

Oscar Wilde en España, 1902-1928

AGUSTIN COLETES

SUMMARY

In this paper the influence of Oscar Wilde in Spain during the three first decades of our century is analyzed. Such influence is relatively extensive and deep, and goes through three different phases: the first, of a partial nature; the second, which is the widest, most varied and deepest; and the third, of a forthright decline. A good number of Spanish writers and commentators were affected by such influence: the modernists, both major and minor, early in the century; the established writers of three generations who had adopted or commented on different aspects of Wilde, and the translators and eulogists. The fact that Wilde's early popularity in Spain had to do with non-literary, sociological circumstances, rather than with purely literary events, is given emphasis.

En 1916 un escritor español, anglófilo convencido, afirmaba que «no hay nada que así favorezca una literatura nacional como injertarle esquejes de una literatura extranjera»¹. Va a ser el análisis de un esqueje literario, de cuño inglés, y su inserción en las letras españolas de las primeras décadas del siglo, lo que se aborda a continuación: más en concreto, la fortuna en este país de Oscar Wilde, representante del *art nouveau* inglés y, como tal, precursor del movimiento de renovación literaria y artística que afecta a toda Europa durante las cuatro primeras décadas de nuestro siglo y que produce una auténtica edad de oro en la cultura occidental contemporánea. Wilde, nacido en 1854 y fallecido en

1 Ramón Pérez de Ayala. «La poesía y la guerra». *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1965, p. 565. El presente trabajo fue originalmente una conferencia, dictada en la XIII Semana Inglesa de la Universidad de Oviedo (febrero 1984).

1900, objeto y sujeto de perdurable escándalo, punto obligado de referencia artística durante varios decenios, irlandés de nacimiento y cosmopolita de vocación, estana llamado a penetrar con cierta fuerza en el mundo literario de este país. Si bien el punto álgido de tal influencia se registra hacia 1920, hay que retrotraerse hasta 1902, ya que sin analizar mínimamente los estadios iniciales de la penetración es difícil entender la fase plena de la misma. (Para completar la panorámica, habna que hablar de la huella en España, por la época que nos ocupa, de autores como William Morris y John Ruskin, George Bemard Shaw y Heribert G. Wells, Amold Bennet y Joseph Conrad, James Joyce y algún otro; labor que, en gran parte, está por hacer).

Sigamos con Pérez de Ayala. Nuestro autor mencionana por vez primera a Wilde en 1906, con ocasión de un artículo sobre su maestro *Clarín*². Cuatro años antes había comenzado la penetración efectivadel escritor irlandés en España, y lo había hecho con tonos escandalosos: en 1902 aparecía la primera traducción española de *Salome*, la obra tenida por antipuritana e inmoral por excelencia de entre las de Wilde³. Por esa época, la escena literaria está dominada por los hombres de la *primera generación*, los Unamuno, *Azorín*, Machado, Valle Inclán, Maeztu, Rubén, que se encuentran en plena producción artística. Por su parte, los integrantes de la futura *segunda generación* —los Ortega, D'Ors, Madariaga, Pérez de Ayala, Miró, Azaña— son jóvenes de veintipocos años, entregados a su formación y a sus primeras escaramuzas, no sólo literarias. Algunos son, en estilo artístico y pose personal, fieles discípulos del *art nouveau*, del Pamaso francés, del recientemente fallecido Wilde -quien, poco antes de morir, había recibido en Pans las visitas de Antonio Machado, Rubén Darío, Pío Baroja y Santiago Gómez Carrillo⁴.

También en 1902 Nicolás Salmerón ponía prólogo a *Degeneración*, de Max Nordau, un libro hoy justamente olvidado, pero que hace ahora ochenta años largos levantó una considerable polvareda. Para Nordau, la literatura «decadente» en boga pertenecía al reino de la «degeneración». Partiendo de tal principio, llega a una conclusión harto clara sobre la moral y el arte: moralidad y belleza son idénticas en su esencia íntima, afirma, para censurar abundantemente, a renglón seguido, a Oscar Wilde y su obra. Pero el propio prologuista Salmerón recordaba que -por mucho que le pesara a Nordau— el nombre de Wilde era sagrado para los modernistas españoles. Nada más cierto: los jóvenes

² Ramón Pérez de Ayala, «El paisaje en *Clarín*», *Obras Completas* II, Madrid, Aguilar, 1964, p. 1.220.

³ En las siguientes obras se recogen (parcialmente en cada caso) las traducciones de Wilde al español en el período que aquí interesa: *Bibliografía española*, Madrid, 1901-1922 (reimpr. Nendeln. Kraus Reprint Ltd., 1967), 22 vols., *passim*; *Catálogo generalde la librería española e hispano-americana*, Madrid, Instituto Nacional del Libro Español. 1932-1951, vol. 5; Antonio Palau y Dulcet (ed.), *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, Librería Anticuaria, 1923-1927, vol. 7.

⁴ Vid. Antonio Machado, «Vida» (1931), en *Poesías Completas*, Madrid, Austral, 1963, p. 15, y Pío Baroja, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, vol. V, p. 818.

iconoclastas y *anarquizantes* de principios de siglo —Pérez de Ayala entre ellos, según veremos después— imitaban a Wilde, su pergenio físico, sus ocurrencias y sus poses, y le tenían como perverso ejemplo de *mala* conducta a seguir. Queda, pues, abierta la polémica, que durana bastante.

En 1914, a raíz de una representación de *Salomé*, con la musa Margarita Xirguen el papel estelar, el P. Caballero escribinaque «la infame concepción del degenerado Oscar Wilde ha sido traducida, para vergüenza de la escena española, a la lengua castellana. Su representación es prohibida en muchos países, protestantes inclusive. Aquí ha campado por su terrible irreverencia y su lujuria enfermiza. Constituye el más asqueroso espectáculo de cuantos nuestro oficio nos ha obligado a soportar»⁵. Pero apenas nadie parecía hacer caso a Nordau, o al P. Caballero. Tras la *Salomé* del año dos le toca el turno a un cuento de Wilde: «Lord Arthur Savile's Crime» es vertido, con el título de «El crimen de Lord Arturo Savile» en la revista *La España Moderna*, enero de 1906. Al año siguiente (publicación, en edición aún limitada, de *The Writings of Oscar Wilde* en Nueva York) Alvaro Alcalá Galiano, autor de innumerables reseñas, artículos y notas sobre temas culturales ingleses, pronuncia una conferencia acerca de *Salome* en Londres⁶. Pero es en 1908, sin duda a raíz de la aparición de la *First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde*, en catorce volúmenes de la casa Methuen al cuidado de Robert Ross, cuando comienza un verdadero interés en España por la obra de Wilde.

Se traducen, primero, los cuatro cuentos de *A House of Pomegranates: La casa de las granadas*, en la versión firmada por Emeterio Mazorriaga en 1909. Poco después le toca a *The Ballad of Reading Gaol*, traducida como *La balada de la cárcel de Reading* por Ricardo Baeza para la revista *Prometeo*. Y se registran hechos nuevos, que hablan del interés con que se contempla en el mundo literario la penetración de Wilde. La traducción de *La casa de las granadas* llevaba un prólogo de Díez-Canedo, probablemente el crítico literario más respetado de la época. Ya en el año anterior *La España Moderna* dedicaba unas páginas de su número de junio a probar que en la obra de Wilde, contrariamente a lo que solía decirse, podían encontrarse lecciones morales de la más pura ortodoxia. Ahora, Díez-Canedo contrapone el artificio creador de Wilde al realismo desfasado de algunos autores patrios cuando afirma: «Wilde nada quiere con la realidad; al contar sabe que miente y se deleita en la mentira, y hasta trata de hacerla aún más hermosa y más falsa, que cuanto más falsa más creación suya propia será. Para él, nada más aborrecible, nada más contrario a la verdadera expresión del espíritu del artista, que el 'documento humano', esa torpe invención de los letrados sin fantasía»⁷.

5 P. Caballero, *Diez años de crítica teatral española (1906-1916)*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1916, p. 214. *Apud* Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid, Gredos. 1982, p. 138 *ad calcem*.

6 L. Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 101.

7. Enrique Díez-Canedo, «Prólogo» a *La casa de las granadas* de Oscar Wilde, trad. de Ereteno Mazorriaga, Madrid, Hijos de Górniz Fuentenebro, 1909, p. XI s.

No es la única apología de la estética de Wilde: en el prestigioso suplemento literario de *El Imparcial*, *Los Lunes*, Alvaro Alcalá-Galiano, ya mencionado, escribe ahora a raíz de las nuevas traducciones y comenta, muy atinadamente, que al criticar a Wilde se confunden «las debilidades del hombre con la genialidad del artista. y que el irlandés es, sobre todo, un «poeta entusiasta del helenismo y de los artistas del renacimiento., discípulo de Ruskin y autor de «obras elevadas, de maravillosa factura y aristocrático pensamiento, en las que sólo se lamenta la falta de calor humano»⁸. Dos años más tarde, en 1910, Alcalá-Galiano ampliana estas y otras ideas sobre Wilde en el volumen titulado *Impresiones de arte*. Otros críticos, como Luis de Terán, en la revista *Nuestro Tiempo*, o el muy influyente Ramón Tenreiro, en *La Lectura*, se habían ocupado también de las nuevas versiones. Sena el segundo de los traductores mencionados hace un momento, Ricardo Baeza, el que se especializa en Wilde. Baeza, que es el traductor por excelencia de la época, solía estampar al pie de sus versiones las palabras: Ricardo Baeza Traduxit. Ramón Gómez de la Serna, diablo burlón por excelencia de su época, escribiría con el tiempo en su *Automoribundia*: «—¿Qué hace ahora Ricardo Baeza Traduxit? —Más Gourmont, más Saint-Paul-Roux, más Oscar Wilde. Las primeras cosas de todos esos seres extraordinarios, tan recónditos entonces, se publicaron en *Prometeo* con abundancia e insistencia⁹». Ramón, cuyo histrionismo tenía mucho de wildeano, sena, con todas sus ironías, uno de los grandes portavoces de Wilde en España por esa época, junto con Baeza y Alcalá-Galiano. De cualquier modo, con razón se habla a menudo de «generación unipersonal», por parte de la crítica, al referirse a la figura de Ramón: en lo que atañe a Wilde, sus opiniones son tan personales, unilaterales e irrepetibles como todo lo suyo.

En 1910 se produce otro acontecimiento que refuerza la que podemos llamar «moda *Salomé*»: Richard Strauss había compuesto cinco años antes una ópera sobre el texto de *Salome*. Esta versión operística de la obra de Wilde, esperada con interés, se estrena en el Teatro Real de Madrid en febrero. A Jacinto Benavente, aún iconoclasta, le gustó la ópera, y así lo dijo en una de sus famosas «Sobremesas» de *Los Lunes de El Imparcial*. Pero hubo otros muchos quienes no convenció el espectáculo. Así resumiría la polémica, andando el tiempo, José Subirá: «Los juicios no pudieron ser más contradictorios. Para unos críticos, aquella música, más dañina y malsana que el mismo libreto, era una droga peligrosa que no debía servirse a los públicos. Para otros, la ópera de Strauss sólo era ruido y más ruido, por lo cual, tras ella, oírían con gusto un poco de música»¹⁰. Al año siguiente Ricardo Baeza comenzaría a traducir las comedias

8 Alvaro Alcalá-Galiano, «Oscar Wilde y el arte moderno.. *Los Lunes de El Imparcial*, 10-IV-09. *Apud* L. Fernández Cifuentes. *op. cit.*, p. 101.

9 Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1948. p. 244.

10 José Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid. Editorial Plus Ultra. 1949, p. 627. *Apud* L. Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 102.

de Wilde, empezando por *A Woman of No Importance* y por *An Ideal Husband*; pero no se representaban, y consecuentemente no se hanan realmente populares, hasta 1917, como veremos enseguida.

En conjunto, puede afirmarse que la primera fase de la penetración de Wilde en España viene marcada por *Salome* y por las polémicas subsiguientes: la ética y la estética, la moral y el arte. Llega a haber, sobre todo a partir del año diez, toda una retahíla de estudios más o menos juiciosos sobre *Salome*, debidos a plumas tan distintas como las de Sánchez Araujo, Sánchez Ocaña, Cansinos Assens - que también traduce *Salome* por su cuenta y riesgo—, Miguel Guerra Mondragón o la del propio Ortega, quien todavía en 1921 escribiría un «Esquema de Salome» para *El Espectador*. Valle Inclán leena atentamente la *Salome* de Wilde, para parodiarla, antes de publicar *La cabeza del bautista* en 1924. Pero hablábamos de 1910: en ese año, Alcalá-Galiano y Andrés González Blanco se enzarzan en polémica con la moral y el arte —*Salome*, en realidad— al fondo. Al mismo tiempo en Barcelona Ramón Casellas elogiaba el mundo estético de Wilde y escribía un interesante artículo sobre la figura de Salomé en los retablos góticos catalanes". Y, paralelamente, el más wildeano de los literatos españoles —wildeano en el sentido superficial del término— publicaba una de las primeras de sus muchas malas imitaciones de Wilde: el volumen titulado *En el huerto del pecado*, una serie de cuentos, mediocre remedo de Wilde, que Antonio de Hoyos y Vinent agrupa bajo un conocido aserto del irlandés: «El pecado es el único elemento de algún colorido en la vida moderna.» Como colofón, y de manera que hoy nos parece simbólica, el primer número de la revista *Europa*, órgano de expresión de las nuevas generaciones intelectuales y europeístas, sale a la calle, en febrero de 1910, con un retrato de Wilde en la portada.

Tal es, pues, el carácter de la primera fase en la penetración de Wilde en España. Pero pronto Europa habna de sumirse en la más temprana de sus grandes crisis de identidad del presente siglo: la I Guerra Mundial. Y aunque España se mantiene oficialmente neutral, el país se divide casi de inmediato en dos bandos irreconciliables, aliadófilos y germanófilos, empezando por el propio palacio real, donde el soberano se ve obligado a coexistir entre una reina consorte inglesa y una reina madre alemana, y siguiendo por prácticamente todos los estratos de la sociedad. En los ambientes literarios las cosas habían cambiado bastante. Casi al mismo tiempo que el líder de la primera generación, Unamuno, se carteaba con un miembro conspicuo de la misma, *Azorín*, llamando *papanatas* a los europeizantes, el líder de la segunda, Ortega, hacía profesión expresa de europeísmo, y algunos compañeros de derrota (Pérez de Ayala, «El 98»; Azaña, «¡ Todavía el 98!»; Araquistain, *Las columnas de Hércules*), criticaban y satirizaban a sus antecesores¹².

11 Ramón Casellas, *La Veu de Catalunya*, 10-11-10. Vid. Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980, p. 189 s.

12 Vid. Agustín Coletes, «Pérez de Ayala y la Generación de 1914», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 114 (enero-abril 1985), pp. 159-171.

Con la guerra se produce definitivamente el cambio generacional. La segunda generación, denominada normalmente «novecentista» o «del 14», ha completado su proceso de formación, es decididamente europeísta, liberal y, en cuanto al contexto bélico, aliadófila en su práctica totalidad. Sus integrantes, encabezados en este campo por Pérez de Ayala, escribirán durante la guerra una literatura de combate, a base de manifiestos, declaraciones y multitud de artículos y libros antigermánicos. Hay, dentro de la compartida aliadofilia, un grupo de escritores que son, específicamente, anglófilos: Pérez de Ayala en primer lugar y, a su lado, un representante de la generación anterior, Ramiro de Maeztu, y otros varios de la suya propia: Salvador de Madariaga, Luis Araquistain, Julio Camba, Alvaro de Albornoz, el ya mencionado Alcalá-Galiano y otros varios¹³. Es en plena guerra, en 1916, cuando Pérez de Ayala escribe las palabras citadas al principio sobre los beneficios que los injertos de una literatura extranjera ejercen sobre la nacional. Pero lógicamente es hacia el final de la contienda cuando continúa el proceso de incorporación de autores extranjeros, y en concreto de Wilde. Según queda apuntado, en diciembre de 1917 se estrenan en Madrid *Una mujer sin importancia* y *Un marido ideal*: con el acontecimiento se abre la segunda fase de la penetración de Wilde en este país. Pérez de Ayala, que ya es el crítico teatral más leído, más temido y más influyente de la época, escribe:

Las comedias de Wilde aparecen en la escena española tras largos años de estar condenadas al ostracismo en los teatros del extranjero. Llegan hasta nosotros, como nos llegan todas las ideas y obras del ancho mundo, en la extremidad de su peregrinación, avejentadas, deslustradas, cansadas¹⁴.

Tenía razón. También Alcalá-Galiano se quejaría de la impericia con que las obras del irlandés se representaban en Madrid. Pero lo cierto es que estas funciones hanan más por la popularidad de Wilde en España que las abundantes traducciones de sus obras que venían saliendo a la calle desde 1902. A raíz del estreno mencionado, Pérez de Ayala responde al interés que suscita el tema con vanos artículos para *El Sol*. El primero es el titulado «Oscar Wilde o el espíritu de contradicción.» Comienza exponiendo una aguda comparación entre el *niño mimado* español y el *spoiled baby* inglés. Para Pérez de Ayala, en conclusión, Wilde había sido durante toda su vida uno de estos últimos: «Si alguien se ha ajustado al patrón ideal *delspoiled baby*, en todos sus perfiles, ha sido el escritor inglés Oscar Wilde, así en su vida como en sus obras», afirma.

Como tal «niño echado a perder», Oscar Wilde, según Pérez de Ayala, «no

¹³ Vid. Agustín Coletes. *Gran Bretaña y los Estados Unidos en la vida de Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1984, p. 187 ss.

¹⁴ Ramón Pérez de Ayala, «Las comedias modernas de Wilde» (1917), *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1966, p. 212.

toma la vida en serio, porque sólo a sí propio se toma en serio, que es la mayor falta de seriedad», «no conoce el esfuerzo, por no haber conocido obstáculos», y se caracteriza por «su espíritu contradictorio». Recuerda cómo ni siquiera cuando en la cárcel escribe *De Profundis*, en uno de los momentos más amargos de su vida, deja de ser un *spoiled baby*. Tras mencionar su escandaloso *affaire* con Lord Alfred Douglas y las desastrosas consecuencias del mismo, concluye:

Salió de la cárcel y de Inglaterra; escondióse a las miradas del mundo y arrastró miserable existencia. Hubo momentos en que el más delicado agasajo con que le podía brindar alguno de sus amigos leales era una camisa limpia o un cuello postizo. ¡Un cuello postizo! Y ni aun siendo el hombre deshecho y echado a perder, dejó de ser el niño echado a perder, vanidoso, contradictor y obsesionado por adoptar actitudes teatrales¹⁵.

En «Las comedias modernas de Wilde», siguiente artículo de la serie, pasa Pérez de Ayala a considerar las obras dramáticas del escritor dublinés. Comienza afirmando lo siguiente:

Oscar Wilde es un escritor interesante, dotado de cierto hechizo intelectual y sensual, que hará siempre gustosa la lectura de sus obras, un escritor gracioso y agradecido, esto es, favorecido por las Gracias; mas para ser un gran escritor le faltó concepto preciso del mundo y hondo sentido de la vida¹⁶.

Para Pérez de Ayala, en efecto, Wilde no es un escritor genial; tan sólo ingenioso. Párrafos más abajo redondeará esta idea al comentar que «ni en la acepción estricta ni en el sentido laxo es admisible predicar la rareza de genio en Oscar Wilde juzgando su obra. El don de ingenio sí que lo poseyó; ingenio fuera de lo común»¹⁷, pasando a exponer cuál sea el rasgo distintivo del escritor genial:

Los grandes escritores son aquellos que mejor han sabido responder a las preguntas esenciales y eternas, según el modo y expresión de su tiempo y pueblo. Y en esto está el secreto de su universalidad en el espacio y de su perduración en el tiempo. Oscar Wilde no es uno de los escritores contemporáneos que mejor han sabido responder a las preguntas eternas tal como se han planteado en los últimos años¹⁸.

En un momento dado, parece que Pérez de Ayala va a destacar en las

¹⁵ Ramón Pérez de Ayala, «Oscar Wilde o el espíritu de contradicción* (1917). OC, III, p. 206.

¹⁶ Ramón Pérez de Ayala, «Las comedias modernas de Wilde» (1917), *ed. cit.*, p. 206.

¹⁷ *Ibid.*, p. 208.

¹⁸ *Ibid.*, p. 209.

comedias de Wilde una característica que para él es propia del gran arte: la presencia de un conflicto dramático planteado como la oposición entre una serie de fuerzas originales que tienen en cada una su propia razón de ser, como en el *Otelo* de Shakespeare; pero enseguida aclara que éste no es exactamente el caso con Oscar Wilde:

Las comedias modernas de Oscar Wilde poseen una de las virtudes teologales y necesarias para salvarse: que cada uno de sus personajes tiene razón. Wilde ha descubierto y mostrado con sagacidad intelectual el resorte de los muñecos. Pero eso no basta; porque siguen siendo muñecos. Wilde comprendió a cada uno de sus personajes, pero le faltó la simpatía humana con que vivificarlos; le faltó lirismo, el infundirse y apasionarse dentro de cada uno de ellos ¹⁹.

En resumen, podemos decir que Pérez de Ayala — no es el único entre la crítica española de la época — contempla a Wilde bajo una óptica un tanto distorsionada. Se fija más en el hombre que en la obra, y a ésta la somete a una condena global (llamando la atención el hecho de que ni siquiera mencione el *Retrato de Dorian Gray*, la poesía, los cuentos o los ensayos del autor irlandés). Bien es cierto que Ayala es consciente de las cualidades positivas del teatro de Wilde: antes había escrito que este autor «introdujo en el diálogo de la comedia de sociedad un cierto desenfado cínico, un tanto chocante con la pudibundez de las costumbres inglesas»), y ahora también admite que «cada uno de sus personajes tiene razón». Pero no insiste mucho sobre estas cualidades positivas. La razón creo que es clara, aunque para entenderla cabalmente tengamos que volver un momento a los tiempos de la aclimatación de *Salome* en España.

Ya vimos cómo Salmerón, en 1902, recordaba que el nombre de Wilde era sagrado para los modernistas españoles. Pues bien, entre ellos estaba el joven Pérez de Ayala, que ejercía de *dandy*, y llevaba a los *dandies* a sus escritos. Y creo que para Pérez de Ayala la figura del *dandy* representaba, por aquel entonces, lo mismo que para Wilde: para decirlo con palabras ajenas, que comparto plenamente, «la defensa del principio individualista — estrechamente relacionado con el esteticismo del artista —, con su propio código de valores en oposición a la cosmovisión de la burguesía») ²⁰. Wilde había escandalizado a la sociedad biempensante norteamericana cuando en 1882 se presentaba en los Estados Unidos, para dar una serie de conferencias. ataviado de manera (para aquellos tiempos) extravagante. Ayala también recordaría este episodio en 1917:

Conquistada ya sonora nombradía, hace un viaje al Norte de América. Se lanza a pasear por las calles de Nueva York ataviado con este

¹⁹ *Ibid.*, p. 211.

²⁰ Antonio Raúl de Toro Santos. «Algunas notas en torno a la función del Dandy en las comedias de Oscar Wilde», *Atlantis*, 2, abril 1980, p. 40.

indumento: ondas de cabello castaño, cruzándole la frente. caían hasta los hombros; corbata chalina, de un verde fantástico; casaquín de terciopelo; calzones cortos, ceñidos; medias de seda y zapatos de hebillas²¹.

Pero Pérez de Ayala no recuerda, o más bien no quiere recordar, que sólo quince años atrás también iba él mismo, no por Norteamérica, sino por el mismísimo Oviedo, ataviado «como para una alegre mascarada». En 1903, Maeztu escribía que «el poeta modernista» Ayala «ha llevado a Asturias el uso de las melenas, el monóculo y los chalecos confeccionados con tela de mantones de manila.» Un año antes, alguien que firma «El Zurriaguista despampanante») desde las páginas de *El Carbayón*, diario conservador ovetense, publicaba unos versos satíricos dedicados «Al muy ilustre escritor D. Ramón Pérez y Fernández». Entre otras muchas cosas de parecido tenor se escribe lo siguiente sobre un Ayala que tenía veintiún años a la sazón:

Sabrás andar paseando
 Con tus airosos y almos compañeros,
 Sabrás ir enseñando
 El pelo, do operando
 Pueden vivir legiones de lanceros;
 Sabrás atarte bien esa corbata,
 Do hay tela suficiente
 Para hacer una bata
 A cada gris y estéril mogigata
 De las que admiran tu melena ingente.

La referencia a las admiradoras del poeta no había impedido que un tal «Bombardino» — posiblemente el mismo plumífero anterior — cantara unos días antes, en los versos titulados «Pérez-modernismo», a «el muy hermoso dama», acusándole del vicio wildeano al exclamar: «o es este nene un... *eso* rematado/o es todo un Pero-Grullo.» Por si esto fuera poco, se conserva una autocaricatura de Ayala, de principios de siglo, en que el joven poeta se retrata a sí mismo de esta guisa: bombín, melena, monóculo, *foulard* al cuello, gabán hasta los pies, paraguas y un Corazón de Jesús al pecho²². Pero ahora, en 1917, Pérez de Ayala ha cambiado mucho: hace tiempo que ha olvidado su propio modernismo inicial, es un intelectual serio y comprometido y ha escrito *Troteras y danzaderas* donde, recordemos, satiriza al lamentable vate modernista, Teófilo Pajares, y llega a afirmar que «el Arte por el Arte, tal como tú lo consideras, es una imbecilidad»²³.

21 Ramón Pérez de Ayala, *loc. cit.* en nota 15. p. 201.

22 Vid. Agustín Coletes, «En tomo al Ayala modernista: tres sátiras de *El Carbayón*», *Nueva Conciencia*, 20-21, octubre 1980, p. 55 s.

23 Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, ed. de Andrés Arnorós, Madrid, Castalia, 1972, p. 220.

Así pues, la vida y la obra de Wiide representan para Pérez de Ayala en este momento —1917— los restos de un lastre —modernismo, dandinismo, «épater le bourgeois», arte por el arte, etc.— del que se ha venido desembarazando con rapidez desde hace años. El que ahora escribe es, como queda comentado, el Pérez de Ayala comprometido política y éticamente, muy distinto del primer Ayala. En esta ocasión, pues, sus análisis sobre el teatro y la figura de Wilde nos dicen no sólo sobre el autor irlandés, sino también sobre el propio Pérez de Ayala y su ambiente generacional. Esta impresión queda grandemente reforzada cuando comprobamos cómo se sirve de la figura de Wilde para atacar descarnadamente a su enemigo número uno por esta época, Jacinto Benavente. En 1919, con su mala uva habitual, declarana a Alberto Hidalgo:

Yo le podna decir que la gracia de Benavente es la del maricón que murmura de los demás. ¿Usted no ha leído las comedias de Oscar Wilde? Pues bien, Benavente ha aprendido mucho en ellas. A no ser que el espíritu fraternal de los dos autores, la comunidad de vicios, les haya hecho pensar lo mismo ²⁴.

En 1918, estando aún muy recientes sus críticas sobre el teatro de Wilde, se le presenta a Ayala una excelente ocasión para continuar escribiendo sobre el dramaturgo irlandés. Ese año se producía en Londres (con Wiide muerto desde hacía ocho) una suerte de continuación del proceso que había sufrido el escritor en 1895: ahora un tribunal londinense condenaba por inmoralidad al productor de *Salome*, prohibiendo la representación de la obra. Naturalmente, el auténtico procesado era Wilde, su arte y todo lo que uno y otro representaban. Pérez de Ayala lo ve con toda claridad, y lo dice desde *El Sol*:

Igual que en algunas baladas, en este proceso hubo un embozado misterioso, que al abrir la capa vióse que era un muerto: el embozado aquí era Oscar Wilde. En el banquillo de los acusados yacía la triste memoria de Oscar Wilde ²⁵.

Ayala se molesta, a continuación, en traducir unos fragmentos, nada cortos, del propio proceso, sin duda tomados de un periódico inglés. El corolario de todo ello es el siguiente artículo de la serie, titulado —casi como cabía esperar— «La moral y el arte.» El escrito, como corresponde a la discusión un tanto bizantina que constituye su objeto propio, resulta algo farragoso en ocasiones, pero las ideas fundamentales quedan claras. En primer lugar rechaza Pérez de Ayala los antiguos prejuicios de Max Nordau en *Degeneración*. Como ya sabemos, según Nordau la obra de Wilde no era bella porque no era moral, y no era moral porque

²⁴ Vid. Alberto Hidalgo. *Muertos, heridos y contusos*, Buenos Aires. Imprenta Mercantil. 1920, p. 125 ss.

²⁵ Ramón Pérez de Ayala, «Proceso póstumo» (1918), OC, III, p. 213.

Wilde era un degenerado. «La obra -escribe Ayala— será estimable o no será estimable estéticamente, pero no a causa de que el autor sea equilibrado o desequilibrado, sino por cualidades o defectos intrínsecos a la misma obra.» A continuación se pregunta:

¿Cabe admitir o justificar ciertas obras, éticamente repulsivas, so pretexto de que son obras de arte? Este es ya pleito viejo. La mayoría de las opiniones se han inclinado siempre por la respuesta negativa. Los menos propugnan la autonomía del arte, una especie de fuero exento estético, totalmente manumitido de los imperativos morales. Huelga decir que estos escasos propugnadores son artistas, o que por tales a sí propios se reputan. La teoría que ha sustentado la escisión entre la ética y la estética se acostumbra a denominar «del arte por el arte». De esta teona derivó, a fines del pasado siglo, una escuela llamada «esteticismo»; uno de sus más señalados corifeos fue Oscar Wilde²⁶.

Desarrolla luego una alambicada distinción triple entre lo que él llama «el arte popular», «el arte artístico» y «el arte exquisito o esteticista», según esté (por el orden expuesto) más o menos sometido a la moral. Interesa la conclusión, que está claramente en línea con cuanto se comentó más arriba: «Un arte que voluntariamente se ajena de la humanidad casi entera, y de esta suerte renuncia a ejercer un ministerio artístico sobre la sociedad, adolece de cierta insensatez radical.»

Otro hecho, de carácter puramente editorial esta vez, viene a reforzar la popularidad de Wilde en España: en ese mismo año, 1918, el escritor irlandés es declarado «libre» en el registro de la propiedad; «ya era un negocio», como apuntaría Ramón²⁷. El propio Gómez de la Serna exhumó, también en 1918, una traducción de *The Picture of Dorian Gray* realizada por su hermano, que publica Biblioteca Nueva. Otra editorial importante, Atenea, saca a la luz la misma obra, un año más tarde y esta vez en versión de Ricardo Baeza. Por los mismos días, Alcalá-Galiano traduce otra colección de cuentos de Wilde con el título genérico de *El jardín de las hadas*. En enero de 1919, la revista *Cosmópolis* incluye en su número inaugural la versión castellana, primera que se hacía, de seis poemas de Wilde, y ese mismo año Armando Vasseur publica, en Pueyo, sus versiones de *De Profundis* y de *The Soul of Man Under Socialism*: la revista *España*, que había sido portavoz ideológico de la segunda generación y que ahora estaba siendo dirigida por Luis Araquistain, anglófilo y socialista, celebra la fiesta del trabajo de 1920 publicando, igualmente, *El alma del hombre bajo el socialismo*. Ese mismo año conoce las aportaciones de Miguel Guerra Mondragón y de León Felipe, quienes traducen diversos ensayos de Wilde para las madrileñas Editorial América y Editorial Americana respectivamente. Al siguiente, 1921, el

26 Ramón Pérez de Ayala, «La moral y el arte» (1918), *OC*, III, p. 221.

27 Ramón Gómez de la Serna. *Automoribundia*, ed. cit., p. 290.

periódico *La Voz* incluiría una versión de «The Rose and the Nightingale» en su sección de cuentos extranjeros. Y, podemos añadir, durante todos estos años, la revista *La Esfera* —una hermosa revista, de magnífica presentación— reproduciría con frecuencia grabados, dibujos y poesías de los modernistas españoles rezagados sobre el tema de Salomé.

Las traducciones de Wilde se complementan con diversas reseñas, artículos y ensayos sobre el autor irlandés, que van saliendo por la misma época. Ya se aludió a los comentarios de Pérez de Ayala, Salaverría y otros vanos hablanan igualmente sobre los estrenos, por lo general en tono negativo. Y, en el terreno de la divulgación crítica, destacan las aportaciones de Gabriel Alomar y del varias veces mencionado Alcalá-Galiano. El primero escribiría para *Los Lunes del Imparcial*, en noviembre del diecinueve, un extenso trabajo sobre «La estética de Wilde»; lo único que Alomar le reprocha a Wilde es «la negación de la belleza natural por sí misma.» Al año siguiente, desde su libro *La formación de sí mismo*, Alomar aconseja al autodidacta leer a Wilde, junto con Ruskin, Carlyle y Rossetti de entre los autores ingleses. Alcalá-Galiano, por su parte, demostraría ser el escritor español que mejor conoce a Wilde, el que más se preocupa por su difusión y el que más al tanto se mantiene sobre la bibliografía extranjera al respecto. Sus dos artículos sobre Wilde en la *Revista Quincenal* de febrero y marzo de 1918 constituyen probablemente la semblanza más completa hasta entonces escrita sobre Wilde en España. Comienza hablando de la penetración del irlandés en este país, lamentándose de que no es todo lo sería que la importancia del autor merecería, al afirmar:

La actualidad literaria y teatral ha hecho que en Madrid se hablara recientemente del malogrado poeta irlandés, cuyo nombre sigue siendo sinónimo de perversión y decadentismo para todos aquellos que sólo conocen el trágico fin del hombre, y en cambio desconocen la obra variada, compleja y bellísima de aquel refinado artista ²⁸.

Y al final de su ensayo, se quejará del descuido con que las comedias de Wilde se han representado en Madrid, de lo poco documentados que se encuentran los prólogos de Baeza a sus traducciones, y de que muchos intelectuales madrileños —algo similar pasaría con Joyce en su día— «juzgan a Wilde de oídas.»

Mas, pese a las quejas de Alcalá-Galiano, es indudable que Wilde había pasado, hacia 1920, a formar parte del patrimonio literario de este país. Rafael Urbina escribiría en 1919, desde *Cosmópolis*: «Sigue la moda de Wilde. Todos los editores lo quieren, todos los escritores lo traducen, todos los públicos lo solicitan» ²⁹. Es curioso comprobar cuál es la situación que se genera en torno a

²⁸ Alvaro Alcalá-Galiano, en *Revista Quincenal*, 25-11-18. *Apud* L. Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 138.

²⁹ Rafael Urbina, en *Cosmópolis*, IX, 1919, p. 149. *Apud* L. Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 135.

Wilde hacia 1920: por un lado, algunos de los escritores que en su día, hacía unos veinte años, habían sido wildeanos, aquellos para los cuales el nombre de Wilde era sagrado, habían adquirido conciencia de su deber generacional, concebido en términos de regeneración y compromiso ético, y se habían desembarazado de lo que para ellos era un pesado lastre: no prestaban, ya, demasiada atención a Wilde. Pero, por otro lado, muchos escritores populares, de la llamada ~Promoción de *El Cuento Semanal*,,, hacen gala de un decadentismo tardío y no siempre bien entendido por ellos mismos, circunstancia motivada, al menos en parte, por el carácter contrahecho de la penetración de Wilde en España y que aturdiría y confundiría hasta a los mismos gobernantes (recordemos que Unamuno sena desterrado por Primo de Rivera en 1923 «para combatir el morbo del decadentismo») ³⁰. Rafael Cansinos-Assens, junto con Gómez de la Serna, era uno de los grandes divulgadores, en tertulias de café y desde diversas tribunas literarias, de la estética decadentista. Mas fue sin duda Antonio de Hoyos y Vinent el wildeano por excelencia de la época.

Hoyos y Vinent, hombre alto y bien parecido, homosexual declarado, de pujos aristocráticos, tocado con su eterno monóculo, ternos impecables y aspecto repulido, iba de perverso decadente por la vida, divirtiendo a todo el mundo con sus poses y sus historias, poblando las revistas y las diversas colecciones de novela corta con sus cuentos perversos, lujuriosos y lujuriantes. Era, en suma, como había pasado con Wilde en Londres, el juguete favorito de la burguesía madrileña de posguerra. No ha de extrañarnos, pues, que a las alturas de los años 20, ambos personajes, Cansinos y Hoyos, sigan a vueltas con la *Salome* de Wilde: el primero la traduciría y estudiaría en 1919; el segundo publicaría en 1923 «La verdadera historia de Salomé», versión novelada del drama de Wilde. Ya en 1916 López Pinillos, en su novela de clave *El luchador*, retrataba, exagerando los rasgos, a un personaje intermedio entre Cansinos y Hoyos. Escribía: «En el mismo café, pero en otro turno, se reunía la patulea hedionda de los invertidos. Presidíalos un hombrachón acaponado, autor de poesías prostibularias, con los ojos como dos goterones de pus, la boca moscorra y la mirada de pelandusquilla, que citaba continuamente a Walt Whitman, Tennyson y Longfellow y que, cuando mentaban a Oscar Wilde, se relamía con estremecimientos de histérica» ³¹.

Ya he hablado —refiriéndonos a literatos más serios— de la evidente influencia de la *Salome* de Wilde sobre *La cabeza del bautista* de Valle-Inclán. Desde hace tiempo se ha visto la huella de las comedias de Wilde en la dramaturgia de

³⁰ Apud Melchor Fernández Almagro, *Historia del reinado de Alfonso XIII*, Barcelona. Montaner y Sirnón, 1933, p. 454. Sobre los escritores asociados con «El Cuento Semanal», vid. Federico Carlos Sáinz de Robles, *La promoción de «El Cuento Semanal» (1907-1925)*, Madrid, Austral, 1975, *passim*.

³¹ José López Pinillos, *El luchador*, Madrid, Renacimiento, 1916, p. 63. Apud L. Fernández Cifuentes. *op. cit.*, p. 137.

Benavente. Y hay que añadir que son los escritos críticos del irlandés los que ejercen una influencia más profunda en algunos literatos españoles: Rubén Darío, cuyas ideas estéticas derivan, en buena medida, del autor de *Zntentions; Azorín*, que sin duda tuvo en cuenta las especulaciones críticas de Wilde al elaborar las suyas propias; D'Ors, cuyo caso parece haber sido muy semejante. Pero en la época que nos ocupa ahora —hacia 1925— ya se había producido un nuevo cambio generacional. Aunque muchos de los escritores de la primera y segunda generación seguían publicando obras creativas, pero sobre todo de crítica y ensayo, son ya los hombres de *latercera generación* los que comienzan a dominar la escena literaria.

Algunos, como Guillermo de Torre en su *Literaturas europeas de vanguardia*, libro publicado en 1925, consideran la obra crítica de Wilde, *Zntentions* especialmente. como lo más perdurable de este autor³². Otros, como González Ruano, en sus *Notas sobre Oscar Wilde*, del mismo año, juzgan «estimables» los trabajos más serios sobre el escritor irlandés obra de miembros de la generación anterior, como Baezao Pérez de Ayala; pero también constatan la característica de superficialidad propia de otros muchos, a la que he venido aludiendo: «A cualquier majadería -escribe González Ruano—, a cualquier impertinencia o retruécano de café, se le llama en seguida sutileza wildeana»³³. En fin, Antonio Espina, otro miembro conspicuo de la nueva generación, se desembaraza tres años más tarde, en 1928, de la —quizá ya pesada— herencia de Wilde: «Aprovecho esta ocasión -escribe desde *Revista de Occidente*— para desacreditar un poco la memoria de Oscar Wilde. En el único aspecto en que merece verdaderamente desacreditarse. Como escritor. Como bibelotista. Como exquisito decimonónico de provincia literaria.,³⁴

Se produce, con todo, un acontecimiento que supone los últimos coletazos, el canto del cisne de la penetración de Wilde en España. Si la primera fase de tal penetración había venido marcada por la traducción de *Salome*, y la segunda por la representación de sus comedias y el proceso de 1918. la tercera viene dada por otro acontecimiento que tampoco tiene demasiado que ver con los valores literarios. La famosísima carta de Wilde a su amigo Alfred Douglas, *De Profundis*, había sido publicada póstumamente, en 1905, con grandes expurgos. siendo pronto traducida al alemán, hecho que al parecer la volvió más asequible en el continente. Margarita Nelken la vierte del alemán y la publica en 1925 con el título *La tragedia de mi vida*. Hay cierta expectación; pero la crítica especializada parece haberse cansado ya de Wilde. El veterano Díez-Canedo, desde *El Sol*, no muestra un excesivo interés por la obra exhumada. Menos aún, Astrana Mann, que descalifica globalmente al que él llama «degenerado comediógrafo

32 Vid. Lisa E. Davis, «Oscar Wilde in Spain», *Comparative Literature*, 25, 1973. p. 139.

33 César González Ruano. *Notas sobre Oscar Wilde*, Madrid. Clásicos y Modernos, 1925, p. 56.

34 Antonio Espina, en *Revista de Occidente*, noviembre 1928, p. 239. *Apud* L. Fernández Cifuentes. *op. cit.*, p. 286 s.

irlandés»³⁵. Alberto Insúa tampoco dice nada nuevo. Cansinos Assens, por su parte, no hace sino empeorar las cosas con otra de sus *wildeana*: una traducción, algo inoportuna como declararía Baeza, del alegato de Alfred Douglas, *Oscar Wilde y yo*.

Ricardo Baeza se queda solo en su incansable labor de aclimatación de Wilde: en primer lugar, critica desde *El Sol*, ya en 1927, las imprecisiones y errores de Margarita Nelken en su traducción de *De Profundis*, y en sendos folletones explica dilatadamente la historia de esta obra póstuma de Wilde. Luego hace la misma labor crítica, pero mucho más dura, con respecto a lo último de Cansinos. Finalmente, traduce la biografía de Wilde escrita por Frank Harris en 1928. Durante todo ese tiempo había tratado de avivar el fuego wildeano con noticias, reseñas, etcétera: pero el mercado estaba ya saturado del autor irlandés, y el punto álgido en su penetración había pasado. Indudablemente, la huella quedaba. Por poner un ejemplo de aceptación anivel popular, en una encuesta llevada a cabo por *El Sol* al objeto de conocer las preferencias literarias de sus lectoras, el nombre de Wilde aparece en un digno cuarto lugar entre los extranjeros, detrás de Dickens, Anatole France y Rabindranath Tagore, por ese orden³⁶. Por otro lado, rara es la biblioteca de un intelectual de la época en la que no se encuentren las obras de Wilde, desde la de Pío Baroja hasta la de Pérez de Ayala, pasando por la de Gabriel Miró o la de Ortega³⁷.

Así pues, podríamos concluir recordando que la presencia de Wilde en la España anterior a la II República pasa por tres fases diferenciadas: la primera, de carácter aún muy parcial, a partir de 1902, centrada en el éxito de *Salome*, en el entusiasmo de los modernistas fin de siglo y en las polémicas sobre la moral en las artes. La segunda, motivada igualmente por acontecimientos no estrictamente literarios, como fueron los estrenos de 1917 y el proceso de 1918, y que es la más extensa, variopinta y profunda. La tercera, de franco declive, originada, una vez más, por un acontecimiento extraliterario como lo fue la traducción de *De Profundis* y en la que se refleja tanto una cierta consolidación de Wilde entre el público lector cuanto el cansancio de la crítica y la consideración generalizada, en un ambiente perteneciente a la tercera generación, de Wilde como un autor que representa a un pasado ya algo remoto.

En cuanto al carácter de estas influencias, podemos distinguir igualmente varios grupos. En primer lugar, los jóvenes modernistas de principios de siglo, fieles seguidores de Wilde cuando el autor irlandés aún vivía o acababa de morir y que pronto, o bien desaparecerían de la escena literaria, o bien asumirían su compromiso generacional y aquilatarían grandemente sus opiniones tempranas sobre Wilde, caso de Pérez de Ayala, e incluso de Díez-Canedo. En segundo

35 Luis Astrana Mann, *Los Lunes de El Imparcial* (22-XI-25), *apud.* L. Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 287.

36 *El Sol*, 29-V-27.

37 Sobre las lecturas anglonorteamericanas de Pérez de Ayala, *vid.* Agustín Coletes, «La biblioteca inglesa de Ramón Pérez de Ayala», en prensa para *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*.

lugar, aquellos que siguen, con mucho retraso respecto a otros países, las huellas de los modernistas de principios de siglo e inundan las páginas de *La Esfera* y otras revistas con sus composiciones y estampas «decadentes»³⁸. Entre ellos destacan aquellos que hacen del wildeanismo una superficial filosofía de la vida, pero que normalmente no pasan de mediocres imitadores: casos de Cansinos-Assens, Hoyos y Vinent y algún otro. En tercer lugar, tenemos a aquellos literatos consolidados que aprecian en Wilde o toman de él los aspectos que más les interesan: su estilo o temática teatral, como Benavente o Valle-Inclán o, caso más común, sus consideraciones críticas, casos de Rubén y *Azorín* primero, de D'Ors a continuación, y de González Ruano o Guillermo de Torre más tarde. Y, por último, están aquellos que se echan sobre los hombros la apostólica labor de difundir a Wilde de manera seria y profunda, aunque a veces caigan en la apología —Alcalá-Galiano— o en cierta superficialidad —Ricardo Baeza—.

Como decía Pérez de Ayala, y vuelvo al principio, posiblemente no haya «nada que así favorezca a una literatura nacional como insertarle esquejes de una literatura extranjera»). El análisis de uno de ellos, del jugoso esqueje de Oscar Wilde y su inserción en la España de las primeras décadas de este siglo, es lo que se ha intentado abordar, o más bien esbozar, en las líneas precedentes.

³⁸ Téngase en cuenta - e n descargo, hasta cierto punto, de los wildeanos españoles más superficiales — que el pensamiento crítico de Wilde no es totalmente coherente y se presta a interpretaciones formalistas. Comenta René Wellek: «Wilde... disconcertingly shifts between three often divergent views: panaestheticism, the autonomy of art, and a decorative formalism. He does not hold his vision steady» (*A History of Modern Criticism: 1750-1950*, vol. 4, New Haven and London, Yale U. Press, 1977, p. 409).