

# “Ráfagas de afuera”: la difusión del simbolismo europeo en *Renacimiento* (1907)

## “Foreign winds”: the European symbolism’s spreading in *Renacimiento* (1907)

---

INMACULADA RODRÍGUEZ-MORANTA

Dpto. de Filologías Románicas  
Universitat Rovira i Virgili  
Avda. Catalunya, n.º 35. Tarragona, 43002  
inmaculada.rodriguez@urv.cat

RECIBIDO: 30 DE OCTUBRE DE 2012  
ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 5 DE DICIEMBRE DE 2012

**Resumen:** A partir de una labor previa de documentación hemerográfica y bibliográfica, el estudio examina la presencia, recepción y traducción de la literatura europea en la revista *Renacimiento*, una de las más representativas del modernismo español. Intentaremos reparar el olvido que, en este sentido, pesa sobre esa revista cuyas traducciones de literatura francesa, italiana y belga –realizadas por singulares escritores– han sido, por lo general, desatendidas. Ello contribuirá a demostrar cómo la poderosa influencia del simbolismo europeo no se reflejó en una importante actividad traductora hasta el primer lustro del siglo xx, y que el afianzamiento de ciertos patrones foráneos en España coincidió con la propia evolución y madurez de la poética modernista.

**Palabras clave:** Simbolismo. Revistas. Modernismo español. Traducción. *Renacimiento*.

**Abstract:** From a previous work of hemerographic and bibliographic documentation, the study examines the presence, reception and translation of the European literature in one of the most representative journals of the Spanish modernism. We will try to repair the oblivion that, in this sense, the journal *Renacimiento* carries whose translations of French, Italian and Belgian literature –done by singular writers– have been, in general, neglected. This will contribute to demonstrate how the powerful influence of the European symbolism didn’t be reflected in an important translator activity until the first five-year period of the 20th century and to show that the strengthening of certain foreign patterns in Spain coincided with the own evolution and maturity of the modernist poetics.

**Keywords:** Symbolism. Magazines. Spanish modernism. Translation. *Renacimiento*.

[La poesía de Juan R. Jiménez] surge en momentos en que a su país comienzan a llegar ráfagas de afuera, sobre más de una parte derrumbada de la antigua muralla chinesca que construyó y macizó el exagerado y falso orgullo nacional.

Rubén Darío<sup>1</sup>

## 1. LA TARDÍA RECEPCIÓN DEL SIMBOLISMO EUROPEO EN ESPAÑA

En un primer acercamiento a la labor traductora en la España finisecular advertimos que la pléyade modernista sobresale por un notable conocimiento de lenguas extranjeras, aventajando en esto a los literatos del siglo anterior. Es de obligada mención, por ejemplo, la difusión de la estética verleniana por parte de Rubén Darío,<sup>2</sup> Alejandro Sawa,<sup>3</sup> Manuel Machado,<sup>4</sup> o Juan Ramón Jiménez, entre muchos otros.<sup>5</sup> Pero una revisión más profunda nos demuestra que este fenómeno no cuajó en una importante actividad traductora, salvando algunas excepciones como Unamuno, traductor del inglés (Carlyle, Hunter, Spencer), y del alemán (Schopenhauer, Wolf); Azorín, traductor de Kropotkin y de Maeterlinck; Marquina, traductor de Baudelaire; Valle-Inclán, traductor de Eça de Queiroz (Vega 6-9). Tales carencias pueden justificarse, por una parte, por el escaso prestigio profesional de que gozaba el traductor del momento; por otra, porque el mundo editorial español no estaba sino iniciándose en este ámbito. Debemos señalar, no obstante, la excepción de la brillante revista y editorial *La España Moderna* cuyo director, Lázaro Galdeano, “se jactaba de encargar trabajos solo a traductores de solvencia como Unamuno, Pérez Bueno o Luis Terán”. De hecho, la colección de libros aneja ha sido considerada como “el plan de traducciones más extenso de su tiempo” (Gallego 30). Estas circunstancias hacen de las traducciones dispersas en las revistas y en la prensa del fin de siglo un documento excepcional tanto para el investigador del modernismo como para la historia de la traducción: interesan no solo por su cualidad documental –por lo general son cronológicamente anteriores a las ediciones en libro–, también porque nos permiten pulsar las vertientes de conocimiento que en aquella época los hombres de letras tenían de las diferentes literaturas y lenguas extranjeras y, sobre todo, porque el corpus de textos traducidos indica, en gran medida, los gustos y patrones estéticos del momento.

Una revisión del catálogo de traducciones aparecidas en las publicaciones periódicas finiseculares madrileñas evidencia que la incorporación de la poesía simbolista europea fue un elemento totalmente novedoso, pues en ellas, los nombres señeros del simbolismo, el decadentismo o el parnasianismo europeo no llegan a tener un mínimo espacio hasta el primer lustro del siglo XX, según el análisis de los “Índices” de revistas madrileñas finiseculares (Celma 1991). En este sentido, se anticipan las publicaciones del *modernisme* catalán (Cerdà i Surroca 1999). Esta recepción tardía también afecta a la difusión del Prerrafaelismo, movimiento que protagoniza la estética de las revistas barcelonesas del fin de siglo (Cerdà i Surroca 1981) pero no en las del ámbito madrileño (Niemeyer 371); y probablemente también explica las notables diferencias, estudiadas por Niemeyer, entre la expresión subjetiva de los autores “premodernistas” como Gil, Reina o Rueda, y la expresión simbolista de los autores “modernistas”.<sup>6</sup>

La investigación hemerográfica nos revela que, en años precedentes, las letras extranjeras están fundamentalmente representadas por figuras próximas a las tendencias naturalistas y realistas francesas o al espiritualismo ruso. Así, en las páginas de *Germinal*, *La Vida Galante*, *Nuestro Tiempo* o *Gente Vieja* desfilan los nombres de Zola, Paul Bourget, Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, los hermanos Goncourt, Dumas, Balzac, Maupassant, Dostoievsky o Turgue-neff o Gorki. Solo *La España Moderna* dio entrada a autores más cercanos a la estética moderna: entre 1890 y 1893 ofrece diez textos de Banville; entre 1890 y 1891, cuatro de Gautier, y en 1892 dos piezas de Ibsen. En revistas más próximas al cambio de siglo como *Revista Nueva* (1899) o *Vida Nueva* (1898-1900), empiezan a asomarse textos de Ibsen o de Baudelaire. Pero el cambio definitivo se pone de manifiesto con la publicación de traducciones de Maeterlinck, Mallarmé, Verlaine o D’Annunzio, entre otros, y con la recuperación de escritores de filiación romántica como Edgar Allan Poe, Longfellow o Leopardi, que irrumpen en algunas revistas madrileñas aparecidas entre 1903 y 1907 (*Helios*, *Alma española*, *La República de las Letras*, *Renacimiento*), abriendo así el amplio abanico de influencias extranjeras confluyentes en el modernismo hispánico.

En los últimos años ha surgido numerosa bibliografía dedicada al estudio e interpretación de la labor traductora en la época modernista, especialmente en volúmenes colectivos que, desde diferentes perspectivas, arrojan luz sobre la presencia de determinados autores foráneos en la prensa y en las revistas hispánicas.<sup>7</sup> Deben destacarse algunas obras, como la de Miguel Gallego: *Poe-*

*sía importada: traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*; la de Enric Bou, dedicada a estudiar las traducciones en la introducción del simbolismo en Cataluña; y el volumen editado por Luis Pegenaute, *La traducción en la Edad de Plata*. En fechas más recientes han aparecido otros estudios relevantes: *Traducción y cultura: la literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, editado por Marta Giné y Solange Hibbs, volumen en el que se analiza y documenta la presencia de la cultura francesa, rusa y anglosajona en la prensa hispánica y en la prensa catalana, ciñéndose al periodo anterior a la eclosión del movimiento modernista; o el capítulo segundo de José Ismael Gutiérrez, *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*, donde se examina el papel que cumplieron las traducciones y publicaciones de letras europeas en las revistas de la América Hispana en la renovación modernista. Para el asunto que nos ocupa no debemos perder de vista las colaboraciones contenidas en el volumen que editó Miguel Ángel Vega, *La traducción en torno al 98*, donde se ofrecían nuevos datos sobre la labor traductora de algunos intelectuales como Luis Ruiz Contreras, Unamuno, Pedro González-Blanco, Benavente. Precisamente, en el prólogo de dicho libro, el editor señalaba que, para hacer la exégesis completa del modernismo es preciso contar con esa actividad traductora que ha quedado dispersa –y muchas veces anónima– en la prensa y en las revistas literarias de la época: “la tarea está por hacer”, sentencia Vega (9). Con el presente trabajo quisiéramos contribuir a esta tarea tratando de reparar el olvido que, a este respecto, pesa sobre la madrileña revista *Renacimiento* –junto a *Helios*, una de las más representativas del modernismo español– cuyas traducciones de literatura francesa, italiana y belga –realizadas por singulares escritores– han sido desatendidas por parte de la crítica.

## 2. *HELIOS* Y SU APERTURA A LAS LETRAS EXTRANJERAS

Tanto *Helios* como *Renacimiento* se esforzaron por mantenerse al corriente de las tendencias literarias europeas, mostrándose sus fundadores particularmente atentos a las corrientes simbolistas que habían descubierto en sus viajes por Europa.<sup>8</sup> Esta voluntad se refleja no solo en su diseño externo, inspirado en las revistas francesas *Mercur de France* y *Vers et prose*, respectivamente, sino también en su progresiva introducción de literatura extranjera.

*Helios* ya había intentado incorporar a las letras españolas los logros de la estética simbolista para dar al modernismo hispánico una dimensión idealista y metafísica que derribara el cliché de “excesivo preciosismo” y de “vacío ide-

ológico o espiritual” atribuido a la nueva estética (Blasco 1981, 99). Su sección “Revista de revistas” se dedicó a reseñas de artículos recogidos en publicaciones francesas como *La Revue*, *Revue Bleue*, *Revue Blanche*, *La Renaissance Latine*, *Mercur de France*, *L’Ermitage* y *La Plume*. Y, a pesar de que los poetas de *Helios* negaban seguir exclusivamente los pasos de los simbolistas franceses –matiza O’Riordan–, “el nombre de un poeta francés preside la revista: Paul Verlaine” (127). Debe advertirse que esta labor difusora coincidió, en parte, con una mayor comprensión –entre los poetas españoles– de los distintos matices y expresiones del movimiento simbolista europeo (Acereda 13). En *Helios* también aparecieron los mejores discípulos de los maestros simbolistas, se prestó atención a la polémica entre la cultura latina y la anglosajona y, a pesar de que la revista mostraba simpatía por la causa latina, reconoció igualmente la poderosa influencia espiritual de las literaturas del norte. Además, se dedicaron cuatro extensos artículos a Shakespeare, y Poe brilló como el verdadero ídolo de la poesía moderna. Dieron también cabida a las literaturas exóticas, concretamente a la poesía neoturca. En cuanto al género teatral, Maeterlinck apareció como el dramaturgo predilecto.<sup>9</sup>

Durante 1905 y 1906, el matrimonio formado por Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga estuvo viajando por Europa,<sup>10</sup> lo que les pondría en contacto de una manera más directa con las tendencias literarias europeas en boga. Coincidiendo con el juicio de M.<sup>a</sup> Pilar Celma, para quien “*Renacimiento* es una de las revistas de la época que más interés demuestran por la literatura extranjera” (1991, 113), creemos conveniente atender a esta cuestión, no atendida todavía por la crítica.<sup>11</sup> En este trabajo nos centraremos en el catálogo de traducciones de autores próximos al simbolismo y al decadentismo –latino y nórdico–, análisis que nos permitirá valorar la evolución del modernismo en España a partir del afianzamiento de ciertos patrones extranjeros.

### 3. SIMBOLISMO, POSTSIMBOLISMO Y DECADENTISMO EUROPEO EN *RENACIMIENTO*

En 1907, la adhesión de Martínez Sierra al Simbolismo<sup>12</sup> es insistentemente manifestada, pero no debe olvidarse que el propio escritor afirmó que “*Renacimiento* era su manifestación de ruptura con el Modernismo” (Salaün 22), advertencia que se ajustaba al propósito de integrarse al movimiento de renovación paneuropea. La difusión de los modelos foráneos de los que se nutría la *gente nueva* justificaba el triunfo de ciertos conceptos clave –ensueño, vague-

dad, sensación— tan recurrentes en la poesía española de comienzos de siglo: detrás de estos términos existe un trasfondo espiritual que arranca del romanticismo, una noción de la poesía como vía de desentrañamiento de los secretos del mundo que conlleva una exaltación de la figura del artista, del poeta. Salaün apunta al respecto:

La “ruptura” simbolista no tiene que ver con las intrigas, las anécdotas, los soportes narrativos; como dice Maeterlinck, no hay más remedio que plantear un decorado para que el “poema” (así llama a la literatura teatral) sea posible, pero lo que está en juego no es eso [...]. El aporte “doctrinal” de Martínez Sierra (si por doctrina se aceptan sus frenéticos alegatos por una poesía “joven” y “sincera”) se inscribe precisamente en la línea mallarmiana, contra toda “escuela de costumbre”, contra una poesía solo hecha para ser captada “de oído”, a favor de una poesía de “visiones”, porque los poetas “son siempre grandes sugeridores”. (27-28)

Es necesario consignar que, en *Renacimiento*, las tareas de traducción fueron encomendadas a escritores que a lo largo de su vida desarrollaron una digna y fecunda labor traductora. Una mención aparte merecen Ángel Vegue y Goldoni —que tradujo los poemas de Henri de Régnier— o Rafael Urbano —responsable de la traducción de *Los ciegos* de Maeterlinck—, poco conocidos actualmente, aunque fueron figuras destacadas en el mundo intelectual español de la época, sobre todo por su vinculación a la Institución Libre de Enseñanza y a diversas iniciativas culturales promovidas por el Ateneo de Madrid. Sobradamente conocidos son, en cambio, los casos de Enrique Díez-Canedo y de Juan Ramón Jiménez, quienes se conocieron a través de Martínez Sierra, e iniciaron su fecunda y larga amistad —estudiada por Vázquez Medel— gracias a la participación de Canedo en esta revista, colaboración que pronto atrajo el interés del poeta de Moguer (Jiménez 2006a, 179 y 199). Podemos afirmar que estas traducciones constituyen la antesala de sus celebradas antologías de poesía simbolista y postsimbolista extranjera que elaboró, amplió y corrigió sucesivamente:<sup>13</sup> *Del mercado ajeno. Versiones poéticas* (1907), *París Imágenes (Versiones poéticas)* (1910) y, la más renombrada, en colaboración con Fernando Fortún, *La poesía francesa moderna* (1913).<sup>14</sup>

La actividad traductora de Juan Ramón —unida indisolublemente a Zenobia—<sup>15</sup> tiene características e intencionalidades distintas a las de Canedo. Si en éste apreciamos una intención de antólogo o historiador de la literatura, el

ejercicio de la traducción en el poeta de Moguer está motivado por su criterio personal y subjetivo; de ahí que su selección de textos y de autores traducidos evolucione a la par de sus propios gustos y preferencias estéticas. Sus traducciones son “voluntariamente fragmentarias, la mayor parte de las veces escuetas –‘minúsculas curiosidades y agrados’–, y poco representativas de la obra completa de sus autores” (Jiménez 2006b, 18). Así, de acuerdo con la veta romántica de sus poemarios de adolescencia, antes de 1900 había publicado algunas traducciones en periódicos locales sevillanos que respondían a su gusto por la poesía francesa e italiana romántica, y en 1900 había dado varias de sus versiones de Ibsen a *Vida Nueva*. A partir de 1902, tras su primera visita a la capital en 1900, su internamiento en Burdeos y su convalecencia en el Sanatorio del Rosario, entra en contacto con la corte modernista y con el simbolismo francés. A partir de entonces en su poesía se percibe la asimilación de la musicalidad de Verlaine, a quien empieza a traducir en las páginas de *Helios*. Y durante sus años de retiro en Moguer, de 1905 a 1912, “traduce, al tiempo que lee y trabaja incansablemente en su propia obra, poemas de Anatole France y Rémy de Gourmont” (González Ródenas 63), junto a otros poetas postsimbolistas que fue descubriendo, en parte, gracias a las novedades que recibía a través de su suscripción a *Vers et prose* (González Ródenas 114).<sup>16</sup> Las únicas traducciones juanramonianas de Rémy de Gourmont encontradas hasta la fecha son las que aparecieron en *Renacimiento*: tres composiciones que formaban parte del largo poema *Simone: poème champêtre* (1901). Estas versiones reflejan el carácter fragmentario y subjetivo al que hemos aludido, pues solo trasladó al castellano estos tres poemas o, por lo menos, son los únicos que quiso recoger en su volumen de traducciones,<sup>17</sup> pero también dejan ver aspectos que caracterizaban la poética juanramoniana a la sazón. Los poemas de *Simona* expresan acusado lirismo y vitalidad, una visión del amor y de la belleza femenina asociada simbólicamente a una naturaleza rústica y virgen: “Simona, hay un gran misterio en la selva de tus cabellos. Hueles a heno, hueles a piedra donde han estado las bestias; hueles a cuero, hueles a trigo dechado” (*Renacimiento* 770).<sup>18</sup> El tono, el escenario y algunos motivos líricos contenidos en este poema sintonizan con el giro de la poética juanramoniana que acontece en estas fechas, motivado por “una nueva actitud vital, marcada por la adhesión del poeta a un programa krausista, que se caracteriza por la importancia que otorga a la naturaleza, al folclore y cultura populares, así como a una filosofía de la vida mucho más positiva que la que se deduce de los libros anteriores”, comenta Blasco (2005, 662) al referirse al proceso de compo-

ción de *Baladas de primavera*. Este viraje coincide, además, con su lectura de los postsimbolistas franceses y con su reencuentro con la naturaleza y el campo de Moguer. Por otra parte, éstas son las primeras que se decide a hacer en prosa, ejercicio de adaptación que influirá en su posterior concepción de la prosa poética –tan musical como el verso, y con el tiempo, formas indistintas para él– que ya había empezado a practicar en los “Glosarios” de *Helios* y que dio lugar a los libros de prosas poéticas que anteceden a *Platero y yo*.

No podemos obviar el crucial papel que cumplió María Lejárraga, puesto que ella realizó la mayor parte de traducciones de textos extranjeros publicados en *Renacimiento*, aunque nunca aparecieran firmadas, ni siquiera con el nombre de Gregorio. María gozaba de un rico conocimiento de la literatura europea contemporánea. Por eso ya había traducido gran parte de los poemas extranjeros de *Helios* como Maeterlinck, Henri de Régnier, Georges Rodenbach o Maurice Rollinat (Rodrigo 50). La novedad es que, en la revista de 1907, se ocupa, sobre todo, de las traducciones de literatura norteamericana, de la que, por lo general, se tenía escaso conocimiento directo en España. Durante el proceso de gestación de *Renacimiento* Gregorio había hecho una primera adjudicación de las traducciones, que anunció por carta a Juan Ramón: “Encárguese usted de traducir varios trabajos de *Vers et prose*. María se ocupará de las traducciones inglesas, y yo de las catalanas” (Gullón 48). A pesar de que en la revista no se dé noticia alguna de la responsabilidad de María como traductora, es seguro que, por lo menos, son suyas las versiones de *Los Rubayata* de Omar Khayyam (que elabora a partir de la versión inglesa de Fitzgerald), del capítulo “Solitude” del *Walden* de Thoreau, así como de los poemas de Longfellow, todos ellos representativos de los gustos de la época y traducidos por primera vez al castellano.<sup>19</sup> En los sumarios de los tres primeros números de *Renacimiento* que Gregorio envía a Juan Ramón aparecen referencias explícitas a esta cuestión:

Los Rubayata (Un poema persa estupendo, que habrá usted visto en *Vers et prose*. Le ha traducido (muy bien) María del inglés.

Henry David Thoreau —La vida en los bosques. (Muy interesante. Prosa. Traducción de María) [...]

Longfellow —Poesías. (Traducción de María —Con motivo del Centenario.)

Stéphane Mallarmé —Poemas en prosa (Traducción de María). (Gullón 51, 56-57)

También se ocupó de parte de las traducciones francesas. Según la carta citada, María habría traducido los poemas en prosa de Mallarmé. El primero de ellos, que al parecer había sido traducido por Canedo y no por Lejárraga, apareció más tarde en *Del mercado ajeno* y en *La poesía francesa moderna*.<sup>20</sup> Dado que hemos confirmado que las traducciones anónimas publicadas en los primeros números de *Renacimiento* eran de María, no sería demasiado arriesgado suponer que ella también pudo realizar el resto de las traducciones que se publican anónimamente en la revista: las traducciones de Verlaine que ven la luz en la séptima entrega<sup>21</sup> y la primera traducción castellana del ensayo de Poe, “Filosofía de la composición”.

De todos los poetas asociados al simbolismo y decadentismo europeo aparecidos en *Renacimiento*,<sup>22</sup> D’Annunzio y Verlaine son, prácticamente, los únicos que habían sido traducidos en algunas revistas literarias madrileñas.<sup>23</sup> Debemos advertir que su labor estuvo bajo el influjo de la revista de Paul Fort, *Vers et prose*, publicación que no solo tomaron como modelo en los aspectos formales y tipográficos, también en la selección de autores y textos. Entre los pactos acordados entre Martínez Sierra y Fort, figuraba el permiso recíproco para traducir los textos que en una y otra revista se publicaran. Por eso aparecen también nombres de la generación simbolista posterior: Gourmont, Guérin, Régnier. De ahí podemos colegir que en su repertorio de literatura europea nos encontramos con una vertiente más intimista y espiritual, más cercana a la sensibilidad maeterlinckiana que a los paisajes dieciochescos, una preferencia que armoniza con el tono de las colaboraciones hispánicas, que evidencian una clara evolución y depuración de la retórica y el esteticismo finisecular (Rodríguez Moranta 2012).

Ya en el glosario de la primera entrega, *Renacimiento* pone de manifiesto su admiración hacia la figura cumbre del decadentismo italiano, Gabriele D’Annunzio, y lamenta la escasa atención que el público madrileño ha prestado a una reciente representación de la tragedia *La Figlia de Jorio* (*Ren.* 136-38). En el número 4 se publican, además, tres poemas del *Poema paradisiáco* (1893) traducidos por Canedo (497-504): si bien en “El engaño” el presagio de la muerte infunde en el poeta el juicioso deleite de estar vivo, el poema “En vano” está imbuido en un pesimismo escéptico que conduce a la reflexión sobre la vanidad del arte y de la gloria, del amor y el ideal, del dolor y la rebelión, que deriva en la fatal negación del sentido de la vida y de la muerte. El más significativo es, tal vez, “Suspiria de Profundis”, composición con resonancias baudelairianas.<sup>24</sup> El poeta, sumido en el tedio de vivir, invoca con des-

esperación la llegada de la Muerte en unos versos que dejan ver el gusto decadente por la expresión de la agonía (503-04).

El tono decadente impregna también la poesía simbolista de Paul Verlaine. Es conocido el importante influjo que ejerció el poeta francés en la obra de Darío, de los hermanos Machado, de Valle-Inclán, y de otros muchos poetas modernistas (ver Ferreres, Sáez Hermosilla). Pero, aunque en el fin de siglo era muy leído entre los modernistas en su lengua original, su fama no coincidía con la difusión editorial de su obra. No fue hasta 1908 cuando vio la luz la primera antología española dedicada a su poesía, con poemas traducidos por Manuel Machado con prólogo de Gómez Carrillo, traducción de un volumen muy frecuentado por los modernistas españoles: *Choix de Poésies*. La primera edición de las obras completas de Verlaine traducidas al castellano apareció en 1921, en la editorial Mundo Latino. Estas pocas noticias nos bastan para reconocer la temprana labor difusora que cumplieron revistas como la barcelonesa *Luz*,<sup>25</sup> que en 1898 publicó una traducción del “Art poétique” realizada por un joven Eduardo Marquina, y la madrileña *Helios*, por sus traducciones juanramonianas publicadas en la tercera entrega. Poco después, *La República de las Letras* (1905, n.º 2 y 14) y *Renacimiento* (n.º 7), publicaron pequeñas antologías de la obra poética verlainiana traducida al castellano.

En la revista que nos ocupa encontramos traducciones de poemas pertenecientes a *Poèmes Saturniens* (1866), libro caracterizado por una expresión suave, y a *Romances sans paroles* (1874), poemario en el que “la suavidad extraordinaria de su lengua poética, la íntima musicalidad de los versos alcanzan plena perfección” (Ferreres 85-86). No parece fortuito que *Renacimiento* obvie el ambiente de jardín versallesco, el mundo artificioso y frívolo propio de las *Fêtes galantes* –solo apreciamos una leve sensualidad caprichosa en “La canción de las ingenuas”– y que, de acuerdo con la evolución del gusto literario notorio en el año 1907 español, indague en la línea verlainiana más intimista y simbólica. Esto es, a esos “paisajes tristes” que sugieren estados anímicos –“paisajes interiores”– tamizados por una luz difuminada, incierta y melancólica que observamos en “Arietas olvidadas”. La actitud melancólica se intensifica en otros poemas de carácter más puramente decadentistas, incluyendo diferentes modulaciones, desde los armoniosos y lúgubres versos de “Serenata”, pasando por las dudas existenciales del misterioso Gaspard Hauser –“¿Qué he venido yo a hacer a este mundo? / ¿Tarde o pronto me tocó llegar?” (*Ren.* 926)–, hasta la enigmática expresión del *tedium vitae* en “Spleen” (928).

En el elenco de poetas simbolistas franceses no podía faltar Stéphane

Mallarmé, escritor de larga influencia en la poesía moderna del que, sin embargo, tampoco hallamos traducciones hasta 1906, fecha en la que se reunieron algunas composiciones en la antología *Poetas franceses del siglo XIX* de Teodoro Llorente y en el volumen de Díez-Canedo *Del cercado ajeno* (1907), amén de apariciones aisladas: la primera de ellas vio la luz, de nuevo, en una revista barcelonesa: *Pluma y lápiz* (1903, n.º 4), a la que siguieron otras en *La República de las Letras* (1905, n.º 12) y en *Renacimiento* (n.º 3),<sup>26</sup> donde se publican cuatro “Poemas en prosa”. En estos últimos destaca, otra vez, el gusto por el tema de la *decadencia* y el *malditismo* finisecular, junto al uso simbolista de la palabra poética. Con todo, también podemos reconocer dos elementos característicos de la escritura mallarmeana que otorga a la revista una tonalidad nueva: el uso de la prosa poética en una expresión sobria, depurada y precisa, y la atención al objeto antiguo como motivo poético evocador. El conjunto se abre con “El fenómeno futuro”, texto que describe una extraña y profética visión de un mundo futuro decadente, sumido en el caos y la miseria. La terrible pesadilla se consume con la llegada de una misteriosa “Mujer de otro tiempo”, “vestigio de alguna época ya maldita”, cuya imponente presencia (“la mirada que brota de su carne feliz: pechos erguidos, como si llenos estuviesen de leche perpetua, con las puntas al cielo; piernas lisas”) –símbolo de una sensualidad redentora– despierta la curiosidad de todos, pero solo puede ser comprendida por los “poetas de este tiempo”, por aquéllos que se encaminan hacia su luz “obsesionados por el Ritmo y en el olvido de existir en una edad que sobrevive a la Belleza” (*Ren.* 358). Lejos del tono mítico y legendario, en “Queja de otoño” la atracción por todo lo referente a la caída, a lo crepuscular, se une a la cotidiana tristeza de un amante abandonado, mecido por la melancolía otoñal y la música lánguida de un organillo. De acuerdo con las nuevas concepciones artísticas que reivindicaban la belleza estética de lo decadente –como haría el protagonista de *À rebours* (1884)<sup>27</sup> el poeta muestra su preferencia por la literatura latina del Bajo Imperio:

Puedo, pues, decir que he pasado largos días solo con mi gato, y, con uno de los últimos autores de la decadencia latina; porque desde que la blanca criatura no existe, extrañamente y singularmente, he amado cuanto se resume en esta palabra: caída. (*Ren.* 360)

Finalmente, vale la pena rescatar ese interés por el *objeto antiguo* como motivo poético que Mallarmé expresa en la evocación lírica de vivencias y recuerdos

londinenses desencadenados al recobrar una pipa antigua: “No había tocado a la fiel amiga desde mi vuelta a Francia, y todo Londres, tal como le viví, por completo para mí, solo hace un año, se me ha aparecido” (359). Motivo que reaparece en “Estremecimiento de invierno”, prosa que transmite el indiscutible encanto de “las cosas marchitas”: “Los objetos nuevos te desplacen: también a ti te dan miedo con su atrevimiento chillón, y sentirías la necesidad de gastarlos, lo que es harto difícil de hacer para los que no gustan de la acción” (361-62).

Los nuevos cauces poéticos simbolistas franceses también despiertan el interés de *Renacimiento*; de ahí la presencia de algunos autores tradicionalmente asociados al “postsimbolismo”, esto es, a la generación que sucedió a los grandes maestros iniciadores de la tendencia. Además de las ya citadas traducciones juanramonianas de Gourmont, debemos reparar en los sonetos de Henri de Régnier, traducidos por Ángel Vegue y Goldoni, que dejan ver la romántica tendencia evasiva hacia tiempos remotos y legendarios actualizada por el prurito culturalista parnasiano. Así, por ejemplo, uno de los poemas está dedicado a un ejemplar de los *Diálogos de amor* del humanista León Hebreo, volumen confeccionado primorosamente por el tipógrafo veneciano Aldo Manuzzio. En otro, titulado “El copista”, evoca la labor del amanuense medieval que transcribió una vida de Carlomagno escrita por Alcuino de York.

De entre los poetas simbolistas de segunda hora, hay que resaltar, por último, el homenaje que *Renacimiento* rinde a Charles Guérin con motivo de su reciente fallecimiento –17 de marzo de 1907–: en el número 5 se publica un artículo crítico en el que Díez-Canedo ofrece su juicio personal y trata de fijar los rasgos definitorios del estilo del poeta francés. Le sitúa en el marco de un lirismo intimista de raíz clásica y en un simbolismo de tono menor:

Su inspiración se mantiene entre la intimidad rústica de Francis Jammes y el clasicismo melancólico y en gran parte objetivo de Alberto Samain. Su poesía confina con la de estos dos grandes poetas y es como una nota intermedia entre ambos, nota de un vigor personal. Carlos Guérin es un poeta que no canta, que habla sencilla, dolorosa y claramente. (636-37)

A este análisis le sigue una antología de cinco poemas traducidos por el mismo autor donde encontramos, en efecto, una vertiente intimista y espiritual que enlaza con el simbolismo de Samain y de Jammes. En esta línea podemos situar “Des cloches. C’est le jour de pâques...”, poema que trata la preocupación religiosa del hombre que ha perdido su fe, y “Ma fenêtre était large ou-

verte...”, versos que cantan a la privilegiada condición del poeta: “Para el hombre interior toda cosa mortal / tiene escondido un grave sentido espiritual” (636). Por último, otro motivo lírico recurrente en Guérin es la reflexión metapoética que recogieron los seguidores de Mallarmé, de larga pervivencia en la poesía posterior. En “Je voudrais être un homme” manifiesta su deseo frustrado de conseguir una poesía capaz de despertar emociones en el hombre. La humana incapacidad de dominar la palabra para penetrar en el alma de las cosas se traduce en la infructuosa búsqueda del símbolo que logre expresar el sentimiento inefable: “y si hay solo palabras, palabras, ¡quién supiera / las palabras divinas, esas que hacen llorar!” (638).

#### 4. LA ATRACCIÓN DE LAS “BRUMAS NÓRDICAS”: HUELLAS DEL FERVOR MAETERLINCKIANO

En su estudio sobre la presencia de Maeterlinck en Cataluña, Litvak lamentaba que la mayor parte de las interpretaciones del modernismo han prestado una atención casi exclusiva a las influencias francesas, aludiendo solo brevemente a las inspiraciones nórdicas (1968, 184). Durante un tiempo pesó, como es sabido, una idea sobre el declive de los pueblos latinos que hizo fermentar la conciencia sobre el auge de la rica y misteriosa cultura nórdica. En el imaginario latino las tierras del Norte parecen cubiertas por una difusa bruma que predispone al cultivo de un arte sugerente, envuelto por un velo de misterio, de vaguedad y ensueño. Lógico es que una cultura particularmente fértil en el ámbito de lo sobrenatural y de lo espiritual fuera, para los artistas de fin de siglo, un estímulo más para perseverar en sus elevadas aspiraciones idealistas y en el cultivo de una poética simbolista (Litvak 1990).

No cabe duda de que *Renacimiento* se sumó a la admiración por la literatura nórdica. Ya en el glosario del número 1 se desliza un comentario elocuente:

Bajo nuestros cielos de luz, ante nuestras pupilas, desorbitadas por un asombro de ignorancia y de inconsciencia, ondearon como negros pendones de bruma Ibsen y Bjorson; hizo fuegos de artificio el argot parisién; el alma de Maeterlinck se crispó en el silencio de sus dramas de labios cerrados, de aguas muertas, de pies desnudos en la noche. (136)

El fervor nordicista afecta también a otras disciplinas artísticas. La primera entrega reúne un conjunto de prosas líricas tituladas “El poeta en Londres”

(77-93), que recoge una emotiva crónica de un concierto ofrecido por el compositor y pianista noruego E. H. Grieg en el Queen's Hall, al que habría asistido Lejárraga. Apenas seis meses después de la publicación de este texto, el 4 de septiembre de 1907, falleció Grieg. En el número 9 de *Renacimiento*, correspondiente a octubre de 1907, se publicó un artículo de Eduardo L. Chavarri, como homenaje póstumo. Este ensayo nos permite observar que la recepción española de las manifestaciones culturales nórdicas estuvo motivada, en parte, por la impronta del pensamiento determinista y psicologista decimonónico, pues el texto está poblado de términos inequívocos: *alma del pueblo*, *temperamento lírico*, *espíritu patrio*. Chavarri trata de justificar que “Escandinavia” es un *país de ensueño* aludiendo a las “condiciones poéticas en que vive una raza”, esto es, a su naturaleza excitante para la imaginación y al género de vida de sus gentes (*Ren.* 1203).

Pero si hay un nombre especialmente unido a la admiración por la literatura nórdica en *Renacimiento* es Maurice Maeterlinck. En el número 4, José Francés se ocupa de reseñar y comentar *L'intelligence des fleurs* (542-44), curioso tratado filosófico-lírico sobre la vida de la naturaleza, posterior a *Le trésor des Humbles* (1896) y a *La vie des Abeilles* (1901), publicado en París ese mismo año 1907 por Charpentier. El tema universal de la vuelta a la naturaleza pasado por el tamiz de la belleza y sentimentalidad, según el crítico, eleva el libro a la categoría de *símbolo* de la nueva orientación literaria y artística del siglo.<sup>28</sup>

La fascinación por la obra de Maeterlinck estuvo motivada, principalmente, por el carácter renovador de su teatro, cuyo influjo se extendió a buena parte de los escritores modernistas, que apreciaron esa nueva forma de entender el drama como acicate para romper definitivamente con el teatro realista decimonónico. El estudio sobre su recepción e influencia ha generado una bibliografía considerable,<sup>29</sup> por eso únicamente apuntaremos algunas referencias necesarias para enmarcar la recepción del escritor belga en *Renacimiento*. Aunque Enrique Gómez Carrillo fue una de las grandes amistades, en el ámbito hispánico, de Maurice Maeterlinck (Pérez de la Dehesa; Simon-Pierret 195) y quien facilitó su conocimiento, por ejemplo, a Manuel Machado,<sup>30</sup> es sabido que el teatro del escritor belga penetró en España a través de Cataluña, que, como ya sucedió en la introducción de Ibsen, Nietzsche o Réan, cumplió una función de avanzadilla intelectual en la península. Santiago Rusiñol –él y Martínez Sierra son los que mejor ilustran la impregnación maeterlinckiana en el modernismo– había conocido la obra de Maeterlinck en

sus largas temporadas en París durante los años 1888-1892 y decidió organizar para la Segunda Fiesta modernista de Sitges el estreno de *La intrusa* a partir de la versión catalana de Pompeu Fabra publicada en *L'Avenç*, tan solo dos años después de su primera representación en el *Théâtre d'Art*. El estreno tuvo una inmediata y rotunda aclamación que marcaría un antes y un después en la historia del modernismo catalán (Pérez de la Dehesa 574). Sin embargo, tardó un poco más en ser conocido y apreciado en Madrid. En 1896 aparecería la primera y desatendida versión castellana de *L'intruse*, realizada por José Martínez Ruiz, quien había lamentado en varias ocasiones el desconocimiento del escritor belga en la capital (Pérez de la Dehesa 575-76): no podía sospecharse aún que iba a ser un jalón decisivo en la configuración del teatro poético simbolista que revolucionaría la escena española de inicios del siglo XX (Rubio). La intención de buscar nuevas opciones al teatro realista y naturalista se asoma ya en la tentativa del *Teatro fantástico* (1892) de Benavente –amigo, colaborador y maestro de Martínez Sierra– o en *Silenci* (1898) de Adrià Gual, pero progresivamente la escena española iría llenándose de ecos maeterlinckianos (Palau de Nemes 727): incuestionable es el influjo que ejerció en *Teatro de ensueño* (1905) de Martínez Sierra, aunque su resonancia se prolongó en otros géneros literarios, valga como ejemplo la “Comedia de ensueño” y la “Tragedia de ensueño” contenidas en *Jardín umbrío* (1903) de Valle-Inclán, cuya vinculación al misticismo –de índole teosofista– cristalizó en su hermoso ensayo de estética *La lámpara maravillosa* (1916).

La difusión de la obra de Maeterlinck estuvo impulsada, como tantas otras veces, por las revistas literarias. Entre 1899 y 1901 empieza a incorporarse tímidamente a estas publicaciones, pero fue entre 1902 y 1907 cuando proliferan textos de (o sobre) Maeterlinck en *La España Moderna*, *Nuestro Tiempo*, *La Lectura*, *Helios*, *Alma española*, *Nuevo Mercurio* y *Renacimiento* (Simon-Pierret 46-63). En 1903 *La Lectura* publicó un extenso estudio de Ramón Pérez de Ayala que nos permite apreciar cómo los escritores de la época estimaron la turbada sensibilidad maeterlinckiana que tendía a la decadencia y al ensueño, como definitoria de la “hora actual” (48-49). Un año más tarde, Martínez Sierra copia y traduce una escena de *Pelléas et Melisande* para *Alma española*, precedido de una reseña que deja ver la creciente fascinación que despertaba en los jóvenes poetas. Ciertas palabras clave –misterio, sugerimiento, magia, muerte, belleza oculta, el secreto del alma de las cosas– con las que define la obra del dramaturgo ilustran perfectamente la poética simbolista y su inclinación a indagar en lo sobrenatural. También en *Helios* habría de

resonar el nombre del dramaturgo belga. En uno de los “Glosario del mes” se vuelve a hacer hincapié en el carácter mágico de su arte:

Maeterlinck ha venido a España en cruzada de arte; de su arte que es ensoñamiento y una filosofía. Yo no sé de cosas más reales que estas que parecen misterio, y que nos estremecen con el escalofrío de lo sobrenatural. Todas las grandes realidades, misterios son: misterio el morir, misterio el nacer, misterio el alma, la realidad más real de nuestra vida. (*Helios* 12: 324)

En la introducción de Maeterlinck, los Martínez Sierra cumplieron un importante papel que vale la pena subrayar. Los gustos literarios del matrimonio eran amplios y eclécticos: había leído, difundido y traducido a muchos autores extranjeros: Shakespeare, Daudet, Dumas, Björson, Ibsen, Rusiñol, Omar Khayyam, por citar solo unos pocos. La obra de Maeterlinck, sin embargo, suscitó en ellos una íntima atracción que traspasó con creces la labor traductora que llevarían a cabo a lo largo de toda su vida.<sup>31</sup> En este peculiar entusiasmo bien pudieron influir sus vivencias personales en la brumosa Bélgica, su conocida predilección por las tendencias idealistas y simbolistas, la debilidad que ambos sentían por el género teatral –al que se dedicaron apasionadamente durante ese “medio siglo de colaboración”– pero, sobre todo, Maeterlinck representaba el nuevo teatro europeo que reunía las tendencias estéticas de actualidad, imposible de hallar en la escena decimonónica (Ríos 115).<sup>32</sup> El teatro simbolista se representó poco o muy poco en su momento, sobre todo en España,<sup>33</sup> donde desde el principio se le colgó el incómodo sambenito de “teatro para leer”. Así, aunque en *Teatro de ensueño* Martínez Sierra había mostrado una clara adhesión al más ortodoxo simbolismo, con su triunfante empresa del “Teatro de Arte” (1916-1926) viró hacia una tendencia no menos moderna pero sí más representable que algunos tacharon de “comercial”;<sup>34</sup> no obstante, la herencia del simbolismo teatral europeo de inicios de siglo fue fecundísima (Salaün 71). Pero ¿por qué causó tan profundo y duradero impacto? En líneas generales, ofreció al panorama teatral del siglo XX la sustitución de un teatro de acción por un teatro poético, cargado de ideas filosóficas, existenciales y místicas, y la supresión del análisis psicológico sistemático a favor de un continuo ejercicio de sugerencia (Angelet). Así, frente a los largos parlamentos dramáticos, propuso nuevos cauces de expresión teatral, un lacónico diálogo, depurado y cortante, que demostraba un mayor esmero en el uso

de la connotación, una aproximación al lenguaje poético. Sus personajes se convierten en *voces*, en *sombras*, en *almas* que tratan de penetrar el misterio de una realidad enigmática –a veces angustiosa– siempre cubierta por un velo de misterio y de ensueño.

La revista *Renacimiento*, deseosa de luchar contra el materialismo burgués a través de la Belleza y el Misterio,<sup>35</sup> siembra en sus páginas indicios que justifican la poderosa atracción que ejerció en la *gente nueva*. La pleitesía rendida a Maeterlinck aflora en el número 6, donde se publica una traducción de Rafael Urbano de *Les aveugles* (1890), seguida de un estudio interpretativo, destinado a ser leído como conferencia después de la representación de la obra. Aunque en *Renacimiento* no hallamos referencias explícitas al teosofismo, es lógico pensar que existió una corriente de afinidad hacia esta doctrina: la defensa de la función mágico-sacral del poeta contenida en la obra de Thomas Carlyle (en una edición de *Sartor Resartus* traducida por el teosofista Edmundo González-Blanco) presente en el prólogo inaugural da fe de ello. En esta línea hemos de situar la significativa participación de Rafael Urbano, una de las figuras madrileñas más típicas del modernismo teosofista.<sup>36</sup> Al parecer, también el dramaturgo belga había estado influido por estas corrientes, incluso, pudo ser un importante discípulo de la rusa Helena Blavatsky, gran difusora de la teosofía moderna a quien también estudió Rafael Urbano (Pomés 62). En una aclaración previa a su conferencia, Urbano deja entrever que en 1907 la obra de Maeterlinck ya era muy conocida en Madrid –él mismo confiesa haberla difundido y traducido en numerosas ocasiones y supone que “un público cualquiera ha presenciado la representación de *Los Ciegos*”– pero le duele “que la mayoría no [haya] comprendido el valor y la enseñanza que hay en ellas” (905). Esta incomprensión alcanza, incluso, a conspicuas figuras como Tolstoi (por sus comentarios en *¿Qué es el arte?*) o Max Nordau (por las referencias a la obra en *Degeneración*), quienes, ajenos a la dimensión simbólica de la obra, ironizaron sobre la ausencia de intriga o pusieron en duda la coherencia del conflicto expuesto. *Los ciegos*, pieza paradigmática del teatro simbolista, puede calificarse como “poema dramático”. No hay personajes trazados ni conflicto: solo un personaje colectivo –seis ciegos y seis ciegas– que, sin realizar ninguna acción física, se lamentan de encontrarse solos y perdidos en un bosque de noche, lejos del guía –un anciano sacerdote– que los sacó del hospicio para dar un paseo por la Isla que habitan. El guía muere mientras los ciegos descansan sentados formando un círculo en un claro del bosque. No hay más protagonista que la fragilidad humana ante la ignorancia de su desti-

no. En el desarrollo de la obra tiene gran importancia la lucha contra lo *invisible*, componente esencial en la trilogía formada por *Interior*, *La intrusa* y *Los ciegos*: todas estas piezas están “habitadas por el misterio, por la invisible presencia de algo que se insinúa, que se siente y que es mensajero del dolor y de la muerte” (Sordo 45). De ahí que los sentidos posean una enorme importancia en el desarrollo de la obra. La ausencia de la vista es la que provoca el temor de los personajes –la conciencia de su fragilidad y de su desorientación–; a través del olfato huelen la tierra, las flores, las hojas; el oído les permite sentir el batir del mar o las campanadas de un reloj; incluso creen oír a las estrellas (*Ren.* 878-79). Con las manos, finalmente, tocarán la *muerte* en el rostro del sacerdote, el guía que debía orientarles para regresar al asilo. Todos estos ingredientes crean una atmósfera angustiada, marcada por el miedo ante la irremediable limitación de una ceguera física, símbolo de la *ceguera espiritual* que ofusca al hombre moderno. El estudio de Urbano puede interpretarse en clave regeneracionista, pues propone que el simbolismo místico sea visto como una llamada al renacimiento espiritual de la nación. Es consciente de que la aparente sencillez e inocencia, la monotonía del diálogo, la ausencia de conflicto y el lenguaje “tan poco campanudo” pueden extrañar al público español, atrasado “espiritualmente” (Urbano 905). Por ello insta al público a ir más allá de lo visible: “Hay más; mucho más. Todo lo que pasa no es más que un símbolo, como decía Goethe, y todo puede ser dignificado y exaltado si sabemos mirar las cosas y apoderarnos de sus entrañas” (907). Y revela, finalmente, el símbolo que trasciende el misterioso drama, la terrible ceguera espiritual del hombre:

Sin espiritualidad alguna, perdida toda esperanza, cuando hemos notado que en medio de nuestra sociedad yacía el cadáver, el gran cadáver de la fe, los más arriesgados han sentido una satisfacción viendo que un perro, el menor guía posible, podía sacarnos del aprieto. (908-09)

## 5. CONCLUSIONES

Las revistas más serias y representativas de nuestro modernismo literario tuvieron entre sus prioridades ampliar los horizontes estéticos hispánicos, incorporar las “ráfagas de afuera” a las que alude Rubén Darío en la cita que abre este artículo. Este ímpetu responde a uno de los pilares de la nueva poética que había ido forjándose tras el pesimismo finisecular. La fe en la Belleza

y el alejamiento de la vía combativa y militante se cimentó en la ilusión de un *renacimiento* artístico panlatínista: repárese en el simbólico título de ambas revistas (*Helios* y *Renacimiento*) o en los de las coetáneas de Villaespesa: *Renacimiento Latino* (1905) y *Revista Latina* (1907-1908). No podemos pasar por alto que la función pionera que estas publicaciones cumplieron en la difusión y traducción de literatura extranjera coincidió con una mayor comprensión entre los poetas españoles de los distintos matices y expresiones del movimiento simbolista europeo. En palabras del profesor Acerea:

Los modernistas hispánicos fueron en sus inicios muy prudentes con el simbolismo y, dejando al margen a Rimbaud y Mallarmé, se centraron casi totalmente en Paul Verlaine. [...] Paulatinamente, los modernistas tendieron hacia el más vago misticismo simbolista, hacia un decadentismo, hacia el cultivo de la musicalidad y una cierta liberalización del verso. (13)

Este análisis puede extenderse a un corpus de revistas más extenso que nos permitiría resituar la labor de nuestros traductores modernistas –a buen seguro hallaríamos sorpresas– y valorar desde una perspectiva más amplia y precisa qué papel cumplió el simbolismo europeo en la evolución de la poética modernista.

## 6. APÉNDICE

Catálogo de traducciones de literatura europea publicadas en *Renacimiento* (Madrid, marzo-diciembre de 1907)

AUTOR TRADUCIDO	TEXTO	GÉNERO	TRADUCTOR	NÚM. (MES)
D'ANNUNZIO, Gabriele	<i>Poema paradisíaco:</i> “El engaño” “En vano” “Suspiria de Profundis”	Poesía	DÍEZ-CANEDO, Enrique	4 (junio)
GOURMONT, Rémy de	<i>Simona.</i> <i>Poema campesino:</i> “Los cabellos” “La nieve” “El acebo”	Prosa poética	JIMÉNEZ, Juan Ramón	6 (agosto)

AUTOR TRADUCIDO	TEXTO	GÉNERO	TRADUCTOR	NÚM. (MES)
GUÉRIN, Charles	<i>Poesías:</i> “Je voudrais être un homme” “Je écris ; entre mon rêve et toi...” “Ma fenêtre était large ouverte” “L’ambre, le seigle mûr...” “Des cloches. C’est le tour de Pâques”	Poesía	DÍEZ-CANEDO, Enrique	5 (julio)
MAETERLINCK, Maurice	<i>Los ciegos</i>	Teatro	URBANO, Rafael	7 (sept.)
MALLARMÉ, Stéphane	<i>Poemas en prosa:</i> “El fenómeno futuro” “La pipa” “Queja de otoño” “Estremecimiento de invierno”	Prosa poética	[LEJÁRRAGA, María]	3 (mayo)
RÉGNIER, Henri de	<i>Sonetos:</i> “El copista” “Lepanto” “Sobre un ejemplar de los <i>Diálogos de amor</i> de León Hebreo” “El lector”	Poesía	VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel	9 (nov.)
VERLAINE, Paul	<i>Poesías:</i> “Serenata” “Arietas olvidadas” “Gaspard Hauser canta” “La canción de las ingenuas” “Spleen”	Poesía	[¿? LEJÁRRAGA, María]	7 (sept.)

## Notas

1. Este texto, reproducido en el número 7 de *Renacimiento* (1907), pertenece a *Tierras solares* (1904).
2. Ya en el ensayo dedicado a Paul Verlaine, contenido en *Los Raros* (1893), Rubén Darío había lamentado el desconocimiento del poeta francés en los círculos literarios españoles. Por ello consideró dignos de mención aquellos escritores que, aunque con escaso detenimiento o rigor, se habían ocupado de él: “En España es casi desconocido y séralo por mucho tiempo. Solamente el talento de Clarín creo que lo tuvo en alta estima; en lengua española no se ha escrito aún nada digno de Verlaine; apenas lo publicado por Gómez Carrillo, pues las impresiones y notas de Bonafoux y Eduardo Prado son ligerísimas” (Darío 58). En palabras de Gicovate, “es la poesía verlainiana de Darío la que introduce las novedades en el mundo español” (216).
3. Rafael Ferreres (60-63) alude a la “amistad y hasta intimidad auténticas” entre Alejandro Sawa y Paul Verlaine. Sawa citó profusamente a Verlaine en sus crónicas y colaboraciones periodísticas. Especialmente significativas son, en este sentido, las tituladas: “Verlaine: líneas de aniversario” (*El Globo*, 29 de noviembre de 1902), “Dietario de un alma” (*Helios*, enero de 1904), “Hace once años” (*Revista Moderna de México*, 13 de enero de 1908), “Recuerdos” (*El Imparcial*, 26 de octubre de 1908) y “Ante un libro” (*El Heraldo de Madrid*, 1908). En la penúltima de las crónicas citadas, confiesa: “En mi cielo espiritual, Verlaine es una de las evidentes estrellas del zodiaco; aun acoplada a otras de mayor potencia, su luz brilla solitaria como si no formara parte de constelación alguna” (Sawa 523). Todas estas crónicas aparecen recogidas en el volumen preparado por Emilio Chavarría.
4. En 1908 ve la luz, en la madrileña Librería de Fernando Fe, la primera antología española que se dedicaba al autor de les *Fêtes galantes*: 153 poemas traducidos en prosa por Manuel Machado bajo el título: *Fiestas galantes. Poemas saturnianos: La buena canción. Romanzas sin palabras, Sabiduría, Amor, Parábolas y otras poesías*. Urdíroz opina sobre este repertorio verlainiano: “Pese al indudable temor que debió sentir el que fuera llamado ‘el Verlaine español’ a verter injustamente en castellano los versos del maestro, otros siguieron su ejemplo sin tanta fortuna. Posteriormente, entre los años 1921-1926, la editorial madrileña Mundo Latino em-

- prendió la primera y única publicación de las *Obras Completas* de Paul Verlaine, llevada a cabo gracias a la labor de los traductores Emilio Carrere, M. Bacarisse, E. Puche, Luis Fernández Ardavín, E. Díez-Canedo, J. Ortiz de Pinedo, Guillermo de la Torre y H. Pérez de la Ossa. Pero en la medida en que el movimiento modernista había perdido ya vigor, toda aquella magnífica resonancia verlainiana y los esfuerzos por dar a conocer su obra fueron desvaneciéndose” (92).
5. Según Ricardo Gullón, Juan Ramón Jiménez negó, basándose en datos inexactos (Ferrerres 64), que Darío conociera la poesía de Verlaine antes que los poetas de su promoción, pues atribuye al poeta moguerense estas palabras: “Cuidado. Nosotros leímos a Verlaine antes de que lo leyera Darío. Le conocimos directamente, en los originales. Fíjese que en *Azul* no se cita a Verlaine; allí están Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Richepin. En nosotros, en los Machado y en mí, los simbolistas influyeron antes que en Darío. Los Machado los leyeron cuando su estancia en París, y yo le presté a Darío libros de Verlaine que él aún no conocía” (Gullón 56). Se recomienda ver el estudio de Gicovate sobre la presencia del simbolismo en Juan Ramón.
  6. Niemeyer establece entre una “poesía ‘premodernista’ subjetiva” y una “poesía modernista de tendencia ‘simbolista’”: “En los poemas ‘premodernistas’, incluso los de Reina y Gil, se trata siempre de expresar y explicar sentimientos o actitudes personales bien concretos y a menudo también ‘trascendentes’ [...]. A veces también los poemas modernistas tratan, como casi todos los ‘premodernistas’, la tristeza y la resignación causadas por la desilusión, la pérdida de personas amadas, el reconocimiento de la abrumadora ‘condición humana’ de la propia vejez y el miedo ante la muerte. Mas ante todo tematizan estados interiores que en la poesía ‘premodernista’ no aparecen: estados de melancolía, de ‘abulia’, lánguido abandono, desleimiento y ensueño, de miedo y pesadilla, sentimientos de decadencia e inquietudes ideales. Y estos estados de índole más bien vaga, imprecisa y algo ambigua se presentan como exclusivos del yo lírico, que además los tiene ‘porque sí’” (Niemeyer 349-50)
  7. Consideramos ya clásicas las imprescindibles monografías sobre la presencia de Nietzsche (Sobejano) o Verlaine (Ferrerres) en España.
  8. *Helios* fue dirigida por un grupo que agrupó a Gregorio Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Pedro González Blanco y Carlos Navarro Lamarca. Sobre esta revista, además del imprescindible

- trabajo de O’Riordan, pueden verse las aproximaciones de Celma (1990; 1991, 87-89), Paniagua (133-48), Cano, Fogelquist y Sánchez Trigueros.
9. Por no sobrepasar el ámbito de nuestro estudio, sólo pretendemos dar una idea de la preocupación de la revista *Helios* por la literatura extranjera. Se recomienda ver el capítulo de O’Riordan (127-34) dedicado a esta cuestión.
  10. Explica Fuster: “La quebradiza salud de Gregorio aconsejó al matrimonio alejarse de los aires viciados de Madrid. Una oportuna beca obtenida por María para estudiar la organización de las escuelas en Europa les hizo salir de España a primeros de octubre de 1905, y tras detenerse dos días en Burdeos, que no les entusiasmó, vino la fascinación de París [...]. En París frecuentaron la compañía de Isaac Albéniz, de Santiago Rusiñol, gran disfrutador a quien la vida le parecía algo extraordinariamente divertido, y de Enrique Gómez Carrillo, que les presentó al anciano y enérgico monsieur Garnier. Entre febrero y abril de 1906, viajan a Bruselas, Gante, Brujas y Colonia. En octubre van a Londres, donde probablemente conocerían al misterioso caballero dispuesto a sufragar los gastos de la revista que se llamaría *Renacimiento*” (77).
  11. En el estudio de Rodríguez Moranta (2012) se analizan las traducciones de literatura norteamericana, pero no las de literatura europea.
  12. Dado que el término *simbolismo* se ha convertido en una especie de cajón de sastre (Urrutia 51), nos basamos en el concepto de *simbolismo moderno*, una tendencia confluyente –envolvente, para Juan Ramón– en la época modernista; noción delimitada cronológicamente por José Olivio Jiménez: “Desde Baudelaire, a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX –hasta el momento en que aquél comienza a evolucionar y trascenderse dentro de sí mismo (neo-simbolismo o post-simbolismo)”, caracterizada por una apertura del alma hacia lo vago, misterioso e inmensurable, fruto de un ahondamiento en las esencias del más genuino romanticismo alemán (12-14). Para una comprensión del simbolismo como movimiento internacional, así como de sus relaciones con el *decadentismo*, y de la complejidad del proceso creador y de las capacidades sugestivas del *símbolo* modernista es de obligada consulta la monografía de Anna Balakian.
  13. Sobre la faceta traductora de Díez-Canedo, ver Lama y Jiménez León.
  14. Esta antología fue corregida y notablemente aumentada por Díez-Canedo desde México en 1945, en una nueva edición que ha sido considerado

- un documento insoslayable para el estudio de la recepción del simbolismo francés en nuestro país (ver Gómez Bedate).
15. La olvidada faceta traductora de Juan Ramón ha sido rescatada por González Ródenas; ver el volumen de traducciones juanramonianas: Jiménez (2006b).
  16. También había previsto enviar a Martínez Sierra sus traducciones de Saimain, Rodenbach y Maurice de Guérin, todos ellos nombres habituales en el catálogo de la revista de Paul Fort (Jiménez 2006a, 178).
  17. Estos tres poemas han sido recogidos en el volumen editado por González Ródenas bajo el epígrafe “Otros (1897-1912)” (Jiménez 2006b, 93-97).
  18. La revista *Renacimiento* será citada por la edición facsímil (2002) con la abreviatura *Ren.*, seguida del número de página.
  19. Estas versiones son objeto de estudio del trabajo de Rodríguez Moranta 2011.
  20. Si cotejamos las dos versiones, únicamente encontramos una pequeña variación en el uso de una mayúscula que desaparece en las antologías de Canedo: “Una Mujer de otro tiempo”, frente a “una mujer de otro tiempo”. Nos parece más acertada, no obstante, la primera, pues la mayúscula subraya el carácter mítico y legendario del personaje de Mallarmé.
  21. Podríamos pensar que las versiones de Verlaine fueran responsabilidad de Juan Ramón o de Manuel Machado, conocidos traductores del poeta francés en aquella época. No hemos encontrado, sin embargo, traducciones de estos poemas en la obra que recoge las versiones de literatura extranjera realizadas por el poeta de Moguer (Jiménez 2006b); y, aunque sí las encontramos en el volumen de Manuel Machado (Verlaine), se trata de versiones diferentes, pues están vertidas a prosa poética.
  22. Para un deslinde entre *simbolismo* y *decadentismo* en el ámbito hispánico, resulta esclarecedor el capítulo de José Olivio Jiménez “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)” (45-64).
  23. En los años anteriores a *Renacimiento* se habían publicado textos de D’Annunzio en *La Ilustración Española y Americana* (1899, n.º 11), en *La Vida Literaria* (1899, n.º 1), en *Nuestro Tiempo* (1901, n.º 3) y en *Electra* (1901, n.º 8). Sobre la recepción de G. D’Annunzio en España, ver Meregalli.
  24. *Vers et prose* (1905-1914) fue una revista literaria trimestral parisina, órgano de difusión de selecta literatura simbolista. A pesar de los acuerdos

mencionados por Martínez Sierra en carta a Juan Ramón (Gullón 62), parece ser que Fort no cumplió su parte, pues en los sumarios de los números que ocupan los años 1907-1908 no aparecen traducciones de textos españoles ni alusiones a *Renacimiento*.

25. M.<sup>a</sup> Pilar Pueyo sostiene que existe una clara influencia del poema de Charles Baudelaire “De profundis clamavi” en el dannunziano “Suspiria de profundis”.
26. *Luz* fue una revista literaria que se publicó en Barcelona durante los años 1897-1898, predecesora de revistas modernistas catalanas como *Quatre Gats* (1898), *Pèl & Ploma* (1899-1904) i *Juventut* (1899-1906). (Torrent/Tasis 222-33). Sobre la importante presencia de literatura extranjera en esta revista, ver Rodríguez Moranta (2010).
27. Sobre la acogida, traducciones y difusión de la obra de Mallarmé en España, ver Reyes y Lécivain.
28. J. K. Huysmans dedica el capítulo 3 de su novela *À Rebours* a revisar diacrónicamente la literatura latina, manifestando la atracción que ejercen en él los autores del Bajo Imperio. Sobre este asunto, ver González Manjarrés.
29. Por encima de la finalidad didáctica o ética, Francés resalta la intención simbólica de la obra como síntesis de la nueva hora literaria. Su esperanzado alegato pone de manifiesto que *simbolismo* y *decadentismo* no tenían ya por qué ir de la mano en un inicio de siglo deseoso de renovación, de un definitivo resurgimiento lírico y espiritual: “No es, sin embargo, didáctica, o por mayor amplitud de mérito, ética, la importancia de esta obra; antes bien, se cimenta su intensidad, su justicia de belleza y sentimentalismo, en que, como toda obra de genio, es entera un completo y claro símbolo. Más claro: *L’intelligence des Fleurs* ha nacido en su hora, y refleja, condensa e interpreta la nueva orientación, la actual cristalización del retorno a la Naturaleza que, según escribí antes, nos baña en los meses de luz y de renacimiento” (*Ren.* 543).
30. El estudio más exhaustivo es, probablemente, el de Simon-Pierret, quien además de analizar las vías de penetración de Maeterlinck en España, estudia su presencia e influjo en una larga nómina de plumas modernistas: Unamuno, Benavente, Darío, Valle-Inclán, Baroja, Azorín, Antonio y Manuel Machado, Gabriel Miró, Juan Ramón, Martínez Sierra, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, García Lorca y Alejandro Casona. Sobre este asunto también deben verse otros trabajos que analizan

- desde diferentes perspectivas la recepción del autor belga en España (Palau de Nemes; Litvak 1968; Pérez de la Dehesa; Senabre; González Salvador).
31. “Manuel Machado mantuvo relación constante con el guatemalteco hasta, mucho tiempo después, ser invitado a la villa que Gómez Carrillo tenía en Niza, siendo vecinos Blasco Ibáñez, Maeterlinck y Max Régis” (Simon Pierret 95), y pudo conocer la obra de Maeterlinck gracias al extenso estudio de E. Gómez Carrillo “El amor y la muerte en la obra de Maurice Maeterlinck”, contenido en *El alma encantadora de París* (1902), obra que Manuel Machado reseña el 10 de junio de 1902 en *El Liberal*. La reseña aparece recogida en el volumen de crónicas modernistas machadianas editado por Alarcón Sierra (Machado 303-06).
  32. Ver el magnífico y actualizado artículo de Aguilera Sastre y el trabajo sobre unas traducciones de literatura anglosajona de Rodríguez Moranta (2011).
  33. “Recordemos que el punto de partida del simbolismo teatral fue el francés Paul Fort, que con su Théâtre d’Art –repárese el paralelismo con el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra– fundado en 1890, protagonizó la primera gran contestación al Naturalismo del Théâtre Libre de Antoine” (Ríos 115).
  34. Sobre esta cuestión reflexiona Salaün: “Las obras simbolistas, por supuesto, exigen su escena. Y los simbolistas mismos fueron lógicamente los primeros en sucumbir a la tentación de llevar sus obras a las tablas, por ser la escena el lugar ideal donde se corporeiza y se espacializa el lenguaje, donde se materializa toda poética, con la asociación de la pintura, de la música, de la danza, etc. Paul Fort, Maeterlinck mismo, Lugné-Poe y toda la herencia simbolista europea han probado la teatralidad superior de estas obras, cosa que en España no se llegó a experimentar; España tenía poetas, dramaturgos, pintores, pero no tenía los directores adecuados para la novedad” (69).
  35. Enrique Fuster ha escrito: “El mérito de Gregorio Martínez Sierra consistió en enseñar al público español el teatro que triunfaba en Europa y ponerlo en escena con el mayor esmero, sin olvidar jamás que su obligación como empresario de teatro era también hacer un negocio rentable porque de esto dependía la supervivencia misma de la ilusión. La labor desenvuelta por Martínez Sierra al frente de Eslava durante casi diez años puede ser considerada sin exageración como una de las más brillan-

tes del teatro español del siglo pasado, y pocos fueron los que permanecieron impasibles ante tan llamativa revolución artística” (132). En la misma línea, Salaün asegura que el “Teatro de Arte” fue “la primera empresa teatral española a la vez pública (comercial, en el buen sentido de la palabra, no limitado a una experiencia para ínfima minoría) y con miras resueltamente modernas” (110-11). Ver el estudio de Carlos Reyero sobre las empresas teatrales de Martínez Sierra.

36. Ver el prólogo “Al lector” que abre el primer número de la revista.
37. Urbano colaboró activamente con Viriato Díaz-Pérez, Andrés y Edmundo González Blanco, en la interesante y poco estudiada revista *Sophia* (1893-1912), publicación que informó de los movimientos teosóficos surgidos en todo el mundo, trató temas espiritistas, ocultistas y esotéricos y difundió profusamente a Nietzsche, Poe, Novalis, Renán y Maeterlinck. Entre los trabajos teosofistas de Rafael Urbano podemos destacar la obra *El diablo: su vida y su poder (toda su historia y vicisitudes)*, así como su aportación en la versión española de la obra de Blavatsky, *Doctrinas y enseñanzas teosóficas*, o su traducción de *La teosofía*, de Rudolf Steiner.

#### Obras citadas

- Acereda, Alberto. “Juan Ramón Jiménez y el verso libre en la poesía española: del simbolismo francés a *Diario de un poeta recién casado*”. *Estudios humanísticos: filología* 17 (1995): 11-27.
- Angelet, Christian. “Maurice Maeterlinck: ayer y hoy”. *Correspondance: revista hispano-belga* 6 (2000): 9-15.
- Aguilera Sastre, Juan. “María Martínez Sierra, traductora: una lectura del teatro contemporáneo”. *Anales de literatura española contemporánea* 37.2 (2012): 9-36.
- Balakian, Anna. *El movimiento simbolista: juicio crítico*. Trad. José-Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Blasco Pascual, F. Javier. *La Poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.
- Blasco Pascual, F. Javier. “Introducción” a *Baladas de primavera*. Juan Ramón Jiménez. *Obra poética, I: Obra en verso*. Eds. F. Javier Blasco y Teresa Gómez. Madrid: Espasa-Calpe, 2005. 659-725.

- Blavatsky, Helena Petrovna. *Doctrinas y enseñanzas teosóficas*. Trad. Pablo Ynes-tal. Ed. Rafael Urbano. Madrid: Biblioteca del Más Allá, 1922.
- Bou, Enric. *Poesia i sistema: la revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Em-púries, 1989.
- Cano, José Luis. “Juan Ramón Jiménez y la revista *Helios*”. *Clavileño* 7.42 (1956): 28-34.
- Celma, M.<sup>a</sup> Pilar. “Los ‘glosarios’ de *Helios*, microcosmos estético e ideológi-co modernista”. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 15.1-3 (1990): 235-51.
- Celma, M.<sup>a</sup> Pilar. *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo: estudio e índices (1888-1907)*. Madrid: Júcar, 1991.
- Cerdà i Surroca, M.<sup>a</sup> Àngela. *Els pre-rafaelites a Catalunya: una literatura i uns símbols*. Barcelona: Curial, 1981.
- Cerdà i Surroca, M.<sup>a</sup> Àngela. “Modernisme en Catalunya: traducción y divul-gación”. *Hermeneus* 1.1 (1999): 47-56.
- Darío, Rubén. *Los Raros*. Madrid: Mundo Latino, 1918.
- Díez-Canedo, Enrique. *Del cercado ajeno: versiones poéticas*. Madrid: Pérez Vi-llavicencio, 1907.
- Díez-Canedo, Enrique. *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Díez-Canedo, Enrique, y Fernando Fortún. *La poesía francesa moderna*. Ma-drid: Renacimiento, 1913.
- Ferreres, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.
- Fogelquist, Donald. “*Helios*, voz de un renacimiento hispánico”. *Revista Ibero-americana* 20 (1955): 291-99.
- Fuster, Enrique. *El mercader de ilusiones: la historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*. Madrid: SGAE, 2003.
- Gallego, Miguel. *Poesía importada: traducción poética y renovación literaria en Es-paña (1909-1936)*. Almería: Universidad de Almería, 1996.
- Gicovate, Bernardo. “Del modernismo a Juan Ramón Jiménez: influencia y presencia del simbolismo francés”. *Anuario de Letras* 23 (1985): 203-28.
- Giné, Marta, y Solange Hibbs, eds. *Traducción y cultura: la literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Bern: Peter Lang, 2010.
- Gómez Bedate, Pilar. “Nota sobre los temas simbolistas en *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún”. *La traducción en la Edad de Plata*. Ed. Luis Pegenaute. Barcelona: PPU, 2001. 89-98.

- González Manjarrés, Miguel Ángel. “Joris Karl Huysmans y su visión de la literatura latina”. *Cuadernos filología clásica: estudios latinos* 17 (1999): 279-92.
- González Ródenas, Soledad. *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca: lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 2005.
- González Salvador, Ana. “Introducción”. Maurice Maeterlinck. *La intrusa. Los ciegos. Pelléas et Mélisande. El pájaro azul*. Madrid: Cátedra, 2000. 9-67.
- Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus, 1958.
- Gutiérrez, José Ismael. *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Pliegos, 2007.
- Jiménez, José Olivio, ed. *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979.
- Jiménez, Juan Ramón. *Epistolario, I: 1898-1916*. Ed. Alfonso Alegre. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006a.
- Jiménez, Juan Ramón. *Música de otros: traducciones y paráfrasis*. Ed. Soledad González Ródenas. Barcelona: Círculo de Lectores, 2006b.
- Jiménez León, Marcelino. “Algunas ideas sobre la traducción de Enrique Díez-Canedo”. *Cauce: revista de Filología y su Didáctica* 22-23 (1999-2000): 175-90.
- Lama, Miguel Ángel. “Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera”. *Cauce: revista de Filología y su Didáctica* 22-23 (1999-2000): 191-228.
- Lécrivain, Claudine. “La réception de Mallarmé en Espagne”. *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*. Ed. Marta Giné. Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1999. 133-64.
- Litvak, Lily. “Maeterlinck en Cataluña”. *Revue des langues vivantes* 34 (1968): 184-98.
- Litvak, Lily. “Latinos y anglosajones: una polémica de la España de Fin de Siglo”. *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Madrid: Anthropos, 1990. 155-99.
- Llorente, Teodoro. *Poetas franceses del siglo XIX*. Barcelona: Montaner y Simón, 1906.
- Machado, Manuel. *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*. Ed. Rafael Alarcón Sierra. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Meregalli, Franco. “D’Annunzio in Spagna”. *L’arte di Gabriele D’Annunzio: atti del convegno internazionale di studio*. Ed. Emilio Mariano. Milán: Mondadori, 1968. 481-503.
- Niemeyer, Katharina. *La poesía del premodernismo español*. Madrid: CSIC, 1992.

- O’Riordan, Patricia. “*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)”. *Ábaco: estudios sobre literatura española*. Madrid: Castalia, 1970. 57-150.
- Palau de Nemes, Graciela. “La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas”. *Revue Belge de Philologie et d’Histoire* 40 (1962): 714-28.
- Paniagua, Domingo. *Revistas culturales contemporáneas, I: 1897-1912: de “Germinal” a “Prometeo”*. Madrid: Punta Europa, 1964.
- Pegenaute, Luis, ed. *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, 2001.
- Pérez de Ayala, Ramón. “Maeterlinck, por Ramón Pérez de Ayala”. *La Lectura* [Madrid] 3 (febrero 1903): 48-73.
- Pérez de la Dehesa, Rafael. “Maeterlinck en España”. *Cuadernos hispanoamericanos* 85 (1971): 572-81.
- Pomés, Jordi. “Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de la época”. *Revista HMIc* 4 (2006): 55-74.
- Pueyo, M.<sup>a</sup> Pilar. “Nihilismo/Vitalidad en el decadentismo europeo y modernismo hispánico”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 28 (2003): 457-508.
- Renacimiento*. 1907. Edición facsímil. Ed. Luis García Montero. Renacimiento: Sevilla, 2002.
- Reyero, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid: Fundación Juan March, 1980.
- Reyes, Alfonso. “Mallarmé en castellano”. *Revista de Occidente* 37 (1932): 190-219.
- Ríos, Juan. “Dos presencias contrapuestas de Maurice Maeterlinck: Carlos Arniches y los Martínez Sierra”. *El simbolismo literario en España*. Ed. Miguel Á. Lozano Marco. Alicante: Universidad de Alicante, 2006. 197-228.
- Rodrigo, Antonina. *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Madrid: Vosa, 1994.
- Rodríguez Moranta, Inmaculada. “Traducción y recepción de la literatura extranjera en la revista *Luz* (1897-1898)”. *Traducción y cultura: la literatura traducida en la prensa hispánica (1968-1998)*. Eds. Marta Giné y Solange Hibbs. Bern: Peter Lang, 2010. 289-304.
- Rodríguez Moranta, Inmaculada. “Nuevas luces sobre María Lejárraga (1874-1974): unas traducciones en la sombra de 1907”. *Triangle: llenguatge, literatura, computació* 4 (2011): 45-68.

- Rodríguez Moranta, Inmaculada. *La revista Renacimiento (1907): una contribución al programa ético y estético del modernismo hispánico*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- Rubio, Jesús. “Modernismo y teatro de ensueño”. *Anales de la literatura española contemporánea* 14 (1988): 199-222.
- Sáez Hermosilla, Teodoro. “Paul Verlaine en lengua castellana: cien años de traducción poética”. *Fidus Interpres* 2 (1989): 42-51.
- Salaün, Serge. “Introducción”. Gregorio Martínez Sierra. *Teatro de ensueño. La Intrusa (de Maurice Maeterlinck)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. 9-118.
- Sánchez Trigueros, Antonio. “Juan Ramón Jiménez en el Glosario de *Helios*”. *Ínsula* 403 (1980): 1 y 10.
- Sawa, Alejandro. *Crónicas de la bohemia*. Ed. Emilio Chavarría. Madrid: Veintisiete letras, 2008.
- Senabre, Ricardo. “De nuevo Maeterlinck en España: testimonios y documentos”. *Correspondance: revista hispano-belga* 6 (2000): 136-61.
- Simon-Pierret, Jean-Pierre. *Maeterlinck y España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.
- Sordo, Enrique. “Maeterlinck: del simbolismo a lo invisible”. *El simbolismo: sonadores y visionarios*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: J. Tablate Miquis Ediciones, 1984. 45-47.
- Steiner, Rudolf. *La teosofía*. Trad. y ed. Rafael Urbano. Madrid: Imprenta del Adelantado, s.a.
- Torrent, Joan, y Rafael Tasis. *Història de la premsa catalana*. Barcelona: Bru-guera, 1966.
- Urbano, Rafael. *El diablo: su vida y su poder*. Madrid: Biblioteca del Más Allá, 1922.
- Urdíroz, Nieves. “Presentación de Paul Verlaine”. *Angélica: revista de Literatura* 8 (1997-1998): 91-104.
- Urrutia, Jorge. *Las luces del crepúsculo: el origen simbolista de la poesía moderna*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Valle-Inclán, Ramón del. *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1916.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. “Enrique Díez-Canedo y Juan Ramón Jiménez”. *Cauce: revista de Filología y su Didáctica* 22-23 (1999-2000): 383-98.

Vega, Miguel Ángel, ed. *La traducción en torno al 98: actas de los VII encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 1998.

Verlaine, Paul. *Fiestas galantes. Poemas saturnianos: La buena canción. Romanzas sin palabras, Sabiduría, Amor, Parábolas y otras poesías*. Trad. Manuel Machado. Madrid: Librería de Fernando Fe, s.a.