

La Rioja “negra” de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos: encrucijada de lecturas

Frederik Verbeke
Universidad del País Vasco

A finales del siglo XIX, a principios del verano de 1888, el poeta Émile Verhaeren llegó a Irún encontrándose con su amigo el pintor Darío de Regoyos. Fue el 18 de junio y el inicio de un viaje por el norte y el centro de la Península que se convertiría en uno de los episodios más relevantes de las relaciones interculturales hispano-belgas. A lo largo del viaje, ambos artistas plasmaron sus impresiones en creaciones artísticas y literarias. Mientras Regoyos se dedicaba a pintar y dibujar, Verhaeren redactaba artículos y corregía las pruebas del segundo poemario de su llamada trilogía negra: *Les Débâcles*. Entre todas esas creaciones se puede establecer una red de relaciones intertextuales e interartísticas¹. Sin embargo, la obra en la que el dialogismo intercultural alcanza su cenit, su fusión más perfecta, es sin duda la *España negra*.

Aunque publicado a finales de los noventa, el libro fue compuesto principalmente con material creado durante el viaje del '88. Responsable de la edición, Darío de Regoyos escogió como base los cuatro artículos que Verhaeren había publicado bajo el título *Impressions d'artiste* en la revista bruselense *L'Art Moderne* entre junio y agosto de 1888. Los tradujo parcialmente, intercaló párrafos propios y añadió unas cuantas ilustraciones. El resultado es un libro en el que confluyen y se entremezclan escrituras distintas, párrafos de Verhaeren traducidos por Regoyos y párrafos originales de Regoyos. Sin embargo, resulta imposible identificar la paternidad de los fragmentos, al no ser que se confronte la versión castellana con la versión en francés, la *España negra* con las *Impressions d'artiste*.

1. Cfr. nuestro trabajo “Interdependencias estéticas durante los viajes de Regoyos y Verhaeren” que se publicará en breve en: VV.AA. (2002): *Miscelanea de Arte Contemporáneo Vasco*. Bilbao: Universidad de Deusto.

No es nuestra intención centrarnos en esta confrontación, sino descubrir cómo ambos textos están estrechamente relacionados con la poesía verhaereniana. Si el análisis de las relaciones intertextuales nos llevará a revisar la interpretación de la *España negra*, también nos permitirá confirmar lo que algunos investigadores han sugerido los últimos años: la *España negra* es mucho más que un libro de viajes. Las notas de los viajeros no surgieron de modo espontáneo, sino que brotaron a raíz de un imaginario preconcebido. Su mirada estaba mediada por unos presupuestos estéticos: el pesimismo finisecular, las experiencias que vivieron sus amigos Constantin Meunier, Théo Van Rysselberghe y Frantz Charlet durante un viaje por la Península en 1882, y sobre todo los escritores franceses del romanticismo Victor Hugo y Théophile Gautier. Es decir: las notas de Verhaeren y Regoyos no corresponden tanto a unas impresiones de viajeros, sino más bien a unas impresiones de artistas. Si la relación intertextual con el romanticismo francés ha recibido cierta atención por parte de los estudiosos, del mismo modo que la relación con los textos de la llamada generación del 98, resulta algo extraño que no existan estudios sobre la intertextualidad verhaereniana en la *España negra*.

A continuación ilustraremos esa intertextualidad a partir del episodio que transcurre en la Rioja, particularmente en San Vicente de la Sonsierra. El interés de este episodio es doble. De un lado, se trata de un texto añadido por Regoyos en fechas posteriores al viaje del 1888, lo que nos permite averiguar hasta que punto la escritura de Regoyos está en consonancia con las partes escritas originalmente por Verhaeren, e incluso con la poesía de Verhaeren de aquellos años. De otro lado, se trata de uno de los episodios más emblemáticos de la *España negra*: figura al final del libro y, en opinión de Regoyos, es el que mejor lo resume. Refiriéndose a Verhaeren, Regoyos concluye así el libro: “Y si [...] viniera a pasar un Viernes Santo en La Rioja entonces sí que vería al natural y de una pieza toda su ESPAÑA NEGRA tal como él la desea y la canta con su alma de gran poeta”.²

No parece ser que Verhaeren y Regoyos estuvieron en La Rioja durante el viaje del 1888. De hecho, en las *Impressions d'artiste* no figura ninguna referencia, ni en la correspondencia del poeta. La visita a San Vicente de la Sonsierra, la realizó Regoyos en fechas posteriores y sin estar acompañado por Verhaeren, durante una Semana Santa y a raíz de un comentario del pintor riojano Enrique Paternina, quien le había hablado de la procesión de San Vicente como un “espectáculo goyesco”.³ Plasmadas en la conclusión de la *España negra*, sus impresiones mantienen una estrecha relación intratextual con los episodios anteriores, a través de la configuración espacio-temporal y del tema de la flagelación.

Las calles ruinosas de San Vicente de la Sonsierra vistas una tarde de un Viernes Santo, respetan la configuración espacio-temporal que domina en los

2. Verhaeren/Regoyos 1989: 109.

3. Verhaeren/Regoyos 1989: 105.

demás episodios de la *España negra*. A pesar de tratarse de un viaje, el espacio y el tiempo se mantienen casi siempre idénticos. Generalmente, los viajeros llegan a los pueblos en momentos crepusculares, al atardecer o de noche⁴, y los pueblos que visitan son todos “ciudades muertas”. Están muertas por su arquitectura ruinosa⁵ y por las escenas fúnebres, sangrientas y decrépitas que tienen lugar en su recinto: funerales, corridas de toros, fiestas con canciones tétricas, procesiones, imágenes del Cristo coronado, cementerios, ataúdes, etc.⁶ El espacio y el tiempo se entrelazan entre sí a través de la idea del aniquilamiento.

Dado que la configuración espacio-temporal, ciudades muertas a la luz crepuscular, se mantiene casi idéntica a lo largo del viaje, las ciudades visitadas se diferencian poco entre sí y son casi intercambiables, por lo que el dinamismo del viajar se ve inmovilizado y la actividad perceptiva y gnoseológica de los viajeros confusa⁷. No hay apenas evolución. El concepto de la España negra no se va formando al paso del viaje, sino que está presente desde el inicio, incluso antes. Como observa Lozano Marco, el libro se configura “más por adición de datos que por diseñar el proceso de un conocimiento [...]”⁸.

Para entender mejor ese gusto por las ciudades muertas, resulta imprescindible recurrir a otras obras artísticas y literarias de aquellos años. En general, podríamos relacionar la estética de la *España negra* con la conciencia de decadencia y con la fascinación finisecular ejercida por la idea de la muerte, dos elementos que permiten a Hans Hinterhäuser explicar cómo el tema de la ciudad muerta llegó a adquirir una extensión tan enorme en el Fin de Siglo:

El voluptuoso presentimiento o necesidad de decadencia explica aquella seductora preferencia por lugares en los que ya había tenido lugar tal ocaso, y donde había desaparecido una vida en otro tiempo floreciente; lugares que se adentraban en un presente indigno de ellos, como monumentos en ruina, cargados de melancólicos recuerdos y embellecidos por el arte. (Hinterhäuser 1998: 64)⁹

4. “casi siempre la llegada a los pueblos era al oscurecer o en noche estrellada” (Verhaeren/Regoyos 1989: 79).

5. Véase por ejemplo una descripción en las *Impressions* de Verhaeren: “cette vieille ville noire de ses palais tombés, branlante, presque morte” (Warmoes 1985: 117), o la de Regoyos en el quinto capítulo de la *España negra*: “Pueblo desvencijado cayéndose a pedazos y que parece hecho para un poeta o pintor. Llegando al oscurecer, da la sensación de un rincón de la Edad Media donde hasta los personajes del cuadro están aún en armonía con la población ruinosa.” (Verhaeren/Regoyos 1989:86).

6. Existe una relación metafórica y metonímica entre las ciudades y la muerte. Como observa Regoyos en la conclusión: “vivir en las ciudades castellanas en ruinas es vivir en lo muerto [...]” (Verhaeren/Regoyos 1989: 104).

7. “Tudela, Tarazona, Veruela, Sigüenza, cuatro impresiones que llamaremos *crepusculares*, una cada día, y aunque distintas eran parecidas por la *mise en scène!*...” (Verhaeren/Regoyos 1989: 80).

8. Lozano Marco 2000: 53.

9. A eso habría que añadir el anti-industrialismo que llevó a numerosos escritores a buscar refugio en las viejas ciudades, lejos de la ciudad moderna. Véase fundamentalmente el capítulo “El fracaso de la ciudad moderna” en Litvak 1980: 71-106.

No cabe duda que en aquellos años Verhaeren y Regoyos compartían esos gustos finiseculares. Sin embargo hay algo diferente. Si muchos pueblos de la *España negra*, entre ellos San Vicente, llevan a los dos artistas a pensar en la Edad Media, no se trata tanto, como en los ejemplos citados por Hinterhäuser, de referencias a un pasado floreciente desaparecido, sino de referencias a un pasado inquisitorial y cruel cuyas huellas siguen presentes. Lo que lleva a Regoyos y Verhaeren a las ciudades medievales es su gusto por lo cruel, lo sangriento, lo tétrico, lo decadente¹⁰.

Tema central en el episodio de San Vicente de la Sonsierra, los flagelantes ilustran claramente ese gusto, omnipresente en la *España negra* y las *Impressions d'artiste*. El dolor y el sufrimiento de la cofradía de disciplinantes que “se azota cruelmente, hasta correr la sangre, hiriéndose la piel con vidrios rotos”¹¹, recuerda a las mujeres que “se martirizan” y “se arrastraban de rodillas a paso de tortuga por aquel penoso calvario”¹² de Gaztelugatxe.

El uso de imágenes que expresan dolor, sufrimiento o violencia caracterizan también a las descripciones de los espacios urbanos y de sus monumentos. Así Verhaeren nos habla de “villages figés en giffles contre les montagnes” o de “rues dont les toits en face les uns des autres donnent des coups de gouttières, comme deux béliers des coups de corne” y de los escudos “que barre en signe de deuil un lambeau d'étoffe noire comme une balafre au visage”¹³.

La misma temática surge a la hora de presentarnos las iglesias y las estatuas contenidas en ellas. Veamos un ejemplo en él que Verhaeren nos describe una iglesia –Regoyos especifica en su traducción que se trataría de Guetaria– que parece haberse mutilado a sí misma:

En avons-nous vu de ces églises: une entre autres, descendue d'un antique et tragique passé, s'était comme mutilée elle-même. Elle avait bouché ses rosaces, vidées de leur verrière, avec des pierres quelconques laissant à peine une lucarne apparaître [...]. Son portail, elle l'avait humilié jusqu'à pratiquer dans l'immense vantail une toute petite porte; son transept supprimé et ses bas-côtés abolis. (Warmoes 1985: 116)

El interior de las iglesias respira el mismo ambiente. Las estatuas representan mártires, un Cristo coronado, etc. y se gravan en la memoria como “des sauvages chefs-d'œuvre de douleur tordue”¹⁴. Incluso, el trabajo artesanal que dio

10. De modo que las ciudades peninsulares reciben el mismo trato que las flamencas: “Verhaeren's moribund Flanders is not a mummified remnant of its past greatness, but a corpse in decay” (Friedman 1990: 120).

11. Verhaeren/Regoyos 1989: 104-105.

12. Verhaeren/Regoyos 1989: 60.

13. Warmoes 1985: 115-116. La cursiva es nuestra. Todos esos ejemplos han sido traducidos por Darío de Regoyos: véase Verhaeren/Regoyos 1989: 32 y 34.

14. Warmoes 1985: 117 y Verhaeren/Regoyos 1989: 42.

lugar a esas estatuas viene descrito como un acto de tortura: “La statue? elle était faite par quelque sculpteur de village, un de ces terribles croyants, qui, tout hagards de supplices à infliger, torturaient naïvement jusqu’à la pierre de leurs christs et de leurs madones”¹⁵.

La temática de la autoflagelación, la encontramos también en la descripción de algún paisaje, en concreto el paisaje que rodea el Escorial donde la naturaleza se flagela, se tortura a sí misma:

[...] le paysage de l’Escorial, tortionné, hurlant, sans cesse martyrisé de rocs croulés et sans cesse lamentable de vent et de nuages [...]. Quelques chênes et des sapins: feuillages noirs, troncs désespérés, comme des bras violentés. [...] Des nuages effrayants par au-dessus, des nuages de cuivre et de plomb, immobiles, malgré le vent qui stride, méchant, implacable, comme le vent que feraient des haches agitées autour des têtes. (Warmoes 1985: 121)¹⁶

El tema de la autoflagelación, tan característico del último episodio, recuerda claramente *Les Débâcles*, el poemario cuyo manuscrito Verhaeren llevó en la maleta durante el viaje y que fue publicado el mismo año 1888. Uno de los temas centrales de aquella poesía es el deseo de aumentar el propio dolor. El poeta se siente encerrado en el dolor, víctima de un movimiento fatalista hacia la muerte. Quiere reaccionar contra ese aniquilamiento. Llevado por su orgullo, encuentra en la autoflagelación la única salida, la única manera de convertirse en héroe y dominar el dolor. La temática aparece desde el primer poema en que el poeta incita a ser verdugo de sí mismo: “Sois ton bourreau toi-même; / N’abandonne le soin de te martyriser”. Además, en el mismo poema, recurre a la imagen de los flagelantes cristianos: “Comme jadis les grands chrétiens, mordus de foi, / Se tortureraient avec une ferveur maligne, / Je veux boire les souffrances [...]”¹⁷. Y aparece hasta el último en que desea igualar al Cristo y llevar una corona de espinas: “Et je voudrais aussi ma couronne d’épines!”¹⁸.

Si en *Les Débâcles*, el aniquilamiento afecta sobre todo al yo poético, al estado interior del locutor, en las impresiones de viaje se trata más bien del exterior: las ciudades, sus monumentos, sus habitantes y el paisaje que les rodea. A la interiorización poética corresponde la exteriorización durante el viaje. No obstante, las dos obras comparten una escritura muy parecida, ya que en ambas vemos el mismo movimiento hacia el aniquilamiento, hacia el vacío, hacia la nada. Lo que Friedman observa acerca del poema “Les rues” (*Les Soirs*), valdría también aquí:

15. Warmoes 1985: 117 y Verhaeren/Regoyos 1989: 41.

16. Cfr. Verhaeren/Regoyos 1989: 97-99.

17. Verhaeren 1994: 105.

18. Verhaeren 1994: 157. En cuanto al retorno de Cristo en la literatura finisecular, véase Hinterhäuser 1998: 15-39.

se puede considerar las impresiones de viaje como “a geography of tormented self-consciousness”¹⁹.

Ese movimiento destructivo y decadente es una de las principales características de lo que David Gullentops, en un maravilloso trabajo sobre la obra poética de Verhaeren, llama la segunda escritura. Esa segunda escritura surge a partir del poemario *Les Soirs* y se actualiza en una decena de poemarios publicados entre 1888 y 1895. En los textos poéticos del 1888, entre ellos *Les Débâcles*, la segunda escritura se manifiesta en toda su amplitud. La comparación entre las características de esta escritura poética y la escritura que se manifiesta en los textos en prosa escritos a raíz del viaje por la Península, nos llevaría a descubrir numerosos paralelismos.

Aunque los límites del presente trabajo nos impiden profundizar esta comparación, el estrecho paralelismo entre la *España negra*, las *Impressions d'artiste* y la segunda escritura poética de Verhaeren, invita a revisar la interpretación del título “España negra” y del concepto subyacente. Una de las tendencias mayores destacadas por Gullentops en la segunda escritura, es la que consiste en “supprimer toute opposition catégorielle des contraires”²⁰. Muy a menudo se juntan elementos opuestos, como en la combinación “ébène et or”, “flambeaux noirs”, “soleils noirs”, etc. El conflicto de esas combinaciones no da lugar a la victoria de uno de los contrarios, sino a la supresión de su antagonismo. La eliminación del contraste participa en el movimiento que lleva hacia el aniquilamiento total.

En las *Impressions d'artiste* y en la *España negra*, se combinan continuamente elementos opuestos hasta formar una serie de oposiciones binarias: claridad y oscuridad, vida y muerte, dolor y alegría, etc. Basta pensar en las canciones populares que combinan temas de amor y muerte, las fiestas en que se mezclan la alegría y la penitencia. Esa continua mezcla de elementos opuestos, contradictorios, se refleja también en el título. Dado que la palabra “España” conlleva la connotación de luminosidad, el adjetivo “negra” pone en crisis su sentido. La inestabilidad semántica que surge a través de este oxímoron resume a la perfección el contenido del libro. De hecho, a lo largo del viaje, las impresiones entran continuamente en conflicto con la imagen prototípica de una España luminosa y alegre.

En su último artículo sobre Darío de Regoyos, escrito en ocasión de una exposición retrospectiva en la Galería Choiseul de París (mayo 1914), Verhaeren resume el contenido de la *España negra* y focaliza precisamente esa peculiar mezcla de elementos opuestos:

Que de torture ne surprenez-vous pas dans la torsion du corps des danseuses! Assistez à la tuerie des taureaux. Que d'angoisse, de fièvre et de cruauté s'y

19. Friedman 1990: 121.

20. Gullentops 2001a: 102.

mêlent au plaisir! Le sang versé y est comme escamoté sous des voiles de satin et de soie, et le soleil ne semble luire et rayonner que pour sécher au plus vite le sable rougi des arènes. De Barcelone à Gribaltar et de la Corogne à Cadix, l’Espagne tout entière n’admet que la joie qui fait souffrir. [...]

Toutes ces petites villes étaient donc à la fois claires et funèbres. Elles attiraient et repoussaient en même temps. Mais Darío de Regoyos en aimait le charme contradictoire, avec une sorte d’âpreté voluptueuse. (Verhaeren 1997: 1000-1001)²¹

O como escribe en su penúltimo artículo de las *Impressions*, correspondiente al sexto capítulo de la *España negra*:

Il faut avoir vraiment un morceau de monocle rose devant l’œil pour voir l’Espagne en clair et en joie. L’Espagne est un pays mortuaire, essentiellement. [...] Ceux qui l’ont décrite –presque tous– n’ont écouté que ses *jotas*, n’ont vu que les couleurs de la toilette de ses femmes, ne se sont intéressés qu’à l’effervescence et qu’à l’hystérie de ses courses de taureaux.

Pour peu qu’on regarde, oh! la catacombale mélancolie qu’aiguise encore toute cette passagère gaieté d’une heure de fête! En réalité, ces *jotas* se chantent d’une voix traînarde, ces toilettes blanches sont démenties par la pâleur et le sérieux des visages, ces courses, mais c’est le sang et la mort qui les règlent et les ordonnent. (Warmoes 1985: 120)²².

El aniquilamiento al que se acerca el conflicto semántico del título encuentra su eco en la omnipresencia de la muerte y en la configuración espacio-temporal que sufre también su crisis, su crepúsculo, su “atardecer”. Además, remite al título del tercer volumen de la trilogía negra: *Les flambeaux noirs*. En esa parte de la trilogía la crisis del poeta, el conflicto de su yo escindido, reflejado igualmente en el oxímoron del título²³, alcanza su paroxismo al desear la locura, la muerte de su razón, la nada, tal y como se aprecia en el último poema “La Morte”:

Le cadavre de ma raison
Traîne sur la Tamise.
[...]
Elle s’en va vers l’inconnu noir
Dormir en des tombeaux de soir,
Là-bas, où les vagues lentes et fortes
Creusant l’abîme sans clarté,
Engloutissent à toute éternité,
Les mortes. (Verhaeren 1994: 219-221)

21. Se trata del artículo publicado en *L’Art Moderne*, el 17 de mayo de 1914, pp.153-154.

22. Cfr. la traducción de Regoyos: Verhaeren/Regoyos 1989: 92-93.

23. Cfr. Aron 1997: 202.

Ese movimiento destructivo que lleva al aniquilamiento, al vacío, a la nada se aprecia también al final de la *España negra* en el párrafo que concluye las impresiones de Regoyos acerca del Viernes Santo en San Vicente de la Sonsierra:

Fue un día triste con un viento glacial; ya la silueta del pueblo no convidaba a ideas alegres. La iglesia del amarillento castellano de siempre dominaba todo, enclavada en un peña también pajiza, casi inaccesible sobre el Ebro y en medio de desiertos pelados y tristes. El tiempo con nubarrones negros, la procesión a la desbandada como obra de poseídos o de escapados locos, los chicos gritando, porque no rezaban ni cantaban; todas las notas eran discordantes. Las calles ruinosas y, en fin, todo el conjunto, formaban una pesadilla *macabra* completándola con la sangre de los azotados. (Verhaeren/Regoyos 1989: 108).

El viento glacial, el paisaje desierto, las calles ruinosas configuran el ambiente ideal para asistir a una procesión que se convierte en una obra caótica y de locura, donde los gritos sustituyen a los rezos y cantos.

Así que, el episodio que transcurre en La Rioja y que fue añadido por Regoyos en la conclusión de la *España negra* está estrechamente relacionado con la poesía verhaereniana de la trilogía negra. Años más tarde, Verhaeren y Regoyos volvieron a realizar un viaje por la Península y esta vez pasaron juntos por La Rioja. Además, Verhaeren escribió dos textos en prosa ambientados en Haro. Sabiendo que en aquel momento la escritura poética de Verhaeren había cambiado profundamente, quisiéramos averiguar hasta qué punto esas nuevas impresiones de viaje reflejan una misma evolución.

Ese segundo viaje tuvo lugar en el verano del 1901. A finales de junio el poeta y su mujer, Marthe Massin, se juntaron en Irún con Regoyos. Mientras Marthe y la mujer de Regoyos, Henriette de Montguyon, se quedaron en casa del pintor, los dos amigos iniciaron su viaje por la Península. El 14 de julio el matrimonio Verhaeren regresó a París.

Aunque el viaje les permitió recordar tiempos pasados, las creaciones artísticas que ambos artistas llevaron a cabo aquellos años respiran un ambiente muy distinto. La visión negra ya no torturaba más su imaginario y dominaba una visión mucho más alegre, optimista y luminosa. Hay una clara diferencia entre la postura estética de 1888 y la de 1901, tanto en la poesía de Verhaeren, como en la pintura de Regoyos²⁴.

Ambos se habían alejado de su período negro o, como decían ellos, “neurasténico”. Su distanciamiento fue incluso tan profundo que atribuyeron la *España negra* al otro compañero de viaje. De hecho, en la misma *España negra*

24. El paralelismo entre la evolución poética de Verhaeren y la evolución pictórica de Regoyos obliga a revisar lo que hasta ahora nos ha transmitido la tradición crítica acerca de la conexión Regoyos-Verhaeren. Al tratar esa conexión, la inmensa mayoría de los críticos se limita a la temática tétrica de la *España negra*.

Regoyos atribuye continuamente el imaginario del libro al poeta belga. Recordamos que el libro fue publicado unos diez años después del viaje, cuando Regoyos ya había roto sus ataduras con la visión tétrica del pasado y se dedicaba a una pintura mucho más luminosa. En cuanto a Verhaeren, cabe mencionar el artículo que publicó en ocasión de la retrospectiva organizada después del fallecimiento de Regoyos. En dicho artículo, no sólo atribuye la “España negra” a un período determinado de Regoyos, sino que además reconoce huellas de ese imaginario en su pintura impresionista:

Darío de Regoyos s’est évertué à nous peindre l’Espagne provinciale, silencieuse et sombre. Il aimait à la nommer *España negra*, c’est-à-dire l’Espagne noire. Toute sa vie, il fut comme hanté par elle. Même lorsque l’impressionisme lumineux le sollicite et que le jeu mourant des couleurs franches séduisit sa jeune sensibilité, il ne put se détacher entièrement de sa chère tristesse. (Verhaeren 1997: 1000)

Tal como ocurrió en el primer viaje, Verhaeren llevó en la maleta el manuscrito de un poemario que se publicó poco después bajo el título *Les Forces tumultueuses* (1902). Entre la escritura de este poemario y la de la trilogía negra hay una gran diferencia. El mismo Regoyos destacó este contraste en una carta dirigida a Verhaeren:

J’ai bien reçu *Les forces tumultueuses* que je trouve très bien. Les vers sur *Le voyage* sont sentis à Miramar. L’on sent l’endroit. J’aime beaucoup aussi *Les maîtres*, *L’art* et autres très énergiques. L’on sent que tu n’est plus malade comme à l’époque des *Débâcles* et *Les Soirs*.²⁵

La escritura poética presente en *Les Forces tumultueuses* —la cuarta según el análisis de Gullentops— ya no va en busca de la muerte, de la nada. Abraza la vida apasionadamente, una vida en consonancia con los ritmos de la humanidad, de la naturaleza y del universo. Vive a ritmo de los movimientos contradictorios de la vida, de las alternancias entre dolor y alegría, entre fracaso y éxito, sabiendo que sólo la perseverancia, el esfuerzo le llevará a la exaltación verdadera, a una existencia divinamente humana²⁶. La luz brilla en su corazón como brilla en los paisajes de Regoyos: “Un méridien soleil me ravage le cœur,/ je vais éperdument du côté de la joie”²⁷. Se exalta del mundo y de sí mismo, admira a cada elemento de ese conjunto maravilloso cuyas fuerzas se dirigen hacia el futuro en búsqueda de una armonía universal²⁸.

25. Warmoes 1985: 32.

26. Cfr. Gullentops 2001a: 154-155.

27. Verhaeren 1902: 59.

28. Cfr. Gullentops 2001a: 160.

En la correspondencia del viaje nos encontramos con el mismo entusiasmo. En una carta dirigida a Théo Van Rysselberghe, Verhaeren escribe: “Depuis quinze jours je suis à Miramar, à Fontarabie. Te dire que c’est beau, ce que la mer est magnifique et claire et joyeuse et colorée! [...] Je vis comme un animal jeune et frais qui fait connaissance avec la vie”²⁹. El entusiasmo que siente por ese pueblo guipuzcoano se hace tan intenso que el poeta expresa su deseo de beberlo y comerlo: “je la voudrais boire et manger pour savoir quel est le goût de ses pierres”. Ese deseo de sentir las fuerzas naturales, fusionarse con ellas y sentirse uno con los elementos naturales se manifiesta ya en la tercera escritura, sobre todo a partir de *Les Visages de la vie* (1899)³⁰, y se extiende en la cuarta, donde está íntimamente relacionado con el panteísmo que caracteriza *Les Forces tumultueuses*. Leamos por ejemplo los siguientes versos del poema “Un matin”:

J’aime mes yeux, mes bras, mes mains, ma chair, mon torse
Et mes cheveux amples et blonds
Et je voudrais, par mes poumons,
Boire l’espace entier pour en gonfler ma force. (Verhaeren 1902: 153)

Otro ejemplo encontramos en el poema “L’en-avant”:

O les rythmes fougueux de la nature entière
Et les sentir et les darder à travers soi!
Vivre les mouvements répandus dans les bois,
Le sol, les vents, la mer et les tonnerres;
Vouloir qu’en son cerveau tressaille l’univers. (Verhaeren 1902: 155)

El biógrafo Jacques Marx recuerda al respecto un dibujo de Franz Gailliard que, para ilustrar el poemario, representa al poeta recitando sus poemas en medio de la naturaleza, los brazos abiertos como si quisiera abrazar el mundo “dans une ivresse sacrée”³¹. La misma sensibilidad panteísta caracteriza a Darío de Regoyos, una sensibilidad que, como indica Javier Tusell, el pintor supo trasladar a la expresión literaria. En una de sus cartas Regoyos escribió: “Pensé en un pedacito de campo verde de Guipúzcoa o Vizcaya y que, entre caseríos bajo un cielo gris, me dejaran pacer como las vacas...”³².

El entusiasmo, el vitalismo, la admiración animan también los dos textos en prosa de Verhaeren ambientados en la Rioja, en Haro. Aunque publicados separadamente, los dos remontan al viaje de 1901 y, además, parecen formar un con-

29. Warmoes 1985: 94.

30. Cfr. Gullentops 2001a: 120.

31. Cfr. Marx 1996: 33. El grabado original aparece en Georges Eekhoud, *Émile Verhaeren, conférence faite à la Maison du Livre*, Bruselas, Le Musée du Livre, J.E. Goossens, 1918.

32. Tusell/San Nicolás 2000: 36, donde se cita dicha carta.

junto, ya que el final del primero anuncia el inicio del siguiente. Por consiguiente, analizaremos los dos como si se tratase de un solo texto. El primero se intitula *La Fête de San Felice de Haro* y se refiere indudablemente a la romería de San Felices que tiene lugar a finales de junio. Un episodio lleno de vida, de fuerza y, sobre todo, de vino. Un grupo de peregrinos vuelve a la ciudad de Haro después de haber asistido a una misa en la ermita de San Felices. Después de la misa, el vino no tarda en apoderarse de los peregrinos:

Puis, tout à coup, le vin s’est impatienté dans les outres et la fête a jailli, rude et libre, des peaux de bouc et de moutons gonflées. Oh! la belle saturnale! La vieille ivresse païenne débordant, malgré tout, à travers vingt siècles du calice chrétien! Elle fut sauvage et trépidante. (Warmoes 1985: 104)³³.

Luego el cortejo baja del monte y entra en la ciudad, bailando y saltando. Su alegría se transmite rápidamente a los espectadores, así como el vino. Al final se mezclan todos en una verdadera fiesta báquica. Hasta las ruedas de los carros están borrachas. A pesar de ese ambiente festivo, el primer texto se caracteriza por la omnipresencia de elementos opuestos y conflictivos: los peregrinos que se emborrachan como los antiguos paganos, las campanas de Haro que se rebelan contra el cielo y el viento³⁴, la música de los peregrinos contra el tumulto de las campanas, los hombres que se alegran torturando a los animales. Parece que volvemos a la escritura de la *España negra*. Sin embargo, el siguiente texto, continuación del episodio, da un giro importante, acercándonos a la cuarta escritura verhaereniana.

El segundo texto, *Les arènes de Haro*³⁵, describe la segunda parte de la jornada. En primer lugar, se resume el conflicto de la primera parte al describir el cortejo como “mi-païen, mi-chrétien”. Después asistimos a una corrida de toros. No obstante, resulta un espectáculo muy atípico: no corre ni una gota de sangre, ni hay la matanza del toro. El torero, Don Tancredo, se coloca en medio de la arena, sin espada, ni muleta, simulando una estatua. El toro entra y se acerca a ese objeto blanco e inmóvil, rozándolo. Sin embargo, Don Tancredo se mantiene quieto, sin temblar, hasta que el toro se aleja y el público grita su alivio y admiración. El héroe se une a la masa de los espectadores. La alegría y la admiración se apoderan de todos. Y tal como ocurre con los “élus” que aparecen en la poesía de Verhaeren de aquellos años, la fuerza, la grandeza del héroe se transmite a la masa: “L’admiration totale pour un seul homme grandissait tout un peuple”.

33. El texto fue publicado originalmente en *Émile Verhaeren, Anthologie des Écrivains belges de langue française*, Bruxelles, Éditions de l’Association des Écrivains belges, 1904, pp. 62-65.

34. “Les cloches de Haro sont des mâchoires féroces; elles happent le vent et l’air qui passent. Elles tapagent contre les nues; elles s’acharnent contre le ciel.” (Warmoes 1985: 104).

35. Publicado originalmente en el *Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*, 18 año, n° 18, 15 de septiembre del 1912, p. 409. Reproducido en Warmoes 1985: 107.

Las fuerzas contrarias y opuestas, la tesis y antítesis del primer texto se resuelven en la armonía y síntesis del segundo. Esa escritura dialéctica es, según Gullentops, una de las características de la cuarta escritura verhaereniana³⁶.

Antes de llegar a la conclusión y para apreciar mejor la diferencia entre la escritura de 1888 y la de 1901, conviene confrontar esta corrida de toros con las que Verhaeren nos describe en las *Impressions d'artiste* y que aparecen también en la *España negra*. Una primera descripción de una corrida de toros aparece en el segundo artículo publicado por Verhaeren a raíz del primer viaje por la Península. En realidad, se trata de una corrida de novillos, considerada por Verhaeren como una caricatura de la corrida de toros. En la descripción domina lo trivial y lo banal: en vez de toros hay novillos, en vez de toreros hay carniceros, “ce qui domine, c'est la farce”. La reducción a lo banal podría considerarse como una variante del pesimismo que caracteriza la escritura de aquel momento. Además, el episodio concluye muy significativamente con la siguiente observación: “Et tout cela maintient le caractère mortuaire que l'on découvre en toute vraie fête espagnole”. Como nos sugirió David Gullentops, el trivializar en la descripción de esta corrida de novillos es como una variante, o por lo menos el germen del “procédé d'euphémisation” que caracteriza la segunda escritura poética de Verhaeren. En ambos casos, observamos un régimen de escritura “qui relève non plus de l'engagement victorieux à la lutte, mais de la résignation sereine et progressive dans la disparition totale”³⁷.

En el cuarto artículo, tenemos una segunda corrida de toros. Todos los episodios de este último artículo están protagonizados por un gitano. Primero le vemos en el tren, cantando y tocando la guitarra, luego actúa como torero, y al final, durante una fiesta nocturna, baila. El entusiasmo y la admiración que suscita en el público y en los dos viajeros parecen alejarnos de la segunda escritura. Sin embargo, el movimiento aniquilador actúa también en este último artículo. Después de suscitar el entusiasmo con su baile y canto, el gitano se enfada con los espectadores gritando “nada, nada”. Trivializa y reduce a la nada su actuación. Del mismo modo, en la plaza de toros se rebela contra el “señor presidente”. Si en Haro, la corrida de toros acaba en una fiesta y un intercambio de fuerzas, aquí el episodio de la corrida finaliza delante un carro lleno de cadáveres podridos, el aniquilamiento total.

Concluyendo, podemos decir que la confrontación de los textos en prosa escritos por Regoyos y Verhaeren a raíz de los viajes por la Rioja y la Península con la poesía de Verhaeren, nos ha llevado a resaltar la marcada presencia de un intertexto verhaereniano y la paralela evolución escritural.

36. Agradecemos al prof. Dr. David Gullentops de la Universidad Libre de Bruselas (VUB) sus interesantes sugerencias.

37. Gullentops 2001a: 104.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARON, Paul (1997): *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913). L'expérience de l'art social: d'Edmond Picard à Émile Verhaeren*. Bruselas: Labor, <Archives du futur>.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1998): *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets.
- EZAMA GIL, Angeles (1990): “La España negra de Verhaeren y Regoyos: mucho más que un libro de viaje”, *Boletín de la Real Academia Española*, t.LXX, cuaderno CCL (mayo-agosto 1990), pp. 317-351.
- FRIEDMAN, Donald Flanell (1990): *The Symbolist Dead City: a Landscape of Poesis*. Nueva York / Londres: Garland Publishing.
- GULLENTOPS, David (2001a): *Poétique de la lecture, Figurativisations et espace tensionnel chez Émile Verhaeren*. Bruselas: VUB Brussels University Press.
- GULLENTOPS, David (2001b): *Poétique du lisuel*. París: Paris-Méditerranée, <Collection Créis>.
- HINTERHÄUSER, Hans (1998): *Fin de Siglo. Figuras y mitos*. María Teresa Martínez (trad.). Madrid: Taurus, <Persiles, nº 120>.
- LITVAK, Lily (1980): *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, <Persiles, nº 123>.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2000): *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España. 1898-1930*. Alicante: Universidad de Alicante.
- MARX, Jacques (1996): *Verhaeren. Biographie d'une oeuvre*. Bruselas: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
- SAN NICOLÁS, Juan (1990): *Darío de Regoyos*. Barcelona: Ediciones Catalanes.
- TUSELL, Javier (1999): *Arte, historia y política en España (1890-1939)*. Madrid: Biblioteca Nueva, <Historia Biblioteca Nueva>.
- TUSELL, Javier; SAN NICOLÁS, Juan (2000): *Darío de Regoyos. Impresiones del norte*. Santillana del Mar: Fundación Santillana (catálogo exposición).
- VERHAEREN, Émile (1902): *Les Forces tumultueuses*. París: Mercure de France.
- VERHAEREN, Émile, REGOYOS, Darío de (1989): *España Negra*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, <Hesperus, 13>.
- VERHAEREN, Émile (1994): *Poésie complète 1: Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs*. Michel Otten (ed.). Bruselas: Labor, <Archives du Futur>.
- VERHAEREN, Émile (1997): *Écrits sur l'art*. 2t., Paul Aron (ed.). Bruselas: Labor / Archives et Musée de la littérature. <Collection Archives du futur>.

WARMOES, Jean (1985): *Émile Verhaeren. “El flamenco español”*. Bruselas: Europalia.

ZUBIAUR, Francisco Javier (1990): “Sobre la influencia de los literatos en la evolución pictórica de Regoyos”. *Lecturas de historia del arte*, Vitoria: Ephialte, nº2, pp. 505-509.