASTRO, F., “Ruptura y *Novación* en el teatro de Ramón Gómez de la Serna: 1909-1912”, en *El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias*, A Coruña, Universidade, 1995, págs. 11-55.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Rubén Darío y la Edad Media. Una perspectiva poco conocida sobre la vida y la obra del escritor*, Barcelona, Planeta, 1971.
- , *Los “Primitivos” de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa, 1977.
- , “Más sobre el Prerrafaelismo y Rubén Darío: el artículo dedicado a la pintora inglesa Evelyn de Morgan”, *Revista de la Universidad Complutense de Madrid* (1980), págs. 191-203.
- MACHADO, M., *Impresiones; El Modernismo: artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909*, Rafael Alarcón Sierra (ed.), Valencia, Pre-textos, 2000.
- MAETERLINCK, M., *Maurice Maeterlinck: Premio Nobel 1911. Teatro*, M. Martínez Sierra (ed.), México, Aguilar, 1955.
- , *La Intrusa, Los ciegos, Peleas y Melisande, El pájaro azul*, A. González Salvador (ed.), Madrid, Cátedra, 2000.
- MAGEE, B., *Aspectos de Wagner*, Barcelona Acantilado, 2013.
- , *Wagner y su filosofía*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia del Arte. Tomo II: Arte Moderno y contemporáneo*, Madrid, Gredos, 1978
- MARTÍN TRIANA, J. M., *El Prerrafaelismo: historia y antología*, Madrid, Felmar, 1976.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M., “Algunas referencias sobre el anti-modernismo español”, *Archivum*, 3 (1953), págs. 311-334.
- , “El antimodernismo del poeta Emilio Ferrari”, *Archivum*, 4 (1954), págs. 368-384.
- , “Más referencias sobre el anti-modernismo español”, *Archivum*, 5 (1955), págs. 131-135.

- MARTÍNEZ-COLLADO, A., *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- MARTÍNEZ CUADRADO, M., *Historia de España Alfaguara. La burguesía conservadora (1874-1931)*, vol. VI, Madrid, Alianza, 1973.
- MARTÍNEZ EXÓSITO, A., *La poética de lo nuevo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, C., *Pérez de Ayala e Inglaterra*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.
- MARTÍNEZ SIERRA, G., *Teatro de Ensueño: La Intrusa*, S. Salaün (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- METKEN, G., *Los Prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, Barcelona, Blume, 1981.
- MOLINA, C. A., *Medio siglo de prensa española (1900-1950)*, Madrid, Endymión, 1990.
- MOLINA FOIX, V., “Pre-Rafaelitas. Los hijos naturales de John Ruskin”, *Arte y Parte*, 53 (2004), págs. 13-23.
- MONTERO, J., “Claves Liricas de Valle-Inclán: composición y significado”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXIV (1998), págs. 207-258.
- MORALES PECO, M., “La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX”, en *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Juan Herrero Cecilia y Monserrat Morales Peco (eds.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, págs. 273-297.
- MORRIS, W., *Escritos sobre arte, diseño y política*, Sevilla, Doble J, 2005.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, *El teatro de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- , *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003
- MURRAY, P. y L., *Diccionario de Arte y Artistas*, Barcelona, Instituto Parramón /Planeta-Agostini, 1988.
- NASH, M. , *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1935)*, Barcelona, Anthropos, 1983.



- NAVARRO DOMÍNGUEZ, E., “Vieja y nueva política en Prometeo”, *Boletín Ramón*, n.º 4 (primavera 2002), págs. 24-38.
- , *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003
- , “Javier Gómez de la Serna en los inicios literarios de Ramón”, *Ínsula*, 682 (2003), págs. 8-19.
- NAVARRO FERNÁNDEZ, A., *La prostitución en la villa de Madrid*, s.e., 1909
- NERET, G., *Gustav Klimt. 1862-1918*, Köln, Taschen, 1993.
- NELKEN, M., *La condición social de la mujer en España*, Madrid, CVS Ediciones, 1975.
- NEWMAN, E., *Wagner: el hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982.
- NOEL, E., “Alma de Santa”, *El Cuento Semanal*, III, 131 (2 de julio de 1909).
- NORA, E. de, *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1970.
- NÚÑEZ DE ARCE, G., “Discurso sobre la poesía”, en *Gritos de combate*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1930 (8ª ed.).
- NÚÑEZ REY, C., *Carmen de Burgos “Colombine” en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, fundación José Manuel Lara, 2005.
- OLIVA, C., *Teatro Español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- y TORRES MONREAL, F., *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ORREGO SÁNCHEZ, C., “John Henry Newman: desde las sombras”, *Humanitas*, 22 (2005), págs. 1-9.
- ORTIZ DE URBINA SOBRINO, P., *La recepción de Wagner en Madrid (1900-1915)*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2003.
- , *La Asociación Wagneriana en Madrid (1911-1915)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007.
- OTEO SANS, R. [et al. ], *El escultor Julio Antonio: ensayos de aproximación*, Tarragona, Museo d'Art Modern, Diputació, 1990.
- PALENQUE, M., *El poeta y el burgués. Poesía y público: 1850-1900*, Sevilla, Alfar, 1990.

- , *El teatro de Gómez de la Serna: estética de una crisis*, Sevilla, Alfar, 1992.
- , “La recepción del prerrafaelismo en la ‘gente vieja’ a través de la prensa (1880-1898)”, en *Traducción y cultura en la prensa española (1868-1898)*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2003, pág. 405-430.
- , “Una singular representación del *Juan José* (diciembre de 1910) de Joaquín Dicenta: los intelectuales a escena”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 31, 2 (2006), págs. 209-227.
- , “La *Judith* (1909) de Ramón Goy de Silva en la revista *Prometeo*, *Testi e Linguaggi*, Dipartimento di Studi linguistici e letterari dell’ Università di Salerno, 3 (2009), págs. 231-250.
- , “Eduardo Marquina en la revista *Pèl & Ploma*. El maquillaje de un tiempo de juventud”, en P. Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, t. V, Roma, Bagatto Libri, 2012, págs. 469-479.
- , “*Judith* o *La cabeza de Holofermes*, una versión inédita de la *Judith* (1910), de Goy de Silva”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 39, 2 (2014), págs. 137/439 a 157/459.
- , “Un diluvio de almanaques. Los almanaques de la prensa ilustrada: *Blanco y Negro* (1896-1900), *Anales de Literatura Española*, 26 (2014), págs. 327-362.
- y ROMÁN, I., *Antonia Díaz de Lamarque: una escritora sevillana del ochocientos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2007.
- PALMER, R. y COLTON, J., *Historia contemporánea*, Madrid, Akal, 1981.
- PANIAGUA, D., *Revistas culturales contemporáneas I (1897-1912). De Germinal a Prometeo*, Madrid, Punta Europa, 1964.
- PARDO BAZÁN, E., *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999.
- PAREDES, J., *Historia contemporánea de España (siglo XIX y XX)*, Barcelona, Ariel, 2004.
- PAULINO AYUSO, J., *Ramón Gómez de la Serna: La vida dramatizada*, Murcia, Edit.um (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia), 2012.

- , “El viaje hacia el conocimiento y la muerte en el teatro español: simbolismo y vanguardia”, en *Los márgenes de la realidad: Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata*, Dolores Romero López (ed.), Sevilla, Punto Rojo Libros, 2014.
- PEARCE, L., *Woman/ Image/ Text. Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, London, Harvester Wheatsheaf, 1991.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. , *Las épocas en la literatura española*, Barcelona, Ariel, 2002.
- PELLICER, R. , “Salomé en la literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en *Modernismo y Modernidad en el Ámbito hispánico* (Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos), Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1996, págs. 33-42.
- PENTIMALLI, D. y SALIVA, A., “La producción dramática de Ramón Gómez de la Serna”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, T. II, Madrid (2000), págs. 734-741.
- PERAL VEGA, E., *De un teatro sin palabras: la pantomima en España en 1810 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- y Javier Huerta Calvo (dirs.), *Formas de teatro breve español en el siglo XX (1892-1935)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- PÉREZ DE AYALA, R., *Cincuenta años de cartas íntimas, 1904-1956, a su amigo Miguel Rodríguez Acosta*, A. Amorós (ed.), Madrid, Castalia, 1980.
- , *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas: escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*, recopilados por F. Frieria Suárez y J. T. Cañas Jiménez, prologados por A. Amorós, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1991.
- , *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.
- PÉREZ DE LA DEHESA, R., “Maeterlinck, en España”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255 (marzo 1971), págs. 572-581.
- PÉREZ GALLEGO, C., [et al.], *Historia de la Literatura inglesa*, vol. II, Madrid, Taurus, 1988.
- PÉREZ MASEIDA, E., *El Wagner de las ideologías: Nietzsche-Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

- PICÓN GARFIELD, E., “*De sobremesa: José Asunción Silva. El diario íntimo y la mujer prerrafaelita*”, en Juan Antonio Schulman (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.
- PRAZ, M., *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979.
- , *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- PRETTEJOHN, E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, London, Tate, 2000.
- RABATÉ, C., *¿Eva o María?: ser mujer en la época isabelina (1833-1863)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- REY BRIONES, A. del, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992.
- , *El cuento literario: antología*, Tres Cantos, Akal, 2008.
- REYERO HERMOSILLA, C., *Gregorio Martínez sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.
- RIERA, C., “Gabriel Miró y el movimiento prerrafaelista”, *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, T. VI-VII (enero de 1988), págs. 141-148.
- ROBERTS, S. G. H., *Miguel de Unamuno o La creación del intelectual español moderno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2007.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A., “Ramón Gómez de la Serna y el arte”, *Turia*, 41 (1997), págs. 145-154.
- RODRÍGUEZ, E. y MENÉNDEZ, A., “Salud, trabajo y medicina en la España del siglo XIX. La higiene industrial en el contexto antiintervencionista”, *Historia de la salud laboral en España*, 8 (2005), págs. 58-63.
- RODRÍGUEZ FONSECA, D. P., “Beatriz versus Salomé: la aportación de Ramón Gómez de la Serna a la construcción del mito bíblico”, *Entemu*, IX (1997), págs. 83-90.
- , *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, Oviedo, Universidad de Oviedo [etc.], 1997.
- , “Un mito compartido en las literaturas finiseculares de ambos lados del Atlántico: la mujer fatal y Salomé”, en *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Améri-*

- cas, 1898-1998*, (1998), León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, págs. 745-752.
- ROSSETTI, C. G., *Lugares comunes*, Barcelona, Alba, 2006.
- , *Parecidos razonables*, Madrid, Funambulista, 2006.
- ROSSETTI, D. G., *La casa de la vida*, F. M. López Serrano (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1998.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza/ Libros Pórtico, 1982.
- , “Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Modernismo y teatro de ensueño”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 14 (1989), págs. 199-222.
- , *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.
- , *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, presentación de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- , “Oscar Wilde y el tema de *Salomé* en España”, en M. Armiño y A. Peláez, eds., *Ciclo de conferencias en torno a Oscar Wilde*, Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2001, págs. 57-97.
- RUSKIN, J., *Las piedras de Venecia*, prefacio de Ramón Gómez de la Serna, traducción de Carmen de Burgos, Valencia, Sempere, 1913.
- , *John Ruskin*, selección de textos y prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Buenos aires, Poseidón, 1943.
- SÁEZ MARTÍNEZ, B., *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim /Diputació de Valencia, 2004.
- SALCEDO MILIANI, A., *Julio Antonio. 1889-1919. Escultor*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials/ Diputació de Tarragona, 1997
- SALGUES DE CARGILL, M., *Los mitos clásicos y modernos en la novela de Pérez de Ayala*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1971.
- SAMPSON, G., *Historia de la Literatura inglesa*, vol. II, Madrid, Pegaso, 1953.

- SANMARTÍN, R. y BASTIDA, D., “La imagen de la mujer lectora en la segunda mitad del siglo XIX: *La Ilustración Española y Americana* y el *Harper’s weekly*”, *Salina*, 16 (2002), págs. 129-142.
- SÁNCHEZ MOREIRAS, M., “Prerrafaelismo y quietismo estético en *Aromas de Leyenda*”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 118, (enero de 2005), págs. 429-445.
- SARASOLA, D., *Simbolismo y modernismo en el teatro español*, Daniel Sarasola (ed.), Madrid, Fundamentos, 2011.
- SAURET GUERRERO, T. [et al.], *Prototipos e imágenes de la mujer en el siglo XIX y XX*, Amparo Quiles Faz, Teresa Sauret Guerrero (coords.), Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- SCALON, G., *La polémica feminista en la España contemporánea. 1868-1974*, Madrid, Siglo XXI, 1976.
- SCHURÉ, E., *Richard Wagner: sus obras y sus ideas*, traducción de la séptima edición francesa, Madrid, La España Moderna, 1912.
- SERRANO DE HARO, A., “Oscar Wilde y la modernidad”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Historia del Arte*, 8 (1995), págs. 321-331.
- SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> del C., “Carmen de Burgos, traductora”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI, (junio 2010), págs. 157-168.
- SINUÉS, M.<sup>a</sup> del P., *Galería de mujeres célebres: colección de leyendas biográficas*, Madrid, Imprenta del Norte, 1868.
- , *Un libro para las damas. Estudios acerca de la educación de la mujer*, Madrid, Victoriano Suárez, 1872.
- , *Una vida sin mancha*, en *Dramas de familia, Primera parte*, Madrid, Imprenta de los Hijos de García, 1883.
- SIMÓN PIERRET, J. P., *Maeterlinck y España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- SMITH, S., “From alegory to Symbol: Rossetti’s Renaissance Roots and his influence on Continental Symbolism”, en *Pre-Raphaelite Art in its European Context*, Susan P. Casteras, Alicia Craig Faxon (eds.), London, Associated University Presses, 1995, págs. 50-60.

- SOLDEVILA-DURANTE, I., “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa. (Una etapa marxista de Gómez de la Serna)”, en Nigel Denis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1988, págs. 23-43.
- , “Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia”, en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1935*, Dru Dougherty y Francisca Vilches de Frutos (coord.), Madrid, CSIC/Fundación García Lorca/Tabacalera, 1992, págs. 69-78.
- SORIA OLMEDO, A., *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988.
- STARCEVIC, E., *Carmen de Burgos, defensora de la mujer*, Almería, Librería-Editorial Cajal, 1976.
- SUÁREZ GARCÍA, J. I., *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Oviedo, Universidad de Oviedo/Departamento de Historia del Arte, 2002.
- SWINGLEHURST, E., *The art of the Pre-Raphaelites*, London, Parragon, 1994.
- TODD, P., *Arts and Crafts Companion*, New York, Bulfinch Press, 2004.
- TOLEDANO MOLINA, J., “Un mito fin de siglo en Rubén Darío: Salomé”, *Angélica*, 3 (1992), págs. 113-121
- TORRE, G. de la, “Paralelismos entre Picasso y Ramón”, *Síntesis*, I, 9 (diciembre 1963), págs. 293-316.
- TORTELLA CASARES, G., *Los orígenes de Capitalismo en España: banca, industria y ferrocarriles en el siglo XIX*, Madrid, Tecnos, 1975.
- TRAPIELLO, A., *Imprenta moderna: Tipología y literatura en España, 1874-2005*, Valencia, Campgràfic, 2006.
- TRENC BALLESTER, E., *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona, 1977.
- , *Alexandre de Riquer*, Barcelona, Lunweg, 2000.
- TREUHERZ, J., *Pre-Raphaelite Paintings from Manchester City Art Gallery*, Manchester, Manchester City Art Gallery, 1993.
- UMBRAL, F., *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1978.
- UNAMUNO, M. de, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1959.

- , *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1965.
- UPSTONE, R., *The Pre-Raphaelite dream. Paintings and drawings from the Tate Collection*, London, Tate, 2003.
- URRUTIA, J., “El camino cerrado de Gaspar Núñez de Arce”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), págs. 491-508.
- , “El retorno de Cristo, tipo y mito”, *Anales de Literatura Española*, 15 (2002), págs. 237-257.
- UTRERA, F., *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Madrid, HMR, 1998.
- VAL GONZÁLEZ, F., “Judith y Salomé: dos mitos universales (I)”, *Notas y Estudios Filológicos*, 12 (1990), págs. 217-285.
- VALENTÍ FIOLE, E., *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973.
- VALLE-INCLÁN, R. del, *Claves Líricas. Aromas de Leyenda. El pasajero. La pipa de kif*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- , *Jardín Umbrío*, M. Díez Rodríguez (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- , *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- VARELA, E., *Eulogio Varela. Modernismo y Modernidad* [catálogo de exposición], Antonio José Aparicio (texto, comisariado), Madrid, Fundación Colección ABC, 2013.
- VELA CERVERA, D., “Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bartolozzi: del Café Universal a la Tertulia del Pombo”, *Boletín Ramón*, n.º 11 (otoño 2005), pág. 3-28.
- VÉLEZ I VICENTE, P., *El llibre como a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.
- VERDE, A., “Tres pantomimas de Ramón Gómez de la Serna (las danzas): una lectura”, *Philologia Hispalensis*, 9 (1994), págs. 95-108.
- VICENS VIVES, J., *España Contemporánea (1814-1953)*, Barcelona, El Acanalado, 2012.
- VIU, M. E., “Dibujos de Julio Antonio”, *Archivo Español de Arte*, XXXV, 37 (1962), págs. 61-66.
- VILLAESPESA, F., “Judith”, *La Novela Corta*, VI, 228 (3 de abril 1921).



- , *Antología poética. Francisco Villaespesa*, L. F. Díaz Larios (ed.), Almería, Cajal, 1977.
- WARNER, R., *Sämtliche Schriften und Dichtungien*, Leipzig, Volktausgabe, 1916.
- , *Prose Works*, vols. I y II, New York, Broudie Brothers, 1966.
- WILDE, O., *Salomé*, Madrid, Valdemar, 2004.
- WILTON, A., UPSTONE, R. y BRYANT, B. (eds.), *Ege of Rossetti, Burne-Jones, and Watts: Symbolism in Britain 1860-1910*, London, Tate Gallery, 1997.
- ZARANDONA, J. M., *Los Ecos de las montañas de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.
- , *La recepción de Alfred Tennyson en España. Traductores y traducciones artúricas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.
- ZOLA, E., *El naturalismo en el teatro*, traducción, introducción, y notas de Rosa de Diego, prefacio de Bernard Dort, Madrid, Asociación de directores de Escena de España, 2011.
- ZUBIAURRE, M.<sup>a</sup> T. de, *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*, Madrid, Cátedra, 2014.
- ZULETA, Ignacio, *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Poesía de Christina G. Rossetti, en <<http://faculty.pittstate.edu> > (página de la Universidad de Pittsburg), consultada el 26 de marzo de 2010 para la lectura completa de los versos de Christina G. Rossetti utilizados por Fernand Khnopff en su cuadro *Una ermitaña (I lock my door upon myself)*.
- Biografía de M. Viladrich (sin autor), en <[www.viladrich.com.ar/BIOGRAFIA.html](http://www.viladrich.com.ar/BIOGRAFIA.html)>.

Última consulta el 27 de noviembre de 2013.

- Relación y comentarios sobre la obra de Julio Antonio (sin autor),  
<[http://sae.altanet.org/houmuni/web/mam/expo\\_permanent/bronze\\_nu/...](http://sae.altanet.org/houmuni/web/mam/expo_permanent/bronze_nu/...)> (página oficial del Museo de Arte Moderno de Tarragona. Obras de Julio Antonio). Última consulta el 27 de noviembre de 2013.
  
- Fondo personal de Ismael Smith en la Biblioteca de Catalunya,  
<<http://www.bnc.cat/esl/Fondos-y-colecciones/Busca-Fondos-y-colecciones/Smith-i-Mari-Ismael>>. Última consulta el 11 de enero de 2015.
  
- Fondo gráfico personal de Ismael Smith en la Biblioteca de Catalunya  
<<http://mdc.cbuc.eat/cdm/search/collection/materialsBC/searchtrem/smith/order/title/lang/e>>. Última consulta el 13 de febrero de 2015.
  
- *Prometeo*. Revista, accesible en <[www.hemerotecadigital.bne.es](http://www.hemerotecadigital.bne.es)>. Última consulta el 13 de septiembre de 2015.
  
- Fondos documentales de la Fundació Ferrer i Guardia,  
<<http://biblioteca.ferrerguardia.org>>. Última consulta realizada el 9 de marzo de 2014.
  
- Dirección web del archivo Rossetti (Jerome J. McGann ed.), que reúne la obra completa de Dante Gabriel Rossetti (literaria) y los estudios que sobre ella (obra pictórica y literaria) se han publicado hasta el año 2008; así como sobre aspectos diversos vinculados con el Prerrafaelismo plástico y literario  
<<http://www.rossettiarchive.org/index.html>>. Última consulta realizada el 19 de octubre de 2015.