

Art i literatura en Althea Gyles: *mal du siècle*, ocultisme i *Celtic Revival*

Albert Moya Ruiz

Professor de Filosofia de la Universitat Internacional de Catalunya. amoya@uic.es

Jordi Bermejo Gregorio

Professor de Literatura de la Universitat Internacional de Catalunya. jbermejo@uic.es

Judith Urbano

Professora d'Història de l'Art de la Universitat Internacional de Catalunya. jurbano@uic.es

Resum

L'objectiu d'aquest article és analitzar la producció artística i literària de la il·lustradora i poetessa irlandesa Althea Gyles (1868-1949) i la seva relació amb W. B. Yeats (1865-1939) i amb Òscar Wilde (1854-1900), dels quals fou amiga i pels quals realitzà alguns projectes. Influenciada per la teosofia, l'ocultisme, el simbolisme, el *fin-de-siècle*, el moviment nacionalista irlandès *Celtic Twilight* i l'època medieval, els seus dissenys esdevingueren una barreja d'elements que donà lloc a un interessant sincretisme.

Paraules clau: Althea Gyles / W.B. Yeats / Òscar Wilde / decadentisme / simbolisme / Teosofia / *Celtic Twilight*.

Resumen

Arte y literatura en Althea Gyles: *mal du siècle*, ocultismo i *Celtic Revival*

El objetivo de este artículo es analizar la producción artística y literaria de la ilustradora y poetisa irlandesa Althea Gyles (1868-1949) y su relación con W. B. Yeats (1865-1939) y Oscar Wilde (1854-1900), de los que fue amiga y para los que realizó algunos proyectos. Influenciada por la teosofía, el ocultismo, el simbolismo, el *fin-de-siècle*, el movimiento nacionalista irlandés *Celtic Twilight* y la época medieval, sus diseños se convirtieron en una mezcla de elementos, dando lugar a un interesante sincretismo.

Palabras Clave: Althea Gyles / W.B. Yeats / Oscar Wilde / decadentismo / simbolismo / Teosofía / *Celtic Twilight*.

Abstract

Art and Literature in Althea Gyles: *mal du siècle*, Occultism and Celtic Revival

The objective of this article is to analyze the artistic and literary production of the Irish illustrator and poet Althea Gyles (1868-1949) and her relationship with W. B. Yeats (1865-1939) and Oscar Wilde (1854-1900), of whom she was a friend and for whom she carried out some projects. Influenced by theosophy, occultism, symbolism, the *fin-de-siècle*, the Irish nationalist Celtic Twilight movement and the medieval period, her designs are a mixture of elements, giving rise to an interesting syncretism.

Keywords: Althea Gyles / W.B. Yeats / Oscar Wilde / Decadent Movement / Symbolism / Theosophy / Celtic Twilight.

Aquest article analitza la producció artística i literària d'Althea Gyles (1868-1949) i la seva relació amb W. B. Yeats i amb Òscar Wilde. Els seus dissenys manifesten les diferents influències que va tenir, una barreja d'elements que donà lloc a un interessant sincretisme. Va col·laborar en diferents revistes amb dibuixos, poemes, contes i relats curts. El mateix Yeats va escriure un inspirador article sobre ella a la revista *The Dome* l'any 1898 titulat *A symbolic artist and the coming of symbolic art*. Estudiarem les aportacions que va fer Gyles amb els seus dissenys a les publicacions dels dos escriptors i les influències que van tenir entre ells.

Trajectòria vital d'Althea Gyles

Althea Gyles (fig. 1) va néixer a Bath, Anglaterra, el gener de l'any 1867. La casa familiar, no obstant, era a Kilmurry, al comtat de Waterford, Irlanda. El seu pare, George Gyles, provenia d'una influent família angloirlandesa i la seva mare, Alithea Emma Grey, era filla del bisbe de Hereford, Edward Grey. Segons descriu W. B. Yeats, la família Gyles era “so haughty that their neighbours called them the Royal Family”.¹

L'any 1889, el nucli familiar es trasllada a Dublín, moment en el qual, i per causes desconegudes, es produeix un trencament d'Althea amb els seus progenitors provocant que s'independitzi i iniciï estudis a l'Escola d'Art de St. Stephen's Green. Segons sembla, es mantenia gràcies a la venda d'un rellotge valuós i escrivint històries per a un diari irlandès. A causa de la seva pobresa E. J. Dick la convida a viure a la “Household” (“la llar”), una comuna de la *Dublin Theosophy Society* que s'havia establert al número 3 d'Ely Place. És durant aquest període que coneix a un jove W. B. Yeats, tres anys més gran que ella, amb el qual estableix una estreta i fecunda amistat. Yeats va descriure Gyles com “a strange red-haired girl, all whose thoughts were set upon painting and poetry”.² Igualment la poetessa Ella Young en la seva autobiografia *Flowering Dusk* (1945), recordarà la seva primera visita a la “Household” i la impressió que li va causar Gyles: “a girl with very bright red hair and an eager face”.³ En aquell primer moment vivien també a la comuna la dona de Dick i George William Russell (AE), poeta i pintor nacionalista irlandès que va ser posteriorment un dels fundadors amb Yeats, Lady Gregory i d'altres, de l'*Abbey Theatre* de Dublín (Teatre Nacional d'Irlanda). Es creu que en aquest període Gyles hauria col·laborat amb alguns articles a la revista *The Irish Theosophist* (1892-1897) tot i que no n'ha quedat constància material.⁴

Cap a finals de 1891 Gyles va abandonar la comuna, traslladant-se al número 53 de Mountpleasant Square a Dublín. Allà va escriure una novel·la curta inèdita, *A Woman without a soul*, que després abordarem.

L'any 1892, Gyles s'estableix a Londres, on reprèn els estudis d'art a *Pedders*, i després, a la *Slade School of Fine Arts*. Es relaciona estretament amb escriptors i artistes, inclòs Oscar Wilde, a qui coneix



FIGURA 1. Fotografia d'Althea Gyles cap a 1902. Extreta de Wikipedia.

¹ Colman, 1996: 104.

² Gould (2004).

³ Young (1945).

⁴ Clarke (2009).

a través de l'editor Leonard Smithers i que valorarà molt positivament la seva producció artística, encarregant-li anys més tard algunes il·lustracions per a les seves obres. En aquesta època Gyles es dedica també a escriure poesia. El seu poema *Dew-time* (1894) havia estat ja publicat uns anys abans a la revista *Pall Mall*. El juny de 1896, el seu dibuix *The Offering of Pan* va aparèixer a *The Commonwealth*, i el 1897 va il·lustrar *Deirdre: the Feis Ceoil Prize Cantata* de T. W. Rolleston.

Al voltant d'aquesta època, ella i Yeats s'interessen per la *Hermetic Society of the Golden Dawn*. La iconografia cabalística i mística popularitzada per aquest orde d'origen maçònic va inspirar el cèlebre disseny que l'artista va realitzar per a la portada del llibre de Yeats *The Secret Rose* (1897), com veurem (fig. 2). Posteriorment, en l'assaig publicat a la revista *The Dome* i titulat "A symbolic artist and the coming of symbolic art" (1898), Yeats fa una anàlisi de les seves il·lustracions comparant la seva obra amb la de William Blake. Durant aquells anys Gyles també va crear la portada dels seus *Poems* (1899) i *The Wind among the Reeds* (1899) i un disseny de frontispici per a *The Idylls of Killowen* (1898) de Matthew Russell.



FIGURA 2. Althea Gyles, disseny de *The Secret Rose* de W.B. Yeats, 1897.

En aquesta època tant Yeats com Gyles eren coneguts d'Alister Crowley, un influent ocultista, poeta i mag cerimonial, molt proper a la màgia negra i membre destacat de la *Hermetic Society of the Golden Dawn* i amb qui Gyles va tenir una relació sentimental força malaltissa durant un breu període de temps. Degut a fortes pressions i lluites internes en l'organització i a les desmesurades ànsies de poder de Crowley, tant Yeats com Gyles van deixar de relacionar-s'hi.

Tanmateix Gyles no només es va fer famosa a Londres per produir els dissenys de les obres de Yeats, sinó també per altres portades: a *The Idylls of Killowen*, del pare Matthew Russell (1898), a la cèlebre obra de Dowson, *Decorations in Verse and Prose* (1899) i a *The Night* de John White-Rodyng (1900).

Durant aquest mateix període (1899) Gyles va iniciar una relació amorosa amb Leonard Smithers, editor de Wilde i patró de l'artista Audrey Beardsley. Smithers era un empresari de moralitat força obscura i

considerat públicament com un pornògraf. Aquesta relació tortuosa la va marcar molt profundament fins al punt de provocar la seva completa separació de Yeats i d'altres amics que fins aquell moment li havien estat sempre fidels. Ara bé, si alguna cosa bona va sortir d'aquí, fou que a través de Smithers, Gyles va conèixer Oscar Wilde. Segons la seva amiga Eleanor Farjeon, es van conèixer a París, a la Gare du Nord, i van passar uns dies junts, establint-se entre ells una bona amistat. Wilde diria d'ella: "An artist of great ability".⁵ Sembla que l'escriptor volia fer una nova edició de *Salomé* i desitjava que Gyles en fes les il·lustracions. Quan Wilde va morir, l'any 1900, Gyles quedà profundament afectada. En aquell moment ella havia de publicar una sèrie de poemes que va voler dedicar-li, però l'editor per por a la reacció pública que generaria (Wilde havia estat condemnat per ultratge a la moral pública degut a la seva homosexualitat) va negar-se a afegir-hi la dedicatòria. Gyles va rebutjar aleshores la publicació dels seus versos.⁶ Eleanor Farjeon comenta que l'artista va tenir durant molts anys un retrat de Wilde, amb un marc de plata, sobre el seu tocador i que en tenia autèntica devoció.⁷

La previsible ruptura amb Smithers que mantenia simultàniament relacions amb altres dones i va acabar per abandonar-la, va provocar en Gyles un autèntic col·lapse emocional que va tenir conseqüències devastadores en la seva salut. Una salut que ja no es tornaria a restablir mai del tot. Va haver de ser hospitalitzada al *Hospital for Diseases of the Chest* de Londres (després anomenat Royal Chest Hospital i avui desaparegut) i el seu treball com a dissenyadora va anar minvant de forma molt considerable, fins abandonar-lo del tot.

Tot i que no va crear més cobertes per a llibres, Gyles va continuar treballant per algunes revistes fins al 1910. A mitjan setembre de 1900, un dels seus més fidels amics, Arthur Symons, la va trobar vivint en una habitació sense res més que un llit, alguns llibres i estris personals. Symons va aconseguir vendre el seu poema "For a Sepulchre" a la revista *Saturday Review* (1900) i a partir d'aquí Gyles va publicar-ne d'altres a revistes com *Kensington* (1901), *Venture* (1905), *The Academy* (1906) o la revista d'ocultisme *Orpheus* (1902).⁸ També va col·laborar amb la revista *The Vineyard* amb algunes composicions poètiques sobre la natura i els animals. Les seves dificultats financeres van continuar i es va negar a rebre l'ajuda dels seus familiars i coneguts. El seu amic Cecil French la va descriure com "a noble difficult being who invariably became the despair of those who had helped her".⁹ L'any 1914, sota el pseudònim de John Meade, va publicar *Letters to Children About Painting, Drawing, and Something More* i *A Book of Carols*.

Durant tots aquests últims anys Gyles va seguir vivint en la pobresa i els seus interessos van gravitar entorn d'una enorme diversitat de coses que incloïen des de l'escriptura de l'horòscop, el budisme o el vegetarianisme, fins a l'interès per corrents artístiques minoritàries o per certes comunitats religioses. En aquest últim sentit, l'artista es va sentir especialment atreta per la *Order of the Holy Mount* de Folkestone. Per altra banda, l'editor Grant Richards la va animar a escriure les seves memòries de la dècada de 1890 a 1900. Com a resultat, Gyles va escriure una novel·la, *Pilgrimage*, amb personatges basats en Russell i Yeats i que Richards va rebutjar publicar el febrer de 1921. Tot i això, l'editor va seguir insistint que escrigués aquestes memòries fins a principis de l'any 1924.

Més enllà d'aquesta data es fa difícil seguir les passes de l'artista, se sap que estava molt delicada de salut i que als anys trenta vivia en condicions terribles en un soterrani de Brixton amb l'única

⁵ Mahoney, 2015: 132.

⁶ Gould, 2004, *op. cit.*

⁷ Mahoney, *op. cit.*: 148.

⁸ Clarke, *op. cit.*

⁹ Colman, *op. cit.*

companyia d'un gos mastí. La seva última adreça coneguda fou al número 19 de Tredown Road a Lewisham, en una habitació que només contenia una *chaise longue*, uns quants articles de “bric-à-brac” i els seus manuscrits. Va morir en una casa d'assistència a Kent el 23 de gener de 1949. La seva germana va donar a la University of Reading tots els documents que tenia d'ella, entre els quals hi havia poemes manuscrits, els primers capítols de dues novel·les, assajos, contes per a nens i una obra de teatre.

Influències en la conformació de l'imaginari simbòlic de Gyles

a) Yeats: ocultisme, teosofia i *Celtic Revival*

Com s'ha pogut veure en la seva biografia, Althea Gyles era coneguda entre els seus contemporanis pel seu caràcter enigmàtic i indòmit, el seu art simbòlic i la seva fascinació per l'esoterisme i l'ocultisme. La relació de Gyles amb Yeats va ser del tot peculiar, ja que tal com admet el poeta en la seva autobiografia, la personalitat de l'artista era molt ambivalent. D'una banda, posseïa un gran talent i un do únic pel disseny, i per altra banda, podia ser extremadament excèntrica, tant en els seus comportaments com en les seves eleccions vitals, que es manifestaven en estranyes obsessions, com la voluntat de viure en la pobresa extrema (desafiant així l'autoritat del seu pare), refusant l'ajuda dels seus amics o amb el tipus de relacions pertorbadores i malaltisses que mantenia amb els seus companys sentimentals (Crowley i Smithers).¹⁰ Les seves contradiccions internes estaven relacionades majoritàriament amb el seu talent artístic i el seu temperament misteriós, però també amb una existència miserable i un caràcter ocultista.

No hi ha dubte que la dècada dels noranta va ser la més fructífera de la col·laboració entre Yeats i Gyles, moment en el qual tots dos començaven les seves respectives carreres artístiques, però la seva vinculació de fons es troba inextricablement definida pels interessos personals en els moviments teosòfics i ocultistes que comparteixen des de les seves etapes juvenícoles.

Yeats tenia un enorme interès per les corrents hermètiques i teosòfiques que tanta expectació generaven en l'època. Uns anys abans d'allotjar-se a la “Household” dels teòsofs de Dublín, havia creat juntament amb Charles Johnston i George Russell el que van anomenar la *Dublin Hermetic Society* (1885) emulant una branca de la *Theosophical Society* de Londres i que ell mateix presidí,¹¹ per a l'estudi de la màgia i els rituals.

Tanmateix, l'any 1887 decidiren integrar-se a la Theosophical Society de Dublín (1886) reconeguda com a sucursal irlandesa de la societat fundada per Madame Blavatsky i Henry Steel Olcott a Nova York l'any 1875. Els seus membres fundadors van convidar Blavatsky i també Young Brahmin Mohini Chatterji, un dels seus dirigents més prolífics, a impartir una sèrie de conferències a la seu dublinesa.¹²

El terme teosofia derivat del grec, *theos* (“Déu”) i *sophia* (“saviesa”) es podria traduir com una forma de “saviesa divina”. El primer objectiu de la societat era “to form the nucleus of a Universal Brotherhood of Humanity, without distinction of race, creed, sex, caste or color”¹³ i la seva doctrina

¹⁰ L'artista, poeta i escenògraf irlandès Cecil French, amic de Gyles, admetia: “she had a considerable reputation about 1900. She was a most difficult being with noble qualities, who invariably became the despair of those who had helped her”. Antonielli, 2011: 274.

¹¹ Kuch, 1986: 14

¹² Mohini Chatterjee (1858-1936) va néixer a Calcuta, pertanyia als bramans i era advocat i filòsof. Es va unir a la Societat a Madràs als anys 80. Sri, 1995: 61-62.

¹³ Bednarowski, 1980: 221. Tal com assenyala Iván Gómez: “este tipo de agrupaciones esotéricas suelen tener un carácter fraternal y de cooperación y ayuda mútua entre sus miembros. Por este motivo, no es de extrañar que muchas de estas asociaciones lleven el sobrenombre de *hermandad o fraternidad*.” Gómez, 2021: 26-27.

estava basada en diferents formes de religiositat orientals,¹⁴ així com en antigues tradicions religioses, com el Cristianisme, el Gnosticisme o el Neoplatonisme. En el fons, la pretensió dels teòsofs no era una altra que recopilar les veritats autèntiques de cadascuna de les tradicions religioses de la humanitat combatent, tant la religió dogmàtica com el materialisme científic. Sota el lema: “No Religion Higher Than Truth”, cercaven la fraternitat universal i el coneixement del sagrat, però assentat sempre en idees exòtiques i poc conegudes.

Dins d'aquestes germandats teosòfiques és molt destacable observar la manera com les dones aprofitaven la xarxa informal de relacions generades per crear espais de sociabilitat que els permetien sortir de l'esfera privada. Sens dubte, les doctrines teosòfiques van contribuir a promoure la igualtat de gènere, l'emancipació femenina i la desjerarquització de les estructures patriarcal d'una manera o altra, ja que les dones no estaven subordinades al gènere masculí ni a les restriccions imposades pels rols tradicionals dins d'aquestes societats.

Yeats però acabaria desil·lusionat i s'inicià en l'*Hermetic Order of the Golden Dawn* (1888) recentment creada per tres francmaçons, William Wynn Westcott, Samuel Liddell MacGregor i William Robert Woodman, i hereva dels rosacreus alemanys (filial de *Die Goldene Dämmerung*).¹⁵ Si bé Althea Gyles no en va ser mai una membre oficial, sí va mantenir un estret contacte amb persones molt influents dins l'organització, com foren Crowley o el mateix Yeats. El caràcter esotèric, místic i màgic que els rosacreus impulsaven a través de sabers provinents de múltiples religions que incloïen des de déus egipcis a la Trinitat cristiana,¹⁶ es veu clarament reflectit en els seus dissenys i tindran per ella una importància cabdal.

Per la seva banda, el cèlebre i polèmic Oscar Wilde també mantingué durant molts anys vinculacions amb l'ocultisme i l'esoterisme. Durant la seva etapa d'estudiant al *Magdalen College* d'Oxford (1874), es vinculà estretament amb la Lògia d'Apol·lo. Amb això el jove Wilde no feia sinó seguir els camins iniciàtics del seu pare, maçó a Irlanda. Les celebracions a la lògia s'oficiaven a través d'un solemne ritual amb vestimentes fetes amb sedes i altres peces exquisides, que sens dubte seduïren el que més tard seria probablement el *dandi* més famós del món.¹⁷

A Irlanda, l'aparició de societats teosòfiques està intrínsecament associada al fenomen cultural anomenat *Celtic Revival* (també conegut com a *Celtic Twilight*). Aquest moviment, centrat en la recuperació i renovació de l'esperit celta, va tenir lloc entre 1885 i 1900 i es va expandir pels diferents territoris europeus en els quals s'havia originat aquesta antiga cultura: Escòcia, Bretanya, Gales, Galícia i Irlanda. Però la recuperació de la tradició celta i les seves fonts originàries va ser especialment significativa a Irlanda on havia quedat pràcticament aniquilada i suprimida pels britànics.

Les noves corrents ocultistes i esotèriques que s'integraren en el marc de la societat irlandesa del

¹⁴ El pensament de Madame Blavatsky constitueix un canvi radical respecte a la resta de corrents esotèriques, ja que introduïa un component oriental en la seva doctrina. Tot i néixer a Nova York, la seu de la Societat Teosòfica es desplaçà ràpidament a la ciutat de Madràs, a l'Índia.

¹⁵ Sens dubte la *Hermetic Order of the Golden Dawn* fou l'expressió anglesa més reeixida del renaixement ocultista a l'Europa del XIX. Dedicada a pràctiques com la màgia cerimonial i l'endevinació amb una visió del món essencialment neoplatònica que queda molt ben reflectida en els escrits de W.B. Yeats, Arthur Machen i Charles Williams. En els seus plantejaments trobem nocions de l'hermetisme, la càbala, l'alquímia, la teúrgia i d'altres sabers del gnosticisme cristià antic o de la tradició maçònica.

¹⁶ Christian Rosenkreuz és el fundador llegendari dels rosacreus. Apareix al llibre *The Fama Fraternitatis*, escrit entre 1614 i 1617, com a metge alemany i filòsof, que va viure 106 anys. Va estudiar amb diferents mestres a Orient Mitjà, va tenir un cercle de deixebles i fundà l'Orde de la Rosacreu cap a 1407. Holahan, 1978: 87.

¹⁷ Al llarg d'aquells anys va anar assolint diferents graus d'importància dins l'organització: Guarda Temple Interior, Chambelán o Rafael (qui conduïa els candidats en les cerimònies). Més tard arribarien els problemes econòmics per mantenir les quotes i la indumentària (joies, espases i ornaments), i finalment seria expulsat de la Lògia per impagament cap a l'any 1883.

segle XIX, s'inspiraren fortament en la cultura celta, donant lloc a un curiós sincretisme que veurem reflectit en els dissenys d'Althea Gyles. En el cas de Yeats, no hi ha dubte que els inicis de la seva exploració de l'ocultisme són inseparables de la seva assumpció de la causa nacionalista celta. El poeta va imaginar una literatura irlandesa arrelada en la història, la mitologia i el folklore cèltic, cosa que no era habitual a l'època. Ni la *Royal Hibernian Academy* de Dublín, equivalent a la *Royal Academy* britànica, ni la major part dels artistes plàstics irlandesos potenciaven en aquell moment les tradicions irlandeses ni els drets polítics de la nació.

El folklore i la mitologia irlandesa es troben intrínsecament integrats en la producció artística i literària de Yeats i Gyles, donat que la influència del poeta sobre l'artista és molt accentuada fins al seu distanciament cap a l'any 1900. L'accés a aquesta tradició oral, plena d'històries sobre déus i herois celtes i que havien preservat principalment els camperols a través de cançons, contes, creences i tradicions, es produeix en el cas de Yeats gràcies a les narracions orals d'alguns membres de la seva família i de les seves cuidadores infantils. Això provoca que l'any 1888 publicui el seu poema *The wanderings of Oisín* en què aquest món màgic de llegendes i tradicions celtes irlandeses es converteix en un dels temes centrals. Poc després, l'any 1893, escriurà un volum d'assajos titulat *The Celtic Twilight*, tot un èxit cap a l'acompliment del seu objectiu de renovació de la tradició celta irlandesa. Promourà un retrobament entre la primitiva literatura gaèlica i el món cultural de finals del XIX en què viu, fomentant així la unió entre l'antiga cultura dels catòlics irlandesos i la moderna civilització protestant anglosaxona.

b) Simbolisme i decadentisme

Una altra influència rellevant en la trajectòria d'Althea Gyles foren el Simbolisme i el moviment decadent. En el tombant de segle, la consciència de crisi enfront el progrés es va tornar per alguns en una existència fosca, incerta i irracional. La noció de *fin-de-siècle* o *mal-du-siècle*, va tenir els seus orígens a França. *Ennui*, *spleen*, pessimisme, tristor, melancolia són alguns dels termes associats. El punt de partida fou la publicació de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire i *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, ambdós el 1856. El primer va incloure en el seu llibre una sèrie de poemes amb el títol de "Spleen et idéal" i quatre d'ells es van titular "Spleen". Aquest terme es pot traduir com melancolia o tristor continuada que pot tenir com a conseqüència el suïcidi. La societat decadent plenament industrialitzada i amb la massa com a nou protagonista social, a la qual pertanyen els dandis i estetes, està cansada, consumida en els plaers i sense energia per continuar. És una decadència subjectiva, una sensació, un esperit que arriba a poetes, escriptors, filòsofs, artistes i a d'altres sectors de la cultura, traspasant fronteres i generacions. La segona part de la vida d'Althea Gyles es pot entendre a partir d'aquí, tal com ho estableix inequívocament la seva biografia.

c) L'esteticisme d'Oscar Wilde

Com sabem, Althea Gyles coneix Oscar Wilde a través de Leonard Smithers, que n'era un dels editors.¹⁸ Sabem que la connexió personal amb Gyles va ser immediata i profunda i que des d'aquell moment l'artista en va mantenir un magnífic record durant tota la seva vida. Els plantejaments literaris i artístics de Wilde es troben en perfecta consonància amb l'esperit romàntic i simbolista que representen Yeats

¹⁸ Smithers es va mantenir fidel a Wilde fins i tot en els seus últims moments, en què el literat irlandès no comptava amb l'ajuda ni el recolzament de cap dels seus coneguts.

i Gyles, si bé Wilde afegeix a aquests elements una concepció esteticista¹⁹ que descobreix en l'obra de Walter Pater (1839-1894)²⁰ i que radicalitza, portant-la a l'extrem. Wilde no tan sols aplica els principis de l'esteticisme a la producció artística, sinó que els integra en l'existència com a única forma possible de vida autèntica. L'esteticisme es converteix aleshores en una actitud vital pròpia que Wilde reflecteix exteriorment a través d'un dandisme exorbitant i pel qual passarà a la història.

En l'àmbit teòric, l'esteticisme de Wilde admet una concepció de l'art que troba expressió en la individualitat de l'artista, tot posant l'accent en el seu temperament i el seu geni que es converteixen en condició ineludible de tota possible creació artística. Seguint la màxima esteticista que afirma que “la vida ha de copiar l'art”, el culte a la bellesa s'erigeix com el factor essencial de tota producció artística i es considera la natura com quelcom imperfecte i desproveït de propòsit. Igualment l'autonomia de l'art que defensa Wilde i que defineix la tradició esteticista anglesa, hereva de *l'art pour l'art* francès, allibera l'art de tota finalitat extraartística, ja sigui moral, utilitària, política, religiosa, etc. Probablement sigui el component ètic de l'obra d'art aquell que Wilde més ataca, buscant el seu alliberament del puritanisme i la falsa moral que caracteritzaven l'època victoriana. En aquest sentit sosté que les arts haurien d'aportar-nos plaer sensual, en lloc de ser vehicle de missatges morals o sentimentals.

Tal com s'ha pogut veure, la imatge que Wilde va generar en Gyles va deixar en ella una profunda petjada. Yeats compartia aquesta impressió en les ocasions en què va coincidir amb ell. Com a emblema de l'esteticisme i el dandisme, el seu caràcter provocador, la seva erudició, el seu refinament i el seu enorme enginy no deixaven indiferent a ningú. I si bé el dandisme no fou un tret que puguem atribuir-li en cap cas a Gyles, la influència d'aquest tarannà irreverent per reafirmar la pròpia personalitat i alliberar-se de condicionaments externs, sí fou una actitud que Gyles practicà al llarg de la seva vida. Les actituds decadentistes, esteticistes i simbolistes, barrejades amb la necessitat imperiosa de trobar alternatives vitals a un món deshumanitzat i industrialitzat en el qual imperaven l'utilitarisme i l'economia i amb la incapacitat d'assolir una vivència plena de la bellesa o accedir als grans ideals espirituals de la humanitat, foren el millor reclam de l'esteticisme, i tant Yeats com Gyles van fer seves moltes d'aquestes idees.

Anàlisi artística i iconogràfica dels dissenys d'Althea Gyles

A la revista *The Dome*, com s'ha mencionat, Yeats va dedicar un article a Gyles²¹ amb un títol prou significatiu: *A symbolic artist and the coming of symbolic art*. En ell expressa la seva admiració pels seus dissenys, que qualifica de “a new manner in the arts of the modern world”²² i que Gyles “is creating a new religious art and poetry”.²³ L'article inclou algunes il·lustracions de Gyles que Yeats comenta, com *The Knight upon the Grave of his Lady* (fig. 3) en què un cavaller, enmig del bosc, està estirat a

¹⁹ L'esteticisme s'entén com la manifestació anglesa de les tendències simbolistes i decadentistes franceses. Representa un moviment clarament oposat a la filosofia utilitarista i al materialisme i la lletjor pròpies de la societat industrial del moment. Trobarà els seus fonaments filosòfics en el pensament de Kant que fou el primer en formular la possibilitat que l'estètica pogués mantenir-se separada de la moralitat, el coneixement, el plaer o la utilitat.

²⁰ Walter Pater (1839-1894), crític literari, escriptor i historiador de l'art, fou la principal influència dels escriptors britànics que s'agrupaven sota l'estela de l'esteticisme i el decadentisme. Havia impulsat la idea que la vida havia de ser viscuda amb tota la intensitat possible, dirigida principalment a l'ideal de la bellesa. Els joves esteticistes de l'època, tals com James McNeill Whistler, Stéphane Mallarmé o especialment Oscar Wilde apostaren per potenciar amb el seu dandisme l'experiència sensible i el refinament de forma exacerbada.

²¹ Yeats, 1898: 225-239.

²² *Ibid.*: 233

²³ *Ibid.*: 237.



FIGURA 3. Althea Gyles, *The knight upon the grave of his lady*. Il·lustració apareguda a la revista *The Dome*, vol. 1, oct.-dec. 1898, p. 225.

terra, sobre la tomba de la seva estimada, pregant amb el casc al costat dels peus. A tocar del seu cap hi ha una corona de llorer sobre la gespa. Sota la terra, l'espectador veu el que queda d'ella, el seu esquelet. La roba que duia posada i el taüt de fusta gairebé han desaparegut, tot i que encara es pot veure el coixí on ara reposa la seva calavera. Hi ha arrels que surten del taüt cap a l'exterior, on arriben en forma de bulbs de flors (jacints segons Yeats). Però si mirem de prop els bulbs, veurem que dins de cadascun hi ha un cor, seguint Yeats, "to personify the awakening of the soul and love out of the grave".²⁴ L'esquelet que fou un dia una bonica donzella, el fet que l'espectador pot veure el seu aspecte actual, però el seu enamorat encara apassionat no, són elements que ens connecten amb la decadència i el simbolisme. És com un memento mori o una vanitas que ens recorda que la mort és comú a tots, independentment de la riquesa, la bellesa o el poder.

El següent treball que analitzarem és la portada del llibre *The Secret Rose*, definit per Yeats com "una col·lecció d'històries estranyes sobre l'edat mitjana a Irlanda".²⁵ Yeats tenia previst publicar-la el 1896 i finalment va aparèixer el 1897 en dos volums: *The Secret Rose* (abril) i *The Tables of the Law & The Adoration of the Magii* (juny). El primer estava dedicat al seu amic George Russell. Hi ha dues històries titulades "Rosa Alchemica" i "L'Adoració dels Reis" que expliquen la recerca espiritual de tres homes. Els dissenys d'Althea Gyles estarien en relació directa amb aquestes històries.

Yeats ens ofereix un món en què cada història és alhora lineal i cíclica. La col·lecció comença amb una història ambientada a l'edat de bronze i es mou cronològicament a través de dos mil·lennis d'història irlandesa fins acabar a finals del segle XIX. En cada narració descriu indumentària, armes i instruments musicals, mostrant el seu coneixement i la seva admiració pel folklore irlandès. La majoria de les trames, situacions i detalls dels contes es basaven en llegendes que ell coneixia, ja fos per tradició oral o per versions impreses.²⁶ Els seus models van, des de les tradicions teosòfiques i hermètiques fins a la mitologia i la història irlandeses, com també ho farà Althea Gyles en el seu disseny.

²⁴ *Ibid.*: 236.

²⁵ Grossman, 1969: 4.

²⁶ Thuyente, 1980: 195.



FIGURA 4. Althea Gyles, coberta de *The Secret Rose* de W.B. Yeats, 1897.

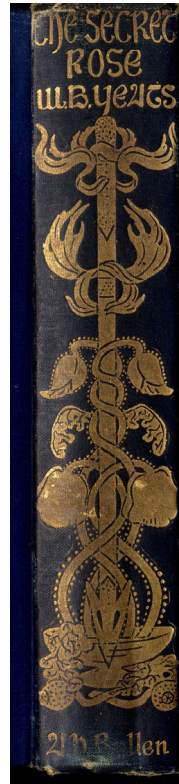


FIGURA 5. Althea Gyles, lloç de *The Secret Rose* de W.B. Yeats, 1897.

La portada s'ha interpretat com una influència dels principis dels rosacruzians i de la *Golden Dawn* (fig. 4). L'enquadernació és de color blau fort amb les lletres i el disseny estampats en daurat. La vora inferior conté el nom de Yeats en una tipografia d'aspecte celta, envoltada d'un disseny de punts i pètals de rosa estilitzats. Un cop més, podem trobar un *memento mori* a sobre: l'esquelet d'un cavaller amb casc, encara agafant la seva llança per un costat i el seu poderós escut ornamentat per l'altre. Arrels estilitzades s'entrellacen amb els ossos del cavaller enterrat i creixen de la terra en plecs serpentejants fins a convertir-se en un roser. Les branques entrellaçades envolten una rosacreu central i continuen per convertir-se en els caps i les mans entrellaçades de dos amants que es besen. Sobre els seus caps les branques s'ajunten formant una corona que conté tres roses més. L'espiritualitat del disseny està subratllada pels raigs de llum estilitzats que emanen del centre d'aquest roser en totes direccions. L'arbre està emmarcat a banda i banda per un model de nus celta senzill i a sobre apareix el títol envoltat per una vora estreta de pètals de rosa. Per als membres iniciats en la *Golden Dawn*, la portada descriu el camí de l'ànima i suggereix que les històries que es troben al llibre s'endinsaran dins els seus rituals secrets. Transmet, fins i tot als no iniciats, un sentiment de misteri, de vida que neix de la mort i d'amants eterns. L'esclat daurat de la vida suggereix que aquest arbre i el text que conté el llibre són il·luminadors i instructius.

És clara la qualitat hermenèutica del disseny i el sincretisme amb la mitologia irlandesa i l'ocultisme hermètic, una barreja que podem trobar en moltes de les obres de l'autora. Alguns autors han vist la inspiració de Gyles en el *Sagramentari Fleury* atribuït a Nivardus de Milà i realitzat per a Robert el

Pietós, rei de França (r. 996–1031), potser a instàncies del bisbe de Beauvais, que el va coronar l'any 1017, o bé amb la decoració de la portada d'un Alcorà de 1017 conservat a la Biblioteca de l'Escorial, obra de referència profusament il·lustrada a la British Museum Library.²⁷ Ambdues obres contenen representacions medievals del treball de nusos. Altres troben en *The Book of Durrow* la influència de la il·lustradora, el llibre d'evangelis més antic conservat a Europa Occidental. Es calcula que data d'entre els anys 650 i 700. Rep el nom del monestir on es va conservar fins a la dècada de 1660, quan el va comprar la Biblioteca del Trinity College a Dublín i on es conserva fins a l'actualitat.²⁸

Al lloc del llibre Gyles hi posà el títol a la part superior i el nom de l'editor “A. H. Bullen” a la part inferior; entre ells hi ha una llança, que apunta cap avall, on hi ha una mena de bol o calze, del qual creix vegetació que s'entrellaça amb la llança, creant un efecte de caduceu o segons altres autors, estaria relacionat amb les llegendes del Grial (fig. 5).

La contracoberta ens mostra una rosacreu radiant dins un cercle doble de fletxes trencades i ones estilitzades (fig. 6). Sembla l'expressió visual de la dansa simbòlica cerimonial a la “Rosa Alchemica”, segons Putzel. Yeats divideix aquesta història en cinc parts, i a la quarta hi ha una dansa antiga i màgica que té lloc en un temple, en una sala circular. Al sostre hi ha una immensa rosa de mosaic i els membres de l'orde ballen mentre que amb els seus peus van traçant les formes dels pètals. Una mena de mandala que estaria així reproduït a la contracoberta per Gyles.²⁹ A la mateixa història, un dels personatges, Robartes, té un llibre amb il·lustracions de colors delicats i una rosa daurada rodejada de llances que l'atacaven. Així, el disseny de Gyles podria fer referència també al llibre de Robartes.



FIGURA 6. Althea Gyles, contracoberta de *The Secret Rose* de W.B. Yeats, 1897.



FIGURA 7. Althea Gyles, coberta de *Poems* de W.B. Yeats, 1899.

²⁷ Gould, 2016: 34.

²⁸ Putzel, 1986: 24.

²⁹ *Ibid.*: 25.



FIGURA 8. Althea Gyles, lloç de *Poems* de W.B. Yeats, 1899.

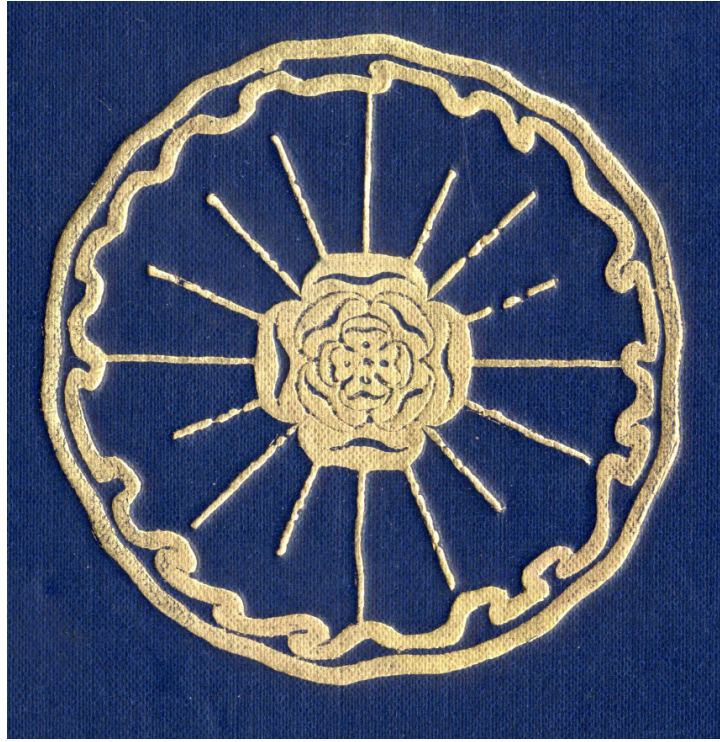


FIGURA 9. Althea Gyles, contracoberta de *Poems* de W.B. Yeats, 1899.



FIGURA 10. Althea Gyles, disseny de *The wind among the reeds* de W.B. Yeats, 1899.

Gyles també va dissenyar per Yeats la coberta del llibre *Poems* de 1899, en què es mostra la rosacreu amb un remolí de delicats pètals al voltant que ocupen tot l'espai (fig. 7). Alguns autors hi han vist influència de l'Art Nouveau.³⁰ Al lloc del llibre apareixen el títol i l'autor, i a sota un rostre envoltat de branques de l'arbre de la vida i roses mentre unes mans intenten arribar-hi (fig. 8).

Darrere el llibre, trobem de nou la rosa envoltada de rajos i emmarcada en formes sinuoses (fig. 9). Certament, aquests serien els dissenys de Gyles més lligats a l'Art Nouveau, per l'estil curvilini i el moviment serpentin de la seva portada, l'aparença del rostre del lloc i les línies ondulants de la contraportada.

A *The Wind among the Reeds*, de 1899 Yeats va agafar diferents històries de revistes i llibres publicades entre 1892 i 1899 i les va organitzar de manera seqüencial, però sense la continuïtat històrica de *The Secret Rose*. És la culminació del període inicial de l'autor i l'inici del seu treball més madur. El temps, l'amor, l'apocalipsi, l'eternitat... en trenta-set poemes. Gyles feu una portada més senzilla i menys dramàtica que la de *The Secret Rose*, però igualment simbòlica (fig. 10). El títol de l'obra —que prové d'un vers en un poema anterior— està escrit en tipografia celta a la part superior. Al centre trobem canyes doblegades que formen una mena de xarxa, i a dalt de tot dues fulles doblegades en forma de *coup de fouet*, que es repeteixen a la contraportada més intensament i s'entrecruen amb les canyes. Aquest disseny té influència dels gravats japonesos i de l'obra d'Aubrey Beardsley, que Gyles coneixia personalment per la seva relació amb Smithers, i admirava.³¹

Producció literària de l'artista

Com acabem de veure, Gyles va tenir molt present la necessària vinculació entre la portada i l'interior, el text. Seguint, en part, les idees de fraternitat internacional de Gleeson White en la seva publicació *The Studio* (1893),³² les il·lustracions havien d'adequar-se al contingut del llibre, i així ho va fer Althea Gyles en els casos en què va dissenyar les portades per als llibres de poesia de Yeats,³³ així com en una sèrie d'il·lustracions per a una edició de 1904 del poema *The Harlot's House* (1904) d'Oscar Wilde, entre altres. Però el que és interessant és que som davant d'una artista que, des del principi, no es va aturar només en la dimensió pictòrica: la seva obra poètica és breu però no menor, sobretot pel context en el qual escriu, el que suposa la seva escriptura i, tret particular i diferenciador, per la relació que hi ha entre els seus versos —inclús els d'altres poetes— amb les seves obres pictòriques.

I, en aquest començament poètic, el fet que més va influenciar a Gyles va ser conèixer la persona i l'obra primerenca de William Butler Yeats. La seva relació estava basada, principalment, “by common esoteric visions and fascinations, reinforced by a few shared occult experience and circumstances, and supported but also compromised by a certain number of personal events”,³⁴ tal com la va sintetitzar i estudiar Arianna Antonielli. Aquesta vessant esotèrica i de contacte amb allò ocult i irracional de la vida i veritat coincidirà amb la del poeta durant la dècada dels noranta del segle XIX, però continuarà de forma més accentuada i centrada en les forces irracionals que

³⁰ Fletcher, 1971: 56.

³¹ Holahan, *op. cit.*: 125.

³² En la seva fundació, aquesta revista va voler atendre, segons paraules de Gleeson White, “the idea of an art magazine crystallised around his recurring observation that the chief barrier between countries was language, and his belief that the more the culture of one part of the world could be brought ‘visually’ to the attention of another, the greater the chance of international understanding and peace”. Holme, 1978: 5.

³³ El propi Gleeson White, al número especial d'hivern de 1899 de *The Studio*, va comentar “the name of Althea Gyles belongs properly to the neo-Celtic school and her cover [...] is highly characteristic of a sombre, mystical and weird imaginative power expressing itself through a talent still vagrant and diffuse”. Antonielli, *op. cit.*: 294.

³⁴ Antonielli, *op. cit.*: 272.

governen els desitjos. Per això, en una carta de Yeats a Lady Gregory del novembre de 1899, el poeta manifesta de forma clara la preocupació que té sobre la nova etapa en la qual ha entrat Gyles amb el romanç amb Smithers. Més enllà de la vessant sentimental i privada de l'opinió de Yeats, resulta molt interessant el component possessiu i atractivament destructor de la relació amb aquell home de moral qüestionada i qüestionable:

A very unpleasant thing has happened but it is so notorious that there is no use in hiding it. Althea Gyles, after despising Symons & [George] Moore for years because of their morals has ostentatiously taken up with Smithers, a person of so immoral a life that people like Symons and Moore despise him. She gave an at home the other day & poured out tea with his arm round her waist & even kissed him at intervals. I told her that she might come to my 'at homes' as much as she liked but that I absolutely forbade her to bring Smithers (who lives by publishing books which cannot be openly published for fear of the law).³⁵

Per a l'opinió de Yeats, Gyles havia traït l'enteresa moral i el compromís ètic amb el coneixement espiritual dels anys de la Teosofia per una relació que l'havia imbuït des de la irracionalitat fins a anular-la. Es pot entreveure la culpa que el poeta irlandès veu en la personalitat absorbent cap a un nihilisme impúdic de Leonard Smithers, però les últimes paraules de la carta de Yeats a Lady Gregory posen el focus en la magnificació autodestructiva derivada del perfil depressiu i de melangia molt en la línia del *mal du siècle*:

She seems to be perfectly mad, but is doing beautiful work. I did my best last week to make her see the necessity for some kind of disguise, but it seems to be a point of pride with her to observe none. It is all the more amazing because she knows all about Smithers [sic] past. She is in love, & because she has some genius to make her thirst for realities & not enough of intellect to see the temporal use of unreal things she is throwing off every remnant of respectability with an almost religious enthusiasm.³⁶

Aquesta desídia i el tedi existencial, posats en perspectiva, són trets constants en la personalitat d'Althea Gyles —segons els testimonis— que transvasen de forma clara i continuada en tota la seva obra literària i pictòrica. Des dels seus primers textos fins els últims, així com en les seves il·lustracions, les pulsions expressives que portaren Gyles a escriure i a dibuixar mantenen, com es veurà, un mateix principi temàtic i poètic centrat en la pèrdua, el lament, la melancolia i el desig irrealitzable d'una personalitat quixotesca,³⁷ excèntrica, però extremament sensible i fràgil en què es veu en la seva obra literària i pictòrica una coherència temàtica centrada, precisament, en el patiment d'un cor que sap que el món que li ha tocat viure l'agredeix i la refusa constantment.

Podríem dir, doncs, que el principi poètic d'Althea Gyles està constituït per l'expressió d'una desesperança amb tints gòtics composta de morbositat, decadència, referència a allò efímer de la vida i una constant pena ineludible. Convençuda de la limitació dolorosa per l'erosió del temps que suposa l'existència, en ella l'emoció i el món natural estan inexorablement units, com parts d'un tot misteriós que la racionalitat imperant del segle XIX no només no ha pogut esclarir, sinó que ha matat, precisament, l'essencial humà i diví. No és estrany, doncs, que des de la creença d'allò metafísic i sobrenatural com a camí per poder realitzar una expressió total, Althea Gyles vegi en el símbol la manifestació lingüística i física adient per suggerir allò inescrutable i allò que no es pot dir que rau en l'existència de cada cosa. Aquesta faç misteriosa i espiritual —engrandida pels seus contactes amb la teosofia, la Rosacreu i l'*Hermetic Order of the Golden Dawn*— per fer patent la vibració essencial de cada cosa viva mitjançant correspondències naturals —Baudelaire està al darrere del

³⁵ Yeats, 1997: 473.

³⁶ *Ídem*.

³⁷ Cooke, 2022: 84.

nou llenguatge que tant Gyles com Yeats, i molts d'altres, utilitzaran— serà el principal puntal sobre el qual aquesta artista i escriptora constituirà la seva proposta literària. En relació a l'estil dels dibuixos de Gyles, el propi Yeats es detindrà a analitzar breument la visió simbolista de l'artista en l'article *A symbolic artist...*, i dirà que les obres de Gyles estan plenes de vida abundant i apassionada —molt en paral·lel amb les creacions de William Blake— i que el principal fet de l'artista és una flama divina, una “passion for the impossible beauty, for the beauty which cannot be seen with the bodily eyes, or pictured otherwise than by symbols”.³⁸ Tant serà la connexió entre els dos, que per a Warwick Gould, Gyles va ser “the genius who invented a symbolic personality for Yeats”,³⁹ quant a les il·lustracions d'ambient natural i estètica cèltica. I com es veurà, en certa manera aquesta poètica simbolista del decadentisme per elements naturals no serà estranya a la seva obra pictòrica, així com tampoc la influència de la primera poesia de Yeats en Gyles com a punt de referència d'aquest simbolisme cèltic de finals del segle XIX.

La dansa melancòlica entre la bellesa i el transcendental límit —jugant sempre amb la pèrdua— serà el camí per arribar a l'essència de les coses, i un intent per nombrar, per comunicar la veritat que, tenint la paraula lingüística i el significat com dues parts, s'elabora dins una interioritat profunda. Els seus pensaments i emocions de la vida expressades en la forma més vívida i vigorosa tenen en la poesia de Yeats el seu model; no només pel llenguatge simbòlic utilitzat, sinó també per la identitat irlandesa que troba en aquella natura. Com passa amb Yeats, és una poesia composada per confidències íntimes succeïdes per moments oraculars, veus arcaïques, que venen de la saviesa de la terra irlandesa, cristallitzen en poemes que es detenen en l'instant, traient-lo, com resumeix Enrique Caracciolo Trejo, “del torbellino temporal, lo eleva a condición privilegiada, a emblema representativo de un momento revelador. El minuto epifánico se cristaliza en blasón imaginativo”.⁴⁰ Aquest alè yeatsonià es vislumbra en poemes d'Althea Gyles com *Sympathy*, aparegut, precisament, junt amb el poema de Yeats “Aodh pleads with elemental powers” a *A Treasury of Irish Poetry in the English Tongue* (1900), recopilat pel propi poeta irlandès. A *Sympathy* —considerat el seu poema més representatiu de l'essència simbolista—⁴¹ es troba una combinació de natura i abstracció que serà constant en l'obra poètica de Gyles, però també en els seus dibuixos:

I know that Nature's tears have wet
the world with sympathy, but you—
who know not any sorrow yet—
call it the dew.⁴²

La qualitat gnòmica i mística de les llàgrimes revelen la puresa i la innocència d'allò pròpiament natural, a la vegada que són la materialització del record melancòlic de la bondat natural i espiritual, tacada per la civilització científicista i racionalista que calla tot allò místic i del misteri de la vida. Allà és on rau l'essencial humà i natural, que només es pot expressar per mitjà de les metàfores simbòliques de les llàgrimes del patiment de la natura —la rosada— en aquest poema, o les *barren sand* del poema “The Dark Hours in the Wilderness” (*The Saturday Review*, 1908), que beuen les llàgrimes de desesperació individual i de tota la humanitat en forma de *Insatiate sands* que devoren el whole world's flood. Com es veu, les abstraccions personificades de propietats i emocions místiques, aquesta imageria emblemàtica,

³⁸ Yeats, 1898, *op. cit.*: 235.

³⁹ Gould, 2016, *op. cit.*: 16.

⁴⁰ Yeats, 2019: 13.

⁴¹ Cooke, *op. cit.*, 2022: 86.

⁴² Gyles, 2023: 49.

és la seva principal tècnica expressiva. Per això el propi Yeats la va descriure com una “symbolic artist”, acabant el seu article amb aquestes paraules: “I believe, too, that her inspiration is a wave of a hidden tide that is flowing through many minds in many places, creating a new religious art and poetry”.⁴³

Un dels punts més evidents d’aquesta influència està en els poemes en què la rosa és l’element central. Si bé aquest símbol molts cops està en consonància o combinada amb una creu —derivada de l’esoterisme de l’orde de la rosacreu que Yeats i Gyles van freqüentar i que hem vist també en els seus dissenys—, la rosa en els poemes de Gyles se sobrevé com a símbol de la bellesa mística i veritable del món que rau als cors humans. Si en el poema “To the Rose upon the Rood of Time” (The Rose, 1893), Yeats clama a la “Red rose, proud Rose, sad Rose of my days” que “seek alone to hear the strange things said / by God to the bright hearts of those long dead / and learn to chaunt a tonguem en do not know”,⁴⁴ Gyles també vincula el poder místic i diví del símbol que hi ha darrera de la rosa-creu:

And the gold Heart of the Rose!
—Known alone of him who knows
This the Cross whereon it glows!
(Give us Peace and Give us Joy).⁴⁵

No es casual que, tant en aquest poema com en molts altres de Gyles i Yeats, es repeteixi una mateixa imatge emblemàtica de roses blanques i roses vermelles: “This white Peace and this red Joy / grief is powerless to destroy [...] White and Red, yea even Gold. / —Even the Rose’s Heart of Gold”.⁴⁶ És el propi Yeats que, sentint molt pròxim l’utilització d’aquest símbol,⁴⁷ ens dona les claus per entendre la rosa en la poesia de Gyles, a propòsit de la il·lustració *The Rose of God*:

a personification of this beauty as a naked woman, whose hands are stretched against the clouds, as upon a cross, in the traditional attitude of the Bride, the symbol of the microcosm in the Kabala; while two winds, two destinies, the one full of white and the other full of red rose petals, personifying all purities and all passions, whirl about her and descend upon a fleet of ships and a walled city, personifying the wavering and the fixed powers, the masters of the world in the alchemical symbolism. Some imperfect but beautiful verses accompany the drawing, and describe her as for “living man’s delight and his eternal revering when dead.”⁴⁸

Emoció de l’amor i de la bellesa —que són la mateixa cosa— que fa vibrar pel propi component humà, impronunciable. La rosa, degudament col·locada en un context líric adient —natura autòctona irlandesa i ambient màgic i esotèric—, com a agitació de vida “half mortal tragedy, half immortal ecstasy” —seguint els comentaris de la lectura simbòlica i esotèrica que Yeats va fer de les figures de Gyles—,⁴⁹ impulsa, al poema “The Lover tells of the Rose in his Heart” (a *The Wind among the Reeds*, 1899), a tot allò nou i esplèndid, únic i valuós, “with the earth and the sky anth the weater, re-made, like a casket of gold / for my dreams of your imatge that blossoms a rose in the deeps of my hearts”.⁵⁰ De la mateixa manera, per a Gyles en el poema *The Rose* (1908), el *tempus fugit* és ineludible, encara més en els desitjos i en l’amor, que es redueixen a intents, a desitjos impossibles de fer duradors: “under fast-fading, bare, or quickening

⁴³ Yeats, *op. cit.*, 1898: 237.

⁴⁴ Yeats, 2019, *op. cit.*: 46.

⁴⁵ Gyles, *op. cit.*: 51.

⁴⁶ *Ídem*.

⁴⁷ Segons Enrique Caracciolo Trejo, “la rosa que tempranamente sugiriera en su obra una idea de orden y perfección, de admirable equilibrio, se funde más tarde con la imagen de la esfera”. Yeats, 2019, *op. cit.*: 19.

⁴⁸ Yeats, 1898, *op. cit.*: 235.

⁴⁹ “The beautiful lithe figures of her art, quivering with a life half mortal tragedy, half immortal ecstasy, owe something of their inspiration to this little company”. Yeats, 1898, *op. cit.*: 235.

⁵⁰ Yeats, 2019, *op. cit.*: 70.

bowers / our hearts still dream the Rose's blossoming!"⁵¹ Al final, l'amor humà és marcit i només queda l'essència mateixa de l'amor, com un somni insostenible: "on some bright scattered petals of the whole, / Love—not the lover—holds the perfect Rose / in the immortal Summer of the Soul!"⁵²

Com a tret comú de la poesia del Celtic Twilight, el simbolisme de la rosa també s'ha de entendre com a identitat irlandesa, així com el paper de la vegetació i de la constant introducció de personatges mítics irlandesos. Precisament, Yeats va ser un dels precursors en la creació d'un llenguatge irlandès propi de la modernitat, ara amb una plataforma folklòrica nacional ferma on els herois i les heroïnes, la vegetació, els paisatges i, en general, l'ambientació celta, es converteixen en símbols genuïns irlandesos i diferenciadors d'allò britànic i industrialitzat. No obstant, s'ha de destacar que Althea Gyles no va incorporar en la seva poesia el folklore èpic i llegendari cèltic d'Irlanda com un recurs simbòlic nacionalista; pel menor nombre d'ocasions en què apareixen noms i llocs propis de la imageria celta irlandesa, el principal símbol identitari irlandès és la natura en sí mateixa, especialment la vegetació o els fenòmens naturals —la rosa, flors, lliris, arbres, aurora, rosada, sorra, vigília, etc.—. Les referències a herois i heroïnes de les llegendes o temes pròpiament nacionals de l'Edat Mitjana celta que surten de la seva mà són quasi sempre il·lustracions, i aquestes vinculades a textos literaris de poetes del moviment cèltic irlandès. Sembla doncs que amb el pas del temps i l'evolució particular de la vida de Althea Gyles cap al món interior i de les forces ocultes, els camins de l'artista-poeta i de Yeats es van començar a separar per interessos diferents. Són representatius d'aquestes derives l'apropament de Yeats cap a Lady Gregory i la fundació del Abbey Theatre —proposta teatral amb un clar component de reivindicació nacional irlandesa— i la relació de Gyles amb l'editor Leonard Smithers, fonamentada en l'atracció tòxica i irracional, i despreocupada dels afers polítics i socials que estaven succeint a Irlanda. Així doncs, una barreja d'interessos artístics, polítics i vitals diferents van determinar el destí de la relació:

Miss Gyles' broken relationship with him [Yeats] owes something to her voluntary abstention from work in design and something to a deflection of Yeats' own interest [...]. It also owed not a little to the difficult personality of the lady itself.⁵³

Tornant a la poesia de Gyles, un altre tema interessant en la seva obra es la desconexió emocional i les relacions tràgiques. El cansament universal de final de segle es combina amb ambients de natura irlandesa, on els seus elements es converteixen en símbols de l'evocació mística de la vida melancòlica. Aquesta percepció vital regnada per forces abstractes i emmarcades per una natura carregada d'esperit es pot apreciar a poemes com *Sympathy* (1899), *Flowers* (1903) o *The Dark Hours in the Wilderness* (1908), però potser el cas més paradigmàtic és el del poema-dibuix "Dew-time" (1894), aparegut a la revista *The Dome*.

La condició mortal i desenganyada de la realitat que se li ha imposat a l'esperit —un esperit sensible i extrem— fa que, més que el dolor, sigui la melancolia la vibració que monopolitza el to del poema; una desídia serena davant el desastre de l'existència que s'accentua a la vigília:

Life gives us many spirits thro' the day
to laugh and fling fair flowers upon our way,
but at the end she gives us one to grieve
with our tired hearts that tears will not relieve—
at eve.⁵⁴

⁵¹ Gyles, *op. cit.*: 68.

⁵² *Ídem*.

⁵³ Fletcher, *op. cit.*: 42.

⁵⁴ Gyles, *op. cit.*: 49.

Les emocions produïdes per un món que creix gris a mesura que els colors naturals es van apagant produeixen unes llàgrimes que es barregen amb la rosada. Patiment lènguid enmig de la natura com a mare que consola —tan pròxim tant a les balades medievals com a l’expressionisme que vindria amb el segle XX— es manifesta tant en els versos com en la il·lustració que complementa —no només acompanya— *Dew-time*: la personificació de l’esperit de la vida, en la il·lustració, està agenollada amb el rostre tapat entre el braç dret i la llarga melena que, com les arrels i les herbes que l’envolten, li arriba al terra. I, en aquell bosc verge, entre arbres, fulles i flors, la vida alada, tanca el poema amb aquest to de resignació humana però d’un cert consol propi de qui té fe en el sentit espiritual de la natura i dels sentiments humans: “Until dead hops and flowers new life receive, / I will return and weep with you who grieve— / at eve”.⁵⁵

Precisament, amb aquesta sensibilitat decadentista és lògic que la visió que va tenir en les seves obres que toquen els temes amorosos fos tràgica i de pèrdua. Potser aquest és un dels punts que més tindrà a veure amb la seva pròpia experiència vital i el sacrifici amorós serà una constant durant tota la seva vida:

The tendency to romanticize death so evident in her work of the 1890s persists in her later poetry. Her preoccupation with this topic has much to do with her interest in the occult and reincarnation, certainly, but she also turns to the topic of the death in those works concerned with romantic Love and self-sacrifice.⁵⁶



FIGURA 11. Althea Gyles, il·lustració per a *The Harlot's House* d'Oscar Wilde, 1904.

El 1897 Gyles va fer la il·lustració principal del poema èpic *Deirdre* de Rolleston. Enclavada en el renaixement cèltic irlandès, la peça mostra Deirdre, heroïna tràgica del cicle de l'Ulster de la mitologia irlandesa, plorant sobre el cos inert del seu estimat Naoise, després que aquest fou mort per una llança d'Éogan mac Durthacht.⁵⁷ Més endavant, segons la llegenda, Deirdre, se suïcidaria. Però abans, el 1891, Gyles va escriure el relat *A Woman without soul*, on una dona, Winifred, és refusada pel seu amant, Hubert, i, seguidament, per mitjans nigromàntics és despullada d'ànima durant set anys per poder fer front al patiment de la seva pèrdua. Serà quan sigui freda que torni a ser atractiva per a Hubert, però quan passa el temps i la bellesa s'esvaeix, torna a ser privada de nou de l'amor i, finalment, decideix suïcidar-se. Aquesta història, sembla una versió reduïda de *The Picture of Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde enclavada també en l'ambient màgic i de nigromància propi del *Celtic Twilight*, però des de la perspectiva de la dona refusada.

Precisament, la vinculació amb Oscar Wilde serà, amb els anys, més pròxima i arribarà a ser personal. Gyles va fer les il·lustracions per a una edició pòstuma, el 1904, de *The Harlot's House*, poema d'Oscar Wilde publicat el 1885 a *The Dramatic Review*. Un poema narratiu centrat en la visió

⁵⁵ Ídem.

⁵⁶ Mahoney, *op. cit.*: 145.

⁵⁷ La pròpia Gyles, va escollir les següents paraules per a la publicació d'aquesta il·lustració i la de *Lilith Regina Tragediae* a *The Dome*, 1989: “There is but one thing now may comfort my heart, and that thy sword, O Naisi!”. Yeats, 1898, *op. cit.*: 237.

d'ombres a una casa d'una prostituta, que, com fantasmès, dansen. Aquest ball, lluny de ser sensual i exuberant, es mecànic i mortal, sense força vital. I malgrat que ballin al so d'un cor vertader i enamorat, el resultat és una barreja de màquina i mort, autòmats i esquelets desproveïts de vida (fig. 11). La música es torna falsa, els amants en titelles i la luxúria es converteix en un intent fallit d'estimar, on l'amor no és més que atracció. I, després de tot, quan surt l'aurora, “with silver-sandalled feet, / crept like a frightened girl”.⁵⁸

Aquesta seducció destructora és la que Gyles va saber representar tan bé en les seves cinc il·lustracions, i és difícil deslligar la seva situació personal després de la relació amb Leonard Smithers. L'afinitat amb Oscar Wilde està en la comprensió prou compartida del sentiment d'exclusió, d'expulsió, de l'anhel en una societat contrària, de la fugacitat de la carnalitat i dels misteris de la vida. Aquests eren els afers que interessaven i donaven sentit a la turbulenta vida de Gyles, lluny de l'activisme nacionalista de Yeats. L'afinitat i estima entre els dos va ser tanta, que va portar a Gyles a reivindicar la dedicatòria “To the beautiful memory of Oscar Wilde”, malgrat que impedís que se li publicués el poemari i el projecte caigués en l'oblit, com ja s'ha explicat. Yeats no ho va entendre, però el fet és que Gyles va continuar publicant poemes solts en revistes de forma molt esglaonada.

Són *Sympathy*, *Dew-time* i les il·lustracions a *The Harlot's House*, entre molts d'altres, exemples preciosos de la postura des de la qual Althea Gyles va intentar expressar el sentiment de desnonament, tant de l'ambient de *fin-de-siècle* com de la seva peculiar personalitat. Des d'una concepció pròxima al *Ut pictura poesis* horacià, el lloc des d'on el jo líric es pronuncia és el del somni i el de la introspecció, precisament, de la pèrdua, l'amor i l'anhel. Althea Gyles és un interessant cas d'una artista que manté una coherència estètica, temàtica i d'esperit d'època —lògicament particular per la seva pròpia psique i personalitat—, tant en poesia com en les arts pictòriques on les perspectives melancòliques del dolor en la vida s'expressen per mitjà de símbols que uneixen l'emoció i el món natural com un tot, i aquest sempre condueix a la fragilitat, a l'angoixa i a la tristor.

Conclusions

Nombrosos autors han vist en la figura d'Althea Gyles a una poetessa i artista de gran talent amb una prometedora i brillant carrera durant la dècada del 1890-1900, però estroncada violentament amb posterioritat a aquest període. Aquesta situació es veu supeditada i agreujada per la influència que exerceixen sobre ella persones properes, com Leonard Smithers, i que pel que sembla la portarien a emmalaltir, abocant-la a actituds autodestructives molt en línia amb l'esperit decadent i afligit del *fin-de-siècle* que ella tan admirava.

Tenint presents les contradiccions pròpies d'una personalitat ambivalent, Althea Gyles ha estat descrita com “the genius who invented a symbolic personality for Yeats” (Warwick Gould), “a fey and slightly manic Irish artist” (Roy Foster), “a wild, red-headed Irish poet” (Jerome Reilly) o “a woman who dumped Aleister Crowley” (Simon Jester). No hi ha dubte que la seva producció artística i literària, situada en un enclavament històric i geogràfic especialment fructífer i fecund, s'ha vist eclipsada per la gran talla literària de personatges com Yeats o Wilde que provoquen que la seva reputació, tal como sosté Simon Cooke, sobrevisqui com a “as a footnote in the biographies of better-known personalities”.⁵⁹

⁵⁸ Wilde (1904).

⁵⁹ Cooke, 2022, *op. cit.*: 81.

Si bé és cert que en gran part la seva obra ha estat oblidada pels lectors moderns i per una part important de la història de l'art, les seves propostes artístiques mantenen una gran força i una atracció permanent més enllà del seu impacte històric. Amb un llenguatge simbòlic penetrant i carregat d'elements místics, gòtics i llegendaris propis de l'esperit del *Celtic Revival* i de les tradicions hermètiques i teosòfiques, l'estudi de la seva producció artística ens remet a la recuperació i restitució històrica d'una figura rellevant per la Història de l'Art i per la literatura universal.

En aquest sentit, la tasca de recuperació de l'obra de dones com Althea Gyles esdevé, no només una necessitat, sinó una qüestió de justícia. L'estructura de la societat de l'època en la qual visqué la il·lustradora i poetessa relegava les possibilitats artístiques del gènere femení a pur diletantisme i a una restricció de la seva llibertat per desenvolupar els seus propis projectes i a una reiterada destitució de les aptituds femenines per produir art elevat.

De la mateixa manera que Ranciè assenyala com la història dels vencedors ha aconseguit desvirtuar la tasca de les “arts servils o esclaves”, la contrahistòria dels vençuts —en aquest cas de dones artistes com Althea Gyles— ha de ser restablerta i reintegrada en la Història de l'Art. Malgrat l'esbiaixat relat hegemònic, les dones com Gyles foren tan lúcides, creatives i avançades com els seus homòlegs masculins, tal com demostra l'anàlisi i recuperació de les seves produccions. La tasca avui no pot ser una altra que esforçar-se per donar veu a altres fets i visions que no han estat presents a la majoria de narratives, recuperar-los i realitzar una reconfiguració completa que no permeti l'oposició dialèctica entre vencedors i vençuts.

Referències bibliogràfiques

- ANTONIELLI, Arianna (2011). "Althea Gyles' Symbolic (De)Codification of William Butler Yeats' 'Rose and Wind Poetry'". *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies*, vol. 1, No. 1, p. 271-301.
- BEDNAROWSKI, Mary Farrell (1980). "Outside the Mainstream: Women's Religion and Women Religious Leaders in Nineteenth Century". *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 48, No. 2 (Jun., 1980), p. 221.
- CLARKE, Frances (2009). "Gyles, Althea". A: James McGuire i James Quinn (Eds.), *Dictionary of Irish Biography*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://www.dib.ie/biography/gyles-althea-a3696> [Consulta: gener 2023].
- COLMAN, Anne Ulry (1996). *A dictionary of nineteenth-century Irish women poets*. Dublin: Kenny's bookshop.
- COOKE, Simon (2022). "Althea Gyles (1868-1949)". *The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature*, No. 20, p. 81-88. Dublin: Swan River Press.
- FLETCHER, Ian (1971). "Poet and designer: W.B. Yeats". *Yeats Studies I*, Irish University Press.
- GÓMEZ, Iván (2021). *Esoterismo y arte moderno*. Ediciones asimétricas.
- GOULD, Warwick (2004). "Gyles, Margaret Alethea (1868-1949)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/59193> [Consulta: gener 2023].
- GOULD, Warwick (2016). "Yeats and his books". *Essays in Honour of Eamonn Cantwell. Yeats Annual*, No. 20, p. 3-70. Cambridge: Open Book Publishers. <http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0081> [Consulta: gener 2023].
- GYLES, Althea (2023). "Selected Poems". *The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature*, No. 21, p. 47-78. Dublin: Swan River Press.
- GROSSMAN, Allen R. (1969). *Poetic knowledge in the early Yeats. A study of The wind among the reeds*. Virginia: The University Press of Virginia Charlottesville.
- HOLAHAN, Mary F. (1978). *Althea Gyles: visions of the Celtic Twilight* (tesi doctoral) University of Delaware.
- HOLME, Bryan (1978). *The Studio: A Bibliography. The First Fifty Years 1893-1943*. London: Simms and Reed.
- KUCH, Peter (1986). *Yeats and A.E.: The Antagonism that Unites Dear Friends*. London: Colin Smythe.
- MAHONEY, Kristin (2015). *Literature and the Politics of Post-Victorian Decadence*. Cambridge University Press.
- PUTZEL, Steven (1986). *Reconstructing Yeats: The Secret Rose and The Wind among the Reeds*. Dublin: Gill and Macmillan.
- SRI P.S. (1995). "Yeats and Mohini Chatterjee". A Warwick Gould (Ed.), *Yeats Annual No. 11. Yeats Annuals*. London: Palgrave Macmillan, p. 61-62.
- THUENTE, Mary Helen (1980). *W. B. Yeats and Irish Folklore*. New Jersey: Gill and Macmillan.
- YEATS, William Butler (1897). *The Secret Rose*. London: Lawrence & Bullen, limited.
- YEATS, William Butler (1898). "A symbolic artist and the coming of symbolic art". *The Dome*, vol. 1, Oct.-Dec. 1898, p. 225-239.
- YEATS, William Butler (1899). *The wind among the reeds*. London: Elkin Matthews.
- YEATS, William Butler (1899). *Poems, 1899-1905*. London: Dublin: A. H. Bullen.
- YEATS, William Butler (1955). *Autobiographies*. London: Macmillan & Co, Ltd.
- YEATS, William Butler (1997). *The Collected Letters of W.B. Yeats*, Vol. II, 1896-1900, ed. by Warwick Gould, John Kelly, Deirdre Toomey. Oxford: Clarendon Press.
- YEATS, William Butler (2019). *Antología bilingüe, Enrique Caracciolo Trejo* (ed.). Madrid: Alianza, 2019.
- YOUNG, Ella (1945). *Flowering Dusk. Things remembered accurately and inaccurately*. London: Longmans, Green and Co.
- WILDE, Oscar (1899) [1904]. *The Harlot's House*. London: The Mathurin Press.
- WILDE, Oscar (1929). *Palabras, ideas, críticas*. Madrid: Biblioteca Nueva.