

Macklin, J. (2002) *La recepción de la literatura de la cultura inglesas en la España y del fin de siglo*. In: Enciclopedia Fin-de-Siglo.

Ramón Pérez de Ayala escribe en 1903 que "modernista" es una "palabra que tantas y diversas acepciones tiene en el común sentir de las gentes" [*Helios*, I: 1903, p.121] y por eso no es sorprendente que la categorización de la literatura española del fin de siglo o de las primeras décadas del siglo veinte ha sido tan difícil y controvertida. Además, aunque el término "modernismo" goza de una acepción general en todos los países europeos, no existe unanimidad en cuanto a su significación ni a los límites de la época que denomina. Ya que intentamos ofrecer un bosquejo del impacto de la cultura inglesa en España a principios de este siglo, es útil recordar que el modernismo en Inglaterra, el llamado alto modernismo, corresponde a los años después de la Primera Guerra Mundial. Las raíces del modernismo remontan desde luego al siglo diecinueve, pero es normal distinguirlo del premodernismo del fin de siglo. La representación tradicional que se encuentra en los manuales de literatura del fin de siglo en Inglaterra es, por lo general, de una época de transición entre el realismo y el modernismo, época curiosa caracterizada sobre todo por el esteticismo la decadencia. Se la suele considerar bajo un signo esencialmente negativo como reacción a los valores victorianos por la cual los artistas más insignes exhibían una doble rebeldía, tanto artística como social. Aubrey Beardsley se rebela contra la moral sexual y los patrones clásicos del dibujo; Oscar Wilde afirma a la vez los valores del arte y del socialismo. Desde el punto de vista de la crítica, lo que más interesaba era el simbolismo y por ende se dedicaba sobre todo al estudio y análisis de la poesía. Durante los últimos veinte años, sin embargo, la crítica, influida sin duda por el feminismo, el postmodernismo y nuevas formas de entender los discursos del poder, empieza a revalorar el fin de siglo, a concebirlo como una coyuntura cultural distinta y decisiva de la modernidad que establece las bases de muchas de las preocupaciones del siglo veinte. Como consecuencia, la investigación se ha concentrado cada vez más en cuestiones no sólo de decadencia, sino de obvio alcance social y político tales como la sexualidad y el imperialismo. Además, el foco de interés, sin abandonar por completo la poesía, se ha vertido hacia la ficción, sobre todo la novela gótica y la novela escrita por mujeres.

Ofrecer una idea de la recepción de la cultura y la literatura inglesas dentro de un espacio limitado no puede ser sino un esbozo fragmentario y una aproximación general. Persiste la sospecha, sin embargo, de que queda material para un estudio serio y detenido del tema. Las fuentes de tal estudio son varias, pero escasas. En primer lugar, hay que tener en cuenta los trabajos de críticos anteriores sobre las lecturas de artistas individuales basándose o en los fondos de sus bibliotecas personales o en referencias concretas o ecos en sus escritos. En el caso de la literatura francesa existen numerosos estudios de este tipo mientras que en el de las literaturas rusa, italiana, nórdica e inglesa sólo existen estudios parciales o esporádicos. Otra fuente importante son las traducciones de la época que pueden indicar el grado de importancia que tiene la obra de cualquier autor en opinión de algunos, aunque no garantice conclusiones sobre su difusión e impacto sobre las letras españolas. Finalmente, hay las referencias concretas en artículos publicados en las revistas literarias de la época que revelan un nivel de conocimiento al menos básico de

algunos escritores anglosajones. El libro imprescindible de María Pilar Celma Valero [Celma: 1991] indica la escasa representación de los ingleses en comparación con los franceses durante los años que nos interesan. La literatura inglesa no contaba con un paladín de la estatura del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo [1898 y 1919b] quien, a lo largo de los años noventa del siglo pasado, introducía en España por primera vez los nombres de escritores franceses nunca antes mencionados en los círculos literarios españoles. Sin embargo, no se trata de un desconocimiento total de la literatura inglesa. En *La vida literaria*, revista de corta vida (31 números en 1899) dirigida por Jacinto Benavente, aparece una página con dos poemas ingleses (de Schelley (sic) y Thomas Hood [1899]), un cuento de Mark Twain (que no era inglés, pero sí de habla inglesa), dos reproducciones de artistas ingleses con el título "El arte moderno en Inglaterra"), y un ensayo muy conocido de Unamuno [1899]. Pero el balance dista mucho de ser positivo, a pesar de ser *La vida literaria* una publicación muy abierta a las corrientes extranjeras. En las páginas de Helios, revista declaradamente anti-yanqui pero evidentemente abierta a las corrientes literarias anglosajonas, se encuentran los nombres de Ralph Waldo Emerson, Herbert Spencer, De Quincey, Shakespeare, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne. Carlos Navarro Lamarca, que escribió el artículo sobre De Quincey, hace hincapié sobre todo en su inclinación hacia el misterio, ensueños, agoreras, simbolismos, muy dentro del ambiente artístico y espiritual del momento. Uno de los fundadores de la revista, Ramón Pérez de Ayala, visita Inglaterra en 1907 y entre abril y noviembre envía colaboraciones a *El Imparcial*, algunos de ellos sobre Mark Twain, Swinburne, John Bunyan.

Fuera de la tonalidad específicamente simbolista del fin de siglo a la que tendremos que volver, poseemos datos concretos sobre las lecturas inglesas (muchas veces en traducción) de escritores tales como Miguel de Unamuno y Pío Baroja. Por ejemplo, en el caso de este último, sabemos, gracias a los trabajos de José Alberich [Alberich: 1959 y 1966], que la biblioteca del autor contenía más de doscientas novelas inglesas o norteamericanas. Aunque la mayoría son de adquisición tardía, revelan sus gustos literarios (Defoe, Sterne, Scott, Poe). Sin embargo, un crítico de *Helios* [I, p.337], F. Torner, reconoce en *El Mayorazgo de Labraz* la influencia de Ruskin en "su desprecio por las cosas vulgares, su odio al maquinismo". Quizás lo interesante del caso de Baroja sea su afición por los autores menores y Alberich ha subrayado el impacto de la novela de aventuras inglesa, frecuentemente dentro de la tradición de la literatura marina anglosajona, sobre su producción literaria. En sus *Memorias*, cita tanto a conocidos como desconocidos: "Bulwer Lytton, Wilkie Collins, Hugo Conway, Stevenson y... Conan Doyle" [Baroja, VII, 575]. En efecto, los últimos años del siglo XIX en Inglaterra presenciaron un remozamiento de la novela de aventuras, quizás impulsado por el éxito en Inglaterra de las filosofías vitalistas y voluntaristas de Schopenhauer y sobre todo Nietzsche, juntamente con el pragmatismo de William James. Aunque los críticos de la novela barojiana tienden a insistir en el carácter de evasión que tienen sus novelas aventureras, la crítica anglosajona empieza a reconocer otras dimensiones de unos de sus autores predilectos: los discursos del poder, sexual o imperial, por ejemplo, en *She* (1887) de Rider Haggard o *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stephenson. Sin embargo, la crítica hasta ahora se ha limitado a observar las consecuencias de la visita de Baroja a Londres en 1903 y su literaturización en *La ciudad de la niebla* de 1906 o, con más justificación, reconocer la presencia de elementos ingleses (escenarios, personajes, el tipo del *gentleman* o el *dandy*) derivados sin duda de sus lecturas, principalmente de Sir Walter Scott y Charles Dickens. Profundizando más, uno de los aspectos que se debe

hacer resaltar es la relación de las ideas de Baroja sobre la democracia (tal como las expone en *Vida Nueva* de 15 de abril de 1899) con su concepción del héroe o superhombre. Bajo este aspecto, se han notado también algunos rasgos de la influencia del Carlyle de *On Heroes. Hero-Worship. The Heroic in History* (1840), influencia que se puede detectar con más seguridad en el caso de su gran coetáneo, Miguel de Unamuno.

Unamuno habla en tonos muy elogiosos de la literatura inglesa que describe como "la más rica de las literaturas todas, la que mayor variedad de tonos y acentos nos ofrece" [Unamuno: 1950-54, 154]. Lector asiduo, Unamuno se abrió a muchas y diversas influencias. Por un lado, compara a Elizabeth Barrett Browning y Cristina Rossetti, revelando su preferencia por la primera, y cita a Shelley en el prólogo a *Amor y pedagogía* (1902), y por otro, escribe un ensayo sobre *The Compleat Angler* (1653) de Izaak Walton. Uno de sus libros favoritos son las *Rural Rides* (1830) de William Cobbett. Conocemos su admiración por Wordsworth, Coleridge, Browning y Burns y por Thomas Gray cuya "Elegy written in a Country Churchyard" (1751) conduce directamente al "En un cementerio de un lugar castellano" de Unamuno. El interés que manifestaba Unamuno por la historiografía se refleja en sus lecturas de los ingleses entre los cuales destacan Macaulay, Gibbon y Carlyle. En el caso de Carlyle se ha documentado el impacto de este autor escocés durante los años de formación de Unamuno. El autor mismo escribe en 1902: "Y el mismo Carlyle ¿no está más cerca de nuestra literatura que los más de los escritores franceses?" Unamuno dedicó muchas y largas horas a su traducción de *History of the French Revolution* para *La España Moderna*, y una temprana lectura fue *On Heroes* que se publicó en traducción española en 1892. Las ideas de Unamuno sobre intrahistoria, sobre tiempo y eternidad, individuo e historia, son temas sobre los cuales disertó extensamente Carlyle. En el campo concreto de la producción literaria, parece innegable que Carlyle influyó hondamente en la obra de Unamuno. Después de completar su traducción de *Historia de la revolución francesa*, Unamuno dedicó un ensayo [1902] a Carlyle con el título significativo de "Maese Pedro". Unamuno comenta elementos en la prosa de Carlyle que podemos reconocer fácilmente como características de su propio estilo de escribir: lenguaje más hablado que escrito, gusto por los neologismos, por las digresiones. Además no es arriesgado sugerir que muchos aspectos de sus novelas después de *Paz en la guerra* se deben en parte a la lectura de *Sartor Resartus* y de otras obras de Carlyle. Lo cita textualmente en *Amor y pedagogía*, libro que inicia su trayectoria novelesca, y hay un parentesco entre Carlyle y Unamuno en la manipulación y tratamiento de personajes como muñecos, en la intimidad entre autor y lector, en el borrar de los límites de los géneros, en el concepto del mundo como sueño. Por cierto, Unamuno tenía otras fuentes de lectura, pero la influencia de la literatura inglesa en su obra es hartamente evidente y además reconocida abiertamente por el autor.

Aunque existe evidencia de cierto grado de difusión de la literatura inglesa en España, sería conveniente, no obstante, distinguir entre el impacto de escritores individuales y la presencia de un clima espiritual en una época caracterizada por la confluencia de muchas y diversas tendencias. Sobre todo, el crítico que entra en este terreno tiene que ser consciente del peligro de ver a España como un país periférico y colonizado culturalmente que produce una literatura derivada de otras superiores. Por esta razón, la contribución presente no insiste en influencias concretas sino más bien sitúa la literatura española en un contexto más amplio que lo nacional, y fuera de la dicotomía

casi superada ya de modernismo y 98, para indicar que se trata de un proceso cultural complejo donde se respira un aire común. En este sentido estamos plenamente de acuerdo con Federico de Onís quien escribió en 1932 que "el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión y la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy" [Onís: 1961b, xv].

Esta crisis y su expresión más característica es el simbolismo y su alcance universal está captado hacia finales del siglo XIX por William Butler Yeats: "The reaction against the rationalism of the eighteenth century has mingled with a reaction against the materialism of the nineteenth century, and the symbolical movement, which has come to perfection in Germany in Wagner, in England in the pre-Raphaelites, and in France in Villiers de l'Isle-Adam and Mallarmé and Maeterlinck, and has stirred the imagination of Ibsen and D'Annunzio, is certainly the only movement that is saying new things". Para muchos estudiosos, el modernismo español tiene un parentesco estrecho e innegable con el simbolismo y en gran medida los dos en sus orígenes remontan a la crisis de valores romántica. El romanticismo constituye una rebelión en defensa del individuo y de la imaginación contra las ideas científicas, esencialmente matemáticas y físicas, cuya expresión natural era el clasicismo, y busca un nuevo discurso expresivo para dar forma a su nueva sensibilidad. El romanticismo es un movimiento de liberación - de la tradición religiosa, del absolutismo político, de un sistema social jerarquizado, de un modelo racional y científico del mundo. El romanticismo intenta explorar las zonas de la experiencia fuera de lo puramente racional y el poeta es el descubridor de este terreno desconocido. De igual forma, el nuevo cientismo, esta vez dominado por las ciencias biológicas, de la segunda mitad del siglo XX encuentra su expresión natural en el realismo y sobre todo el naturalismo. A medida que van transcurriendo los años del siglo, los límites de la cárcel científica empiezan a oprimir cada vez a los artistas y los moldes empiezan a romperse de nuevo. Este esquema, por supuesto simplificado, puede implicar una evolución ordenada de tesis seguida de antítesis. En realidad las tendencias coexisten. En un nivel obvio, uno de los vates de simbolismo, Edgar Allan Poe, componía sus obras a mediados del siglo XIX, antes de que empezara a escribir Galdós. Su descubrimiento y teorización por Baudelaire marcan un hito en lo que llegará a ser el simbolismo. A través de Poe una tradición anglosajona, lejos de la pureza y del clasicismo francés, entra en la literatura francesa y produce una verdadera revolución. Además, no hay que olvidarse de que los más ilustres simbolistas, Verlaine y Rimbaud, conocían bien el inglés y que otros menores como Stuart Merrill y Francis Vielé-Griffin eran norteamericanos que residían en París. Por otro lado, al salón de Mallarmé acudían Oscar Wilde, Arthur Symons, George Moore y William Butler Yeats. Los anglosajones se sentían atraídos por las doctrinas del simbolismo y sus obras compartían las harto conocidas características del movimiento, sugestividad, musicalidad, efectos de sinestesia, indefinición, falta de lógica, dificultad, culto a la belleza, huida de la vida moderna. Además, le correspondía al poeta comunicar estos momentos de intensidad visionaria a los demás, pero con la plena conciencia de que el lenguaje, el único recurso que tiene, es inadecuado e insuficiente. La reacción de los modernistas es crear un orden independiente del lenguaje, hacer que se aproxime a la música, que se aleje del objeto y de la referencialidad. El peligro - la consecuencia inevitable - es que el poeta se presenta como profeta, pero acaba por decir frases

oraculares sin sentido. La tendencia estetizante, sin embargo, no está divorciada de la preocupación por la sociedad y más concretamente por el papel del artista en la sociedad capitalista, industrial y se observa una intensificación de este aspecto de la herencia del romanticismo. Para resumir, la recepción de la literatura inglesa en España puede ser directa o indirecta y tiene que considerarse dentro del contexto de un movimiento artístico general nacido del rechazo parcial del realismo y naturalismo, del desarrollo del capitalismo, de la industrialización y de la sociedad burguesa.

No es de extrañar que la figura del artista en el nuevo mundo materialista y mercantil sea una de las máximas preocupaciones de la nueva literatura y que el máximo representante de la rebeldía del mundo anglosajón sea Oscar Wilde. Aunque el interés por Wilde en España se manifiesta más intensamente después de la Primera Guerra Mundial cuando se multiplican las traducciones y las reseñas literarias, su presencia en el mundo literario español se observa desde 1902, dos años después de su muerte y año de la primera traducción al español de *Salome* [Wilde: 1902], la obra quizás más chocante del escritor irlandés y que suscita una vez más la perenne polémica sobre la moral y el arte. El tema bíblico de Salomé, que vemos por ejemplo en el cuadro de Gustave Moreau de 1876 y en la ópera de Richard Strauss de 1905, basada en la obra de Wilde, refleja la obsesión de la época con la figura de la mujer sexual, peligrosa y amenazante. La obra de Wilde, sin embargo, interesó en primer lugar por su aspecto teórico, manifestado en obras tales como *Intentions* (1891) y *The Picture of Dorian Gray* (1891) que tratan del tema predilecto de la época de la relación entre vida y arte, entre la realidad y la imaginación, pero también la cuestión del papel del arte dentro del orden social, como se revela en su *The Soul of Man under Socialism*, del mismo año de 1891. Aunque se le consideraba y se le criticaba en ciertos sectores como exponente máximo del esteticismo puro, Wilde en realidad proponía el individualismo en el arte y, en su fusión de arte y anarquismo, se preocupaba por la potencialidad del arte como fuerza motriz del cambio y progresos sociales. La vida escandalosa de Wilde y su fama de decadente tanto en la vida como en la literatura provocan la hostilidad de sectores conservadores. Sin embargo, en 1902 Nicolás Salmerón, en su prólogo a la traducción española de *Degeneración* de Max Nordau, libro que cita y critica a Wilde como ejemplo destacado de la decadencia, insiste en que Wilde es sagrado para los modernistas españoles. Poco antes de su muerte, Wilde había recibido en París las visitas de Antonio Machado, Rubén Darío, Pío Baroja y Santiago Gómez Carrillo. Machado, en un artículo en *Nuestro Tiempo* [1903] describe su encuentro con Oscar Wilde en París y narra la historia de la sortija que le regaló un príncipe indio y que él consideraba de mala suerte. El artículo acaba con unas líneas sobre la muerte del autor. Muchos modernistas imitan a Wilde tanto en la indumentaria (un caso destacado es Pérez de Ayala a pesar de sus críticas al autor irlandés muchos años después en su crítica teatral) y el comportamiento como en el arte de escribir. Rubén Darío está fuertemente influido por sus ideas críticas, como se ve en sus ensayos sobre el modernismo. Le defiende contra los ataques de Nordau en *Los raros* [Darío: 1906] y en 1900 publica un tributo titulado "Purificaciones de la piedad" en el momento de la muerte del escritor [Darío: 1950a]. Es evidente que su personalidad y sus ideas son conocidos, a pesar de la ausencia de traducciones. En el primer decenio del nuevo siglo, sin embargo, van apareciendo traducciones de sus escritos. Una serie de cuentos aparecen en *La España Moderna* entre los cuales destaca "El crimen de Lord Arthur Savile" en el número 205 (1906) y otros escritos suyos aparecen en *La vida galante* y *Nuevo Mercurio*. Mientras que tiene sus detractores, tiene también quienes le promocionan: su traductor más famoso, Ricardo

Baeza, Álvaro Alcalá-Galiano que sostiene una polémica con Andrés González Blanco, Ramón Gómez de la Serna, y Ramón Tenreiro. En *Nuestro Tiempo*, en el mes de junio de 1908, hay un artículo interesante sobre "La moral en la obra de Oscar Wilde" que es una traducción del italiano de una defensa de la obra de Wilde emprendida por Jorge Barini en *Nuova Antologia*. Basándose en varias narraciones del autor intenta demostrar que su labor literaria, lejos de ser una apoteosis del pecado, encarna a pesar de las teorías paradójicas de Wilde la moral más severa. Fuera de decadentismo y escándalo. Lo que más atrae la atención es la vertiente anti-realista evidenciada por las siguientes palabras de Enrique Díez-Canedo en su prólogo a *La casa de las granadas* de 1909: "Wilde nada quiere con la realidad; al contar sabe que miente y se deleita en la mentira... Para él, nada más aborrecible, nada más contrario a la verdadera expresión del espíritu del artista, que el 'documento humano', esa torpe invención de los letrados sin fantasía".

Estrechamente ligados con el nombre de Oscar Wilde van los de Burne-Jones, Aubrey Beardsley y John Ruskin. El interés por las ideas de este último en el contexto de la creciente industrialización de España ha sido documentada por Lily Litvak [Litvak: 1975]. En 1897 se publica *La belleza que vive (A Joy for Ever)* y por estas fechas Unamuno se refiere a Ruskin en varios de sus artículos. Sin embargo, las ideas de Ruskin se llegan a conocer sólo a partir de 1900. En este año *La España Moderna* publica *The Seven Lamps of Architecture* [Ruskin: 1900]. Un año después, aparecen *Of Queen's Gardens* [Ruskin: 1901] y una antología de ensayos con una introducción de Cebriá Montonliu; otras selecciones siguen en los primeros años del nuevo siglo y *Sesame and Lilies* hace su aparición en 1905. Varios comentaristas, entre los cuales destacan Pedro Corominas, Joan Maragall, P. Fabré y Oliver, y Adolfo Posada, publican estudios generales sobre las ideas de Ruskin en revistas tales como *La Revista Blanca*, *La Revista Contemporánea*, *Catalunya*, *Natures* [Fabrè y Oliver: 1901]. J. C. Acuña ofrece un estudio biográfico en *Nuestro Tiempo* en noviembre de 1905 [1905] y el 5 de febrero de 1900 *La Ilustración Artística* contiene una breve nota en la ocasión de su muerte. Lo que representa Ruskin es un desasosiego frente al desarrollo industrial que separa el trabajo del placer convirtiéndolo en rutina. Ruskin promulga un arte que evita tanto el puro esteticismo como la mera utilidad, lo que le lleva hacia el arte medieval, sobre todo el gótico, que experimenta un renacimiento en Inglaterra, y nutre su afición por los prerrafaelistas ingleses. Las ideas de Ruskin encuentran su expresión también en las ideas de William Morris. Todo este panorama forma parte de un movimiento general en las artes decorativas que aspiraba a unir lo bello y lo útil y que informa el clima intelectual y artístico de la época.

Estas ideas hacen resaltar una de las contradicciones del arte de la época. Los fundadores de *Helios* se proclamaron paladines de la Belleza, actitud estética como reacción a la fealdad del mundo materialista y en el caso concreto de España a los valores falsos y caducos de la sociedad de la Restauración. El concepto romántico del poeta como vate representado en España tan sólo por Bécquer empezaba a arraigarse en las posturas de los modernistas. El nombre de Shelley estaba muy próximo a sus preocupaciones, y de hecho aparece de vez en cuando como punto de referencia en citas o reseñas como emblemático del poder regenerador de la poesía concebida como verdad y belleza. Sus ideas atraían a los modernistas, especialmente Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, porque exaltaba la belleza y proclamaba el papel importante del poeta en la sociedad. Carlos Navarro Lamarca, en una crítica publicada en *Helios* [Navarro Lamarca: 1903] de unas observaciones de Browning sobre Shelley, hace

resaltar su carácter de rebelde atormentado. En 1904 el hispanófilo Leonard Williams publica *Una defensa de la poesía y otros ensayos* en su nueva serie *Biblioteca Nacional y Extranjera*. La traducción es casi seguramente la de María Martínez Sierra y la cita su marido textualmente en unas palabras sobre Echegaray donde se refiere a los poetas como los "legisladores desconocidos del mundo". La idea del poeta como profeta con su visión única cuadraba muy bien con el ambiente del momento, pero el culto a la belleza y el poeta como un ser marginado de la sociedad hace difícil cualquier intento de regeneración de la sociedad.

La cuestión de la relación entre la estética y la vida real y su difícil compatibilidad la vemos también en la influencia prerrafaelista en España. Algunos escritores habían visto los cuadros de los prerrafaelistas en la Exposición Universal en París en 1900 y sabemos que bastante más tarde, en 1911, Juan Ramón Jiménez recibe, por ejemplo, un ejemplar de la *Vita Nuova* de Dante con ilustraciones de Rossetti. La revista *Blanco y Negro* solía reproducir diseños de los pintores ingleses cuyas obras aparecían también en *The Studio*, revista de arte bastante conocida en España, sobre todo en Cataluña. La importancia de las artes decorativas es reconocida en la Exposición de 1889 de París y la reproducción en revistas se hace posible gracias a las nuevas técnicas de grabado. Paradójicamente son las técnicas de reproducción industrial que permiten que lleguen a un público más grande los diseños nuevos - en carteles, ex-libris, portadas de revistas, así como las manifestaciones de los trabajos de hierro forjado que amueblan las ciudades con bancos en los sitios públicos, así como rejas y balcones. Los arabescos, los "latiguillos", las mujeres con el cabello ondulado y los ojos grandes, las flores características del movimiento, son reproducidos con mucha frecuencia. Gracias a revistas como *La Ilustración Artística* el público interesado podía tener acceso a la obra de pintores ingleses. En enero de 1900 hay algunas reproducciones de Burne-Jones con una breve biografía del artista. En febrero, se publica un artículo con reproducciones sobre el Liverpool School of Art. El número 983, de 29 de octubre de 1909, reproduce "Lirios y rosas" de John S. Sargent y de hecho las flores tenían un interés especial. Las flores de los prerrafaelistas tenían muchas veces una importante significación alegórica. Una de las más frecuentes fue el lirio, sobre todo el lirio blanco, que se encuentra por ejemplo en los cuadros de Rossetti. Representa la pureza y la virginidad, y se coloca muchas veces entre las manos de la mujer difunta. Estas flores se encuentran a menudo en la poesía de Darío, Villaespesa y otros modernistas. Por supuesto, unas flores tienen un contenido evidentemente sexual, en unos casos masculino con sus largos tallos, en otros representan por su forma el sexo femenino. Las imágenes florales se usan de esta manera en Valle-Inclán. En *Sonata de otoño* (1902), por ejemplo, leemos: "El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas aromando un altar". En la iconografía prerrafaelista, la mujer es casta, como la azucena, espiritual e incluso moribunda. Se la ve con frecuencia de perfil y muy esbelta como en el *Blessed Damozel* de Rossetti. Clarín, en sus artículos y cartas se revela como conocedor serio del prerrafaelismo. Una de las características iniciales del movimiento fue su afición al detalle, cosa que correspondía a un deseo de representar la verdad compartido con el realismo científico que copiaba con precisión y exactitud las formas de la naturaleza. Al mismo tiempo, los epígonos del movimiento se expresaban en términos parecidos a John Ruskin: "The whole function of the artist in the world is to be a seeing and feeling creature". En estas palabras se evidencia una preocupación por la vida en su integridad y entereza en medio de una sociedad fragmentada por el capitalismo con su división del trabajo. Los

prerrafaelistas no son sencillamente otra manifestación artística del regreso a la naturaleza, sino una expresión romántica del deseo de capturar el "unity of feeling" del que habla Ruskin. Se sentían atraídos por el colorismo y los planos de la pintura italiana anterior al Renacimiento y su vuelta a la Edad Media subraya su adhesión a un concepto dual de la vida, una visión casi sacramental de la realidad aparente y su significado espiritual. Una gran parte de su temática se basaba en la iconografía religiosa, donde iba aparejada con un interés por lo musical, el amor y la fragilidad de la vida. Participan en la curiosa paradoja que hemos señalado antes, una evasión hacia el mundo artístico de otra época y un compromiso con el mundo nuevo del trabajo. Thomas Carlyle había proclamado que "All work [...] is noble" y "A man perfects himself by working". No se debe olvidar que *Helios* dedica un ensayo a Carlyle en mayo de 1903 y Unamuno había traducido *Historia de la revolución francesa* para *La España Moderna* [Carlyle: 1902] (como había hecho también con varios trabajos de Herbert Spencer). El ideal sería una perfecta armonía entre el trabajo y el placer. Aunque veían el atractivo de las máquinas y reconocían que los avances científicos tenían la capacidad de hacer más llevadera la vida y de mejorar las condiciones sociales, al mismo tiempo temían el divorcio entre el trabajo y la creatividad. A diferencia de Carlyle que consideraba el trabajo casi como un sacramento, William Morris insistía en la importancia de la satisfacción creadora que deriva de un tipo de trabajo más personal que el que resulta de los procesos deshumanizadores de la mecanización. Al darse cuenta de la uniformidad y fealdad de los productos fabricados en masa, glorificaban lo individual y además la poesía de lo cotidiano, aspecto que influye no poco en el pensamiento temprano de Unamuno. En 1896 publica un artículo sobre "Guillermo Morris" en *La Lucha de Clases* [Unamuno: 1896]. En general, el pensamiento de Morris llega a penetrar en España hacia finales del siglo XIX y se muestra como especialmente grato a los grupos ácratas. Su obra, *Noticias de ninguna parte*, está publicada por Maucci de Barcelona en traducción de Juan José Morato. En un artículo de Joan Maragall en el *Diario de Barcelona*, se documenta la presencia de Ruskin y Morris en España. Como siempre, lo que interesa es el puente que se establece entre arte e industria. Otra paradoja, por supuesto, es que un arte que aspiraba a reflejar el mundo en sus aspectos más modestos acaba por ser un arte excepcionalmente refinado, accesible sólo a unos pocos que eran capaces de apreciarlo. Es una paradoja localizada en el centro de las ideas estéticas de los modernos del fin de siglo español. ¿Cómo explicar el anacronismo de Valle-Inclán en obras como *Sonata de otoño* con sus escenarios medievales que recuerdan los cuadros prerrafaelistas, donde pinta con nostalgia un mundo de relaciones feudales como expresión anti-capitalista donde perduran los lazos sociales entre los diversos niveles?. Es la nostalgia que experimenta Carlyle en *Past and Present*. La misma obra, sin embargo, nos indica las preocupaciones mundanas del modernismo manifestadas en su profanación de lo sagrado, el culto a la sensualidad, el erotismo. El aparente culto a lo estético va acompañado de un espíritu trasgresor que insertaba de nuevo el arte en lo más significativo de la vida real, la experiencia personal. No se trata de meros cambios formales, simple experimentalismo como reacción a la retórica de los años de la Restauración, sino de una rebelión en el nivel ideológico y moral.

Esta preocupación por la problemática social, la encontramos en varios artículos de la época. En *Nuestro Tiempo* hay un interesante ensayo de Álvaro de Albornoz sobre "Aristocracia y democracia. Carlyle, Ruskin, Nietzsche" [1905], en el cual estudia juntamente a los tres pensadores para convencer al lector que a pesar de las

apariciones y de la fama no son enemigos de la democracia. Para él Ruskin, "el gran inglés", "hace bien en protestar contra el industrialismo bárbaro que todo lo reduce a sustancia económica". Pero no es elitista, sino igualitario, y si ve el capitalismo como enemigo del arte, insiste igualmente en que "el gran obstáculo a la belleza plástica es la miseria" y que "el sentimiento estético [...] nos lleva a combatirla". Un año antes, Pedro González Blanco [1904], en la misma revista, en una reseña de la traducción francesa de *News from Nowhere (Nouvelles de nulle part)* [Ruskin] describe a William Morris como "un poeta de genio, [...] un apóstol ardiente de la reforma social, [...] un artista amante del ideal", y relaciona el esteticismo que comparte con Dante Rossetti, Swinburne, Maddox Browne, Burne Jones con el deseo de "despertar, no sólo en los espíritus escogidos sino en el público, una tendencia retornadora hacia los sentimientos de la estética pura". Y según González Blanco, los prerrafaelistas "aspiraban a iniciar a las masas en sus particulares modos de ver[...] Valiéronse del arte decorativo para crear esta corriente desconocida" [González Blanco: 1904]. En opinión del ensayista, Ruskin, evangelista y teórico del nuevo arte, era conservador, mientras que el discípulo Morris era socialista con tendencias anarquistas. Se ve entonces que los críticos españoles del prerrafaelismo reconocieron en los epígonos del movimiento no sólo el deseo de renovación estética sino el idealismo y el utopismo sociales. No es de extrañar que Morris, como Gaudí que encontró una inspiración tanto en él como en Ruskin, haya acabado desilusionado, incapaz de resolver las contradicciones entre las realidades políticas y sociales y la capacidad limitada del arte de realizar el mejoramiento de las condiciones de la masa de las gentes.

Es importante no exagerar el impacto de la cultura inglesa en España a principios del siglo veinte. Los escritores franceses son mucho mejor conocidos, las ideas de Nietzsche disfrutaban una enorme difusión e influencia, y ambos influyen de una manera significativa en las letras inglesas. Sin embargo, los artistas que más atraen la atención de los españoles son los que encarnan el espíritu del momento y de su arte, los que contribuyen a la crítica de las ideologías totalizadoras del siglo diecinueve, que se esfuerzan por crear una moralidad disidente y que demuestran una falta de confianza en los modos de expresión existentes. La búsqueda de lo nuevo, de la autonomía artística y la autonomía de las normas sociales, conduce muchas veces a la idea del artista como adversario de su público, y a una postura de escepticismo total. Es fácil reconocer en el fin de siglo la nueva orientación ideológica no sólo de la literatura sino de la crítica del siglo veinte.