

La recepción de la *littérature fin de siècle* en Manuel Reina: traducción y creación

Emilio José OCAMPOS PALOMAR

Universidad de Sevilla

eocampos@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-2663-7718>

Resumen

Manuel Reina (1856-1905) fue un autor cosmopolita que asimiló modelos literarios de fuera de España a través de sus textos traducidos y originales. En el ensayo que sigue se estudia, de manera exhaustiva, una parte de su producción olvidada por la crítica literaria, esto es, su labor traductora; y, además, se agrupan para su análisis, siguiendo una lectura cronológica que abarca de los primeros a los últimos escritos en su trayectoria literaria, los poemas de Manuel Reina que dan prueba de la recepción de la nueva lírica francesa, de su avance desde postulados románticos hacia el Parnasianismo y el Decadentismo, y de su aportación a la estética modernista.

Palabras clave: Recepción poética, Parnasianismo, Decadentismo.

Résumé

Manuel Reina (1856-1905) était un auteur cosmopolite qui a assimilé des modèles littéraires étrangers à travers ses textes traduits et originaux. Dans l'essai suivant, nous étudierons de manière exhaustive une partie de sa production qui a été oubliée par les critiques littéraires, à savoir son travail de traducteur; et, en outre, nous regrouperons pour l'analyse, suivant une lecture chronologique qui va des premiers aux derniers écrits de sa carrière littéraire, les poèmes de Manuel Reina qui témoignent de la réception de la nouvelle poésie lyrique française, de son avancée des postulats romantiques vers le Parnasse et le décadentisme, et de sa contribution à l'esthétique moderniste.

Mots clé: Réception poétique, Parnasse, Décadentisme.

Abstract

Manuel Reina (1856-1905) was a cosmopolitan author who assimilated literary models from outside Spain through his translated and original texts. In the essay that follows, we study in an exhaustive manner a part of his production that has been forgotten by literary criticism, that is, his work as a translator; and, furthermore, we group together for analysis, following a chronological reading that ranges from the first to the last writings in his literary

* Artículo recibido el 1/03/2022, aceptado el 13/05/2022.

career, the poems by Manuel Reina that provide evidence of the reception of the new French lyric poetry, of his advance from Romantic postulates towards Parnassianism and Decadentism, and of his contribution to the modernist aesthetics.

Keywords: Poetic Reception, Parnassianism, Decadentism.

1. Introducción

En las dos últimas décadas del siglo XIX se produce en España una voluntad de cambio poético, una necesidad de abandonar los modelos literarios nacionales y decimonónicos con el objetivo de renovar la poesía¹. En este periodo los autores escriben con la mirada puesta en Francia o, dicho de otro modo, reescriben y traducen las corrientes literarias francesas de la segunda mitad del siglo. Traducir y reescribir la *littérature fin de siècle*, es decir, sustituir los códigos poéticos nacionales por otros extranjeros, responde a una actitud cosmopolita y moderna que supera la idea romántica que identifica la literatura con la nación, una idea que ya solo pervive en la reacción nacionalista y en los nostálgicos de un siglo XIX que expira.

Entre estos autores cosmopolitas, que escriben mirando a Francia, se encuentra Manuel Reina (1856-1905), un poeta que recibía en su finca de Campo Real (Puente Genil, Córdoba) las novedades literarias de Europa y consiguió poner en pie una extensa biblioteca formada por libros de escritores italianos, ingleses, alemanes y, principalmente, franceses. Tal y como cuenta su discípulo literario Marcos Rafael Blanco Belmonte (1900: 353), Reina vivía en una biblioteca, en una torre de marfil llena de arte:

El palacio-estudio de Campo Real es museo y biblioteca, jardín y casa de recreo, a un tiempo mismo. Su dueño estudia y sigue de cerca el movimiento literario, y de Madrid, de París y de Roma los mejores librerías envían a Campo Real todas cuantas obras de algún interés aparecen en los escaparates. De la riqueza de la colección da idea el hecho de no pocos «inmortales» acuden a ella desde Madrid pidiendo préstamos de libros².

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación *Portal digital de Historia de la Traducción en España*, PGC2018-095447-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE) y *Mnemosine: hacia la historia digital de la otra Edad de Plata: producción, almacenamiento, uso y difusión*, RTI2018-095522-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

² Anécdotas como la siguiente de Aguilar y Cano (1897: 11) ayudan a imaginar las dimensiones de la biblioteca: «[Reina] no sabe, por ejemplo, los libros que tiene, ni dónde los tiene, y se ha dado el caso (rigurosamente histórico) de comprar a un librero como codiciada mercancía obras que al registrarlas encontró con el sello de su biblioteca, de donde salieron antes prestadas a poco escrupulosos lectores». Respecto a obras extranjeras o escritas en otra lengua, se sabe que llenaban la biblioteca del poeta las *Obras completas* de Hugo (Valencia: Terraza, Aliena y Compañía, 1888) traducidas por Jacinto Labaila

En relación con la escritura cosmopolita, existe una amplia bibliografía que estudia la identificación de temas modernistas en Manuel Reina (Aguilar Piñal, 1960; Carnero, 2007, 2009; Criado Costa, 1979a, 1979b; y Gallego Morell, 1987a, 1987b, 2000), pero aún no se ha realizado un trabajo científico que llegue a considerar las influencias extranjeras que propician la poética renovadora del autor andaluz.

Con este artículo se pretende llenar ese vacío y ahondar en la renovación lírica de Manuel Reina desde el estudio de la recepción literaria. En este sentido, la traducción, entendida en su sentido más amplio, es decir, «adaptación, refundición, imitación, parodia, plagio, conjunto de manipulaciones de la literatura a las que modernamente se alude con el apelativo más neutro de *reescritura*» (Lafarga, 1995: 34), puede ayudar a redelinear y entender, desde una óptica comparatista, el inicio del cambio literario o la llegada del Modernismo.

Por tanto, en el trabajo presente se profundiza en el significado histórico de la traducción y creación poética de Manuel Reina, con el objetivo de recuperar la modernidad poética que expresa el conjunto de su obra (traducida y original). A este respecto, se hace necesario, por un lado, entender la traducción como texto del sistema literario español³, y, por otro, reconocer que el traductor literario es un creador de literatura (Lafarga y Pegenaute, 2016).

Para explicar el origen y la trayectoria de la recepción de la *littérature fin de siècle* en Manuel Reina, el ensayo se organiza en torno a tres puntos: en el primero se refleja la absorción, por parte de Reina, de las poéticas europeas previas a parnasianos y decadentistas; en el segundo se da muestra de la importancia de Victor Hugo en la apropiación, que hace Reina, de la estética *fin de siècle*; y en el tercero se desarrolla la influencia de la literatura parnasiana y decadentista en la obra de Manuel Reina. Todo ello desde un orden cronológico, que permite describir y analizar las traducciones y los poemas originales.

2. Absorbiendo la literatura extranjera previa a parnasianos y decadentistas

El carácter cosmopolita de Reina, que lo lleva a hacerse difusor de la *littérature fin de siècle* en España, es posible gracias a su interés, desde el inicio de su carrera poética, por las literaturas extranjeras. Así es como Reina comienza imitando y traduciendo

(Reina López, 2005b: 330), las obras completas, tanto en catalán como en español, de Jacinto Verdaguer (Reina López, 2005a: 94), prácticamente todas las novelas, tanto en francés como traducidas al español, de Balzac (Reina López, 2005b: 269), *La sonata a Kreutzer* de Tolstói (Reina López, 2005b: 108-109) y *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche (Madrid: La España Editorial, 1900), traducida bajo el seudónimo de Juan Fernández (Reina López, 2005b: 204).

³ La historia de la traducción literaria también es historia de la literatura. Entre los autores que han reflexionado en torno a este tema, destaco a Lefevre (1982: 140), García Yebra (1983, 1984, 1994), Berman (1984: 12-13), Lambert (1995: 30), Aullón de Haro (2008: 22-23), Botrel (2010), Pageaux (2010: 78), Guillén (2013: 327) y Ruiz Casanova (2011: 64; 2018: 550).

textos románticos alemanes, italianos y franceses, que se manifiestan en sus primeras publicaciones en la prensa y en sus primeros libros de poemas titulados *Andantes y alegros* (1877) y *Cromos y acuarelas* (1878).

Sobre la que podría ser la primera «imitación», o incluso el primer acercamiento traductor de Reina, «Imitación del alemán» (*El Bazar. Revista Ilustrada*, 1874: 254), y «La joven de los ojos negros» (*Andantes y alegros*, 1877; firmado en 1871), es decir, los poemas más antiguos de Reina de los que hay noticia, señala Aguilar Piñal (1968: 15) que el intimismo de estos poemas expresa las nuevas tendencias líricas y entronca con las numerosas traducciones e imitaciones de la poesía alemana que hicieron autores como Juan Font y Guitart, Teodoro Llorente, Julio Nombela, Ángel Rodríguez Chaves, Manuel María Fernández y González, José Joaquín Herrero, Eulogio Florentino Sanz, Augusto Ferrán y, por supuesto, Bécquer. Emilia Pardo Bazán (*La Ilustración Artística*, 28/8/1916: 554) supo ver esta influencia alemana y, en concreto, la de Heine en varios poemas de Reina (sin hacer referencia a las traducciones que hizo el cordobés del poeta de Düsseldorf) como prueba de modernidad poética: «reminiscencias inevitables entre poetas modernos».

También en 1874 Reina publica una «Imitación del italiano», hecho sabido porque Pérez de Siles y Prado y Aguilar y Cano (1874: 437) señalan, junto a la «Imitación del alemán», «que ya han visto, con aplauso, la luz pública en los periódicos de Madrid». Respecto a la imitación italiana, Reina López (2005b: 266), basándose en el estilo y la temática, afirma que quizá el original sea de Leopardi. Otra «imitación» en la prensa es «El lirio de oro (imitación del francés)» (Reina, 1895b: [4]), flor que llevaron a sus poemas autores como Coppée («Le Lys», *Poèmes divers*, 1869b) o Banville («Le Lys», *Sonnailles et Clochettes*, 1890)⁴.

Desde un seguimiento cronológico a las publicaciones en libro se puede apreciar que la huella de literaturas extranjeras, a través de la traducción y la creación, es constante. Así, en *Andantes y Alegros* (1877) vuelve la «Imitación del alemán», junto a los siguientes poemas: «Una mujer (pensamiento de [Eugène] Sue)»; «El rey Haraldo Harfagar (traducción de Heine)»⁵; «Un sainete (pensamiento de Balzac)»; «El castillo de Dunstan (crónica escocesa)»; y «Orgía» y «Viva el Champagne», donde Aguilar y Piñal (1968: 18) ve «la corriente sensual y paganizante de amor al vino y a los placeres, de origen francés», así como Reina López (2005b: 33) ve el peso de Musset apoyado en los comentarios de Díez-Echarri y Roca Franquesa (1972: 958) y de Valbuena Prat

⁴ A propósito del significado del lirio en el Fin de Siglo, véase Litvak (1979: 30-41).

⁵ Sobre la traducción de Heine, Reina López (2005b: 38) aventura que «tiene, con seguridad, fuente francesa, quizás la de Nerval». Es probable que cuando Reina presenta un texto de origen alemán, se trate de otro caso de idioma interpuesto.

Por otro lado, este poema está dedicado a José de Siles, otro traductor de Heine (véase «La voz de la fuente», *El Diario de un poeta*, 1905) que, al igual que Reina, recibió la influencia del poeta alemán a través de la lectura e imitación de Bécquer.

(1974: 262), a lo que hay que añadir que no se puede perder de vista la lectura de Espronceda y de Zorrilla (Navas Ruiz 2000: 705; Ocampos Palomar 2018: 369-370)⁶.

En *Cromos y Acuarelas* (1878), título inspirado en *Émaux et Camées* (1852) de Gautier, Reina redobla la huella extranjera. En «El mayor crimen», además de manifestar su concepción internacional de la literatura al citar la dolora dramática *Guerra a la guerra* (1870) de Campoamor, remitir al *lied* alemán («Era una de esas lúgubres mañanas / melancólicas, blancas y glaciales, / teatros de las bellas e ideales / baladas alemanas», 1878: 27) y hacer un guiño a la novela *Spirite* (1866) de Gautier, llamando «Espirita» a la protagonista Lucía (aunque el tema de la novela y el del poema sean totalmente diferentes)⁷, el poeta pontanés se esfuerza en reconocer que el contenido del poema no se debe a otro original, mostrándose profundo conocedor de Musset al justificar que la semejanza temática del mismo con la obra del autor francés se debe, únicamente, a la universalidad del asunto: «Cómo en el mundo vi desarrollado / muchas veces asunto tan profundo, / al trazar estos versos, inspirado, / conste que no he copiado / a Alfredo de Musset; que copio al mundo» (Reina, 1878: 29)⁸. El libro sigue con las traducciones «Desengaño (pensamiento de Alfonso Karr)», «El guante (pensamiento de Schiller)», «Relligio (de Victor Hugo)» y «La Diana (de Heine)».

3. La recepción de Victor Hugo y en el horizonte *le Parnasse*

La influencia de Victor Hugo en los dos primeros libros de poesía de Reina merece una consideración aparte. Siguiendo la pista del francés a través de la apropiación de citas⁹, tanto «Una cortesana» (*Andantes y Alegros*) como «La cortesana» (*Cromos*

⁶ No veo que en el poema «Idilio» influyan, claramente, la forma y el tema de las series «Vers pour être chantés» y «Danses d'étoiles» de *La Chanson des heures* (1878) de Armand Silvestre, tal y como sostiene Miguel Ángel Feria (2013: 421). Se trata de un romance de temática amorosa muy frecuente dentro de los márgenes decimonónicos españoles. Tampoco veo, respecto a «En el circo (ínfimo poema)», que, tras el tono narrativo, los personajes humildes (artistas circenses) y la historia trágica (suicidio del clown por la muerte accidental de su amada acróbata) se encuentren *Poèmes modernes* (1869a), *Les Humbles* (1872) o *Le Cahier rouge* (1874) de Coppée, como sí ve Feria (2013: 421). Son motivos extendidos en la amplia tradición romántica.

⁷ En el cuento lírico «Un nido de palomas» ya se refirió al personaje de Blanca como «Espirita» utilizando los mismos versos con ligeras variaciones y añadiendo la siguiente descripción: «Es una sinfonía en blanco mayor que diría Gautier» (Reina, 1883b: [3]). Para un análisis de la traducción de esta novela en España, véase Giné (2015).

⁸ El probable error de Charles Watland (1966: 76) al decir que «Reina había traducido algunos poemas de Musset y pudo ser la fuente donde Darío conoció al escritor francés» lo repiten Díez-Echarri y Roca Franquesa (1972: 958), Valbuena Prat (1974: 262) y Alejo Fernández (2003: 290). Mi búsqueda no ha dado con ninguna traducción de Musset, al igual que la que hizo Reina López (2005b: 39-40), quien tampoco encontró nada al respecto.

⁹ En *Andantes y Alegros* (1877) el poema «Una cortesana» abre con la cita de Victor Hugo: «Oh ! n'insultez jamais une femme qui tombe !» (Reina, 1877: 37), primer verso del poema incluido en *Les Chants du crépuscule* (Hugo, 1835: 135). Y en *Cromos y Acuarelas* (1878) vuelve una cita de Victor Hugo

y *Acuarelas*), con versos de «Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe!» (*Les Chants du crépuscule*, 1835), recogen de Hugo el desprecio de la sociedad burguesa a la prostituta:

[...]
 La faute en est à nous; ¡à toi, riche! à ton or!
 Cette fange d'ailleurs contient l'eau pure encor.
 Pour que la goutte d'eau sorte de la poussière,
 Et redevienne perle en sa splendeur première,
 Il suffit, c'est ainsi que tout remonte au jour,
 D'un rayon de soleil ou d'un rayon d'amour! (Hugo, 1835: 135).

[...]
 Príncipes y señores
 le entregan sus riquezas
 por sus besos de fuego embriagadores.
 Todos, amantes son de sus bellezas.
 Todos, menos Ernesto, su querido,
 que la maltrata y hiere;
 y ella, todos los hombres dan al olvido,
 y solo a Ernesto quiere (Reina, 1877: 37).

[...]
 La sociedad la desprecia;
 su querido la maltrata,
 y no tiene más amiga
 que la desgracia.
 ¡Hasta por su misma madre
 abandonada se encuentra,
 y en un hospital, acaso,
 tísica muera! (Reina, 1878: 38)

La cita de Hugo en «El niño pobre» (Reina, 1878: 95)¹⁰ relaciona temáticamente el poema con «Pour les pauvres» (*Les Feuilles d'automne*, 1832), así como la cita en «En el álbum de mi esposa»¹¹ pone al poema de Reina mirando a «À une femme»

en «La cortesana»: «Qui sait sous quel fardeau la pauvre âme succombe ? / Qui sait combien de jours sa faim a combattu ?» (Reina, 1878: 36), segundo y tercer verso de, otra vez, el poema que comienza «Oh ! n'insultez jamais une femme qui tombe!» (Hugo, 1835: 135).

¹⁰ «Qui donne au pauvre prête à Dieu» (Reina, 1878: 95), que el propio poeta francés firma como entrada al poema «Pour les pauvres» (Hugo, 1832: 87) y que toma, a su vez, de la Biblia: *Proverbios* 19:17.

¹¹ La cita de Diderot «C'est une âme charmant» (Reina, 1878: 105) la extrae de la que emplea Hugo en el poema «À une femme» (Hugo, 1832: 5): «C'est une âme charmante». Reina se equivoca al colocar el adjetivo en masculino («charmant»).

(*Les Feuilles d'automne*, 1832): el pontanés se pregunta qué valen riquezas materiales, bellezas naturales y celestiales en comparación con la amada porque «por ti vibran las cuerdas de mi lira; / por ti mi numen hierve y centellea» (Reina, 1878: 106), mientras que Hugo (1832: 8) confiesa que si fuera rey daría todas sus riquezas «pour un regard de vous !» y si fuera Dios «l'éternité, l'espace, et les cieux, et les mondes, / pour un baiser de toi !».

Mayor interés, para la formación de una estética modernista, suscita la absorción de *Les Orientales* (1829) en *Cromos y Acuarelas*. Y es que en torno a *Les Orientales* de Hugo se agrupa una nueva sensibilidad que va al Parnasianismo de la mano de Gautier, descubriendo una poesía objetiva, exotista, exterior, alejada de la política y gritando *l'art pour l'art*. Este Hugo que llega al Parnasianismo influye en Reina.

Así, *Les Orientales* son decisivas para construir, no solo *Cromos y Acuarelas*, sino toda la poesía parnasiana de Reina. Esta obra francesa se filtra, también, a través de la apropiación de las citas que Hugo dispone en la misma: «Un lamento» y la cita de «Sadi»¹², «Napoleón» y la cita de «Buonaparte» (tanto en el poema de Hugo como en el de Reina se admira la figura del militar francés)¹³ y «A medianoche» y la cita de «Hafiz» tomada de «Sultan Achmet» (*Les Orientales*, 1829)¹⁴. En este poema el sultán Achmet está dispuesto a convertirse en cristiano por el amor de «Juana la grenadine»: «–Par ces perles dont la chaîne / rehausse, ô ma souveraine, / ton cou blanc comme le lait, / je ferai ce qui te plaît, / si tu veux bien que je prenne / ton collier pour chapelet » (Hugo, 1829: 173). Y «A medianoche» de Reina, influido por la temática de Hugo, va a más en lo que a esteticismo se refiere, dominando el arte, el lujo y la belleza del erotismo:

Deja, deja que rompa ese lujoso
traje de terciopelo
que oculta, como amante cariñoso,
de tu belleza el cielo.
[...]
Los generosos vinos espumantes
dejemos al olvido;

¹² «Un lamento» y la cita de «Sadi» (el poeta persa medieval Musharrif al-Dīn ibn Muṣliḥ al-Dīn): «Je lui dis: “La rose du jardin, comme tu sais, dure peu ; et la saison des roses est bien vite écoulée” » (Reina, 1878: 78). Reina cita a este poeta en francés, a través de Victor Hugo, utilizando la misma frase, y la misma forma de nombrar al autor persa, que en el poema «Novembre» (Hugo, 1829: 243).

¹³ «Napoleón» y la cita de «Buonaparte» que extrae de la que usa Hugo para el poema «Lui» (Hugo, 1829: 237): «J'étais géant alors et haut de cent coudées ». Hugo utiliza «Bonaparte», mientras que Reina se va al nombre original italiano de la dinastía.

¹⁴ «A medianoche» y la cita de «Hafiz» (Hafez de Shiraz, sobrenombre del poeta persa Mohammed Shams od-Din): «Oh! permets, charmante fille, j'enveloppe mon cou avec tes bras» (Reina, 1878: 123). Reina, con una ligera variación, recurre a una cita manejada por Victor Hugo en el poema «Sultan Achmet» (Hugo, 1829: 173): «oh ! permets, charmante fille, que j'enveloppe mon cou avec tes bras ».

¡quiero beber en copa de brillantes
el oro derretido!

Y cuando de estos goces y delicias
esté mi pecho lleno,
expirar entre besos y caricias
reclinado en tu seno (Reina, 1878: 123-125).

Pero el poema de *Cromos y Acuarelas* más huguesco es «Canción árabe», que se construye gracias a la lectura de «Lazzara» (*Les Orientales*). En el poema de Hugo un soberano musulmán hace una enumeración de los objetos valiosos que estaría dispuesto a dar por «elle», la mujer amada, y en el poema de Reina un jinete musulmán enumera todos los objetos valiosos que le ha puesto al caballo por «ella»:

Certes, le vieil Omer, pacha du Négrepoint,
Pour elle eût donné, vaisseaux à triple pont,
Foudroyantes artilleries,
Harnois de ses chevaux, toisons de ses brebis,
Et son rouge turban de soie, et ses habits
Tout ruisselants de pierreries;

Et ses lourds pistolets, ses tromblons evasés,
Et leurs pommeaux d'argent, par sa main rude usés,
Et ses sonores espingoles,
Et son courbe damas, et, don plus riche encor,
La grande peau de tigre où pend son carquois d'or,
Hérissé de flèches mogoles.

Il eût donné sa housse et son large étrier;
Donné tous ses trésors avec le trésorier;
Donné ses trois cents concubines;
Donné ses chiens de chasse aux colliers de vermeil;
Donné ses albanais, brûlés par le soleil
Avec leurs longues carabines.

Il eût donné les francs, les juifs et les rabbins;
Son kiosque rouge et vert, et ses salles de bain
Aux grands pavés de mosaïque;
Sa haute citadelle aux créneaux anguleux;
Et sa maison d'été qui se mire aux flots bleus
d'un golfe de Cyrénaïque (Hugo, 1829: 138-139).

Lejos está la hermosa de la gentil garganta
y de ojos centelleantes.
Corcel, vuela conmigo; condúceme a su planta;
por ella te he comprado la peregrina manta
de raso y de brillantes.

Por ella de preciosos regalos te he colmado
que valen un tesoro;
tus bridas son de plata; tu silla, de brocado,
y en tus ijares nunca tu dueño te ha clavado
el espolín de oro.

Por ella están tus crines rizadas y sedosas,
y brilla tu herradura,
y está por manos hábiles, en sedas muy lujosas,
bordada de guirnaldas, de pájaros y rosas,
tu espléndida montura.

Por ella todo el mundo te admira y te decanta;
por ella soy tu amigo;
corcel, corcel ligero, condúceme a su planta;
por ella te he comprado tu peregrina manta.
¡Corcel, vuela conmigo! (Reina, 1878: 39-40).

Además, la estructura métrica es muy parecida en ambos casos: estrofas de cinco versos donde, en el primero, se alternan alejandrinos y eneasílabos franceses; y, en el segundo, alejandrinos y heptasílabos. En los dos poemas los alejandrinos riman entre sí y los otros versos de menores sílabas lo hacen de igual manera.

Dicho esto, llama la atención que Aguilar y Cano (1897: 12-27) perciba el influjo oriental en Reina, pero no identifique a Hugo como intermediario, sino a la lírica arábigo-hispana. Sin embargo, Aguilar Piñal (1968: 21) ve la influencia de Hugo en *Cromos y Acuarelas* e identifica la presencia de *Les Orientales*: «en poemas de gustos orientales puede darse también la influencia de Víctor Hugo (“La favorita”, “El pañuelo”))» (Aguilar Piñal, 1968: 18).

Está claro que Reina lee directamente a Victor Hugo y, en especial, al Hugo de temática oriental que admiraron parnasianos y decadentistas. El poeta cordobés, aunque posee en su biblioteca las *Obras completas* de Hugo traducidas por Jacinto Labaila (Valencia: Terraza, Aliena y Compañía, 1888) según Reina López (2005b: 330), junto a un manuscrito de Hugo que se conserva en el archivo familiar (Reina López, 2005b: 330), lee al poeta en su lengua original, como muestran las citas en francés de Hugo y la traducción «Relligio (de Victor Hugo)» («Religio», *Les Contemplations*, 1856)¹⁵.

¹⁵ Vuelve a precipitarse Feria (2013: 422) al decir que «no faltan tampoco en *Cromos y acuarelas* poemas amorios como “Mayo” o “Flores secas” imitados del Armand Silvestre de “Vers pour être chantés”, ni narraciones en verso de tendencia realista, tono melodramático y cierta intención moralizante a lo Cop-pée –“El mayor crimen”, “El niño pobre” o “La vi dos veces”–». Obviando que las lecturas que pueden construir «Mayo» y «Flores secas» se pierden en el mar de la poesía amorosa intimista en la que la mujer es flor, poesía y sentimiento y el hombre abeja, poeta y razón (véase Kirkpatrick, 1991; y García Montero, 2001: 34-47), en el aspecto social la mirada está fija en Hugo («El niño pobre» dialoga con el

4. *Littérature fin de siècle y modernidad poética*

En las dos últimas décadas del siglo XIX, la escritura de Reina importa los motivos de las nuevas corrientes poéticas francesas, y la permeabilidad a la literatura extranjera se concentra en las lecturas de parnasianos y decadentistas. Esta fijación literaria continúa hasta la publicación póstuma de su último libro en 1906.

El primer libro en esta dirección es *El dedal de plata* (1883a), donde en la «Advertencia» se dice: «La idea, solamente la idea de este monólogo –que bien pudiera encerrarse en veinte versos– está tomada de un artículo de Copée [*sic*]» (Reina, 1883: 2). Este monólogo en redondillas y «estrenado por la señorita Calderón en el Teatro Español la noche del 25 de mayo de 1883» sigue la línea del artista marginado, del mundo de la bohemia: una costurera que termina siendo actriz a la vez que «impúdica mujer» y «cortesana envilecida», carrera que finaliza cuando desarrolla una enfermedad en los ojos que la deja ciega («Todos, todos los que antes / entusiastas me adoraron, / huyeron: no me quedaron / ni admiradores, ni amantes», Reina, 1883: 6). En esta caída recuerda a un antiguo novio, aprendiz de pintor, que gastó lo poco que tenía en comprarle un dedal de plata: «Tanto el pobre me quería / que en la compra del dedal / gastó todo el capital / que en aquel tiempo tenía» (Reina, 1883: 15); el nombre bélico del pintor arrastra todo el imaginario literario moderno donde el poeta marginado combate en la legión del Arte: «El buen Marcial se entregó / al vicio, para olvidar; / más cansado de luchar, / el pobre se suicidó», Reina, 1883: 16)¹⁶. En el cuento original de Coppée («Le Dé d'argent», *Contes en Prose*, 1882), la Schomberg, «célèbre courtisane» que trabajó «dans les chœurs, aux Délassements, avec Rigolboche» (Coppée, 1882: 15), evoca su pasado de prostitución a través de las alhajas que le dieron sus ricos clientes. Así rebusca entre sus joyas junto a su criada, quien le pregunta sobre un dedal de plata. La patrona, tras recordar al buhonero que regaló el dedal a una hija de conserjes llamada Virginie Poirot cuando «elle venait de finir son apprentissage chez une fleuriste de la rue Saint-Denis» (Coppée, 1882: 15), contesta que solo es algo de su juventud: «Et la Schomberg, refermant brusquement le couvercle, répond à voix basse, avec cet accent gras des faubourgs qu'elle n'a jamais pu perdre: –Cette ?... Ce n'est rien... c'est ma jeunesse ! » (Coppée, 1882: 16). Reina elimina el diálogo entre doncella y ama a favor del monólogo y aporta el paisaje veneciano en carnaval, con el recuerdo a Byron («Al haber sido espectador / Byron de esta escena hermosa, / ¡qué canción tan deliciosa / hubiera escrito al amor!», Reina, 1883: 10), la descripción colorista de Sevilla, el aumento trágico (además del suicidio del pintor, la madre de Rosa «sola, triste, abandonada, / murió de horror y de pena!», Reina, 1883: 16; y en Venecia la esposa del

francés a través de la cita). De la misma manera, el desinterés sociopolítico hay que leerlo en la primera piedra que Hugo pone para la futura torre de marfil parnasiana.

¹⁶ En la prosa lírica «Los diamantes» (Reina, 1882a: [4]) se repite la costurera que accede al lujo a través de un hombre rico y esta situación solo le crea infelicidad y nostalgia de su pasado humilde en su buhardilla.

marqués, al descubrir a los amantes, se precipita «en la laguna sombría, / cuya azulada onda fría / inmensa tumba le abrió», Reina, 1883: 11) y el sentimiento de culpa de la protagonista («¡Oh, bien merezco el castigo», Reina, 1883: 17). El rechazo, por parte de la heroína, del joven pobre para ascender socialmente y que provoca el suicido del mismo, así como la actriz retirada que ha perdido la visión y busca en su cofre las joyas que simbolizan amantes, son los elementos que mantiene el pontanés.

Desde luego, Reina, que llega a conservar un autógrafo del poeta (Reina López, 2005a: 75), conoce y lee en su lengua original al francés, otra prueba de ello es el envío que José Ortega Munilla le hizo de dos cuentos publicados en *Le Figaro*: «Le envié [a Gormaz, amigo de Reina], para ti, unos números del *Figaro* en que había dos bonitos cuentos de Coppée» (carta de Ortega Munilla a Reina, fechada en Jadraque, el 23 de noviembre de 1883; en Reina López, 2005b: 1293). Carlos Fernández Shaw, en el prólogo a *Poemas* (1887) de François Coppée, escrito en octubre de 1886, reconoce a Reina como uno de los primeros introductores de Coppée en la literatura española, entre Cayetano de Alvear, Juan Valera y Ramiro Blanco (Fernández Shaw, 1966: 111). No menciona Fernández Shaw la traducción que se encuentra entre el original de Coppée y la imitación de Reina: «El dedal de plata», de traductor anónimo y recogido en *La Iberia* (Coppée, 19/5/1882: [3]).

El libro que sucede a *El dedal de plata* es *La vida inquieta* (1894) y coincide con *La vie inquiète* (1875), de Paul Bourget, en el título y en la atracción por la figura de Byron: «Byron en la bacanal», «Byron en Venecia», «Leyendo a Byron» y «El carnaval de Venecia»¹⁷ en *La vida inquieta*; la cita de Byron en el poema «Jeanne de Courtisols» (en el apartado del mismo título) y «Byronisme» (en el apartado que da nombre al libro) en *La vie inquiète*. Esta coincidencia es la que lleva a Feria (2013: 424) a forzar la influencia de una obra sobre otra: que en ambos libros haya un poema que evoque la infancia, versos que desarrollen el tópico del *Beatus ille* o que haya una elegía a un amigo no prueba la conexión, pues son temas universales que, incluso, sobrepasan el horizonte decimonónico. Tampoco hay relación directa en lo que al poeta inglés se refiere: el Byron de Bourget es el héroe romántico, mientras que el de Reina es el hedonista orgiástico en clave decadentista¹⁸. Así, el lujo palaciego y la brillante pedrería que el pontanés ensaya desde el orientalismo en *Andantes y Alegros* y en *Cromos y Acuarelas* se traslada a las fiestas venecianas, con Byron como protagonista. Además, en «Byron en la bacanal», fechado en 1885, lanza una mirada parnasiana al equiparar la belleza femenina a una pintura, en un recuerdo no muy acertado, salvo por la seda y por la

¹⁷ Tema tan del gusto de Gautier: «Variations sur le Carnaval de Venise» (*Émaux et Camées*, 1852).

¹⁸ Hambrook (1895: 396-405) ve en el Byron de Reina el personaje del *poète maudit* heredado de Baudelaire, así como Luis Antonio de Villena (2007: 154) afirma que «tanto Edgar Poe como Lord Byron, con todo, importan más en este libro por su biografía que por su obra. Son símbolos, imágenes del poeta maldito».

blancura: «Sobre la falda de crujiente seda / de una rubia beldad de ojos azules, / que recuerda a la blanca Fornarina, / gallardo joven tiene reclinada / la cabeza gentil [...]» (Reina, 1894: 22). Tanto la Fornarina de Raffaello como la de Giulio Romano son de pelo y ojos oscuros.

El libro continúa fundiendo las artes plásticas en una sola, la literatura. Así se presenta como poema parnasiano «La estatua» (recogida, por primera vez, en *La Diana*; Reina, 1883c: 14)¹⁹. Una escultura que permanece soberbia ante el paso de las estaciones:

En medio del jardín yérguese altiva
 en riquísimo mármol cincelada
 la figura de un dios de ojos serenos,
 cabeza varonil y formas clásicas.
 En el invierno la punzante nieve
 y el viento azotan la soberbia estatua;
 pero esta, en su actitud noble y severa,
 sigue en el pedestal, augusta impávida.
 En primavera el áureo sol le ofrece
 un manto de brocado; las arpadas
 aves con sus endechas la saludan;
 los árboles le tejen con sus ramas
 verde dosel; el cristalino estanque
 la refleja en sus ondas azuladas,
 y los astros colocan en su frente
 una diadema de bruñida plata.
 Mas la estatua impasible está en su puesto
 sin cambiar la actitud ni la mirada (Reina, 1894: 83-84).

Un poema que solo abandona el frío marmóreo (esto es, se hace referencia al ser humano) en los versos finales: «¡Así el genio inmortal, dios de la tierra, / siempre blanco de envidias o alabanzas, / impávido, sereno y arrogante, / sobre las muchedumbres se levanta!» (Reina, 1894: 84)²⁰. La seducción escultórica, que viene a ser la seducción del Arte, se repite en «A un amigo» con mujeres de «formas cinceladas» (Reina, 1894: 107), en «A...» con la amada de «helénico perfil» (Reina, 1894: 121) y en «A Horacio», poeta que, según Reina, le enseñó a amar a «las hermosas de cuerpo

¹⁹ En *La Diana* el poema está dedicado a Victor Hugo, confirmando que el gusto que le llevó a *Les Orientales* es el que le hace transitar por el frío mármol parnasiano. La dedicatoria se elimina en todas las sucesivas publicaciones: *Almanaque de la Ilustración para el año de 1892* (Reina, 1891: 50), *La Caricatura* (Reina, 1893: [9]) y, por último, *La vida inquieta*. Gracias al cuidadoso trabajo de Reina López (2005b) es posible acceder, enumerar o completar las distintas publicaciones de un mismo poema.

²⁰ Versos que hacen que Hambrook (1895: 405-409) interprete el poema desde la influencia del dandismo baudelairiano: una belleza del dandí que consiste en su actitud inquebrantable, su provocativa altiveza, su hierática frialdad.

alabastrino» (Reina, 1894: 199)²¹. El mundo griego cobra fuerza en «Dadme Chipre», una huida alcohólica a la Grecia Clásica, a la bella, inmaculada e ideal Escultura: los paraísos artificiales que propone el Decadentismo los encuentra en el paisaje parnasiano: «¡Dadme, Chipre: ver quiero los rientes / campos de Grecia, el Partenón divino, / musas, deidades, cielos esplendentes... // Y olvidar negras cuitas y dolores, / reclinado en el pecho alabastrino / de la diosa gentil de los amores!» (Reina, 1894: 125-126).

La línea trazada, a propósito de la seducción escultórica, llega hasta «La fiesta del Corpus», una celebración religiosa en la que irrumpe la seducción pétrea y pagana. El paso de la procesión no es suficiente para reprimir la lasciva primavera de los amantes, triunfando la Venus cincelada sobre el Corpus Christi:

Prodiga sus deleites y esplendores
sobre Madrid la virgen primavera.
Bañada está la capital entera
en encendida atmósfera de amores.

Lujo y animación, risas perladas,
balcones coronados de hermosuras
y de tiernos galanes, colgaduras
que parecen banderas desplegadas.

Ríe el sol en las joyas y en los trajes,
y besa el rostro de apretada nieve,
en tanto el aura voladora mueve
de las blancas mantillas los encajes.

Con la oficial brillante comitiva,
pasa la procesión majestuosa;
la muchedumbre apíñase curiosa,
muerta la fe, la sed de goces viva.

Bajo el palio magnífico aparece
la soberbia custodia de diamantes.
Hablan con entusiasmo los amantes,
y el fuego en las pupilas resplandece.

Mientras en el espacio centellea,
con sus radiantes formas cinceladas,

²¹ Este esculpir sobre carne, que Aguilar Piñal (1968: 65) reconoce como «perfil escultural, “helénico”» en el tratamiento de la mujer, es algo que venía desarrollando desde hace tiempo. Léanse, por ejemplo, las dos primeras estrofas de «Retrato de una mujer» que «pertenece a su comedia *Los seductores*, cuyo manuscrito, incompleto, se conserva en el archivo del poeta; más exactamente, es la descripción del personaje “Adela” (Reina López, 2005b: 571): «Elvira es una hermosura / de negros y ardientes ojos; / tez de nieve, labios rojos, / noble cuerpo de escultura; // firme seno delicado; / piel sedosa y transparente; / la espalda, tersa y luciente / como un bronce cincelado» (Reina, 1888: 119; Reina, 1899b: [9]). Como se puede ver, el nombre del personaje femenino cambia.

sus trenzas de oro y fúlgidas miradas,
lasciva y triunfadora Citerea (Reina, 1894: 148)²².

El gusto por el malditismo lo lleva a reunir a Poe y a Baudelaire en el mismo libro. Reutiliza las palabras de la estrofa VI de «La lira triste» (Reina, 1884: 51) para dar voz a Poe en el poema «Última noche de Edgardo Poe», siguiendo la línea admirativa que marca Rollinat con el poema «Edgar Poe» (*Les Névroses*, 1883)²³. Una identificación que también quiere marcar con Baudelaire en «A un poeta» (un poema, insisto, publicado en 1884 en el *Almanaque de La Ilustración para el año de 1885* con el título «La lira triste») al exclamar: «Es que los genios lúgubres, los vates / en cuyos cantos el dolor estalla, / a visitarme vienen. Y en las sombras, / de resplandor vestidos, se destacan» (Reina, 1894: 10), y el último en visitarlo es «[...] el siniestro / Baudelaire con su tétrica mirada» (Reina, 1894: 11). No queda ahí el aplauso decadentista, sino que se extiende al poema «D. Juan en los infiernos (pensamiento de Baudelaire)», traducción de «Don Juan aux enfers» (*Les Fleurs du mal*, 1857)²⁴:

El joyel diamantino en el sombrero,
la espada al cinto, el cuello de oro y blondas,
surca don Juan gallardo y altanero,
en fúnebre bajel las negras ondas.

Mujeres, peregrinas hermosuras

²² Laguna Mariscal, en un estudio que refleja la construcción del mundo grecolatino en Reina a través de la poesía parnasiana, se da cuenta de la tensión entre lo pagano y lo cristiano en un poema como «En un álbum»: «Yo sé que las religiones / ruedan tristes en el polvo, / y sé que ante la razón / todos se postran de hinojos; no obstante, querida mía, / yo sigo siendo católico, / y es porque la Virgen tiene, / ¡oh hermosa! tu mismo rostro» (Reina, 1877: 45). Aquí, para Laguna Mariscal (2007: 325), Reina «declara su profesión a la religión católica solamente por razones estéticas, y no éticas (de nuevo el prurito parnasiano por la Belleza por encima de todo)». Reina captura el eco de la rima XVII de Bécquer y da un paso más.

²³ Aunque responden a significados diferentes, en ambos poemas se emplea una imagen parecida: «el ojo de un tigre», que simboliza el color del ajeno que bebe Poe (Reina, 1894: 151), y el «œil de Lynx», que remite a la agudeza literaria del poeta de Baltimore (Rollinat, 1883: 56). Las traducciones de poemas de Rollinat que realiza Reina, junto a Aniceto Valdivia, en *La Diana* merecen un estudio aparte, que llevaré a cabo.

²⁴ « Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine, / et lorsqu'il eut donné son obole à Charon, / un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène, / d'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron. // Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes, / des femmes se tordaient sous le noir firmament, / et, comme un grand troupeau de victimes offertes, / derrière lui traînaient un long mugissement. // Sganarelle en riant lui réclamait ses gages, / tandis que Don Luis avec un doigt tremblant / montrait à tous les morts errants sur le rivage / le fils audacieux qui railla son front blanc. // Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire, / près de l'époux perfide et qui fut son amant, / semblait lui réclamer un suprême sourire / où brillât la douceur de son premier serment. // Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre / se tenait à la barre et coupait le flot noir ; / mais le calme héros courbé sur sa rapière / regardait le sillage et ne daignait rien voir » (Baudelaire, 1857: 42-43).

de ojos de luz y formas nacaradas,
abiertas las flotantes vestiduras,
detrás del seductor, gimen airadas.

Su padre, ensangrentada la mejilla,
a la legión terrible y clamorosa
de los muertos que vaga por la orilla,
muestra al hijo, con mano temblorosa.

La dulce Elvira triste y demacrada,
oculto el rostro con las trenzas de oro,
al lado de su amante va sentada,
vertiendo silenciosa amargo lloro.

Y en el timón la mano poderosa
una estatua de mármol, impasible,
traza cortando el agua tenebrosa,
de los infiernos el camino horrible.

Mientras don Juan tranquilo, indiferente
a tantas desventuras y dolores,
los ojos clava en la fatal corriente
y lanza al viento una canción de amores (Reina, 1894: 139-
141)²⁵.

En una línea domesticadora, o más bien en una superposición del estilo de Reina en la idea de Baudelaire, los versos huyen del alejandrino francés hacia el endecasílabo y, como señala Niemeyer (1992: 164):

Entre otras cosas hace de los cinco cuartetos seis, suprime las alusiones mitológicas, las expresiones que no encajan en el concepto convencional acerca de la belleza y todos los versos de sentido ambiguo e introduce detalles descriptivos que no aparecen en el original, de modo que solo una muy pequeña parte del potencial de sentido del poema baudelairiano va reproducido en el de Reina.

Un vuelco al español en la línea traductora que, más tarde, sigue Teodoro Llorente, quien traduce el mismo poema recurriendo, también, al endecasílabo y haciendo de los cinco cuartetos seis («Don Juan en los infiernos», *Poetas franceses del siglo XIX*, 1906), pero sin desvíos descriptivos y con una *amplificación* para aclarar, en nota a pie de página:

Al lector, familiarizado con los personajes de nuestro *Don Juan Tenorio*, hemos de advertirle que Baudelaire se refiere, en esta

²⁵ Hambrook (1985: 409) define el poema como «a gloss of Baudelaire's "Don Juan aux enfers"». Sin embargo, Pegenaute (2004: 439) sí lo entiende como una traducción.

poesía, al *Don Juan* de Molière, tal como lo pintó Delacroix en su famoso cuadro titulado *La barca de Don Juan*. El mendigo es el pobre a quien este da limosna en la escena II del acto III; Sganarello es el criado; D. Luis el padre; D.^a Elvira la esposa burlada, y el hombre armado el Comendador (Llorente, 1906: 206).

Sin tener, así, que eliminar referencias mitológicas o personajes como hace Reina.

Tanto Hambrook (1985: 396-436) como Luis Antonio de Villena (2007), que identifican el escepticismo o el nihilismo decadentista del *mal du siècle* en los versos de *La vida inquieta*, advierten que ambos poemas, de Baudelaire y Reina, proyectan en Don Juan la aristocrática impasibilidad del poeta dandi. Hambrook (1985: 418) añade en un pormenorizado y certero análisis que Reina se aleja de la narración simbólica de Baudelaire hacia la plasticidad descriptiva.

Reina, para Hambrook (1985: 421), «did not in a precise way share with Baudelaire the dimension of aesthetics which concerns itself with the nature and function of poetry. This view is corroborated by the presence in “Don Juan en los infiernos” (and, indeed, throughout *La vida inquieta*) of a grandiloquent style». Pero el poema de Reina, leído en los márgenes pesimistas de *La vida inquieta*, marca la plasticidad y la seducción casi inorgánica («cuello de oro», «formas nacaradas», «trenzas de oro») como recurso lírico para huir del angustioso presente, tal y como sucede en «Dadme Chipre». De ahí que, a propósito de *La vida inquieta*, Cardwell (1978: XXV-XXVI) diga acertadamente que «like the major decadent writers Reina, lays considerable stress upon artificiality. He chooses to describe natural effects in terms of wrought and precious metals, polished gemstones and rich tapestries and brocades rather than by means of conventional formulae», y Hambrook (1985: 423) defina el libro con el término «Decadent artificiality»²⁶.

²⁶ Hambrook (1985: 428-432), además, enumera posibles «echoes» de Baudelaire en *La vida inquieta* que no me merecen más comentario, dado que son lugares comunes de la tradición romántico-simbolista-decadentista: el desprecio a la realidad presente, el encuentro con la musa o el Ideal y la identificación del poeta con el cementerio. De la misma manera, Santiago Reina (2005b: 90) ve una estructura semejante entre «La ola negra» y «Une Gravure fantastique» (Baudelaire, 1861: 162-163) que no considero tal: las estrofas de tres versos endecasílabos más un último heptasílabo con rima en los pares de Reina no coinciden con los dodecasílabos asimétricos pareados de Baudelaire; además, el poema del francés es una éfrasis pictórica (se recrea poéticamente *Death on a Pale Horse*, dibujo de John Hamilton Mortimer y grabado de Joseph Haynes) donde la Muerte a caballo se asienta en un presente apocalíptico y ya destruido por completo, mientras que la ola negra de Reina, que simboliza el escepticismo finisecular, aún está moviéndose y «avanza, avanza, avanza» (Reina, 1894: 177).

En este hilo de posibles ecos, Gayton (1975: 57-58) señala que en «La reina de la orgía», en versos alejandrinos, se encuentra Espronceda y Baudelaire, y Reina López (2005b: 111) da un paso más que Gayton apuntando a «Allégorie» (Baudelaire, 1857: 202-203) como posible influencia. Es cierto que, tanto en el poema de Baudelaire como en el de Reina, la prostituta tiene un tratamiento grave («diosa» y «reina»; «déesse» y «majesté»), ocupa el lugar central y el paisaje orgiástico gira en torno a ella, pero

Dos hechos muestran la importancia de este poema en la construcción literaria del Modernismo: el primero, su temprana publicación en 1889 con el título «Camino del infierno (Pensamiento de Baudelaire)» (Reina, 1889: 45); el segundo, su inclusión en revistas modernistas de Hispanoamérica. Respecto a esto último, Reina es uno de los traductores de Baudelaire en *Revista Azul* (México) con «El camino del infierno» (Reina, 1896b: 413), donde también se publica la «imitación del francés», ya comentada, «El lirio de oro» (n.º 3, 18/11/1894), además de otros poemas del pontanés y de Salvador Rueda²⁷. Asimismo, en *La Revista Cómica* (Santiago de Chile) colabora con «Don Juan en los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)» (Reina, 1898b: 66)²⁸, donde de 1896 a 1898 se suceden, además de traducciones de Goethe, Heine, Lamartine o Hugo, traducciones de la poesía moderna (la mayoría se las reparten entre Eduardo de la Barra y Abelardo Velarde): Sully Prudhomme, Poe, Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Gautier, Rollinat, Banville, Walt Whitman, Stechetti, Oscar Wilde, Bourget, Richepin, Mendès, Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia y, con un gran espacio del que participa Reina, Baudelaire. En esta revista, además, dejan sus poemas Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano, Salvador Rueda con el poema «Los murciélagos» (Rueda, 1897: 674-675) y el propio Manuel Reina con «El poema de las lágrimas» (Reina, 1898a: 43-46)²⁹.

El siguiente libro en línea cronológica es *La canción de las estrellas* (1895a), que destaco por su vuelta a la seducción escultórica, la obsesión por convertir la carne en inerte materia griega: «Su cuerpo virginal, gallardo, ostenta / la airosa curva y el contorno puro / de ánfora griega [...]» (Reina, 1895: 12); «y de figura tan gentil y airosa / que Grecia hubiera honrado su hermosura / en magnífico altar [...]» (Reina, 1895: 28); una belleza cincelada que, en ocasiones, elimina su significado pagano hacia lo cristiano: «Blanca, la faz descolorida y mustia / como el rostro de virgen dolorosa / esculpido en marfil [...]» (Reina, 1895: 35).

Más significativo resulta *Poemas paganos* (1896) y, en concreto, «La ceguera de las turbas. Poema inspirado en un cuento, en prosa, de Villiers de L'Isle-Adam» («Impatience de la foule», *Contes cruels*, 1883), fechado en agosto de 1895 y que cuenta cómo el pueblo espartano interpreta la llegada de un emisario de los trescientos, que pretende anunciar una victoria, como un acto de cobardía y desertión y, por tanto, es lapidado. Aun siendo un poema, hay que tenerlo en cuenta en la recepción del libro

mientras que en el poema de Reina hay una reparación moral (el esposo obrero la asesina), en Baudelaire el desfile pecaminoso queda intacto. Por tanto, vuelvo a insistir en la confluencia romántica y decadentista.

²⁷ Véase García Morales (2002) para profundizar en la modernista *Revista Azul*.

²⁸ Respecto a las otras publicaciones, hay una diferencia: el «oculto el rostro con las trenzas de oro», aquí es «cubierto el rostro con las trenzas de oro».

²⁹ Habrá otra publicación del poema baudelairiano de Reina en *El Defensor de Córdoba* (Reina, 1900: [3]) con el mismo título que en *La vida inquieta*.

decadentista *Contes cruels* en España; una recepción que, en este caso, no sería tan tardía como señala Sáez Martínez (2004: 306), quien indica 1919 y 1936 como primeras traducciones, al catalán y al español respectivamente. No coincido con Reina López (2005a: 150), al que sigue Laguna Mariscal (2007: 327), que entiende el poema como una metáfora del conflicto independentista en Cuba y Filipinas, ya que, recuerdo, en «Dadme Chipre» Grecia servía para «olvidar negras cuitas y dolores» (Reina, 1894: 125-126), una actitud parnasiana que tampoco casa con la interpretación política del liberal que apuesta por el individuo y abomina de la masa, como sostiene Luis Alberto de Cuenca (2007: 94), por mucho que Reina participase parlamentariamente de estas ideas o escribiese un poema como «Los rojos» (Reina, 1878: 41), donde se desconfía de la masa revolucionaria. Más acertado me parece el comentario de Ruiz Pérez (2007: 369):

Si las «turbas» del poema se identifican con los «filisteos» rechazados por los artistas bohemios, la ceguedad de aquellas se contrapone a la naturaleza de quien ya aparece casi como un poeta visionario, héroe y a la vez mensajero o profeta, pero cuyo lenguaje ya no es el de la tribu.

Lo cierto es que el pontanés mantiene la atmósfera triste y sombría del original, la soledad del emisario frente a una multitud que provoca su muerte trágica y cruel:

Pensif, appuyé sur son bâton, le soldat regardait fixement l'entrée ouverte de la Ville.

Sur le signé d'un chef, la lourde porte roula entre lui et l'intérieur des murailles et vint s'enchâsser entre les deux montants de granit. Alors, devant cette porte fermée qui le proscrivait pour toujours, le fuyard tomba en arrière, tout droit, étendu sur la montagne. À l'instant même, avec le crépuscule et le pâlisement du soleil, les corbeaux, eux, se précipitèrent sur cet homme ; ils furent applaudis, cette fois, et leur voile meurtrier le déroba subitement aux outrages de la foule humaine.

Puis vint la rosée du soir qui détrempe la poussière autour de lui. À l'aube, il ne resta de l'homme que des os dispersés (Villiers de L'Isle-Adam, 1883: 146).

Mustio el semblante, la mirada incierta
y en la rama apoyado,
encaminóse hacia la entrada abierta
de la ciudad el mísero soldado.
Pero a un signo del pueblo enfurecido
giró sobre sus goznes la ancha puerta,
cerrándose con lúgubre estampido.
Y, ante aquella sombría
hoja de bronce helada

que para siempre –¡oh dioses! – de la amada
tierra le proscibía,
el fugitivo griego escarnecido,
desplomándose inerte
sobre el suelo natal, lanzó un gemido
y durmióse en los brazos de la muerte.
Del sol a los postreros resplandores,
sobre el cadáver rápidos cayeron
los cuervos graznadores,
y en aplausos las turbas prorrumpieron (Reina, 1896: 21).

Una atmósfera compartida con el original, del que Alain Nery (2005) sugiere una lectura en clave del marginado por la sociedad y que extendiendo a los versos de Reina. En el fondo de ambos poemas se encuentra el poeta, llámese Villiers de L'Isle-Adam o Reina, enfrentado al utilitarismo burgués. A mi juicio, en el último párrafo y en la última estrofa se puede ver el artista que combate por el Ideal simbolizado en el emisario espartano:

Ainsi mourut, l'âme éperdue de cette seule gloire que jalourent
les dieux et fermant pieusement les paupières pour que l'aspect
de la réalité ne troublât d'aucune vaine tristesse la conception
sublime qu'il gardait de la Patrie, ainsi mourut, sans parole, ser-
rant dans sa main la palme funèbre et triomphale et à peine isolé
de la boue natale par la pourpre de son sang, l'auguste guerrier
élu messenger de la Victoire par les Trois-Cents, pour ses mor-
telles blessures, alors que, jetant aux torrents des Thermopyles
son bouclier et son épée, ils le poussèrent vers Sparte, hors du
Défilé, le persuadant que ses dernières forces devaient être utili-
sées en vue du salut de la République ; –ainsi disparut dans la
mort, acclamé ou non de ceux pour lesquels il périssait, l'EN-
VOYÉ DE LÉONIDAS (Villiers de L'Isle-Adam, 1883: 147).

Así murió –volando su alma egregia
al Elíseo, vestida con la regia
púrpura del crepúsculo esplendente–
el luchador valiente
que en la batalla conquistó la gloria;
el ínclito guerrero
que los griegos nombraran mensajero
de la inmortal victoria.
Así murió, abrazado
a la rama triunfal y desgarrado
el corazón por trágicas heridas,
el invicto soldado,

el agosto emisario de Leonidas (Reina, 1896: 22)³⁰.

En este sentido no parece casual el encuentro de ambos poetas en Hugo: la dedicatoria del poema original «A Monsieur Victor Hugo» (1883: 137) y la elección de este por parte del Reina de «La legión sagrada» (Reina, 1892: 77; escrito en 1891). Y es que Reina, como señala Cuenca (2007: 92), es fiel «al espíritu, y en ocasiones hasta a la letra, de lo narrado en “Impatience de la foule”». Efectivamente, para la primera parte del poema, Reina utiliza el procedimiento retórico de la *amplificatio*, enriqueciendo la atmósfera poética de Villiers, pero sin traicionar el mensaje del francés (Cuenca, 2007: 94)³¹. De ahí la atinada conclusión de Cuenca (2007: 96):

El mero hecho de que Reina se acercase a los *Cuentos crueles* de Villiers de L'Isle-Adam como lector atento para extraer de uno de ellos el tema de un poema me parece revelador. Villiers representaba por aquel entonces en las letras francesas una incontestable modernidad en el campo de la narrativa, donde era considerado como una especie de Baudelaire en prosa. Villiers era amigo de Mallarmé, que se ocupó de su entierro cuando murió, de cáncer de estómago, en 1889, cuando aún no había cumplido cincuenta y un años. Villiers era un rendido admirador, además de amigo, de Richard Wagner, cifra y símbolo de la modernidad musical de la época. El mero hecho, insisto, de que Reina elija un cuento de Villiers como base de su poema «La ceguedad de las turbas» muestra a las claras la incontestable vocación de modernidad del vate de Puente Genil y su compromiso con la nueva estética.

³⁰ Que el héroe lapidado es el poeta lapidado se entiende mejor cuando se leen los versos de «¡Infame carnaval!» (*Robles de la selva sagrada*, 1906): «Piedras la multitud lanza violenta, / al humano creador, / y él responde a los golpes y a la afrenta / con palabras de amor» (Reina, 1906: 77). El artista marginal, que tanto interesa a bohemios y modernistas, golpeado por una sociedad insensible al Arte, llena de filisteos, mercantilistas y burgueses, se siente como Cristo: «Ved al Genio, la frente coronada / de cegadora luz, / entre vil muchedumbre disfrazada / clavado en una cruz» (Reina, 1906: 77). Gracias a Reina López (2005b: 851), que conserva el manuscrito, se sabe que «¡Infame carnaval!» se escribe en 1900 y que, además, se publica por primera vez el 24 de agosto de 1901 en *Málaga Moderna*.

Otra imagen significativa para el tema del poeta caído se halla en «Una noche en Tortoni» (Reina, 1886: 81). Es la de Alfred de Musset bebiendo «abandonado y solo» en el café Tortoni de París. Es el fin del genio romántico y la llegada del poeta decadente: «¡Ay! nadie el llanto ve del dios caído, / más que una joven degradada y bella, / que con sus labios rojos y culpables / enjuga aquella faz pálida y yerta!» (Reina, 1886: 81). Es la imagen moderna de la «Perte d'auréole» (*Petits poèmes en prose*, 1869) que se encuentra en Baudelaire: «Vedle apurar el vaso, Su ancha frente / que ayer ornó la rubia cabellera / y el laurel, el laurel verde y triunfante, / hoy abatida está, rugosa y tétrica» (Reina, 1886: 81).

³¹ Giné (2000: 94; 2014; 2016), por el contrario, considera que la voluntad parnasiana de Reina lo lleva a desdibujar el mensaje original a través de descripciones preciosistas.

En el mismo libro y en el segundo soneto de «El poema de las lágrimas» (publicado, por primera vez, en *Revista Azul*; Reina, 1895: 88-89), que, según Luis Alberto de Cuenca (2007: 90), inicia un camino de complicidad pictórico-poética que llega a 1911 con el *Apolo. Teatro pictórico* de Manuel Machado, Reina se detiene en la recreación verbal de *El nacimiento de Venus* de Botticelli, la *transposition d'art* parnasiana:

Esplendores magníficos, brillantes
 curvas de plata y majestad divina
 muestra su cuerpo escultural de ondina
 al salir de las olas murmurantes.
 Las tembladoras gotas rutilantes,
 con que ciñera el agua cristalina
 su inmaculada frente alabastrina,
 fingen regia corona de diamantes.
 A la luz cegadora que desprende
 su desnudez triunfante y deliciosa,
 en gentilico amor todo se enciende.
 Da en su cabello el sol besos de oro,
 y el mar, abandonado por la hermosa,
 vierte a sus blancos pies amargo lloro (Reina, 1896a: 26).

Y en el soneto V del titulado «El poema de las lágrimas», el motivo de la mujer hierática y fatal, de nuevo la pétrea y fría seducción:

Llora también el amador rendido:
 que la beldad de inmaculada frente
 es estatua de mármol esplendente...
 y en el mármol jamás vibró un latido.
 Todo tiene una lágrima o lamento.
 Todo... menos la bella seductora,
 causa de tanto mal y hondo tormento,
 que, arrogante, impasible y triunfadora,
 responde a los dolores dando al viento
 su risa más alegre que la aurora (Reina, 1896a: 29).

Un erotismo perverso, despiadado y dominador que coincide, como ha visto Luis Alberto de Cuenca (2007: 91), con la risa cruel y eterna de la divina Eulalia de «Era un aire suave [...]» de Darío (septiembre de 1893: 194-196) y que invalida las tesis de Niemeyer (1992: 194-198) y de Carnero (2007: 181), quienes solo ven en Reina el amor que fija la moral católico-burguesa, por otra parte, presente, pero no exclusivo. Para Cardwell (1987: 23), Reina «anticipó el tema decadente de un arte destructor del poeta que lo crea», tema que se percibe claramente en la risa de este soneto o en la «satánica risa» de «La bebedora de perlas» (Reina, 1885: 106) y que encuentra su referente en «La Beauté» de Baudelaire, donde los poetas se consumen ante una

belleza que, para mayor impasibilidad que la de Reina o Darío, ni ríe ni llora: «et jamais je ne pleure et jamais je ne ris» (Baudelaire, 1857: 46-47)³².

La seducción de la carne que parece material inerte también determina el último poema de *Poemas paganos* llamado «El crimen de Héctor»: «labios de fuego, undosas cabelleras, / senos cual globos de luciente plata» (Reina, 1896a: 44-45); «mientras Nerón la frente reclinaba / sobre el ebúrneo seno de una esclava / de sedosos magníficos cabellos / a la jónica usanza escogidos» (Reina, 1896a: 47).

En *Rayo de sol* (1897), la mirada poética moderna se encuentra en «Pensamiento de Armand Silvestre», donde el Parnasianismo se filtra a través de la Belleza atemporal, el Arte que resiste el paso del tiempo:

Todo en el mundo, abismo de amargura,
cambia, desaparece o cae vencido:
todo se precipita en el olvido
o en el seno de negra sepultura.
No; que hay algo eternal, algo que dura
al través de la edad, firme y erguido:
el corazón del hombre, combatido,
y de las hijas de Eva la hermosura.
Sí; la belleza, fuente de poesía
que en el pagano altar brilló sin velos,
sigue retando al esplendor del día;
y ardiendo en fiebres, cóleras y anhelos,
el corazón del hombre desafía,
hoy como ayer, las iras de los cielos (Reina, 1897: 54)³³.

³² Sin embargo, en «Hymne à la Beauté» de la segunda edición de *Les Fleurs du mal* sí suena la risa: «Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques» (Baudelaire, 1861: 51). Conviene anotar también, respecto a Reina, la risa «sarcástica y siniestra» de la enmascarada bailarina que en la prosa lírica «Impresiones de carnaval» convoca al poeta a la autodestrucción a través del alcohol: «La traidora da el brazo a un caballero fuerte y moreno como un brigante. Es mi rival; mi odioso y abominable rival. // Al pasar por mi lado Valentina ha reído de una manera sarcástica y siniestra. Así deben de reír las serpientes. Después me ha mirado. ¡Hoy creo... en el diablo! // Cansado del baile me he reunido a unos amigos [...]. // III // Me invitan y acepto gustoso, creyendo que los placeres de la orgía me harán olvidar mis pesares. // ¡Vana esperanza! La orgía siempre ha sido para mí el mundo de la amargura. Como todos los corazones desgarrados, tengo muy triste el vino. // Baco es siempre un tigre con nombre de dios. // Me encuentro en plena orgía. // Mi rostro está abrasado por los besos de púrpura del alcohol, hierve mi cerebro, mi corazón sufre. // El vino que bebo sabe a lágrimas. // Los gritos, carcajadas y cantos de mis compañeros, me parecen acentos lúgubres y fatídicos. // Si una hermosa entrelaza a mi cuello sus brazos, se me figura que una sierpe oprime mi garganta. // En las rojizas llamas del ponche veo puñales ensangrentados» (Reina, 1881: 12).

³³ En este libro se lee otro poema que remite a la literatura francesa. Un poema construido, al igual que «La ceguedad de las turbas», a través de un cuento extranjero: «La rosa y el ruiseñor (cuento oriental)», poema inspirado en el cuento «Les amours d'un rossignol et d'une rose» (*Le Collier. Contes et nouvelles*, 1854) de Félicien Mallefille.

Otros sonetos de influencia parnasiana, en los que el arte se hace por el arte, en los que la poesía vuelve a mirarse el ombligo, son «La primavera» y «Al Arte», dedicados, respectivamente, a Marcos Rafael Blanco Belmonte y a Enrique Redel, precisamente discípulos y amigos cordobeses que bebieron mucho de las nuevas estéticas francesas.

En *El jardín de los poetas* (1899a) se recoge «Dante (pensamiento de A. Barbier)», que ya había sido publicado en *La Ilustración Española y Americana* (Reina, 1898c: 82) y que se enmarca en una obra que presenta retratos de poetas, siguiendo el espíritu metaliterario y culturalista de la poesía finisecular francesa. Una traducción muy peculiar porque el original de Auguste Barbier («Dante», *Iambes et Poèmes*, 1841: 54-56) está escrito en alejandrinos franceses (6 + 6) pareados y, sin embargo, Reina elige el terceto encadenado para acercarse al metro de Dante (*la terza rima*), en consonancia con otros poemas del pontanés dedicados a poetas en los que imita su metro. El segundo terceto, tal y como hace saber el propio Reina en una nota a pie de página, lo toma de *La selva oscura* (1879), obra de Núñez de Arce donde aparecen Dante y Beatriz y cuyo manuscrito el poeta vallisoletano regaló a Reina. Dicho terceto lo sitúa en cursiva para diferenciarlo de la parte traducida. Por tanto, una traducción («muy creativa») que pervierte el contenido del original de dos maneras: por un lado, fijándose no en el Dante ficcional de Barbier sino en el Dante poeta, al anteponer el metro del italiano al del francés, y, por otro, abriendo un discurso intertextual entre Dante y Núñez de Arce. Una intención, esta última, que repite en su poema «Núñez de Arce. En la muerte del poeta» (*Robles de la selva sagrada*, 1906): «Insigne vate / émulo de Alighieri, en la intrincada *Selva oscura* contigo hemos temblado» (Reina, 1906: 93-94).

El jardín de los poetas brilla, además, con motivos claramente parnasianos. En el poema «Andrés Chenier», para describir a la amada del poeta francés, Reina, por un lado, refleja la belleza escultórica: «El rostro de la bella dolorido / y su seno de nieve / dignos son de inmortal bajo-relieve / en pentélico mármol esculpido» (Reina, 1899a: 73); y, por otro, recurre a la écfrasis, *El nacimiento de Venus* de Botticelli: «Arde el sol en su rubia cabellera; / la luna en su mirada, / y es su frente más pura y nacarada / que la concha en que Venus la luz viera» (Reina, 1899a: 74), algo que ya ensayó, de manera más perfecta y completa, en el segundo soneto de «El poema de las lágrimas» (*Poemas paganos*). Como sostiene Alcaide de Zafra (1899: 211), a propósito de *El jardín de los poetas*, «las hermosas, los héroes, los excelsos poetas a quienes canta, parecen cincelados en mármoles pentélicos y en sus esculturales líneas brilla toda la severidad, toda la belleza, toda la elegancia del arte griego». Una Grecia que viene de la poesía francesa, lo que no hace extrañar que el poema «Góngora» también se construyese con la mirada puesta en ese horizonte, tal y como sugiere Aguilar Piñal (1968: 47), al que después sigue Gallego Morell (1987a: 388)³⁴.

³⁴ Manuel Reina, costeando los gastos, junto a otros escritores, literatos y periodistas cordobeses, participó de la idea impulsada por Enrique Redel para colocar una lápida conmemorativa en la casa de

Finalmente, en el libro póstumo *Robles de la selva sagrada* (1906), que sigue la línea parnasiana de *El jardín de los poetas* en tanto que la poesía solo tiene ojos para la belleza que le devuelve el espejo, Reina se encuentra traductor en «Childe-Harold (pensamiento de Heine)» y en «El arado (pensamiento de una narración, en prosa, de J. d'Esparvès [*sic*: Georges d'Esparbès])», justificando, en este último, la elección del verso suelto para un parlamento del protagonista: «Para reflejar mejor el pensamiento del héroe, ha sido escrita en versos sueltos la siguiente alocución» (Reina, 1906: 48), mientras que el flujo parnasiano y decadentista sigue en «La musa de Teófilo Gautier» y en «Al autor de “Flores del mal”».

En «La musa de Teófilo Gautier» reutiliza el título del soneto que publica en *La Diana* (Reina, 1882b: 13) para llevarlo a una mayor perfección parnasiana y conseguir, en un verso, que el cuerpo de la musa deje la carne para hacerse de mármol y de ahí que aún conserve el color: «su cuerpo, cincelado en mármol rosa» (Reina, 1906: 83). Reina, como buen parnasiano, más que describir, esculpe una musa en el mismo poema:

En frondoso jardín se alza una diosa
junto a extenso raudal de azul y plata,
en cuya tersa linfa se retrata
su cuerpo, cincelado en mármol rosa.
Risueños, brindan a la estatua hermosa
los granados, sus flores de escarlata;
los arroyos, su dulce serenata;
fresco palacio la arboleda hojosa.
Las estrellas la exornan de diamantes;
el sol, en vivas llamas encendido,
ofrécele brocados fulgurantes;
da la escarcha a sus ojos dos luceros,
y en su pecho glacial labran el nido
coruscantes y armónicos jilgueros (Reina, 1906: 83).

La musa se esculpe y el soneto, en general, parece una pintura: *ut pictura poesis*. Además, la musa de Gautier, como la de los parnasianos, viene de la Grecia clásica. En este sentido se deben leer poemas de Banville como «À la Muse grecque» (*Les Cariatides*,

Góngora (Gil, 1896, II: 222-223). Dado el cosmopolitismo de Reina y su acercamiento a modelos modernos, encuentro más alejada de la realidad la otra lectura que se ha hecho del asunto de Góngora: «No puede probarse que Reina conociera a Verlaine, y las obras de Rubén no pudieron influirle. Acaso la curiosidad hacia Góngora se la produjera, por carambola, el pensamiento de Valera, en su rechazo tanto de Góngora como de Salvador Rueda; o la reivindicación realizada por “Clarín” en *Ensayos y revistas* (1892) y *Palique* (1894). Sin embargo, Núñez de Arce, tan respetado e imitado por Reina, desacreditó el Parnaso y el simbolismo como nuevo gongorismo en su *Discurso sobre la poesía* del Ateneo de Madrid, 1887; y no fue el único que identificara Modernismo y Gongorismo con intención reprobatoria» (Carnero, 2007: 184-185).

1842: 335-344), «Erato» (*Œuvres. Les Cariatides. Roses de Noël*, 1889b: 219-224) o el número XXXIV de *Les Stalactites* (1846: 201-202), del que no extraña que Reina siguiera sus instrucciones, sintiéndose apelado como poeta-escultor³⁵.

A propósito de «Al autor de “Flores del mal”» Aguilar Piñal (1968: 49) señala que Reina «no comprende [...] la renovación poética de Baudelaire» y Feria (2013: 428) que «no puede librarse el cordobés, ni siquiera a esas alturas, de todo el fárrago retórico del posromanticismo y del realismo español y de una imagen algo distorsionada de su admirado poeta parisino», si bien no se puede olvidar una lectura decadentista a través de la animalización de la mujer fatal (las garras de pantera, la serpe enroscada):

Baudelaire: ¿en qué triste primavera
 tus ojos de acerados esplendores,
 hallaron las del Mal lívidas flores
 con espinas cual garras de pantera?
 Los astros huyen de la azul esfera,
 testigos de los lúbricos amores,
 que saturan de aromas punzadores
 tu insigne libro, en que Satán impera.
 Lóbrego soñador tu fantasía,
 es del arte en las lides recia espada,
 no por arrasadora, menos fría.
 ¡Siempre a la Juventud luce abrazada
 tu siniestra y fosfórica poesía,
 como a arbusto gentil serpe enroscada! (Reina, 1906: 87)

5. Conclusiones

En este trabajo se ha visto que la manera que tiene Reina de atender a la creación y a la traducción lo convierten en un traductor moderno y en un poeta renovador.

En primer lugar, Reina es un traductor moderno que traduce por gusto estético y no por exigencias del mercado o el sustento material, esto es, que elige qué traduce, que selecciona un poema porque reconoce en la palabra poética de un autor la suya propia. La afinidad estética del traductor con el poeta original (Ruiz Casanova, 2011: 91-94) y la apropiación del verso traducido (Ruiz Casanova, 2011: 97-98) definen la

³⁵ «Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase, / un marbre sans défaut pour en faire une belle base; / cherche longtemps sa forme, et n'y retrace pas / d'amours mystérieux ni de divins combats. / Pas d'Alcide vainqueur du monstre de Némée, / ni de Cypris naissant sur la mer embaumée; / pas de Titans vaincus dans leurs rébellions, / ni de riant Bacchus attelant les lions / avec un frein tressé de pampres et de vignes; / pas de Léda jouant dans la troupe des cygnes, / de naïades aux fronts couronnés de roseaux / ou de blanche Phœbé surprise au sein des eaux. // Qu'autour du vase pur, trop beau pour la bacchante, / la verveine se mêle à des feuilles d'acanthé; / et plus bas, lentement, que des vierges d'Argos / s'avancent d'un pas sûr en deux chœurs inégaux, / les bras pendants le long de leurs tuniques droites, / et les cheveux tressés sur leurs têtes étroites » (Banville, 1846: 201-202). La edición de 1889 de *Les Stalactites* presenta algunos cambios en el poema (Banville, 1889a: 95).

obra de Reina. De ahí que sus libros de poemas originales, salvo *La canción de las estrellas*, se completen con traducciones. Reina es un poeta que lee y da a conocer a los autores que reflejan su voz y que comparten su visión estética:

Ciò vede accrescere l'importanza di questo poeta perché, a differenza di Rueda –certamente più ricco e immaginifico– non viene solo da innata sensitività, ma da sicura frequentazione di testi (Poe, Baudelaire...) tanto misconosciuti o travisati ai suoi tempi quanto essenziali a una poetica, come quella modernista, inscindibile da tali maestri vuoi nell'intimo e dolente della loro parola, vuoi da una più o meno profonda comprensione del loro «artificiale» (Allegra, 1982: 109).

Esto, además, lo convierte en un poeta renovador, que accede a la *littérature fin de siècle* en una búsqueda por transformar el lenguaje poético. Su temprano conocimiento de la literatura francesa y sus lecturas de los poetas románticos europeos y de Victor Hugo lo ponen en el camino de la recepción de las nuevas corrientes poéticas surgidas en Francia.

En definitiva, el cosmopolita Manuel Reina participa de la renovación literaria de finales del siglo XIX, liberando a la poesía del espíritu romántico y nacional para fijarse en los modelos líricos franceses e introducir postulados parnasianos y decadentistas en España. Así es como en *Cromos y Acuarelas* (1878) recibe la influencia de Gautier y de *Les Orientales* (1829) de Hugo, marcando toda su poesía parnasiana, poemas esteticistas donde domina el arte, el lujo y la belleza del erotismo; en *El dedal de plata* (1883a) imita a Coppée, con una figura atractiva para las estéticas finiseculares como la actriz cortesana; en *La vida inquieta* (1894) continúa con la escritura parnasiana y la seducción escultórica, una seducción del Arte que atraviesa su obra literaria (también presente en *La canción de las estrellas*, 1895); homenajea a Poe y Baudelaire en una identificación con el poeta maldito; vuelca a Baudelaire al español, marcando la plasticidad y la seducción casi inorgánica, una «artificialidad decadente» y un poema clave para la configuración del Modernismo, por fecha (1889) y por publicarse en revistas modernistas hispanoamericanas; en *Poemas paganos* (1896a) desarrolla, además de la *transposition d'art* parnasiana y la fría seducción fatal de risa cruel (un arte destructor que destruye al poeta que lo crea, tema baudelairiano), una reescritura de Villiers de L'Isle-Adam y, en concreto, del libro decadentista *Contes cruels* (1883), a través de «La ceguedad de las turbas», donde se expresa el poeta enfrentado al utilitarismo burgués; en *Rayo de sol* (1897) mantiene *l'art pour l'art* en varios sonetos originales y la Belleza atemporal en la traducción de un original de Silvestre; en *El jardín de los poetas* (1899a) y *Robles de la selva sagrada* (1906) vuelve la mirada a la poesía, las bellezas esculturales y la éfrasis; y, finalmente, en *Robles de la selva sagrada* remite, a través de la musa griega del soneto a Gautier, a los poemas dedicados a las musas griegas de Banville, y, además, celebra la poesía de Baudelaire y su obra *Les Fleurs du mal*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1960): «Manuel Reina y el Modernismo». *Ínsula*, 166, 7.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1968): *La obra poética de Manuel Reina*. Madrid, Editora Nacional.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (2007): «Mi encuentro con Manuel Reina», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 55-82.
- AGUILAR Y CANO, Antonio (1897): *Manuel Reina. Estudio biográfico*. Puente Genil, Establecimiento tipográfico de E. Gálvez Muñoz.
- ALCAIDE DE ZAFRA, Joaquín (1899): «Manuel Reina». *Instantáneas* (Madrid), 27, 211-212.
- ALEJO FERNÁNDEZ, Francisco (2003): «La literatura en Andalucía», in VV. AA., *Cultura andaluza. Geografía, Historia, Arte, Literatura, Música, y Cultura popular*. Alcalá de Guadaíra, MAD, 239-326.
- ALLEGRA, Giovanni (1982): *Il regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna*. Milán, Jaca Book.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2008): «Los problemas fundamentales de la historiografía literaria moderna», in Leonardo Romero Tobar (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 15-30.
- BANVILLE, Théodore de (1842): *Les Cariatides*. París, Pilout.
- BANVILLE, Théodore de (1846): *Les Stalactites*. París, Michel Lévy Frères.
- BANVILLE, Théodore de (1889a): *Les Stalactites*. París, Alphonse Lemerre.
- BANVILLE, Théodore de (1889b): *Ceuvres. Les Cariatides. Roses de Noël*. París, Alphonse Lemerre.
- BANVILLE, Théodore de (1890): *Sonnailles et Clochettes*. París, Charpentier.
- BARBIER, Auguste (1841): *Iambes et Poèmes*. París, Paul Masgana.
- BAUDELAIRE, Charles (1857): *Les Fleurs du mal*. París, Poulet-Malassis et de Broise.
- BAUDELAIRE, Charles (1861): *Les Fleurs du mal*. Seconde édition. París, Poulet-Malassis et de Broise.
- BAUDELAIRE, Charles (1869): *Ceuvres complètes: Petits poèmes en prose. Les paradis artificiels*. París, Michel Lévy Frères.
- BERMAN, Antoine (1984): *L'épreuve de l'étranger*. París, Gallimard.
- BLANCO BELMONTE, Marcos Rafael (1900): «La vida literaria: En Campo Real. Biblioteca, museo y estudio. Vida y obras de Manuel Reina. De Puente Genil a la Academia». *Miscelánea*, 35, 353-354.
- BOTREL, Jean François (2010): «La literatura traducida, ¿es española?», in Marta Giné & Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Berna, Peter Lang, 27-40.
- BOURGET, Paul (1875): *La vie inquiète*. París, Alphonse Lemerre.

- CAMPOAMOR, Ramón de (1870): *Guerra a la guerra. Dolores dramática*. Madrid, Imprenta de D.C. Frontaura.
- CARDWELL, Richard A. (1978): «Introduction», in Manuel Reina. *La vida inquieta*. Exeter, University of Exeter, V-XXXIII.
- CARDWELL, Richard A. (1987): «La política-poética del premodernismo español». *Ínsula*, 487, 23.
- CARNERO, Guillermo (2007): «Manuel Reina ante el reto modernista», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 161-198.
- CARNERO, Guillermo (2009): «Manuel Reina ante el reto modernista». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 709-710, 71-97.
- COPPÉE, François (1869a): *Poèmes modernes*. París, Alphonse Lemerre.
- COPPÉE, François (1869b): *Poèmes divers*. París, Alphonse Lemerre.
- COPPÉE, François (1872): *Les Humbles*. París, Alphonse Lemerre.
- COPPÉE, François (1874): *Le Cahier rouge*. París, Alphonse Lemerre.
- COPPÉE, François (1882): *Contes en Prose*. París, Alphonse Lemerre.
- COPPÉE, François (1882): «El dedal de plata», traductor anónimo. *La Iberia*, 19 de mayo [3].
- COPPÉE, François (1887): *Poemas*. Traducción de Carlos Fernández Shaw. Madrid, López y Compañía Editores.
- CRIADO COSTA, Joaquín (1979a): «Temas y métrica en la obra de Manuel Reina», in VV. AA., *Actas I Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba, Caja de Ahorros, I, 493-499.
- CRIADO COSTA, Joaquín (1979b): «Un andaluz en la génesis del Modernismo poético: Manuel Reina». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 49, 99-128.
- CUENCA, Luis Alberto de (2007): «Una lectura de *Poemas Paganos* (1896)», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 83-101.
- DARÍO, Rubén (septiembre de 1893): «Era un aire suave [...]». *Revista Nacional* (Buenos Aires), XVIII, 194-196.
- DÍEZ-ECHARRI, Emiliano; & José María ROCA FRANQUESA (1972): *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Aguilar.
- FERIA, Miguel Ángel (2013): *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. Tesis doctoral dirigida por José Paulino Ayuso & Emilio Miró González. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. URL: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24389>
- FERNÁNDEZ SHAW, Carlos (1966): *Poesías completas*. Madrid, Gredos.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1987a): «La poesía modernista de Manuel Reina», in Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba, Diputación Provincial, 381-391.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1987b): «Manuel Reina en la espiral del Modernismo», in Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e*

- hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba, Diputación Provincial, 371-380.
- GALLEGO MORELL, Antonio (2000): «La poesía modernista de Manuel Reina», in VV. AA., *Homenaje a José María Martínez Cachero*. Oviedo, Universidad, II, 591-604.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2001): *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona, Tusquets.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (2002): «Últimas batallas sobre el Modernismo: la segunda *Revista Azul* de México», in Ángel Esteban del Campo, Gracia Morales Ortiz & Álvaro Salvador (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica. IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Granada, Método, 525-535.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1983): *En torno a la traducción*. Madrid, Gredos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1984): *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid, Gredos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1994): *Traducción: Historia y teoría*. Madrid, Gredos.
- GAUTIER, Théophile (1852): *Émaux et Camées*. París, Eugène Didier.
- GAUTIER, Théophile (1866): *Spirite. Nouvelle fantastique*. París, Charpentier.
- GAYTON, Gillian (1975): *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*. Valencia, Bello.
- GIL, Rodolfo (1896): *Córdoba Contemporánea*. Madrid, Librería de Fernando Fe, II.
- GINÉ, Marta (2000): «D'un siècle à l'autre: la réception et les traductions de Villiers de l'Isle-Adam dans les lettres espagnoles», in Monserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita & María del Carmen Molina Romero (coords.), *La Philologie Française à la croisée de l'an 2000. Panorama linguistique et littéraire*. Granada, Universidad de Granada, I, 93-101.
- GINÉ, Marta (2014): «La prosa poética y la oralidad de Villiers traducidas entre modernismo y vanguardia», in Zoraida Carandell (dir.), *Traduire pour l'oreille. Versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français (1890-1930)*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 89-114. URL: <https://books.openedition.org/psn/568?lang=es#text>
- GINÉ, Marta (2015): «Una traducción de *Spirite* de Gautier en una colección sobre espiritismo (1894)», in Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Varia lección de traducciones españolas*. Madrid, Ediciones del Orto, 263-267.
- GINÉ, Marta (2016): «L'inscription du passé dans les contes de Villiers de l'Isle-Adam traduits en espagnol. Le cas exceptionnel de Manuel Reina», in Concepción Palacios & Pedro Méndez (dir.), *La Représentation de l'histoire dans la nouvelle en langue française du XIX^e siècle*. París, Classiques Garnier, 319-338.
- GUILLÉN, Claudio (2013 [1985]): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets.
- HAMBROOK, Glyn (1985): *The influence of Charles Baudelaire in Spanish « modernismo »*. Nottingham, University of Nottingham. URL: <http://eprints.nottingham.ac.uk/13072>
- HUGO, Victor (1829): *Les Orientales*. París, J. Hetzel.
- HUGO, Victor (1832): *Les Feuilles d'automne*. París, Eugène Renduel.

- HUGO, Victor (1835): *Les Chants du crépuscule*. París, Eugène Renduel.
- HUGO, Victor (1856): *Les Contemplations*. París, Michel Lévy frères et Pagnerre.
- HUGO, Victor (1888): *Obras completas*. Traducción de Jacinto Labaila. Valencia, Terraza, Aliena y Compañía, I-VI.
- KIRKPATRICK, Susan (1991): *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Traducción de Amaia Bárcena. Madrid, Cátedra.
- LAFARGA, Francisco (1995): «Sobre la recepción de la literatura francesa en España». *Revista de Filología Francesa*, 8, 31-47.
- LAFARGA, Francisco; & Luis PEGENAUTE (2016): «Hacia una poética de la traducción en la España del siglo XIX: sobre los estrechos límites entre creación y traducción», in Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*. Kassel, Edition Reichenberger, 1-12.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2007): «El mundo clásico en la poesía de Manuel Reina», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 317-329.
- LAMBERT, José (1995): «Literary Translation: Research Updated», in Josep Marco Borillo (ed.), *La traducció literaria*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 19-42.
- LEFEVERE, André (1982): «Théorie littéraire et littérature traduite». *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, IX, 137-156.
- LITVAK, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosch.
- MALLEFILLE, Félicien (1854): *Le Collier. Contes et nouvelles*. París, Michel Lévy Frères.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (2000): *Poesía española. El siglo XIX*. Barcelona, Crítica.
- NERY, Alain (2005): «Foules violentes et violées dans *Les Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam», in Jean-Marie Paul (dir.), *La foule: mythes et figures*. Paul Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 161-172.
- NIEMEYER, Katharina (1992): *La poesía del Premodernismo español*. Madrid, CSIC.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar (1879): *La selva oscura*. Madrid, Librería de Mariano Murillo/Librería de Fernando Fe, Imprenta de Fortanet, 4.^a ed.
- OCAMPOS PALOMAR, Emilio José (2018): «La leyenda y el orientalismo romántico de José Zorrilla en la poesía de Manuel Reina», in Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ramón González & Beatriz Valverde Olmedo (eds.), *Zorrilla y la cultura hispánica*. Madrid, Wisteria, 357-376.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2010): «Presencia de la cultura francesa en *La España Moderna*», in Marta Giné & Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Berna, Peter Lang, 77-86.
- PARDO BAZÁN, Emilia (28/8/1916): «La vida contemporánea». *La Ilustración Artística*, 554.
- PEGENAUTE, Luis (2004): «La época realista y el Fin de siglo», in Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 397-478.

- PÉREZ DE SILES Y PRADO, Agustín; & Antonio AGUILAR Y CANO (1874): *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Sevilla, Imprenta de Gironés y Orduña.
- PÉREZ-POIRÉ, Margarita (1966): «Manuel Reina y Montilla, primera voz modernista en España». *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, 17, 73-88.
- REINA, Manuel (junio de 1874): «Imitación del alemán». *El Bazar. Revista Ilustrada* (Madrid), 16, 254.
- REINA, Manuel (1877): *Andantes y Alegros*. Madrid, Imprenta de A. Florez y Compañía.
- REINA, Manuel (1878): *Cromos y Acuarelas (cantos de nuestra época)*. Madrid, Imprenta de Fortanet.
- REINA, Manuel (1881): «Impresiones de carnaval». *La América*, 4, 12.
- REINA, Manuel (1882a): «Los diamantes». *Los lunes de El Imparcial*, [4].
- REINA, Manuel (1882b): «La musa de Teófilo Gautier». *La Diana*, 9, 13.
- REINA, Manuel (1883a): *El dedal de plata. Monólogo en verso*. Madrid, Imprenta de E. Mese-guer.
- REINA, Manuel (1883b): «Un nido de palomas». *Los lunes de El Imparcial*, [3].
- REINA, Manuel (1883c): «La estatua». *La Diana*, 6, 14.
- REINA, Manuel (1884): «La lira triste». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1885*, 51.
- REINA, Manuel (1885): «La bebedora de perlas». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1886*, 106.
- REINA, Manuel (1886): «Una noche en Tortoni». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1887*, 81.
- REINA, Manuel (1888): «Retrato de una mujer». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1889*, 119.
- REINA, Manuel (1889): «Camino del infierno (Pensamiento de Baudelaire)». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1890*, 45.
- REINA, Manuel (1891): «Varias poesías». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1892*, 50.
- REINA, Manuel (1892): «La legión sagrada». *Almanaque de La Ilustración Española y Americana para 1893*, 77.
- REINA, Manuel (1893): «La estatua». *La Caricatura*, 48, [9].
- REINA, Manuel (1894): *La vida inquieta. Poesías*. Madrid, Librería de Fernando Fe.
- REINA, Manuel (1895a): *La canción de las estrellas. Poema*. Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- REINA, Manuel (1895b): «El lirio de oro (imitación del francés)». *El Noticiero Sevillano*, 814, [4].
- REINA, Manuel (1895c): «El poema de las lágrimas». *Revista Azul* (México), IV, 6, 88-89.
- REINA, Manuel (1896a): *Poemas paganos*. Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- REINA, Manuel (1896): «El camino del infierno». *Revista Azul* (México), 26, 413.

- REINA, Manuel (1897): *Rayo de sol. Poema y otras composiciones*. Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- REINA, Manuel (1898a): «El poema de las lágrimas». *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), 106, 43-46.
- REINA, Manuel (1898b): «Don Juan en los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)». *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), 109, 66.
- REINA, Manuel (1898c): «Dante (Pensamiento de A. Barbier)». *La Ilustración Española y Americana*, V, 82.
- REINA, Manuel (1899a): *El jardín de los poetas*. Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- REINA, Manuel (1899b): «Retrato». *La Revista Moderna* (Madrid), 134, [9].
- REINA, Manuel (1900): «D. Juan de los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)». *El Defensor de Córdoba*, [3].
- REINA, Manuel (1906): *Robles de la Selva Sagrada. Poesías póstumas*. Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- REINA LÓPEZ, Santiago (2005a): *Manuel Reina Montilla. Biografía*. Córdoba, Diputación de Córdoba.
- REINA LÓPEZ, Santiago (2005b): *Manuel Reina: Catalogación completa de su obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo*. Córdoba, Diputación de Córdoba.
- ROLLINAT, Maurice (1883): *Les Névroses*. París, G. Charpentier.
- RUEDA, Salvador (1897): «Los murciélagos». *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), 85, 674-675.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2011): *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid, Cátedra.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2018): *Ensayo de una historia de la traducción en España*. Madrid, Cátedra.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2007): «Algunas notas sobre Reina, entre tradición y modernidad», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 357-372.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña (2004): *Las sombras del Modernismo: una aproximación al Decadentismo en España*. Valencia, Diputación de Valencia.
- SILES, José de (1905 [1885]): *El Diario de un poeta*. Madrid, Imprenta de Antonio Marzo.
- SILVESTRE, Armand (1878): *La Chanson des heures. Poésies nouvelles (1874-1878)*. París, G. Charpentier.
- LLORENTE, Teodoro (1906): *Poetas franceses del siglo XIX*. Barcelona, Montaner y Simón.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1974): *Historia de la literatura española*. Barcelona, Gustavo Gili, III, 8.^a ed.

VILLENA, Luis Antonio de (2007): «Visos decadentes y simbolistas en la poesía de Manuel Reina», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 147-159.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (1883): *Contes cruels*. París, Calmann Lévy.

WATLAND, Charles Dunton (1966): *La formación literaria de Rubén Darío*. Managua, Comisión Nacional para la celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío.