

*Más sobre el Prerrafaelismo y Rubén Darío:
el artículo dedicado a la pintora inglesa
D. Morgan (1902)*

Este artículo es un complemento de mi libro sobre Rubén Darío en la Edad Media. En este libro quise poner de manifiesto que, en la vida y en la obra del escritor nicaragüense, la Edad Media fue «una aventura más entre las muchas que constituyeron la experiencia estética de Rubén»¹ Me pareció haber dejado claro que la expresión «Edad Media» debía entenderse con la complejidad que el caso requería; el mismo término recogía en mi estudio desde las referencias establecidas en Darío directamente sobre lecturas de la literatura medieval española hasta el ámbito estético de la resonancia medieval en las artes modernas. No era, pues, equívoco el uso que hacía de este término ni oscuro, sino el reflejo de lo que presentaba la obra de Darío a través de diferentes planos de consideración, y el lector, con su buen criterio, tiene que acomodar lo que digo en mi estudio al más adecuado.

De uno de estos planos, el correspondiente al Prerrafaelismo, me ocupó otra vez aquí. En este caso el *Repertorio bibliográfico*, de A. Armand del Greco², me condujo hacia un artículo que Rubén Darío había publicado en *La Nación* de Buenos Aires, y cuyo asunto era precisamente el comentario de la pintura de Evelyn De Morgan (hacia 1850-1919). El artículo, titulado «Una pintora prerrafaelita. La obra de

¹ FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Rubén Darío y la Edad Media. Una perspectiva poco conocida sobre la vida y la obra del escritor*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 12.

² ARNOLD ARMAND DEL GRECO, *Repertorio bibliográfico del mundo de Rubén Darío*, New York, Las Américas Publishing, 1969, p. 182, núm. 532; no he encontrado referencias al artículo en HENSLEY C. WOODBRIDGE, *Rubén Darío. A Selective Classified and Annotated Bibliography*, Metuchen, N. J., The Scarecrow Press, 1975.

Evelyn [de] Morgan»³, apareció en el suplemento semanal ilustrado de *La Nación* el 29 de enero de 1903. Pertenece a la época en que Darío está centrado en París; había visitado Italia en 1900 y en los años siguientes viajó por Inglaterra, Bélgica, otra vez Italia, Alemania, Austria y Hungría⁵. El texto de la pieza es el siguiente:

UNA PINTORA PRERRAFaelITA

LA OBRA DE EVELYN [DE] MORGAN
(Especial para *La Nación*)

Desde que he visto la obra de la señora De Morgan, me he propuesto mirar con el más profundo respeto a todas las inglesas invasoras de museos: a las copistas del *palazzo Pitti* y del Louvre y a las que hacen largas guardias ante la Venus de Milo, el Hermafrodita o la Victoria de Samotracia. No sabemos si la dama, joven o vieja, que encontramos en estéticas tareas, es un número de rebaño Cook o una artista verdadera, como esta admirable pintora de que me ocupo.

Mrs. De Morgan no es una recién llegada. Su labor es considerable y conocida en Europa en los centros artísticos. No es tampoco una aficionada, sino una trabajadora llena de convencimiento y de inspiración. Sus cuadros aumentan el tesoro de la escuela prerrafaelita, victoriana un poco, al lado de los del autor del «Espejo de Venus». En efecto, Mrs. De Morgan parece la hija de Burne-Jones. Aunque un crítico del talento y autoridad de Shaw Sparrow vacile en afirmar la influencia directa de aquel pintor, ella se demuestra con sólo mirar algunos de los trabajos a que me refiero. Es el mismo poético espíritu, la misma comprensión del gesto y de la armonía pictórica, el mismo hieratismo legendario y extrañeza de expresión del célebre maestro. Mrs. De Morgan comenzó sus estudios muy joven, casi una niña, en la escuela Slade. Luego, al lado de su tío, pintor notable también, Mr. Stanhope, vivió en Italia, y allí su alma se encontró en propicia atmósfera para sus ensueños. «En Inglaterra —dice Sparrow— el sentimiento de la pintura primitiva es raramente comprendido y sentido; tan diferentes son los hábitos de pensamiento engendrados por el odioso género de vida que se lleva entre comerciantes e industriales.» Por eso todos los artistas ingleses encuentran fuera su campo y su ideal,

³ Agradezco a doña Carlota Bodenheimer las gestiones que hizo en Buenos Aires para enviarme este artículo de Darío que no me fue imposible consultar en España.

⁴ He rectificado un error en la fechación del artículo, que en el original aparece «París, diciembre 30 de 1903»; ha de corregirse 1902, ya que se encuentra publicado en el suplemento ilustrado del 29 de enero de 1903. En mi estudio y en la transcripción del artículo de Darío imprimo el apellido de la pintora como De Morgan, mientras que Rubén Darío la nombraba Morgan, salvo en la primera línea del escrito.

⁵ EDELBERTO TORRES, *La dramática vida de Rubén Darío*, Barcelona, Grijalbo, 1966, pp. 288-295, y 302, 313-318.

⁶ He modificado los signos de puntuación adoptándolos al uso actual y he impreso de manera uniforme títulos y textos. Entre las columnas del artículo se reproducen los cuadros «Encadenado a la tierra» (*Earthbound*), «Mater Dolorosa», «Ithuriel» y la escultura «Cabeza de Medusa».

llámense Bonington o Turner, Rossetti o Millais. Y ese campo y ese ideal en ninguna parte los encuentran como en la tierra artística por excelencia, en la amorosa y maternal Península de la Belleza. Mrs. De Morgan no ha sido una seguidora de fórmulas, uno de tantos talentos de carnero que siguen siempre sin reflexión y sinceridad la dirección de los iniciadores de un movimiento. Ella era prerrafaelita antes de conocer a los prerrafaelitas. Su lealtad intelectual es obra de su sentimiento íntimo del gusto y de la manera de los artistas antecesores del pintor de Urbino.

La mayoría del público, y aun ciertos críticos, no son justos cuando juzgan afectación en ciertos escritores o artistas la resurrección de estilos antiguos, modos de ver y modos de expresar. No son justos porque lo que se juzga imitación pedantesca, o *pasticcio* intencional, son nada más que manifestaciones naturales de un temperamento, de un alma contemporánea de las edades pasadas que ejercen sobre él su misteriosa influencia. La traslación es sencilla y sin esfuerzo, por el atavismo espiritual. Uno vive tal época remota a despecho del tiempo y del progreso. Tal poeta, cuya manera parece la de un griego de los mejores tiempos, siente en sí presente con todos sus encantos la antigua vida helénica; otro es un compañero de Benvenuto; otro, un marqués galante del siglo XVIII; y tal pintor cuya ingenuidad de dibujo parece ignorancia o *pose* de primitivista, existe, en su mundo ideal en idéntico momento que Cimabue o el Giotto. Esto no quiere decir que, al lado de esos sinceros —, si gustáis, conformes con Nordau y compañía, de esos degenerados—, no se encuentre la muchedumbre de los explotadores de la moda, de los exagerados farsantes y de los ridículos *snoobs*.

En Pisa, en Florencia, en la mágica revelación que encierran los museos italianos, esta poética personalidad se sintió como revivir, como reaparecer. Diríase que había existido ciertamente en la época de Sandro. La ciudad no tenía secretos para ella. Las telas traían a su memoria como una recordación. Sentía conocidas y familiares la Venus, la Primavera, las *madonnas* botticellescas. Como dice muy bien uno de sus admiradores: «la obra de Mrs. De Morgan no es otra cosa que el inevitable resultado de la pasión que tuvo siempre por las formas de expresión estética particulares a los artistas primitivos». De aquí que, encontrando en la obra de Burne-Jones un concepto idéntico, haya buscado por justa simpatía su huella paternal, en los momentos en que el gran artista luchaba, él y su *brotherhood*, con la enemiga de un medio hostil y de una crítica irreductible.

Cuenta Sparrow que en 1877, cuando se expuso su «Ariadna en Naxos» en la Grosvenor Gallery, ella no conocía los cuadros de la primera época de Millais y que no vio obras suyas sino hasta en 1886. A Dante Gabriel Rossetti le conocía como poeta pero le ignoraba en absoluto como pintor, y no vio nada suyo hasta la exposición póstuma. Es, pues, de todos los maestros de la *brotherhood*, Burne-Jones el que ayudó en ella la formación, y quien la preparó para la contemplación de los primitivos de la «National Gallery» primero, y de los museos italianos después. Seguir directamente a Burne-Jones, fuera de ser ya la sujeción a un seguidor, genial pero seguidor, no cabía en los instintos de la admirable artista. Así, aprovechó sus lecciones, sus procedimientos, y se entregó luego a los mismos viejos maestros. Burne-Jones, excelente director, pero mejor aún Botticelli. Así, en «Flora» es una repercusión de la divina «Primavera» del maestro inmortal. Ella la concibió y ejecutó bajo el amable cielo florentino, en la atmósfera misma, con la luz misma con que pintó el maravilloso pincel ancestral. El árbol decorativo del fondo es un árbol de Italia; la figura

parece que comprendiese el dulce y apasionado italiano de los versos de Lorenzo el Magnífico. Sabido es que Botticelli se inspiró en tanta armónica poesía. ¿No ha escuchado también la esteta inglesa aquella voz enamorada que acompaña el arcaico laúd?

[Il miracolo della viole]⁷

Le frondi giovinette, gli arbuscelli
sogliono al tempo nuovo rivestire;
e Flora il suo bel seno a Febo aprire
e produr voi con gli altri fior novelli.

Or la stagion matura ha fatto quelli
in semi o in dolci pomi convertire:
qual meraviglia or voi soli apparire
face, amorosi fior, sí freschi e belli?

Questa sol credo, o mammole viole,
che da natura destinate sète
per riscaldarvi a'raggi del mio Sole.

Cessi ogni meraviglia, se verrete
in quella man, s'ella accettar vi vuole
sí nuovo e bel miracolo vedrete.

Hasta en la veste blanca, regada de pensamientos, podrían, si se quisiese, traducirse los versos de aquel otro soneto:

[Il triste fato d'amore]⁸

Un pensier che d'Amor parla sovente
[sol vive in me, che volentier l'ascolto:
e, se alcun altro surge nella mente,
sí come peregrin non vi sta molto.

La misera mia anima, che sente
oltra a'pensier ciascun mio spirto vòlto
contra la vita, assai timidamente
ristretta in sé, si duol di quel bel volto.

E lui, di tal doglienza avendo indizio
dagli spirti d'Amor, con vero e pio
parlar si scusa alla trist'alma, e dice:

—È di bellezza proprio e grato officio
piacer: anima, incolpe il tuo disio,
se a ciascun piaccio e te sol fo infelice.]

En casi toda su obra le acompañará la singular detallada flora de los primitivos: las flores decorativas, sobre las vestiduras, en los árboles, en

⁷ He corregido el texto de Darío por LORENZO DE' MEDICI, *il Magnifico*, *Opere*, Bari, Laterza, 1913, edición de ATTILIO SIMONI, I, p. 213.

⁸ De este soneto Darío sólo menciona el primer verso; completo la poesía según el texto de la misma edición, p. 214.

el fondo del césped, en el detalle mitológico, o en el inocente pretexto de cubrir el sexo.

Como su gran modelo italiano, Mrs. De Morgan escoge sus temas en asuntos de la mitología griega y en interpretaciones de la poesía cristiana. Ella también tiene sus *madonnas*, al lado de sus semidioses desnudos. Un soplo del Renacimiento le hace también formularse en la alegoría, como en su composición «*Earthbound*», «Encadenado a la tierra». En un triste escenario de ensueño, un viejo rey, una especie de Lear avaricioso, contempla y abarca a dos manos un montón de monedas de oro. A un lado el ángel de la muerte —a través de cuyas alas se transparenta la luna— tiende sobre él, en un ademán de misterio, sus brazos. Ante este cuadro, en seguida, antes que en el magnífico Lorenzo de Médicis, pensáis en Shakespeare. Lo propio que ante la composición, también alegórica, que lleva por leyenda estos dos versos:

Merey and Truth have met together
Righteousness and Peace have kissed each other.

Si Burne-Jones se transparenta en la «*Mater Dolorosa*», en tales estudios de *draperie*, o en tales figuras como la del Ángel de la Muerte, de «*Earthbound*», Botticelli impera en la Eva del «*Ithuriel*» o en la Orithia que va en brazos de Boreas en otro de sus más célebres cuadros —a pesar de la desproporción que se nota en algunos detalles de la personificación del hijo del Titán Astreo y de la Aurora—. Lo que sobresale en esas creaciones de Mrs. De Morgan es la significación hierática, la misteriosa elocuencia de ciertos ademanes y la disposición del paisaje en que se desenvuelven las escenas renovadas del poema o de la leyenda.

El «*Ithuriel*» está basado en la poesía miltoniana. Es una de los ángeles que describe y pone en acción en el *Paraíso Perdido* el Homero religioso de Inglaterra. Se le han hecho algunos cargos a este respecto a Mrs. De Morgan, muy semejantes a los que se han dirigido en estos días al actor Luque Poe, por haber querido interpretar en el escenario de un teatro un poema irrepresentable como el «Manfredo», según confesión del mismo Byron. A la pintora se le señala la imposibilidad de representar un tipo completamente ideal con medios materiales y gráficos. «Un artista, cuando está inspirado por un gran poema, debería siempre dar así su propia interpretación del espíritu del texto, por opuesta que pueda ser a la comúnmente reconocida como verdadera. Es el más cuerdo y mejor medio de emplear en esos casos, no solamente porque los artistas deberían evitar hacer aquello para lo que no están dotados, sino también porque la pintura y la poesía son cosas tan diferentes, que es casi absolutamente imposible trasladar a la tela las sutilezas que dan a un poema su distinción particular. Por ejemplo, cada verso del *Paraíso Perdido* está impregnado de una rara energía, y reina en el conjunto del poema un sentimiento de grandeza sin límites; pero ¿quién en los límites de una tela puede expresar todas esas cosas? Por esto el acto sólo de intentar dibujar uno de los ángeles de Milton está ya en oposición absoluta con el procedimiento de descripción del poeta, pues Milton nos exalta, sobre todo dejando envueltas en sombra sus creaciones sobrenaturales, a fin de herir más la imaginación por la idea vaga de su presencia y excitar el temor, el asombro o la delectación. Un pintor, por otra parte, no puede salir de los límites que le son impuestos por sus medios de descripción restrictos a líneas y detalles precisos. Por consiguiente, cuando él reflexiona seriamente en los buenos o en los malos ángeles de Milton, está obligado a llegar a una u otra de estas

conclusiones: o bien los considera sobre o bajo la esfera de la representación pictórica, o bien puede creer —y eso es muy justamente— que tiene el derecho de traducir en la lengua de su propia forma de estética la inspiración que ha recibido de las evocaciones gloriosas o terribles de Milton.» Es lo que ha hecho Mrs. De Morgan, y lo que cada cual a su vez hicieron con las obras de Dante no ilustradores sino intérpretes inspirados, como William Blake y Henry de Groux. El más admirable ejemplo de transmutación de valores artísticos ha sido a ese respecto las planchas de Odilon Redon sobre temas de Flaubert y Poe.

Como otros artistas del Renacimiento y de nuestros días, la pintora inglesa no se ha limitado a la pintura. Hay de ella aguafuertes y otros trabajos de blanco y negro que proclaman su talento, así como esculturas de legítimo valor. Una cabeza de Medusa ha sido muy reproducida. Es indudable que se inspiró para ello en la pintura de Leonardo que existe en el gran museo florentino.

Mrs. De Morgan de todas maneras en nuestros días, como Rosa Bonheur, como Mlle. Claudel, demuestra que en la «arcilla ideal» de la mujer, en la máquina de amor, puede habitar, por más que se diga, el espíritu genial, la divina potencia de creación, la incomparable maravilla del Arte.

RUBÉN DARÍO

París, diciembre 30 de 190[2]

* * *

Me he referido en mi libro a la admiración de Rubén Darío por el Prerrafaelismo, que le ofrecía una forma de penetrar en el último período de la Edad Media por la vía de la sensibilidad cultural. Este artículo corrobora varios aspectos de mi tesis, y para mí representa otra confirmación del punto de vista crítico que expuse. Firmado en París el 30 de diciembre de 1902, da la noticia de una exposición de pinturas de Evelyn De Morgan; en este caso no me importa tanto lo que Darío escribe enjuiciando a la pintora, como las manifestaciones que se refieren a una determinada situación intelectual en la que fue posible esta adhesión del escritor a un movimiento estético que tuvo su manifestación más importante en la Pintura, y que alcanzó también honda resonancia en la Literatura. Dentro de las actividades de Darío como hombre de letras de la época, además de su condición de poeta, también hubo de escribir, como crítico de arte, estos artículos que envía a *La Nación* de Buenos Aires para dar cuenta de los acontecimientos que ocurren en París. En este artículo se refiere a una pintora, Evelyn De Morgan, que había nacido hacia 1850 (Darío en 1867) y que moriría en Londres el 2 de mayo de 1919 (el escritor en 1916). Las historias del arte inglés se refieren poco a ella⁹; parece que acudió a las exposiciones de 1887 en la Grosvenor Gallery y en la New Gallery, y en esta última exhibió tres obras en 1910. Se la consideró como un

⁹ No se refiere a ella WILLIAM E. FREDEMAN, en *Pre-Raphaelitism. A Bibliocritical Study*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965.

epígono del Prerrafaelismo; G. Reynolds la reúne en un grupo con Walter Crane, John William Watherhouse, Henry Holiday y su tío Spencer Stanhope (al que Darío menciona en el artículo). Todos ellos son supervivientes del Prerrafaelismo inicial, de un «opaco sueño dorado de pálidas heroínas artúricas, cuyos párpados están un poco abrumados»¹⁰. Este grupo epigonal alcanza el «Aesthetic Movement» de la década de 1880 y la sinuosa línea del «Art Nouveau» de 1890.

Darío, sin embargo, no tiene en cuenta esta situación epigonal de la pintora inglesa y en su crítica no escatima elogios para De Morgan, y la caracteriza, sobre todo, diciendo que parece la «hija de Burne Jones»; sus cuadros —escribe— aumentan el tesoro de la escuela prerrafaelista, pero añade significativamente «victoriana un poco». Queda así encuadrada en esta corriente artística que Darío demuestra conocer de una manera abundante¹¹; con esto confirma lo que había dicho en su artículo sobre *Los anglosajones* (de París, 27 de agosto de 1900) refiriéndose a la exposición de pinturas del Palacio de Inglaterra en la Exposición de París.

No creo que Darío fuese original en sus juicios estéticos y críticos sobre esta pintora; cuida de apoyarse en lo que de ella había dicho Walter Shaw Sparrow, un crítico de la época aficionado en particular a las mujeres pintoras. Los investigadores del arte pueden localizar estas citas; lo que dice Darío coincide con las opiniones de la Inglaterra contemporánea. En un capítulo que Ralph Peacock publica en el libro de Sparrow sobre las mujeres pintoras en el arte inglés moderno, escribe: «The work of another painter, Mrs. De Morgan, naturally comes into consideration when we turn to symbolism. More tenaciously in earnest and more austere in every way than Mrs. Swynnerton, her work is as the poles apart. The one romps, if the term be allowed, in a flowerspangled meadow, the other's province is the study; and, as is the way with students, her mind is often on the thought of the past rather than with affairs of the present. Before one of Mrs. De Morgan's pictures one thinks through, by way of Burne-Jones, to Botticelli and the great ancestors of art, and it is saying a very great deal for Mrs. De Morgan that in such case one can bless the passive hand that gives and the hand that receives»¹². Dentro de lo que parece que son las opiniones generales sobre el asunto, Darío se mueve con agilidad en

¹⁰ GRAHAM REYNOLDS, *Victorian Painting*, Londres, Studio Vista, 1966, p. 69.

¹¹ Véase en mi citado libro *Rubén Darío y la Edad Media*, en especial pp. 87-88, su predilección por Burne-Jones.

¹² *Women Painters of the World*, colección de estudios con ilustraciones, recogida bajo la dirección de WALTER SHAW SPARROW, Hodder and Stoughton, Londres, 1905; colaboración de RALPH PEACOCK, «Modern British Women Painters», p. 71.

sus referencias a la pintura inglesa, en especial a esta corriente que él prefiere llamar *prerrafaelita*¹³, derivando la palabra de la original inglesa. La crítica artística de Darío es, en este caso, semejante a las otras de esta especie que escribió como artículos informativos. Los ingleses, comerciantes e industriales en su tierra, cuando se sienten artistas descienden a Italia y allí descubren la belleza de la pintura primitiva. Darío muestra conocer y comprender el fenómeno artístico del Prerrafaelismo y la novedad que había aportado al romper con el prestigio de los maestros clásicos y abrir una nueva consideración cultural a la Edad Media, que ya no era sólo de índole erudita sino que se establecía sobre la base de una sensibilidad estética de la época, más acusada y compleja que lo había sido la romántica. Pero, además de estas cuestiones que tratan directamente de la Pintura, Darío en este artículo pone de manifiesto unas reflexiones que, a mi juicio, se refieren a su experiencia personal como creador literario y como crítico consciente de su propio proceso artístico; destacaré dos de ellas: la referente al sinfronismo artístico y la que plantea la relación entre las diferentes artes.

Con la expresión *sinfronismo* me refiero a lo que Ortega y Gasset definió así: «coincidencia de sentido, de módulo, de estilo entre hombres o entre circunstancias desparramados por todos los tiempos»¹⁴. En este caso se trata de su aplicación a la pintora De Morgan, que «era prerrafaelita antes de conocer a los prerrafaelitas», y esto significa que ella fue a inspirarse lealmente en los pintores anteriores a Rafael. El asunto es grave, pues esta lealtad, nos dice Darío, puede considerarse imitación pedante o pastiche, pero no lo es pues se trata del atractivo misterioso que una época pasada ejerce sobre el artista por medio de un «atavismo espiritual». Darío defiende entonces su propio sinfronismo, pues «tal poeta» (él mismo) puede sentirse griego, hombre del Renacimiento o del siglo XVIII, del mismo modo que «tal pintor» (De Morgan, por ejemplo) puede sentir como Cimabue o Giotto. Darío expresa en prosa, en medio de una crítica de arte, la justificación de lo mismo que le atormenta en su creación poética. El poema introductor de sus *Cantos de vida y esperanza* («Yo soy aquel que ayer no más decía...») lleva fecha de París 1904, y había aparecido en

¹³ Darío prefería la terminación en -ita; en un artículo, «El Modernismo» (28 noviembre 1899, incluido en *La España Contemporánea*, 1901), dice que en los periódicos de Madrid ocurre «que se alude al Modernismo, que se ataca a los modernistas, que se habla de decadentes, de estetas, de prerrafaelistas con "s" y todo» (*Obras Completas*, Madrid, A. Aguado, 1950, III, p. 300); con esto quiere recalcar su conocimiento del grupo inglés. Uso, por mi parte, la forma *prerrafaelista*, lo mismo que Marasso, para dar uniformidad a los derivados.

¹⁴ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Ensayo de crítica: Azorín, primores de lo vulgar*, en *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 250.

Pluma y Lápiz de Santiago de Chile (26 abril 1904); en este poema Darío dice que fue:

y muy siglo diez y ocho, y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;

En cierto modo, esto mismo lo dice en la prosa de la crítica artística: el poeta (el mismo Darío, repito) tiene maneras de griego antiguo; se siente compañero de Cellini¹⁵; y no digamos de su vocación de marqués galante del siglo XVIII. No creo que estas manifestaciones del escritor puedan considerarse como trivialidades por pertenecer a un artículo de periódico que, como es natural, no está realizado dentro de una estructura poética. Los dos —la pintora prerrafaelista y el poeta— son *sinceros*, o sea, auténticos consigo mismos, aunque desde un punto de vista, como el que cita del húngaro Max Nordau (1849-1923), puedan aparecer como *degenerados*; y de los juicios de este autor había escrito: «El [Nordau] sentencia a decadentes y estetas, a parnasianos [...], a prerrafaelistas y tolstoístas, wagnerianos y cultivadores del yo...»¹⁶. Y, en efecto, este filón del Prerrafaelismo citado en esta enumeración de corrientes que se funden en el Modernismo, vuelve a aparecer en el artículo de Darío: «Dante Gabriel Rossetti tiene su pareja en tal casa de orates, en tal lesionado que padece de alalia. Esto a causa de los motivos musicales de algunos de sus poemas que se repiten con frecuencia. Deben acompañar lógicamente en su desahucio al exquisito prerrafaelista los bucólicos griegos, los autores de himnos medievales, los romancistas españoles y los innumerables cancioneros que han repetido por gala rítmica una frase dada en el medio o en el fin de sus estrofas. El admirado universalmente por su alta crítica artística, Ruskin, queda condenado: es la causa de su condenación el defender a Burne-Jones y a la escuela prerrafaelita»¹⁷. Y los prerrafaelitas van, entre otros, con Mallarmé, Laforgue, Verlaine, Rimbaud, Darío le hace decir: «en alemán, para mayor autoridad, con clara y tranquila voz, a todos los convidados al banquete del arte moderno: 'Tengo que anunciaros una noticia, señores míos, y es que todos estáis locos'»¹⁸. Sí, todos locos pero sinceros, y, por otro lado, Darío expone la denuncia de «los explotadores de la moda», de los «ridículos snobs». Vemos, pues, que hay un entramado teórico que Darío aplica

¹⁵ ARTURO MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954, señala que «esta admiración por Cellini será duradera en Darío» (p. 367); su *Autobiografía* (1912) se inicia con una cita de Cellini.

¹⁶ RUBÉN DARÍO, *Max Nordau*, en *Obras Completas*, edición citada, II, p. 456.

¹⁷ *Idem*, II, p. 458.

¹⁸ *Idem*, II, p. 451.

al arte, en este caso a propósito de la pintura de De Morgan y de un modo indirecto a sí mismo.

El problema del paralelismo y de las relaciones entre la pintura y la literatura ¹⁹ (lo mismo que entre la primera y la música ²⁰) se encuentra planteado en la conciencia artística de Darío. Por de pronto, el fenómeno psicológico del sinfronismo aparece entre pintores y poetas, y es el que justifica la validez del verdadero Prerrafaelismo; De Morgan no imita formulísticamente a Burne-Jones, el maestro cercano, sino que, para su inspiración, busca la misma fuente de los primitivos: según Darío, parece *como si hubiese vivido* en la época de Botticelli; y este pintor se había inspirado en poesías de Lorenzo el Magnífico. Y a este propósito Darío cita un soneto de este autor y parte de otro, que completo en el texto de este artículo. Y busca también los paralelos en la literatura inglesa: así en el caso del cuadro «*Earthbound*», la comparación literaria conduce hacia Shakespeare. El «*Ithuriel*», por su parte, procede de una inspiración del *Paraíso perdido*, de Milton; esto da ocasión para que se plantee la cuestión de si se puede pasar de la obra literaria a su versión pictórica: si es posible representar «un tipo ideal» (o sea, en este caso, el procedente de una obra literaria) con «medios materiales y gráficos». Si se quiere realizar de una manera directa, esto no es posible, pues «la pintura y la poesía son cosas diferentes», pero sí cabe una trasposición pictórica de las impresiones recibidas en el cuadro o, según ella dice: «Traducir en la lengua de su propia forma estética la inspiración que ha recibido...», de Milton en este caso. Y entonces Darío cita por su cuenta lo que con Dante habían hecho en la ilustración inglesa William Blake (1757-1827) y Henri-Jules de Groux (1867-1930) en la francesa con las interpretaciones simbolistas del poeta italiano; o bien el gran maestro Odilon Redon (1840-1916) con las ilustraciones de Poe (1882) o de *La tentation de Saint Antoine*, de Gustavo Flaubert (1888-1889-1896). Darío conoce, pues, este dominio interartístico de la inspiración literaria del grabado que tanta importancia obtuvo en la presentación de la poesía y de la prosa modernistas. Y todo esto tiene una doble significación: por una parte, es posible pensar en invertir la corriente, o sea, tratar

¹⁹ A. Marasso planteó en su estudio sobre Rubén en repetidas ocasiones su relación con la pintura; véase en la misma dirección EDUARDO NEALE-SILVA, *Rubén Darío y la plasticidad* (que destaca la función de Pedro Balmaceda Toro en la formación pictórica de Darío en Chile), y ANTONIO R. ROMERA, *La pintura en Rubén Darío* (que plantea estos problemas de límites artísticos), ambos artículos en *Atenea*, XLIV, 1967, pp. 193-208 y 221-232 respectivamente. Sobre las relaciones entre pintura y poesía en la época del Modernismo aparecerán los estudios de MANUEL ABAD GÓMEZ, cuya tesis doctoral versa sobre esta materia.

²⁰ Con respecto a la música ha sido estudiado en forma competente y completa por ERIKA LORENZ, *Rubén Darío. «Bajo el divino imperio de la música»* [1956], Managua, Lengua, 1960.

de establecer una «traducción» o «trasmutación de valores artísticos» (según él prefiere) desde la pintura a la poesía que sea creadora, y en esto Darío nos ofrece aquí la conciencia teórica de lo que haría prácticamente en algunos de sus poemas. Y, por otra parte, nos ofrece testimonios concretos de su conocimiento del arte de la ilustración, que tan importantes resultan en la literatura europea de fin de siglo y, en particular, en la española de las primeras décadas del xx.

* * *

El artículo de Darío sobre la pintora De Morgan ha confirmado lo que había expuesto en mi libro. El Prerrafaelismo aparece como una experiencia artística del poeta que le permite acercar los dominios artísticos de la pintura y de la literatura; Darío se nos muestra como un buen conocedor del movimiento, al que aquí llama *Brotherhood* (en inglés), y se alinea junto a los críticos que consideran positivamente los valores artísticos defendidos por el grupo frente a «la enemiga de un medio hostil y de una crítica irreductible» (otro caso de «Celui-qui-ne-comprend-pas»); cita a los maestros de la Hermandad Millais, Rossetti (que menciona como poeta) y, sobre todo, a Burne-Jones; a los mencionados ilustradores de libros; nos ofrece una apasionada mención de Italia, en la que aún conserva vivas sus propias impresiones del viaje de 1900 y, sobre todo, su inteligencia artística de Botticelli y otros primitivos.

Todo esto que muestra y demuestra el artículo pone al mismo tiempo de manifiesto la situación de Darío con respecto al conjunto del arte de Europa en esta época. En efecto, aun contando con su actividad abierta hacia estas corrientes que en su día fueron polémicas, Darío, sin embargo, va quedando un tanto anticuado en los gustos artísticos; De Morgan es una artista epigonal dentro del grupo, que sobrevive a través de un formulismo acreditado por los grandes maestros precedentes y que poca huella ha dejado en la historia de la pintura inglesa y mucho menos en la europea. Basta con citar lo que un historiador del arte, Salomon Reinach, dijo en su *Apolo* sobre este grupo: «La escuela de Rossetti y de Burne-Jones está en plena disolución»²¹. Con esto se infiere que Darío, en esta reseña crítica, está refiriéndose más bien a sí mismo a través de sus juicios sobre la pintora, cuyos problemas de creación podía considerar de algún modo como propios o, a lo menos, paralelos. Sería un caso más de sinfronismo establecido en el plano de la crítica pictórica con respecto al artista juzgado.

²¹ Cito por SALOMON REINACH, *Apolo. Historia general de las artes plásticas*, Madrid, Ruiz hermanos, 1924, 4.ª edición corregida. Se corresponde con un curso de 1902 a 1903; sin embargo, la última lección dice que fue corregida, y la traducción se hizo sobre la francesa de 1919.

Es posible que el hecho de que este artículo no haya aparecido, que yo sepa, en otra parte se deba a que Darío intuyó que no era una obra «perdurable» en el sentido de que pudiera independizarse de la pasión personal que lo mueve.

Y también, para terminar, todo cuanto aquí he reunido para el comentario del artículo se encuentra dentro de la amplia concepción del Modernismo que defiende: en el Modernismo se reúnen y mezclan muy diversas experiencias artísticas que pierden su condición temporal de origen. En este caso, Darío no ha tenido en cuenta la entonces ya posible «historia» del Prerrafaelismo, sino que ha integrado su conjunto en una común experiencia estética sobre la cual establece su creación poética. Es un factor más que coexiste con otros muchos dentro de la corriente general del Modernismo; sin embargo, el Prerrafaelismo ya no es un movimiento artístico de moda en 1902, pero eso conviene con el ritmo cultural de esta corriente que tuvo que acumular recursos que ya estaban en juego en el curso de la segunda mitad del siglo XIX. El propio Darío, en su oscura pero adivinatoria conciencia, acusa un inmediato desconcierto en lo que manifiesta de ilusión artística el artículo que dedicó a la pintora De Morgan: «La divina potencia de creación, la incomparable maravilla del arte», como él lo concebía, está cambiando de rumbo; en las *Impresiones de «Salón»*, sobre las nuevas exposiciones del «Salón des Artistes Français», y de la «Société Nationale des Beaux Arts», por entre la sucesión de juicios, existe esta desalentada impresión: «Mas es innegable que el sentido del arte noble se pierde, que nuestra época, a pesar de los que viven a sus anchas y predicán las excelencias de su mediocridad, no es una época artística; que otras ideas han cambiado los ideales de belleza de las generaciones, y que el utilitarismo, el mammonismo, por un lado, y el socialismo y el clericalismo, por otro, han dado mucho y están para dar por completo a todos los diablos el sentimiento aristocrático de lo bello, el entusiasmo por la superioridad del genio, la admiración sincera y el orgullo divino de las alas»²².

Aun contando con el enorme esfuerzo que fue el Modernismo como suma integradora, no pudo —era imposible— estar siempre en la rabiosa vanguardia de la moda. Pero, a lo menos, Darío quiso terminar su artículo haciendo un elogio de la capacidad creadora de la mujer: con la pintora inglesa cita otras dos francesas: Marie-Rosalie (conocida más por Rosa) Bonheur (1822-1899) y otra que acaso sea una llamada Mlle. Claudin, pintora de historia de la segunda mitad del XIX. Con la cita de estas tres mujeres, Darío tiene ocasión de decir que «en la 'arcilla ideal' de la mujer, en la *máquina* de amor» podía también encontrarse el genio, el poder de creación, la maravilla del arte (y no

²² R. DARÍO, *Obras Completas*, edición citada, IV, p. 1366.

sé por qué en eso de llamar *máquina* de amor a la mujer se le contagió el utilitarismo burgués que él detestaba). Una galantería a las mujeres artistas era siempre, en el caso de Darío, una buena fórmula para acabar el artículo, uno más de los muchos que escribió (y lo hizo probablemente a vuelapluma), pero que puso al descubierto uno de sus flancos creadores.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA
Universidad Complutense. Madrid
(España)