



**Universitat de Lleida**

## **Las Artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas**

**Yolanda Latorre Ceresuela**

---

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

---

UNIVERSITAT de LLEIDA  
FACULTAD DE FILOLOGIA  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA HISPANICA

---

**LAS ARTES EN EMILIA PARDO  
BAZAN: CUENTOS Y ULTIMAS  
NOVELAS**

\*\*\*

**2**

REALIZADA por: **YOLANDA LATORRE CERESUELA**

DIRIGIDA por: **LEONARDO ROMERO TOBAR**

## **IV. La NOVELA de ARTISTA**

---

## 4.1. PECULIARIDADES NARRATIVAS

La denominación "novela del artista" ("Künstlerroman") fue propuesta por Herbert Marcuse en 1922, para un tipo de narrativa alemana -iniciada en el "Sturm und Drang"- cuyo centro de acción es un héroe/artista en torno al cual viene construida la imagen completa de la época (1). Theodore Robert Bowie y Maurice Beebe analizaron en 1950 y 1964, respectivamente, el papel del artista en la ficción, recogiendo un grupo de novelistas, de lengua francesa, inglesa y alemana, que abarcan el siglo XIX y los principios del XX (2). El caso hispanoamericano es anunciado por Allen W. Phillips, mediante la revisión de una serie de novelas, desde 1885 a 1916, con acusado relieve del artista como héroe, o bien como personaje menor (3). Rafael Gutiérrez Girardot hallará en los problemas y aspiraciones del artista como objeto novelable, la determinación -por encima de clasificaciones como romanticismo, naturalismo, idealismo o decadencia- de las "novelas de artistas", cuyo protagonista aparece inserto en una sociedad burguesa (4).

Un estudio exhaustivo de lo que podría calificarse la "novela de artista" en España -a partir del siglo XIX-, que delimitara las influencias de narradores extranjeros, designara sus rasgos autóctonos, y situara al protagonista en su contexto social, supone un inexistente pero interesante trabajo aplicable también al cuento, poesía o teatro. En todo caso, la proliferación de hombres dedicados a las artes en la literatura de esta época, obligaría a una clasificación entre artistas plásticos, actores, poetas, o músicos, así como a una jerarquía de protagonistas y personajes secundarios. Por otro lado, sería fructífero establecer los lazos de esta parcela narrativa con las pautas arquetípicas del modelo novelístico llamado "de aprendizaje" ("Bildungsroman") (5), y con algunos modelos anteriores, como la "novela de evolución" ("Entwicklungsroman") (6).

Para H. Marcuse, la decadencia de la civilización caballerescas y el advenimiento de la ciudad, determinan un nuevo vínculo entre la sociedad y el artista, de manera que la forma de vida de la comunidad no es conforme a su carácter y naturaleza, al producirse la confrontación de la burguesía. Cuando el artista está en el mundo con la pretensión de afirmar y hacer valer la vida particular de su personalidad, experimenta la maldición de una civilización en la que la idea y la realidad, el arte y la vida, el sujeto y el objeto, están escindidos en una rígida antítesis. Se trata de la superación de un contraste, de la tentativa

de conciliación de términos opuestos, de una compensación y de una adaptación que fomentan la dualidad vida/arte, el "drama" de un artista, en definitiva, un conflicto puramente humano (7).

Estas bases sufrirán una evolución en la literatura alemana, desde finales del siglo XVIII. Los precursores -Rousseau, Hamann, o Herder- ayudaron a situar en el centro de esta experiencia el concepto del genio, tratado por Goethe en *Los años de aprendizaje de Guillermo Meinster*, novela que supone la afirmación del derecho de la vocación artística en el ámbito de un contexto social. El teatro es la tapadera de un recorrido educativo durante el cual la sociedad es reconocida como dotada de valor intrínseco.

En el período 1798-1802 destacan tres grandes fases, marcadas por Tieck (*La peregrinación de Francesco Sternbald*) o la nostalgia de un mundo ideal, (Friedrich Schlegel (*Luscinde*) o el programa de transformación ética y estética de la forma de vida, y *Enrico di Ofterdingen*, de Novalis, superación definitiva de la realidad empírica. En un segundo romanticismo, con Brentano, Hoffman, o Eichendorff, la vida real constituye nuevamente un criterio de valor (8), planteado el abismo arte/vida, y transformada la novela de artista en novela de tesis de asunto contemporáneo.

Puede distinguirse, paulatinamente, un interés por los asuntos de tema histórico, histórico-cultural, o biográfico. Este último, desarrollado en los años treinta, posee un interés particular en alguna de las novelas que nos ocupan. Está caracterizado por el predominio sofocante del ambiente cultural, la necesidad de referirse a determinados rasgos reales de la personalidad del artista, y el tratamiento preferente de la vida del protagonista y su vocación artística. Todo conduce, a menudo, al análisis pormenorizado del binomio arte/vida y de la evolución hacia la madurez humana, así como al enfrentamiento entre el arte y la mujer.

Ejemplo de esta modalidad "pseudorromántica" -presentada frecuentemente con anotaciones del diario del artista-, es *Matrimonio de un artista*, de Leopoldo Schefer, que influirá directamente en Zola, porque el último recorrido de estas novelas en Alemania -a partir de 1890-, presenta una marcada influencia francesa de impronta subjetiva y figuraciones objetivas de carácter plástico, disueltas en sentimiento pleno de lirismo. La tendencia a "épater le bourgeois" y el deseo de hacer de la vida una obra de arte, enlazará

con la bohemia finisecular tratada por Murguer (*Scènes de la vie de bohème*), y la teoría de "l'art pour l'art", que conecta con la problemática entre la vida y el arte en *Manette Salomon*, de los Goncourt, o *L'Oeuvre*, de Zola, adhiriéndose, con Huysmans, al misticismo católico y la "novela del esteta", mediante *Là-bas* y *Au rèbours*, respectivamente (9).

Recogiendo el estudio del temperamento artístico, del proceso creativo, y la relación del artista con la sociedad, Maurice Beebe usa el término "artista" para identificar al capaz de crear obras de arte, literarias, musicales o visuales. Existen, claro, diferencias básicas entre los artistas, el pintor, por ejemplo, es probablemente más gregario que el poeta, y el poder de observar la vida con claridad es obviamente menos importante para el músico que para el pintor o el escritor, si bien todos ellos, fijados en ficción literaria, resultan muy válidos para representar el tipo "escritor", coincidiendo, a veces, con el propio autor de la narración (10).

Existirían tres tipos de artistas básicos, para Beebe: el escindido, según los modelos de Goethe y Rousseau, principales fundadores de la novela de artista, y de la novela "personal" o "confesional" que floreció en el Continente de 1785 a 1869. En segundo lugar, el artista que une arte con experiencia -los artistas en la novela del XIX y principios del XX, que asumen su existencia como creación, de orígenes románticos-, para finalizar con el artista angustiado aunque seducido por un conflictivo ideal de separación: desarrollo del punto de vista opuesto de arte como religión -las Torres de Marfil propias de la tradición de Poe, Balzac, James, Proust o Joyce-. El retrato del artista -lo comprobaremos con doña Emilia- nos ayuda a entender a su autor literario, y nos permite comprender mejor al artista en general. Como héroe, normalmente, suele ser un artista-exiliado, ser dividido que, introvertido, sintetiza actitudes contrarias. Enlaza con el tema del tiempo y la eternidad, frecuentemente, porque la idea de capturar el tiempo en la forma espacial es característico de muchos artistas modernos, por ello suelen estar en conflicto con la vida: hombre o artista.

Tiende a igualarse, efectivamente, el arte con la experiencia, asumiendo que la verdad artística es la que vive no menos, sino más llena e intensa que las otras. Al compartir este presupuesto sinceramente, nunca ha estado, doña Emilia, más cerca de las corrientes europeas herederas del romanticismo, ni del esteticismo finisecular, según comprobaremos -en relación a *La Quimera*- a través de sus propias revelaciones sobre el papel del arte en el mundo

contemporáneo. En ocasiones, estas narraciones de artistas exaltan decisivamente el arte sobre la vida, insistiéndose en que el artista puede hacer uso de ella sólo si permanece apartado. La vida llega a transformarse, pues, en arte, y éste puede convertirse en sujeto de destrucción, resultado poco grato, eso sí, en el caso de nuestra narradora.

Las raíces de esta problemática, según el sutil análisis de Gutiérrez Girardot, son románticas. Observa cómo Hegel, con su concepto de la "prosa del mundo", advierte el nuevo goce de lo material contra el cual luchó y reaccionó el artista quien, con un gesto romántico, rechazó la sociedad. Los perfiles del artista/genio y artista/marginado, continúa, fueron dados por Hölderlin, Heinse y Schlegel, derivando en obras de Huysmans, Wilde, o Valera. Es la forma artística de un despecho social caracterizado por la negación del presente con evasión a otros mundos, fuerte protagonismo del espacio vital o "intérieur", y dualidad entre lo eterno (artista) y lo relativo o "moda" (burgués), que provoca una continua tensión (11), una de las tensiones propia de los estetas y artistas ideados por la Pardo.

Destaquemos aquí el carácter heterogéneo, advertido por Gutiérrez Girardot, de los elementos que componen estos relatos: diálogo, diario, ensayo o testimonios. Es evidente que ésta es la propensión de los relatos de estetas, intelectuales, poetas, músicos o creadores plásticos, si bien, por el objetivo que nos ocupa, incidiremos en éstos últimos, en especial los pintores. En verdad, intercalados en la fábula narrativa y los espacios dialogales, estos fragmentos de tendencia confesional en forma de diario, testimonio, ensayo e incluso epístola, se presentarán en las novelas y cuentos de artistas, como los de doña Emilia. Pero no ha de olvidarse tampoco, a partir de ahora, la sistemática imbricación de transposiciones artísticas con un amplio espectro de funciones, y que, provenientes de la mirada plástica de los protagonistas del enunciado y la enunciación, han hallado el ámbito perfecto en estas narraciones.

Percibió por otra parte, T. R. Bowie, unas constantes en novelas francesas de Zola, Balzac, los Goncourt, y otros autores del XIX: plasmación de la vida del pintor y reflejo de la sociedad del momento en medio de discusiones de estética, ataques al arte establecido, visitas a salones y exposiciones, y aparición de figuras artísticas o literarias de la época. El protagonista se ve envuelto, frecuentemente, en asuntos sentimentales, a menudo son también críticos o periodistas, y no es extraño que la novela constituya un "roman à clef" (12). Esto

sucedirá en algunos cuentos y, sobre todo, en *La Quimera*, si bien las disputas estéticas también se prodigan en *Dulce Dueño*.

La presentación de los pintores en la ficción -partiendo, sobre todo, de *Manette Salomon-*, está marcada por la evolución del artista y su obra (13), la descripción de su medio y puntos de contacto con otros artistas, introducción de los pintores actuales en la acción, la rivalidad mujer/arte, y aparición de figuras del mundo literario. Estos rasgos pueden rastrearse en *La Quimera* mediante la muestra paulatina de los productos artísticos de Silvio, su paso por la Sociedad de Acuarelistas, presencia de Sorolla, rechazo de Clara, y amistad con Daría Gregoresco. La narrativa hispanoamericana -cuyo mercado acusó una fuerte demanda española a fines del XIX-, (14) posee muchos ejemplos de este tipo, por otra parte, ciertos casos (*La gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta) (15), no dejan de mostrar las tensiones expuestas más arriba. Indudablemente, lo autobiográfico será fértil para revelar el espíritu del artista, y así es expuesto por D. Whitaker (16) en relación a *La Quimera*, ejemplo del cambio de concepto de la autobiografía de fin de siglo, donde el escritor se examina a sí mismo al evaluar a los otros en medio de la mezcla de lo fantástico y lo real, porque una situación autobiográfica es un retrato velado del autor mismo.

Como problema sociológico, el enigma del artista posee orígenes griegos, y es posible rastrearlo en el Viejo Testamento. En todo caso, es en la Baja Edad Media, en los siglos XV y XVI, cuando aparece con fuerza su figura en el escenario de la historia, y su biografía surge como entidad independiente. Progresivamente, el innovador academicista se situará frente al solitario artista como genio, diversidad de perspectiva social que aparece tanto entre los artistas del siglo XIX favorecidos por la realeza, como los bohemios viviendo de acuerdo con su concepto de la genialidad en la periferia social -Montmartre o Greenwich Village-, donde es miembro de una "comunidad de genios". La elección del artista como héroe novelesco, en todo caso, no es casualidad, sino necesidad, y en Francia coincide con la crisis de 1830 y el paso del artista visionario al productor (17). Van delineándose, desde el principio, unos temas biográficos fijos en su leyenda: su formación juvenil, su temprano talento, y el irrefrenable ascenso social.

Estos, mas tres presupuestos desarrollados durante el Renacimiento: el paso de la imitación a la invención, la inspiración, y la divinización del hombre de arte (18), conformarán las historias de artistas, hasta nuestros días. De este



modo, la identidad de retrato y modelo (19), el carácter dual del artista -entre sublime y denigrante, virtuoso y bufón de sainete-, la incompatibilidad entre inspiración divina y compensación monetaria -causa de la denominación "artesanos" a los artistas figurativos, pagados por sus obras-, la obra de arte como "alma" del que la ejecuta, o la autodestrucción del artista ante la tragedia de su fracaso, son motivos de raigambre temprana (20) cuyas pistas podremos encontrar en narraciones modernas.

El transcurrir del siglo XIX ocasionó la pérdida de la seguridad de los artistas. Era muy difícil que sus gustos coincidieran con los del público. Si se veía obligado a atender este gusto, por dinero, sentía que había hecho concesiones, perdiendo su propia estimación, si seguía su voz interior, no podía subsistir. Así, existirá un profundo abismo entre los convencionales y triunfantes, y los aislados y solitarios (21). Esta nueva forma del problema platónico de la relación del artista con la sociedad, ocasiona una serie de soluciones a finales de la centuria pasada, como el arte por el arte, o el artista con vocación y personalidad única, obligado a prescindir de las esperanzas de la sociedad, dada su propia personalidad.

Esta declaración de independencia artística proviene de los románticos alemanes (W. Wackenroder, J. L. Tieck) (22). La liberización del artista sólo puede producirse en una sociedad igualitaria y justa, con un cierto nivel de idealización, lo que supone el regreso a la sensibilidad romántica, y casi el deseo de hacer de una obra de arte "un trozo de vida" (23), y viceversa. Es el "Later Romanticism" -enlazado con el espíritu decadente, cuyo consuelo es el arte- (24), que concibe la vida como belleza o poesía (25), y sufre la paradoja de no hallar, salvo excepciones, un mundo espiritual ideal en la concepción cristiana de Dios (26).

El final de la pasada centuria es una edad de innovadores que antepone la pasión de la obra en sí por lo que devuelve en términos comerciales, cuya quimera es, frecuentemente, la lucha entre antiguos y modernos (27), pero también la del hombre cultivado cuyo esteticismo -herencia del XVIII- conduce a la religión del arte y extrema individualidad. La figura del dandy vuelve a florecer, sin sobreponerse a la del bohemio, confundándose con el eclecticismo y orgulloso servilismo del esnob (28). Es similar al "décadent" a la hora de tomar nuevos caminos y de complacerse en el goce de la belleza y lo sensual, en

medio de la apoteosis de un mundo artificial frente a los valores realistas burgueses (29), deseando superar la categoría temporal (30).

La actitud bohemia, observable en *Escenas de la vida bohemia*, de Murguer (31) -en España, Pérez Escrich, y con fuerza, algún cuento de la Pardo- será básicamente de rebelde inadaptación social, a causa de la búsqueda apasionada de libertad, arte, individualismo y belleza. Todo demuestra la existencia de unos nuevos valores y nuevas figuras que vienen desarrollándose, sobre todo, desde finales del XVIII, documentados en la literatura del momento (32). El nacimiento y desarrollo de la novela de artista coincidirá con dichos cambios sociales y literarios, como podremos comprobar mediante la elección y presentación de un grupo significativo de estas narraciones. Pardo Bazán conoció y adaptó sus peculiaridades temáticas y estructurales, particularmente al componer *La Quimera*, eslabón trabado en esta corriente narrativa.

Puede que la cautivadora psicología del artista sea, no obstante, su factor más atrayente para la ficción literaria. Valorados primero según la tradición platónica y rebajados en Roma al rango de artífices y artesanos, contemplados con prejuicios después -el hombre festivo protagonista de las "nouvelle" toscanas-, los artistas comenzaron a sublevarse en la Florencia del XV, necesitados de introspección, retiro de anacoreta o místico y ocio creativo (33). Más tarde, se desarrollaba el "genio" romántico, es un arquetipo -como sabio, cortesano, "honnête homme"-, relacionado con el "esprit éclairé" y "l'âme sensible" de Diderot, una vez separados -filósofo o artista, respectivamente-.

Kant le otorga un estatuto definitivo como arquetipo de humanidad ideal, Schiller lo vincula con la imaginación trascendental y Schelling lo considera síntesis de natura y espíritu. Desde el concepto de "manía" platónico, genio y melancolía van unidos, el "homo melancholicus" va de lo sublime a la locura. Se combinarán estos conceptos, además, con las tendencias al suicidio, celibato, amor ilícito, libertinaje -a veces sacrílego- o a la inevitable miseria (34), todo ello estereotipado en el XIX y no ajeno al hastío universal y la melancolía dulce y voluptuosa, aquella "dicha de estar triste", ya presente en V. Hugo. Estos rasgos serán plasmados -acentuando el patetismo en ocasiones- por la condesa de Pardo Bazán, sobre todo en el pintor Silvio Lago, el esteta Gaspar de Montenegro e individuos de su cuentística. Pero frente a los problemas vitales y delirios monomaniacos (35), la autora, según observaremos, propone siempre alternativas.

Con el "salvajismo" (36) temperamental del artista -de sacerdote y vate a genio-, llega a idealizarse su sufrimiento (mártir) y exaltación mística, identificado con la pasión de Cristo en el XIX. Nietzsche atacaría el "pathos" del genio, cuyo sufrimiento o tormento son, en la filosofía de Schopenhauer, constantes compañeros, mientras que la felicidad de los otros es banal y vulgar. El mito del héroe artístico enfermo es trabajado en pintura por Rosetti, Brown o Hunt, y no pocos ecos de esta tradición se perciben en la novelística pardobazaniana, particularmente en *La Sirena negra*. Este hombre en peligro, narcisista -de aquí los autorretratos narrativos que resaltaremos-, procedente de antiguos modelos trágicos de identidad -Prometeo Filoctetes, Dédalo, arquetipos del héroe castigado-, son escogidos por doña Emilia, quien predicará la máxima shopenhaueriana de que el arte es camino de salvación. En todo caso, es consciente que de aquí, al aislamiento y patologización del genio propio del fin de siglo, media escasa distancia.

Parece que la figura del pintor pueda acaparar el acervo de los rasgos del artista, sin embargo, el poeta los comparte a menudo. Sabemos que la naturaleza complementaria de las relaciones pintura/literatura fue iluminada en el siglo XVIII cuando se trató profundamente el criticismo artístico. En el XIX, por fin, la preeminencia de los escritores comentaristas de las artes visuales fue consolidada (37). Pueden discernirse diferencias, de hecho, entre los artistas novelescos: el pintor suele ser más gregario que el poeta quien, junto al escritor, observa más que el músico el mundo exterior. Es lógico que el retrato del hombre de arte ayude a entender al propio novelista que lo escribió, como tampoco es extraño que alguno de sus valores resulte al analizar un conjunto variado de retratos de artistas, pues nos permite comprender mejor al tipo, en general.

El creador, desde el punto de vista psicológico, se nos va dibujando como un arquetipo de rasgos comunes: insatisfacción con el entorno doméstico, padre filisteo, convencimiento de que el arte es una vocación superior, abandono del hogar y huida al particular entorno. La reciente culturización del público durante el XVIII y XIX, sin duda tuvo un efecto adicional sobre la ascensión del héroe-artista que se separara del pueblo. De aquí una diferencia palpable en los cuentos de doña Emilia, el artista/artesano. En el XVII aún podía ser artesano, pero después, va confundiendo sus límites con filósofos, profetas o intelectuales, y esta tendencia se configurará en un futuro binomio -existente en las

narraciones de la condesa- entre el puro creador frente al erudito, crítico, sabio o "inteligente". A veces comparten rasgos, es decir, se superponen, pero si el artista puede ser, como observaremos, un buen crítico o un profundo intelectual, éstos últimos -nos informarán las piezas de Pardo Bazán- carecen siempre del factor creativo, genial.

Ya en Goethe, explicaba Beebe, aparecerá aquel constante conflicto entre arte y vida o arte-sociedad, junto con el desdoblamiento psicológico y la ocasional frustración: Goethe muestra la naturaleza del héroe artista, el héroe pasivo pero con visión exaltada de lo que debe ser. Rousseau considerará la sensibilidad como causa de los infortunios. Aspira al reconocimiento de la natura, pero en una sociedad ideal de refinamiento de sentimientos. Sus *Confesiones* son el primer retrato desarrollado del artista en la literatura moderna, modelo para creadores sucesivos. Se advierte, aquí, la sensibilidad y exaltación, tan propia de los héroes pardobazanianos, o la extrañeza ante la sociedad, incluso la tendencia mística que explotará doña Emilia, necesitada de meditación calmada, presente, después, en James o Flaubert.

La condesa se nutrirá del tema del ser dividido, fundamental en los últimos relatos, sobre todo entre 1905 y 1908. El arte supone una compensación para los héroes absorbidos fuera de sí y extraños con su entorno. A veces este héroe absorbido toma la forma tangible de una mujer -muchas son historias de amor, o de amor frustrado-, otras, el arte es un puro refugio, a menudo, es el "marco" que separa un admitido y frecuente carácter autobiográfico cuya trayectoria y evolución es más fácil eslabonar en las novelas. El arte, pues, compensa el estar fuera de sí, las frustraciones, la imposibilidad de relación con lo femenino, y más -Flaubert, en la *Tentation*- si el exilio es voluntario. Bien tratando el tipo del sensitivo Chatterton, o Byron, el rebelde, a fines del XIX (38), combinado las teorías de criminalidad o neurosis puede llegarse a la vertiente de tomar el arte como religión -románticos reconciliados con la natura, decadentes hastiados de ella- mediante un énfasis en su consciencia interna que desemboca en la persona de santo, en un esteta o un dandy, a veces demoníacos.

Muchos de estos rasgos pueden ser aplicados a aquel pintor-poeta, híbrido de especial interés en nuestro estudio. De hecho, si analizamos cuidadosamente los tipos de escritores franceses del XIX (39) -el poeta y pintor que tanto le interesó a doña Emilia, en la personalidad de Hugo, los Goncourt, reflejados en sus obras-, puede realizarse un retrato de síntesis muy significativo. El escritor y

dibujante -la condesa misma, como puede observarse en su libro *Jaime*, y alguno de sus lienzos-, aparece a finales del siglo XVIII, coincidiendo con la separación categórica no estricta de los géneros. Su infancia permanece relacionada con el arte, también su círculo de amistades (algunos, bohemios). Los estudios académicos pictóricos, o aficiones pictóricas tempranas son usuales, se autorretratan frecuentemente, aunque su familia suele manifestar oposición a sus aficiones -Gautier es una de las pocas excepciones-. Insertan sus dibujos en la sintaxis de sus escritos, de sus cartas, suelen ser críticos de arte (Gautier), coleccionistas (Anatole France), o muy viajeros (Fromentin).

Las letras hispánicas aportaron nombres como Pérez de Ayala, Valle o Sawa, creadores de individuos derrotados, vagabundos o intelectuales en decadencia. Bajo sus auspicios se combina un realismo tradicional o picaresco con modernidad y decadentismo, siempre zahiriendo a la burguesía mediante una dimensión anarquista y truculenta, amarga, a la vez que formando un activo núcleo de política avanzada (42). Buena parte de protagonismo será asumido por los hombres de la *Gente Nueva*, de 1885, dotados de un eficaz sentimiento antiburgués a la hora de constituirse artistas, en cruzada por el Arte que oscila entre la leyenda romántica y la realidad dolorosa del fin de siglo. El poder supremo del arte marcará, también, a aquel baudeleriano "pintor de la vida moderna": el artista es un hombre de mundo, un especialista "attaché à sa palette comme le serf à la glèbe", a pesar de su perpetuo desasosiego: "L'artiste, ce frère antique du poète (...) est (...) un simple "enfant gâté" (298) (43). Todo ello apoyará la meditación de doña Emilia sobre el arte y la vida en el fin de siglo (44).

Pues la Pardo no constituye una excepción y, absorbiendo la esencia de estas transformaciones, advierte cómo el papel del creador moderno está escindido entre el puro intelectual y el genial artista -binomio aplicado al pintor Silvio, en *La Quimera*-, si bien halla extremadamente relevante la función del último. En la revista *Helios* (1904) lo transparenta: si "el antiguo eremita y el místico han desaparecido, nos quedan el artista y el poeta que hoy como siempre recogen la espiritualidad toda de la vida" (45), y así, es la propia doña Emilia quien nos invita discretamente a decantarnos por su idealismo romántico.

Por último, el concepto de "intelectual" en España se había desarrollado de 1885 a 1898, dadas las tensiones sociales que abonaron el terreno para el nuevo fenómeno: el literato, el periodista, el escritor (frecuentemente) y el

artista (más raramente) empiezan a intervenir en la vida pública en nombre de una autoridad nueva (46). En todo caso, pensamos que doña Emilia coincide básicamente con los conceptos dramatizados por Alvaro Alcalá Galiano (47). En el prólogo a sus *Impresiones de arte*, la narradora comenta -pensemos en Silvio Lago (1905)-: "la palabra 'sportman', en Castilla, no significa, como en Inglaterra, hombre de deporte, sino hombre de ocio y vida inútil. El intelectualismo es una nota de nuestra época, sustituido el 'sabio' de antaño, yo compadezco a los intelectuales frustrados".

En su estudio, Alcalá Galiano ("La crítica y el arte"), plasma una escena en la sala de lectura de un Ateneo Literario. Un joven intelectual cuestiona a su amigo el artista -quien está en "la torre de marfil, que, según dicen, separa al poeta del resto de los mortales"- . Frente al ensueño, imaginación y cálido corazón del artista, la frialdad y el racional cerebro intelectual. Los dos, eso sí, contra el burgués por medio de sus conocimientos, en posición a veces exagerada o falsa, según el creador: la erudición es "una sirena fascinadora", peligrosa -el "maldito análisis" que denigraba Silvio, en *La Quimera*-. El artista proporcionará las opiniones más valiosas: ama lo enigmático, contradictorio, misterioso, nocturno, melancólico, lunar, frente al diurno intelectual. Considera que la crítica es un arte, se trata de un antiindustrialista -de superhombre a degenerado- con tendencia a la desilusión de la vida moderna. El error de la crítica moderna ha sido, para él, destruir el espíritu de ilusión, por excesiva dedicación al análisis intelectual que destruye el arte. El creador es pues, la unidad donde se funden poeta, músico o artista plástico, temerosos ante el exceso intelectual -conduce al pesimismo-, y sabedores de su protagonismo en el porvenir de España (48).

#### 4.1.1. Novela de artista europea y americana

Los modelos literarios de doña Emilia proceden de una tradición narrativa europea que evoluciona desde el Romanticismo, aunque su concepción particular de la novela de artista comparte los presupuestos, especialmente, de textos franceses finiseculares. Las fuentes de donde manan sus aportaciones estructurales y estilísticas, o sus creaciones de tipos y motivos, manifiestan una deuda innegable con maestros galos: los Goncourt, Huysmans y Zola. A pesar de esto, no deja de haber ciertas líneas subyacentes en las narraciones de artistas que marcan para siempre el género, enriquecido paulatinamente con la

aportación de las habilidades individuales de grandes artesanos de la pluma. Expondremos aquí algunos de estos trazos orientadores de una estirpe literaria en la cual se implican cuentos y novelas de la condesa.

Una de las obras decisivas, la trayectoria de Guillermo Meister en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), de Johann W. Goethe (49), transcurre a través de diferentes circunstancias vitales exhibidoras de acción novelesca, situaciones rocambolescas y de folletín, a cuyo atractivo contribuye la multitud de personajes -muchos de ellos simbólicos-, o el efecto de una comedida literaturización. El protagonista cuenta minuciosamente los pasos que le conducen al ejercicio teatral, desde su infancia y juventud. Así se plantean de inmediato una serie de binomios muy productivos, después, en el que hacer narrativo de doña Emilia: Vida/Arte, Prosa/Poesía, Arte/Sociedad. Goethe los presenta en tres líneas, las aspiraciones del protagonista que alteran la burguesa paz doméstica, sus ideales de libertad e imaginación, y la concepción de su vida como una "poesía" que no debe prescindir de la técnica -ideal también de la Pardo-, aunque el genio artístico trazará la orientación vital.

Quedan ya apuntados en esta novela el valor vital y sentido alegórico del espacio, objetos y decoración -transmitido a Des Esseintes y Silvio Lago-, el factor monstruoso de la sinrazón del genio en la lucha afanosa por el ideal, su complicado mundo interior o las reflexiones sobre la vida y el arte. Estecolma las ansias de conocimiento, símbolo de eternidad, mientras el amor es un obstáculo y un pasatiempo a lo largo de la existencia. Son las luchas y tensiones que conforman al artista, líneas contradictorias y problemáticas presentes en los relatos europeos posteriores.

En la novela de 1795, empero, destaca un motivo mucho mejor delineado en otras novelas de artista, la obligación social como hecho inexcusable, concebido el creador todo un instructor del mundo. Goethe, para ello, enumera minuciosamente sus lecturas formadoras, desechando lo ruin, calificada de efecto positivo la correcta educación del artista en laudable libertad, rodeado de bellos y nobles objetos, buenos maestros -estudiaremos los propuestos por la condesa-, adecuados mecenas, y excelentes medios económicos.

El presupuesto de la utilidad social, no obstante, se ve paliado ante la evidente ignorancia de los poderosos, según revelan una de las primeras protestas, en literatura, del hombre de genio, tan frecuentes posteriormente. En

todo caso, el destino del artista parece ya trazado, y siempre enfrentado al escollo inevitable de la mujer, perturbadora del quehacer artístico. Los preceptos del *Wilhelm* serán evocados por los héroes pardobazanianos: el arte es eterno, la vida breve, el verdadero artista descubrirá su sentido, pues donde faltan las palabras, habla la acción.

El juego narrativo de Goethe pergueñó ya los eternos dilemas del artista novelesco entre lo útil y lo bello, el difícil papel del artista en la sociedad actual, su soledad, la falta de obras maestras, o la relación arte/natura. En el *Wilhelm Meister* todo enlaza con su tema global, la reconciliación del hombre -dirigido por un ideal que es para él vivencia-, con la realidad concreta y social. Es una historia burguesa y doméstica que se ha poetizado, donde lo maravilloso es expresamente tratado como poesía y exaltación (50). La novela tiene la finalidad de servir a su autor de portavoz con el que pronunciarse sobre el arte y el mundo que le rodea, sobre las concepciones que le merecen las expectativas que le interesan. Wilhelm, más que el papel de auténtico protagonista, tiene, simplemente, el de erigirse en pretexto nominalmente cohesionador de todo el conjunto.

Tanto el "Bildungsroman" (51) o novela de formación, siempre arquetípicamente representado por *Wilhelm Meister*, o el "Entwcklungroman" o novela de evolución -registraremos la trayectoria evolutiva de los héroes novelescos pardobazanianos-, se configuran aquí para afirmar el derecho de la vocación artística en el ámbito de un contexto social. En el transcurso de este proceso evolutivo, el héroe acostumbra a experimentar la contradicción entre sus ideales y la realidad, algo que le conduce a una búsqueda del yo, aspecto más estimulante para noveiistas posteriores.

Es el caso de las dilatadas confesiones de Julius a su amada en *Lucinde*, de Friedrich Schlegel (52), bocetos en forma de reflexiones teóricas sobre la ética y estética conviviendo como plan vital, que expresan tanto la melancolía íntima del pintor como sus propósitos. Julius, consciente del desorden de su espíritu, se erige como una compleja mezcla de sensualismo y espiritualismo en su religión de amor. Doña Emilia vivirá personalmente esta polaridad, transmitida después a muchos de sus protagonistas, tan reflexivos como Julius. *Lucinde* es la novela de la meditación, de la exposición libre de los sentimientos, toda la obra es un escuchar al espíritu consumido en su propia melancolía. Esta



permanecerá, como demostrará Pardo Bazán, inherente ya al carácter del artista en literatura.

Julius, en realidad, personifica ciertos rasgos de la insatisfacción existencial del héroe desembocando, eso sí, en una hipersensibilidad diferenciadora, hipocondríaca y extravagante. El artista frente al mundo, sus conflictos internos, su conciencia de ser único, seducen, pero llenan de desolación. La inestabilidad interior obliga al héroe -como ocurrirá con el Des Esseints del Huysmans, o con Lago, Mascareñas o el Montenegro pardobazaniano- a abandonar raíces de la infancia y adolescencia. El alma del artista, de hecho, es su obra de arte, conducido por ella a la eternidad y propugnada la vuelta a la Naturaleza, el gran Todo. De hecho, en esta novela la esencia interna de los seres es un reflejo de su propio ser, podría tantearse, así, un anticipo de ciertos aspectos propios de la sensibilidad finisecular decadente y simbolista configurada por los amantes de la belleza.

No obstante, en *Lucinde*, contrariamente a otros relatos de artista, lo femenino -Lucinde, la joven artista- es considerado un factor positivo y resorte impulsor de sensaciones, en esa bella y delicada manera de vivir como finalidad esteticista de la obra. Disquisiciones sobre el vestido femenino, el desnudo, o la naturaleza inocente de la mujer, el ocio y el libertinaje, suponen enfrentarse a la sociedad en este aprendizaje del arte de vivir, que para el artista supone la búsqueda de una obra única. El romántico extremista y complejo admira el sentido artístico de todos los tiempos y todos los géneros, especialmente la inspiración pictórico-literaria. Aun así, Julius llegará a alejarse de la mujer astuta, encantadora y felina, lujuriosa, como de ella abominará Silvio Lago, herido en su sensibilidad.

El culto del yo de índole estetizante será recogido más tarde por la literatura como credo poético y como concepción vital. En este sentido, la obra de Schlegel revela un carácter de modernidad evidente, a diferencia de la concepción social y colectiva de Goethe, y marcando una línea mucho más afín a doña Emilia, el individuo y su carga pasional es ahora el auténtico protagonista del universo. Julius, artista plástico, configura el tipo del esteta que, hombre y artista, conduce la novela de la vida como arte hacia un planteamiento de la existencia como búsqueda. Es únicamente en la búsqueda de sí mismo, cuando el hombre descubre el secreto que busca, su deseo de inmortalidad.

Años más tarde, Honoré de Balzac compuso dos novelas breves, *Le Chef d'oeuvre inconnu* (1831) y *Gambara* (1837) (53), que manifiestan el patetismo inherente al artista novelesco. Es sobradamente conocida la historia del joven aprendiz Nicolás Poussin, acompañante del anciano Porbus en su visita al taller del maestro Frenhofer, creador de una desconocida obra maestra. La trama de *Le Chef d'oeuvre inconnu* adquiere nuevas perspectivas cuando el lector percibe el carácter imaginario de la obra plástica -una hermosa mujer- y el consiguiente suicidio de Frenhofer. Aquí aparecen ya bien trabajados varios motivos fundamentales: la necesidad de una obra maestra, la locura del hombre de genio y la incompatibilidad trágica con la vida.

Los afanes de Claude en *L'Oeuvre* o Silvio en *La Quimera* surgían también en Balzac, así como la idea de desengaño vital y artístico, la psicología del neófito, o el artista demoníaco, -algunos de los creadores demoníacos pardobazanianos poseen su contrapunto de mujer angelical-. El alumno transforma al maestro en un ser diabólico que se presta, por otra parte, para la descripción pictórica del hombre de genio. Frenhofer, trastornado por lo que contempla, confunde fantasía y realidad, algo visto en el cuadro *Adán*, Dios transmitió vida al hombre. Este especial universo se completa con los objetos, los elementos externos en general, con una magia esencial para el aprendiz

La descripción definitiva del maestro es una muestra de la visión pictórica solucionada por medio de transposiciones propia de estas novelas. Además, destacan las usuales invocaciones visuales al lector y la citación, en este caso de Rembrandt. El taller de Frenhofer es otro de los lugares comunes desde el Romanticismo, elevados como inevitables talleres-símbolo. No faltan las inexcusables controversias teóricas acerca de lo imitativo y la verdad artística, puestas en forma dialogada. Aquí defienden la misión del arte, que no es copiar la naturaleza sino expresarla. Será el concepto de originalidad el que mantendrá en vilo el espíritu de los artistas pardobazanianos, en busca de la mejor combinación Arte/Naturaleza (54), sólo alcanzado por los elegidos. El artista dominará al hombre, o al revés.

La problemática de los artistas en su sociedad está planteada ligeramente, ellos se contraponen a la fría razón, a los burgueses: si el sueño y la poesía pertenecen al mundo del artista, la razón es la prosa burguesa, pero siempre por medio del trabajo constante, como expresa el maestro. La vida y el arte mantienen un combate, la triunfante de la primera es Gillette, e inmediatamente

se siente la pugna entre los ideales del joven pintor y la mujer, el narrador expresa una defensa de la dama consagrada a un hombre genial, como hubiera sido Clara para Sivio. La amante y modelo es vencida, pues él sólo piensa en el arte. La presencia de la mujer, directamente relacionada con el tema de lo vital y amoroso, se combinan en esta novela con el de la ficción y la realidad, la razón y la locura. Para Freinhofer, su creación es su esposa, y mostrarla sería prostituirla. El trabajo del maestro es una mujer inexistente bajo sucesivas capas de pintura, misterio trágico del genio artístico -locura de un viejo poeta más que pintor, al que Poussin descubre su ceguera- que provoca la huida de Gillette, consciente de su derrota.

En *Gambara*, mujer, esteta-poeta y músico fracasado forman un triángulo perfecto para el desarrollo de las tensiones propias de la novela de artista. El joven esteta no representa, en absoluto, la pureza del sentimiento desinteresado por el arte, la personalidad complicada del artista, y su carácter contradictorio, muy al contrario, ejemplifica al tipo de artista convencido de su genio, pero carente de sinceridad estética. Esta línea también es advertida por la condesa. Tampoco la dama perseguida por el conde responde al tipo de mujer felina o medúsea, sino una mujer angelical y melancólica, arquetipo literario opuesto, bien conocido por la Pardo y que combina con la anterior. Marianna, la mujer, está en el polo contrario de esta obsesión. Es el modelo de mujer del artista propuesto en la novela de Balzac de 1831, "honesta y sacrificada" (p.23). De nuevo, las fronteras entre genio y locura prácticamente se diluyen, situada la mujer en un punto medio que puede mantener o destruir el equilibrio. Ella y el músico son sometidos al inevitable autoanálisis y a la fría decepción.

*Gambara* personifica el tema del músico-poeta -sincretizador de las artes- y, como ocurría con Frenhofer, es la fuerza del genio que deriva en locura, motivo predilecto, pues, en estas narraciones. En otro ámbito, no faltan las discusiones estéticas, de nuevo el sensualismo (italiano), enfrentado al idealismo (alemán). Esta dualidad artística corresponde a la situación vital de los protagonistas, en los cuales está presente el tópico romántico de la música como la mayor de todas las artes, porque va dirigida directamente al espíritu. Y su espíritu evidencia el conmovido *Gambara* quien, como Silvio, traicionado por la Porcel, se convertirá en una figura patética acentuada siempre por el aspecto externo de "melancolicus".

La perspectiva al contemplar a Gambara, ofrece una figura registrada en diversos géneros literarios, podría ofrecer el tipo del artista maniático, casi sainetesco. Ya habíamos señalado la rancia raigambre literaria del artista, explicitada por el conde. Pero Gambara no se inserta en este grupo grotesco, porque su humanidad lo trasciende. Su ingenio natural provoca que este personaje quijotesco -y mucho de quijotesco hay, en general, en la figura literaria del artista-, resulte irresistiblemente atractivo, con toda su locura y sinrazón, para personajes y lectores, extasiados con sus sueños.

Marianna cumple el papel de afianzamiento en el mundo de la realidad para el músico, quien vive su dulce quimera, locura que linda con el genio, incurable en este mundo. Por ello, responde perfectamente al arquetipo de creador frustrado por la incompreensión social a causa de su don, pero fiel al ideal, presente en cuentos de doña Emilia. En esta novela, sin embargo, Balzac no se ha excedido en el lirismo ni las confesiones autobiográficas usuales en estas novelas, sino que plasma su visión irónica en un conjunto de caracteres e intereses opuestos, con gran tensión. La novela de 1837, más centrada en la incompreensión social del genio que en su íntimo carácter, revela con energía, y a la vez ternura, el apasionamiento y ceguedad del artista frustrado. Sin reflejar la evolución del artista de *La Quimera*, o *L'Oeuvre*, de Zola, tanto ésta como *Gambará* son narraciones plenas de referencias culturales relativas al mundo artístico, aunque no de forma tan acusada como en aquéllas. Sin embargo, todas ellas mantienen algo en común: fuertes conexiones y sutiles sincretismos entre las artes.

Algunos autores popularizarían la otra faz del creador, la festiva y jocosa, manifestada cuando conviven con su grupo, generalmente en ambiente bohemio y licencioso. En el esclarecedor "préface" a su novela, *Scènes de la vie de bohème* (55), Murguer expondría los puntos de partida a la hora de tratar el tema de la bohemia que, para él, ha existido siempre, en todas partes, y puede reivindicar, incluso, orígenes ilustres. De hecho, no trata granujas y asesinos de arrabal, como equivocadamente muestran algunos dramaturgos, sino que dignifica a este tipo mediante su condición histórica, y la integración de famosos bohemios de todos los tiempos. Es una escuela de renovación formada por una amplia lista de ingenios.

Esta raza de soñadores y obstinados discípulos del arte por el arte, que mueren en la miseria y tienen en sí dos seres, de un lado el poeta y del otro lado el hombre, representan valiosos ejemplos que manifiestan la dualidad del artista; es la bohemia desconocida e ignorada, donde el genio y el talento tienen su razón de ser, seducidos por un determinado tipo de vida lleno de azares, pero a menudo triste y nostálgico, ya que la verdadera bohemia formada por los elegidos está llena de peligros, miseria y dudas. Las facetas problemáticas de convivencia social del bohemio -artista bohemio- no es sino aludida fugazmente por doña Emilia, más concentrada en las obsesiones subjetivas de sus creadores, y su adaptación individual a los cambios del nuevo siglo. Aun así, intenta recoger su ambiente de compañerismo -salones de pintura, comunicación de criterios estéticos, sociedades pictóricas, afanes idealistas- y las desgracias -el tema del hambre-, haciendo imperar, al final, un talante práctico que coordine el arte del vivir.

Los tipos de Murger, indudablemente -Alejandro Schaunard, pintor y despreocupado músico, Marcelo, el pintor...-, marcaron la huella literaria del ataque al burgués, definitivamente. La vida de los artistas resaltará más que nunca como poesía, frente a la prosa del trabajo diario, integrados el amor y el ocio en este lirismo de la existencia. Efectivamente, la ligereza, frivolidad, y sentido del humor de la desordenada vida de estos jóvenes, protagonistas colectivos en representación de un grupo social, es la tónica de todo el relato. Como ya revela el prólogo, el arte es para ellos rival de Dios y un sacerdocio, pero poseen sus propios estatutos, cuya premisa es la amistad -la comunidad llega a constituirse en grupo de parejas de ambos sexos-, sin prejuicios ni complejos. Doña Emilia presenta el arquetipo del bohemio en sus cuentos en ocasiones muy puntuales y sin llegar a profundizar en su problemática. Con todo, resalta en *La Sirena negra* la personalidad atormentada de Solís, que comparte alguno de sus rasgos.

La idea de comunidad de la sociedad bohemia tendrá su sede en los cafés, como sucederá en *Mannette Salomon* -y nunca en doña Emilia-, espacios que hermanan pintura y música, englobando el arte de vivir la seductora existencia bohemia, toda una finalidad. Algunos de los tipos femeninos -Laura o Angela- se conciben, simplemente, como un complemento del artista, incapaz de mantener la preocupación doble del arte y la mujer a veces fatal como la infiel

Mimí. Independientemente de su psicología, la mujer requiere compensaciones materiales que los bohemios no pueden ofrecer. De nuevo, lo femenino, materialista, natural y frívolo, es enemigo del arte.

La actitud bohemia se ha resumido en una inadaptación social y protesta romántica e individualista que permanecerá como motivo, más o menos requerido, de las novelas de artista. Su sistema de valores se opone al código moral de la clase dominante, porque su rebelión se alza contra la mediocridad y vulgaridad. Su carácter desafiante ha odiado la burocratización de la vida, uniformidad social y mercantilización del arte. Su instrumento, la imaginación, les ha marginado, pero la verdadera bohemia se vive como experiencia, ante todo, de libertad, frente a la prosa que invade la existencia o el miedo a la soledad.

Otros artistas en literatura reforzaron la idea de desintegración personal, véanse, si no, los avatares vitales de Rod, en *Roderick Hudson*, de Henry James (56). Es un proceso gradual cuya clave es el carácter especial del protagonista, y uno de los más importantes agentes de su catástrofe, la mujer: Christina Light, cuya antítesis, Mary Garland, no deja de influir, también, en su destino. La función sacerdotal del artista, confiado al arte como medio de desentrañar los misterios de la existencia, el descubrimiento de las profundidades de la identidad asociada a la noción del caos, a la pérdida de unos puntos de referencia fijos, o el esteticismo concebido no sólo como amor por el arte, sino también como acción moral, son otros de los ingredientes que James trabajaría constantemente, y no sólo en esta novela.

Surge aquí el tipo de maestro erudito en la persona del ocioso Rowland -de familia puritana- quien durante su viaje a Italia introduce al lector en un mundo de arte y sensibilidades cultivadas. Roderick, privilegiado artista, personaliza el motivo de la búsqueda de obra maestra, hallada finalmente. La atracción entre esteta y escultor es irrefrenable y enfrentado a la incompreensión social, convertido el espacio artístico-vital de Rod -Italia-, en ámbito de aprendizaje, sucederá con Silvio en Europa.

La falta de metas morales o espirituales, tan atacada por la Pardo, surge en los extravagantes tipos del norteamericano, De hecho, *Roderick Hudson*

representa la búsqueda y comunicación -imposible- de espíritus afines frente al resto del universo, excitadas las sensibilidades con el arte, que magnifica las pasiones y contradicciones del hombre. Los efectos plásticos, citas y, sobre todo, descripciones transpositivas no sólo presentes en el relato de James, demuestran su vinculación, nunca advertida antes, con el tema del arte en la literatura.

El artista entrará en conflicto, es ya motivo habitual, con la materia, particularmente esbozada en la fatal figura femenina Christina Light, bella y amante de los placeres, perturbadora. El talento y la mujer son, inevitablemente, incompatibles. Como paradoja en esta novela de artistas, ésta lo convierte en un ser superior formado, también, por la técnica, el trabajo -una constante, desde luego, en este tipo de relatos- y la fe ciega en la inspiración. El enfrentamiento ocasiona la exposición de una mente que ya podemos calificar de depresiva, cerrada hacia el mundo, producto de la contemplación de sí mismo y su trascendente egocentrismo. El tema romántico del artista destruido por una bella mujer conecta con rasgos autobiográficos del propio James -recordemos las aportaciones biográficas de doña Emilia- en un retrato del artista americano hacia el encuentro del arte clásico, ajeno a él y su obra.

El modernismo hispanoamericano (57), por otro lado, ofrece incontables ejemplos, imposible de exponer aquí en su totalidad, de narrativa en la que se mantiene de relieve el artista como protagonista o como personaje menor, muchas veces víctima de un medio ambiente mezquino, francamente hostil a sus altas aspiraciones artísticas. J. Fernández, el poeta protagonista de *De Sobremesa* (1896) de J.A. Silva es, en muchos sentidos, un héroe arquetipo del modernismo en una novela introspectiva de un artista finisecular, similar en su problemática a los avatares del escultor Alberto Soria, de *Idolos rotos* (1901), de M. Díaz Rodríguez, extremadamente pesimista, que denuncia el triunfo fácil de los mediocres. No olvidemos *Amistad funesta* (1885), de J. Martí, fundamental para descubrir la prosa poética del modernismo. En ella pueden hallarse creadores (la pintora Ana) y amantes de la belleza con la misma sensibilidad que cualquier artista de genio y, en ese sentido, equivalentes desde el punto de vista narrativo (el poeta Juan).

*Sangre patricia* (1902), la segunda y mejor novela de M. Díaz Rodríguez, proporciona un tipo nuevo de artista, Alejandro Martí, músico que diserta sobre temas del arte y que ha descubierto, a través de sus lecturas del Evangelio, ciertas leyes desconocidas y olvidadas de la música, reafirmando las tendencias idealistas y espiritualistas de estas novelas. No dejan de aparecer aquí, asimismo, arquetipos de sensibles e intelectuales no dotados de genio artístico pero emparentados en la complejidad vital del artista. Expongamos, también, las obras de Rivas Groot (*De Resurrección*, 1902, y *El triunfo de la vida*, 1916), plenas de trozos musicales o cuadro, y reveladoras del esplín y espiritualismo finisecular, a través de sus artistas y su ambiente estetizante. Y, por último, la novela *Dionysos* (1904), de César Comici, que se evade en el tiempo y en el espacio hacia épocas pretéritas, de gran prestigio artístico, propensión más de estas novelas que de las elaboradas en la península.

Sólo para dejar constancia de un ejemplo contemporáneo fundamental de novela que registra los desasosiegos del esteta o creador, mencionemos la adaptación ejemplar al modelo de novela de aprendizaje: *A portrait of the artist as a young man*, de James Joyce (1916) (58). En esta línea, Joyce -con evidentes ecos fácilmente adivinables de los perfiles del autor- estudia la trayectoria del artista desde la infancia a la adolescencia: la familia, la escuela, el peso de la religión, la filosofía -crítica o vital- o la influencia de las amistades, todo ello tratado con capacidad de reflexión progresivamente adquirida y advertida en ostensibles cambios de lenguaje. El centro de gravedad se desplaza hacia la perspectiva en que el protagonista sitúa los acontecimientos que vive o padece, como es usual en estos relatos. Recorre, así, el itinerario que separa su infancia de los estudios universitarios en una serie de etapas cuyos cambios de tonalidad quedan reflejados en las modificaciones de la prosa que los describe, normalmente sujeta a un tratamiento de distanciamiento e ironía.

Stephen Dédalus es un contemplador -rasgo sustentador de todo artista-reflexivo, que advierte la excepcionalidad de su sensible corazón, abismalmente separado de la humanidad, dado su talante falto de alegría, su alma "vieja", adscrita al tono melancólico casi innato al creador. Tal temperamento evidencian sus profundos pensamientos: Dios, el Universo y la Nada, frente a las insignificancias del mundo, o la presencia sórdida de la idea de la muerte, experimentada con crudeza. Su hiperestesia es vivida ya en escenas familiares



campechanas, donde percibe su propio aliento crítico ante la religión, el catolicismo, -los llamados "romanocatólicos"-, las razas manejada por los clérigos. En otro plano surge el sexo, tratado con la claridad e incluso dureza propia del irlandés, aquí sin profundización psicológica en cuanto a lo femenino. Las descripciones, sin embargo, evidencian más de lo esperado respecto a Stephen, su sentido estético, su carácter de hijo de la carne o su polaridad entre naturaleza y espíritu.

Las ideas estéticas se sustentan en ciertos maestros, aunque vence su autodidactismo, esgrimido contra los prejuicios, en progresiva idea de libertad personal y realización individual o intelectual. De aquí partirán frecuentes dilemas estético-filosóficos sobre las artes y la belleza material y moral. El arte para él es la adaptación por el hombre de la materia sensible o inteligible para un fin estético. Pero no esconderá lo puramente sensible, la vida espiritual: la idea del pecado es obsesiva desde el principio, ejemplificada con las alusiones a la vida de santos -Santa Catalina de Siena-, demonios o monstruos espantosos, así viene simbolizado el tema de la caída. En los momentos de ocio y libertad, envuelto en música, languidez y emoción el desasosiego sensible del poeta, refluye el autoanálisis. La composición literaria y sus criterios personales, de tendencia romántica -Byron-, le revelan una progresiva conciencia del lenguaje, de este modo va experimentándose él mismo.

Su formación discurre por rechazo, en la línea del creador rebelde y crítico -particularmente ante los jesuitas-, de la idea de la disciplina; toda la novela, en definitiva, está marcada por el tema de la conciencia y las dudas entre el bien y el mal, tendencia que culmina en su posible sacerdocio. Pero el artista-vate -resaltemos de nuevo esta íntima relación- sólo ansía el conocimiento. Lo que él necesita es encontrar en el mundo real la imagen irreal que su alma contempla constantemente, pues el caos en el cual su ardor se extinguía era el conocimiento de sí mismo. Luchará el artista, pues, para expresarse con absoluta libertad en la vida o el arte, en su búsqueda -de nuevo este motivo- de la realidad de la experiencia, alcanzada la madurez sólo al romper con la iglesia y descubrir la vocación.

#### 4.1.1.1. Los Goncourt, Huysmans y Zola

Ya ha sido apuntada la consanguinidad vigorosa entre los presupuestos literarios de doña Emilia y las novelas de artista de los Goncourt, Huysmans o, especialmente, Zola. A lo largo de *Manette Salomon* (1867), de los Goncourt (59), pueden apreciarse las preocupaciones de un grupo de artistas plásticos y sus mutaciones personales y estéticas. Esta novela de ideas y de sensaciones recoge el nacimiento del impresionismo en Francia, y el nuevo papel del artista en la sociedad moderna, delimitada la situación histórica como paso imprescindible para conocer la evolución de los protagonistas. El propio narrador nos hace partícipes de sus teorías acerca de los orígenes de la cultura pictórica moderna, de aura seductora:

Anatole, était bien moins appelé par l'art qu'il n'était attiré par la vie d'artiste. Il rêvait l'atelier... Ce qu'il y voyait, c'était les horizons de la Bohême qui enchantent, vus de loin: le roman de la misère, le débarras du lien et de la règle, la liberté, l'indiscipline, le débrillé de la vie, le hasard, l'aventure, l'imprévu de tous les jours, l'échappée de la maison rangée et ordonnée, le sauve qui peut de la famille et de l'ennui de ses dimanches, la blaque du bourgeois, tout l'inconnu de volupté du modèle de femme, le travail que ne donne pas de mal, le droit de se déguiser toute l'année, une sorte de carnaval éternel, voilà les images et les tentations qui se levaient pour lui de la carrière rigoureuse et sévère de l'art (p. 32).

Anatole, Coriolis, Garlotelle, Langibout, tipos variados de artista, pero todos mundanos, comprometidos políticamente, y con ciertas carencias de talento, inteligentes pero inconstantes, concedores de miserias y hambre (p. 70) y comunicados en el espacio sagrado del taller: "Atelier de misère et de jeunesse, vrai grenier d'espérance..." (p. 82), reflejo de su alma: "L'étalage et le fouillis d'un luxe baroque, un entassement d'objets bizarres, exotiques, hétéroclites, des souvenirs, des morceaux d'art, l'amas et le contraste de choses de tous les temps, de tous les styles, de toutes les couleurs, le pêle-mêle, de ce que ramasse un artiste, un voyageur, un collectionneur, y mettaient le désordre et le sabbat du

bric-à-brac" (p. 136). Tras los diversos documentos de personalidades artísticas a lo largo de las novelas, es factible percibir que éstas resultan de un complejo constituido por muchos hombres, todos en búsqueda del ideal. Los Goncourt ofrecen la prueba:

était un artiste, et les hommes comme lui, les artisans del ideal, les ouvriers d'imagination et d'invention, les enfanteurs de livres, de tableaux, de statues, son faciles et indulgents à de pareilles créatures (p.217).

Los propósitos idealistas de estos hombres, indudablemente, no son compatibles con la convivencia femenina, personificada aquí en Manette, modelo y compañera judía de Coriolis, mujer fatal con la cual el matrimonio, abominable en sí, para estos hombres, es impensable (p. 145). La perniciosa influencia femenina es destacada cuidadosamente por los narradores, también en este caso, presentada la mujer como figura imperiosa: "lui obéir, de la consulter, de lui somettre et de lui confier tout le reste de sa vie", que anula al creador: "l'avait mené lentement à cet asservissement où les faiblesses de l'homme descendent dans l'artiste" (p. 394) mostrado, de nuevo, el enfrentamiento de los mundos reales e ideales, de la materia y el espíritu, de la mujer y el artista.

Asoma, íntimamente unido, el motivo de la libertad intrínseca al hombre de arte, vivida en los placeres de la bohemia, aquí también con su nota triste, pero trazada en medio de espectaculares contraste de ambientes y culturas (p. 175), exotismos descritos con preciosismo junto a verdaderos lienzos paisajísticos procedentes de la visión plástica de sus observadores, cuya psicología es objeto de la atención del narrador. No faltan las descripciones de los ambientes frecuentados por el grupo de artistas, tema de muchos lienzos impresionistas franceses. El cabaret es uno de los favoritos:

C'était un bal qui ressemblait, au premier aspect, à tous les autres bals parisiens, où le cancan fait le plaisir (...) Cette foule, pareille de surface et d'ensemble à toutes les foules, ces hommes, ces femmes sans particularité frappante, habillés des costumes, des airs de Paris, et tout Parisiens d'apparence, laissèrent voir bientôt à son

oeil de peintre et d'ethnographe le type effacé, mais encore visible, les traits d'origine, la fatalité de signes où survit la race (p. 181).

o los típicos cafés donde las horas transcurren lentamente (p. 190); son algunos de los fragmentos de la época contemporánea cuyo potencial artístico ha sido extraído por los Goncourt, interesados por lo más bello o lo más grotesco, tal tendencia expresa el lienzo goyesco constituido por Manette junto a dos ancianas:

Manette était assise à une table où posaient trois verres de bière à moitié vidés, à côté de deux vieilles femmes. L'un, les yeux troubles et louches, le visage rempli et gêné par un nez énorme et crochu, avait l'air d'une terrible caricature encadrée ans la ruche noire d'un immense bonnet noué sous son menton de galoche; un fichu de soie, aux ramages de madras, d'un jaune d'oeillet d'Inde, croisait sur son cou décharné. Les yeux, la bouche, les narines remplis comme par le poilu horrible d'une singesse, l'autre portait, blanc de marchande à la toilette, orné d'une rose blanche; et des effilés de poils de chèvre pendaient des épaulettes de sa robe (p. 182).

esmerada pintura -recordemos las inevitables transposiciones- basada en la seducción plástica de tipos o figuras, el encanto de la caricatura y la pulcritud del dibujo, factores primordiales para Silvio Lago en su carrera artística. La dinámica espacial campo/ciudad, presente también en *La Quimera*, se manifestará durante la estancia de los artistas en Barbizon. La emoción religiosa ante la naturaleza (p.239) no borra el espíritu mundano de los pintores, a pesar de la influyente figura de Crescent, paisajista famoso, y su **Recolección**, que evoca la pintura casi homónima de Silvio:

scène champêtre, les semailles, la moisson, la récolte... il essayait d'indiquer la grandeur et l'antique sainteté avec l'austère simplicité des poses, avec la rondeur

d'une ligne rudimentaire, l'espèce de style fruste d'une humanité primitive, faisant de la paysanne, de la femme de labour, courbée sur la glèbe, de ce corps où le labeur du champ a tué la femme, la silhouette plate et rigide habillé comme de la déteinte des éléments où elle vit:

-du brun de la terre, du bleu du ciel (p. 265).

o Coriolis y su **Bain turc**, de título e influencias pictóricas semejantes a los lienzos del Marbley parisino de *La Quimera*. Estas remembranzas plásticas suponen representaciones de las emotivas turbulencias modernas (p. 321), las coincidencias estéticas entre la Pardo y los Goncourt.

En definitiva, *Manette Salomon* es un análisis más pormenorizado de la bohemia finisecular. La corrupción de Coriolis, "l'homme du monde, le Parisien gâté par son intérieur" (p. 247), así como el aburguesamiento de Anatole (p. 366), significan una cierta decadencia de "l'ancien Bohême" (p. 426) que, no obstante, no llega a perecer. Pero tanto el protagonista de *La Quimera* como los artistas de los Goncourt, en su búsqueda de la belleza total: "Le Beau!, la splendeur du vrai... Platon, Plotin..." (p. 420), levantan, la vista al cielo, y preguntan a su inmensidad estrellada, en su condición de héroes solitarios:

Peu à peu l'obscurité, la vide et muette grandeur dans laquelle les canotiers glissaient, la douceur solennelle de l'heure, la majesté de sommeil de ce beau silence, glaçaient sur les lèvres, la chanson, le rire, la parole. La Nuit, au fond de cette barque de Bohême, embrassait au front et dégrisait l'ivresse du vin bleu. Les yeus involontairement se levaient vers cette attirante sérénité d'en haut, regardaient au ciel. (p. 113).

El retiro y la incomunicación del individuo cultivado es proclamado con especial ánimo por Joris-Karl Huysmans en *A rebours* (1884) (60) ya en el prólogo a la edición de 1903. Huysmans, con independencia de este hecho, justificó la aparición de su novela, agotado el naturalismo, y explicó su laboriosa

configuración; cada capítulo se convertía en el "coulis d'une spécialité, le sublimé d'un art différent" (p. 28), de manera que la composición de este "petit musée" (p. 33) es lícita para comunicar su carga psicológica: la historia de una conversión. El protagonista, Des Esseintes, anuncia una nueva vida presentando su nuevo espacio vital, la casa de Fontenay.

Este "intérieur" refleja su psicología: "il songeait simplement à se composer, pour son plaisir personnel et non plus pour l'étonnement des aytre, un intérieur confortable et paré (...) appropriée aux besoins de sa future solitude" (p. 63), plasmando sus teorías estéticas: "à savoir, qu'une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive" (p. 65), incompatibles con el mundo burgúes, cerrado a lo bello y exquisito a favor de lo útil. La magia de los objetos conduce a las reflexiones sobre arte y artificio, no existe "aucun clair de lune que des décors inondés de jets électriques ne produisent, aucune cascade que l'hydraulique n'imite à s'y méprendre" (p. 76), artificio que alcanza a la mujer: "un être animé et factice" (p. 76), creado por el hombre. En definitiva, la belleza y la soledad pacifican su espíritu y el "spleen" producido por la "couches d'affreux rustres", nuevos escritores patanes (p. 80) del exterior, desaparece mediante esta exquisita manera de "épater".

La luz sobre un personaje único amplía las posibilidades de la novelística naturalista. Desde el comienzo de la novela, la decadencia personal es una idea constante plasmada por medio del afeminamiento, desprecio por la humanidad, pasiones -fundamentalmente, ante la mujer-, dandysmos y excentricidades, alusiones a decoración, comidas y costumbres refinadas, y un exquisito y particular gusto literario. Todo ello es una vía de escape protagonizada por el radical cambio de horario -sus hábitos son nocturnos- y la búsqueda de orientación vital por medio de la religión.

Su espiritualidad e hipersensibilidad conecta con las artes: Rembrant o Goya, Balzac o Baudelaire, Watts, Moreau, Rousseau, Barbey d'Aurevilly, Poe, Flaubert, Verlaine, Mallarme, Wagner, Berlioz o Sade, explicitaciones del alma y consuelo ante la barbarie de su siglo, porque Des Esseintes es un esteta consumado. El arte ha de ser evocador y sugestivo, imaginativo y fantástico,

aunque esta intensidad emocional pueda llegar hasta el dolor y la pesadilla. Le atraen las obras de carácter extraño desconcertante, pero bien elaborado:

En se sondant bien, néanmoins, il comprenait d'abord que, pour l'attirer, une oeuvre devair revêtir ce caractère d'étrangeté que réclamait Edgar Poe, mais il s'aventurait volontiers plus loin, sut cette route et appelait del flores byzantines de cervelle et des déliquescences compliquées de langue; il souhaitait una indécision troublante sur laquelle il pût rêver, jusqu'à ce qu'il la fît, à sa volonté, plus vague ou plus ferme selon l'état momentané de son âme (p. 278)

apreciada la obra de arte por su valor interno y también por la capacidad de emoción que pueda aportar a su sensibilidad de lector. Para él, la obra artística es un apoyo y un estímulo excepcional para lanzarse hacia sensaciones sublimadas y misteriosos éxtasis: "il voulait aller avec elle, grâce à elle, comme soutenu par un adjuvant, comme porté par un véhicule, dans une sphère où les sensations sublimées lui imprimeraient une commotion inattendue et dont il chercherait longtemps et même vainement à analyser les causes" (p. 279).

Todas las artes interpenetran sus esencias, todas son música y poesía del alma y del mundo. El Arte posee, en definitiva, un lenguaje poético musical en el que está vibrando el ritmo profundo y misterioso de la realidad esencial de la vida y del universo. Siguiendo estos presupuestos, con su esteticismo alcanza la saturación más completa:

il lui sembla que son esprit saturé de littérature et d'art se refusait à en absorber davantage. Il vivait su lui-même, se nourrissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l'hiver (p. 142).

el desajuste entre objeto (la vida en el mundo) y sujeto (el yo), y la idea original de hacer comulgar arte y literatura en un proyecto narrativo, convirtiéndolos en

la sustancia del universo mental y espiritual de un personaje de ficción, son comunes a Huysmans y Emilia Pardo Bazán.

La repercusión e influencia de esta novela en las letras hispánicas es importante para valorar la renovación literaria de finales del siglo XIX. Conocimiento directo existió en los casos de Rubén Darío, José Asunción Silva, Carlos Reyes, Julián del Casal, Amado Nervo o Gómez Carrillo. Alguno de los cuentos de Darío en *Azul...* recogen ideas que Huysmans había expresado con insistencia: el arte y el artista se degradan cuando se someten al poder económico del burgués o se dejan dominar por el conformismo y la estupidez ambiental del mundo moderno. A los personajes de estos autores podríamos añadir el Marqués de Bradomín de Valle-Inclán, con su exquisitez aristocrática y la sublimación del Arte y la Belleza de algunos protagonistas pardobazanianos, como Silvio Lago en *La Quimera*.

*A rebours* es un documento literario verdaderamente excepcional, junto con *La Eva Futura*, de Villiers de l'Isle Adam. Constituye la radiografía moral del esteta decadente fin de siglo, su desesperada confesión íntima. No contiene ciertamente nada más que la relación detallada de la serie de artificiales capas aislantes en las que nuestro neurótico héroe trata de protegerse del peligroso y contaminante contacto del mundo, pero es una muestra de cómo los artistas del XIX pueden resolver todos estos sentimientos antisociales, aspectos bien apuntados por doña Emilia.

La novela, exhaustivamente culturalista, se recrea en la información sobre las lecturas de Esseintes, su biblioteca personal. Abundante literatura pagana y cristiana (no faltan las biografías de santos) -hagamos remembranza de la tensión del polo paganismo/religión en la condesa- preferentemente francesa, colman una bien dotada biblioteca, espacio intelectual que ama artes y ciencias. Así conocemos profundamente la psicología de Des Esseintes, protagonista de un relato dotado de minuciosidad descriptiva y ralentización temporal, acusados en el capítulo-tratado dedicado a las piedras preciosas, quizás a causa de las "symphonies intérieures" producidas por el alcohol (p.106). El resultado es siempre el sincretismo artístico más extremo, incluso los gustosos licores saben a música, en medio de fastuosas correspondencias. La huida del mundo vulgar justifica, pues, los medios empleados:



En même temps que s'appointait son désir de se soustraire à una haïssable époque d'indignes muflements, le besoin de ne plus voir de tableaux représentant l'effigie humaine tâchant à Paris entre quatre murs, ou errant en quête d'argent par les rues, était devenu pour lui plus despotique.

Il avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques oeuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces (p. 113).

Moreau es el artista que le subyuga, particularmente su **Salomé**, adaptada a su sensibilidad decadente, como Luyken, Redon, Bresdin o El Greco, elecciones estéticas que prefigurán dos polos: sensualidad/espiritualidad. No es el resultado una "allégorie de l'instruction universelle" (p.141), sino la plasmación de las acciones de un esteta cuyos recuerdos y sueños llegan a absorberlo del mundo: "le tas confus de lectures, des méditations artistiques, qu'il avait accumulées depuis son isolement (...) emplissant son esprit d'une immense étendue de tristesse" (p. 143). Decidido por el camino del misticismo, gusta de una iglesia cristiana -como "coleccionista"-, pero no se detiene ante sacrilegios e inmoralidades.

Los sueños que pueblan el relato profundizan, asimismo, en el espíritu de Des Esseintes, de francas "tendances vers l'artifice", en el fondo, "élans vers un idéal" (p. 149). Así, sus pesadillas mezclan mundos reales con ficticios, naturales con artificiales, y están poblados de flores amantes e imágenes grotescas o míticas relacionadas con los dibujos de Goya (p. 176) o el conocido diálogo de la Esfinge y la Quimera (p. 177), reproducido por Flaubert y evocado por la Pardo.

El mundo sensorial experimenta todo tipo de placeres y emociones. Los sentidos se mezclan entre sí, pero guiados por un "cerveu surexcité par la

névrose" (p. 189). Quedará esto manifiesto durante su visita imaginaria a Holanda. Los prerrafaelistas y la pintura holandesa interesan especialmente al esteta, pero ésta, en su grosería pueblerina, decepciona su cultivado espíritu, como ocurre con Silvio frustrado ante la religión protestante, que desprecia.

Fortalecido por las lecturas filosóficas y espirituales, muestra una sensibilidad atormentada, morbosa y sedienta de un ideal inaccesible, los estados enfermizos más resbaladizos, más estremecidos, de los espíritus agotados y de las almas tristes y melancólicas (p. 231), usual en los artistas y poetas decadentes, algunos de ellos franceses. Estas regiones del pensamiento relevan al amor su principal papel para dar paso a la meditación sobre el fervor católico -su retórica, sus polémicas, y sus pompas artísticas- y el mundo diabólico de sadismos, aberraciones y sacrilegios que le amenaza, no exento de sugestión estética.

Y "son esprit, égaré au loin" (p. 274) se complace en el dolor de vivir Schopenhaueriano, mientras medita sobre arte y literatura:

En art, ses idées étaient pourtant parties d'un point de vue simple; pour lui, les écoles n'existaient point, seul le tempérament de l'écrivain importait; seul le travail de sa cervelle intéressait, quel que fût le sujet qu'il abordât (p. 277).

Apreciaba, en suma, una obra de arte por lo que ella era en sí misma y por lo que podía aportarle personalmente. Zola, los Goncourt, Baudelaire Verlaine, Mallarmé, y Flaubert (sobre todo la *Tentation de Sant Antoine*), entre otros, le hacen sentir fuera de la existencia trivial de la que huye, porque:

En effet, lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle (p. 280).

Es decir, su aspiración romántica preconiza la superioridad de los valores del arte y libertad creadora del esteta frente al mundo contemporáneo, mediante estos "ejercicios espirituales" sobre la sensibilidad estética del prosaico fin de siglo:

Le bourgeois, rassuré, trônait, jovial, de par la force de son argent et la contagion de sa sottise (...) les artistes avilis s'étaient agenouillés, et ils mangeaient, ardemment, de baisers les pieds fétides des hauts maquignons (...) C'était, en peinture, un déluge de niaiseries molle; en littérature, une intempérance de style plat et de d'idées lâches (p. 333).

La estirpe del esteta huysmaniano entraña, con especial robustez, el mismo aliento del hastiado Gaspar de Montenegro iluminado, como Silvio Lago, la Ayamonte, Lina Mascareñas y ciertos protagonistas de la cuentística, por el brillo de la conversión espiritual.

Estas propensiones místicas y espiritualistas reinarían en una obra de Walter Pater, *Marius the Epicurean* (1882) (61) -un ejemplo notable lo configura la novela española, *Casta de hidalgos*-. Más que relato, es una secuela de actitudes plásticas del alma perfiladas sobre el exquisito fondo de la Italia de la época de los Antoninos y de Marco Aurelio, cuando el mundo pagano se mezclaba, ya, con la iglesia católica. Pater proyectaría, sin embargo, su propio carácter y el de su época. La iglesia primitiva, tal como se revela a Mario, tiene como rasgo sobresaliente la elegancia de la santidad -aquel paso de la belleza tangible a la ininteligible, de *Dulce Dueño* (1911)-, a través de estas páginas de novela filosófica que impresionó a los contemporáneos y que exaltó el culto de la belleza, enseñando al alma la búsqueda de la verdad. El esteticismo espiritualizante, exquisito, está representado por el erudito Mario y su evolución espiritual, en contacto con la belleza y ligado a profundas creencias religiosas. En definitiva, en una visión no ajena a las expuestas por doña Emilia, propone para el terrible sentimiento del "spleen" la salvación del arte.

Sin marginar esta tendencia a la interiorización, Emile Zola, en *L'oeuvre* (1886), convierte la obsesión por el hallazgo de una obra maestra en el núcleo temático central y única razón de vivir para Claude, el pintor que protagoniza su relato. El "retombait plus rudement dans ses angoisses d'artiste, que la passion de la nature dévorait" (p. 35), compartida por muchos de sus colegas, como Sandoz -exaltados continuamente, "ravagés d'une fièvre de littérature et d'art"

(p. 38)- propia de creadores "tous révolutionnaires, animés de la même passion de l'art" (p. 46). El talento guía sus vidas hacia la consecución de un ideal difícil de alcanzar, uno de los muchos motivos comunes a *La Quimera*, en donde incluso se cita *L'oeuvre*: "No vayas a estar soñando algo parecido a lo que cuenta Zola en *La obra*, y que Solano tiene una chispa genial" (p. 786).

Temprano percibió la crítica la deuda contraída por doña Emilia con el maestro de Médan, una huella más de la literatura finisecular en sus narraciones (62). A pesar de que la Pardo confesó a N. Oller sus prevenciones ante esta novela de artista, no deja de reflejar Silvio Lago una trayectoria pictórica similar a la de Claude, los dos degenerados superiores al estilo de Lombroso, decadentes de tendencia suicida y gusto por lo medieval, además de antiacademicistas. Los resultados, no obstante, difieren sensiblemente, pues las propuestas de conversión pardobazanianas no son una alternativa válida para el francés.

Claude, la "d'un regard ardent et fixe" (p. 47), es la plasmación física del genio que linda con la locura, registrado plásticamente en su vehemente gusto por la muerte -su cuadro *L'enfant mort* (p. 173)-, y de fatales consecuencias en la vida real: la muerte de su hijo enfermizo y su propio suicidio. De ahí la desesperación ante sus frustrados intentos de zafarse de su quimera, sus luchas "la lutte qu'il soutenait contre la nature (...) cette lutte sans cesse renaissante avec lui-même" (p. 129) no le permiten, según él, escapar de las garras del monstruo. Todo es inútil, porque su ser está consagrado al arte:

¡que ce serait beau, si l'on donnait son existence entière à un oeuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense! (p. 42).

Pero el artista en la vida moderna posee un nuevo papel que debe desarrollar dignamente, y al que debe adaptarse con ayuda de los maestros -particularmente Ingress, Delacroix o Courbet (p. 42)-, combatiendo para sobrevivir en su "lutte résignée et solitaire contre son tableau" (p. 70) que prefigura aquella lucha contra la naturaleza contra sí mismo. Y es que el "l'éternel rêve de s'enrégimenter pour la conquête de la terre, chacun donnant son effort, celui-ci poussant celui-là (...)" -su primera obra maestr es *Noce au village* (p. 66) suele

terminar en desengaño: "Ah! quelle duperie, hein? quelle existence de forçat, cloué au travail, pour une chimère!..." (p. 186).

En el plano general de la estructura, los acontecimientos van clasificándose lógicamente, y alcanzan un desenlace como consecuencia natural y forzada del asunto. El novelista los ha distribuido con un fuerte sentido de la lógica realista, desentrañando las leyes que rigen diversos fenómenos de orden sociológico o psíquico, y anotando las sucesivas reacciones, así se teje la historia como fábula y como realidad. A pesar de esto, el conjunto de los hechos producen la sensación de estar sujetos a lo relativo, hasta los afanes del artista por la consecución de su obra maestra, quizás porque se tambalea la visión mecanicista en el mundo moderno.

Parece sintomática la aparición, no tan sólo del artista, ino del tipo general del hombre fracasado por quiebra de la voluntad y desdichado destino. Claude ve derrumbarse su ilusión, a la vez que la de sus compañeros, evocando a los bohemios de Murguer:

Eh quoi! était-ce donc la fin de sa longue illusion, de ce rêve d'éternité, qui lui avait fait mettre la bonheur dans quelques amitiés choisies dès l'enfance, puis goûtées jusqu'à l'extrême vieillesse. Ah! la bande lamentable, quelle cassure dernière, quel vilan à pleurer, après cette banqueroute du coeur! Et ils s'étonnaient des amis qu'il avait semés le long de la route, des grandes affections perdues en chemin, du perpétuel changement des autres autour de son être qu'il ne voyait pas changer (op. 194).

Este fracaso se simboliza mediante la pérdida definitiva del espíritu de la "Cité", de París, ante la imposibilidad de ser captado pictóricamente:

Mais non, il demeurait immobile. N'était-ce donc que la Cité, en face, qui le hantait, ce coeur de Paris dont il emportait l'obsession partout, qu'il évoquait de ses yeux fixes au travers des murs, qui lui criait ce

continuel appel, à des lieues, entendu de lui seul? (...) C'était une nuit d'hiver, au ciel brouillé d'un noir de suie, qu'une, soufflant de l'ouest, rendait très froide. Paris allumé s'était endormi, il n'y avait plus là que la vie des becs de gaz, des taches rondes qui scintillaient, qui se rapetissaient, pour n'être, au loin, qu'une poussière d'étoiles fixes. D'abord, les quais se déroulaient, avec leur double rang de perles lumineuses, dont la réverbération éclairait d'une lueur les façades des premiers plans, à gauche les maisons du quai du Louvre (...) Où avait donc sombré l'île triomphale? Était-ce au fond de ces flots incendiés? Il regardait toujours, envahi peu à peu par le grand ruissellement de la rivière dans la nuit. Il se penchait sur ce fossé si large, d'une fraîcheur d'abîme, où dansait le mystère de ces flammes (...) l'attirait (...) désespéré jusqu'à la mort (p. 195).

Destaquemos, de nuevo, la frecuente aparición de transposiciones pictóricas en este género novelesco. Al inicio de *L'Oeuvre*, Claude organiza un retrato de Christine como un lienzo, destinándola, de este modo, a su condición de modelo:

C'était une chair dorée d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins rigides, gonflés de sève, où pointaient deux roses pâles. Elle avait passé le bras droit sous sa nuque, sa tête ensommeillée se renversait, sa poitrine confiante s'offrait, dans une adorable ligne d'abandon; tandis que ses cheveux noirs, dénoués, la vêtaien encore d'un manteau sombre (p. 25).

Los casos se prodigan generosamente en esta novela pero, entre todos, el más llamativo -confirmando su reconocida tendencia descriptiva impresionista, a menudo a lo Cézanne- es la libre evocación de lienzos como **Le déjeuner sur l'herbe**, de Manet, o **Grandes Baigneuses**, de Renoir:

Là, sur l'herbe, ay milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge; et elle souriait, san regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux aytre petites femmes, une brune, une blonde, également nues, luttaient en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deyx adorables notes de chair (...)  
(p. 34)

No sólo esta especial visión plástica conxionará a Silvio Lago con Claude, sus existencias discurren marcadas por la soledad, y los dos destinos son, ante todo, absolutamente dirigidos por un vigoroso individualismo. Resulta significativo observar cómo el pintor de doña Emilia intentará también encontrar la Cité, representada por **Notre Dame**:

Altas fachadas le echaron encima su silencio grandioso; el río, oscuro, mudo, le habló en el extraño lenguaje del agua que chapotea, que parece calificar de vanidad su miseria cuanto es acción, aconsejando la contemplación tan sólo... Y Silvio siguió adelante; buscaba la Cité, buscaba a Nuestra Señora (...) "Nunca, nunca" escuchaba entre el silencio de la noche, ese hermoso silencio de los sitios poco frecuentados de las grandes capitales, silencio nervioso, realizado por la conciencia del ruido y bullicio alrededor.

"Nunca, nunca". Era el clecto aplanador de París; la primera emoción depresiva de sentirse pequeño entre la muchedumbre. Así como en torno de la paz de aquel atrio, en tales momento desierto, percibía Silvio el rumor oceánico de la gran ciudad, notaba también, difuso en el aire, latente detrás de las paredes de las casas, el esfuerzo enorme, la suma incalculable de trabajo y de voluntad que en París se gasta para salir a luz o sólo para ganar la vida (LQ, 824).

La exploración del yo es, en ambos casos, una búsqueda insistente del centro -simbolizado por la "Cité"-, o eje existencial y estético. Por otro lado, el paralelismo entre el campo semántico y las imágenes de las dos escenas es evidente: la noche, el silencio, la multitud bulliciosa, las fachadas de las casas, incluso las referencias acuáticas: el naufragio patético de la isla, el rumor de la ciudad oceánica, el diálogo agónico con el río oscuro. Todo ello acentúa el sentimiento de soledad de los héroes -en medio de su turbación y desasosiego-, definitivamente fracasado el primero, asustado ante el incierto futuro el segundo.

Desde una perspectiva sociológica, la bohemia finisecular acoge a todos estos artistas parisinos. Claude, como buen bohemio enamorado del París nocturno, está enfrentado al mundo burgués, plasmado en "un immense mépris de tout ce qui n'était pas leur art, le mépris de la fortune, le mépris du monde, le mépris de la politique sur tout" (p. 59). En contrapartida, la burguesía mantendrá una prudente distancia, configurando la leyenda del artista, asombrado y aturdido ante su genio y forma de vida:

et ces bourgeois jetaient sur le coin des artistes des regards obliques, où le dédain se mêlait à une déférence inquiète. On les connaissait bien, une légende commençait à se former (p.62).

En realidad, la vida del artista estaba constreñida por escaseces y penalidades. Claude, como le sucede a Silvio, se alimenta rápido y mal: "Ce fut en jurant qu'il mangea son chocolat dans la casserole, si enfiévré, si enragé de peindre, qu'il avalait en hâte de grosses bouchées de pain" (p. 33). A pesar de todo, el universo del artista poseerá su espacio propio, protagonizado por el taller. Este puede ser humilde o bohemio (p. 26), lujoso -repleto de objetos exóticos-, o clásico -poblado de bocetos e instrumentos- (p. 29), pero siempre plasmará el espíritu de su poseedor. Allí acuden mercaderes de cuadros (p. 48), fabricantes de objetos artísticos (p. 55) o críticos de arte (p. 68), figuras usuales en estos relatos de artistas.

También penetrará en este medio lo femenino, reflejado principalmente por Christine, modelo inicial de Claude y futura esposa, conformando la



problemática que priva a lo largo de la narración. La mujer de Claude -lejana de la homónima protagonista de H. James en *Roderick Hudson*, y semejante al modelo de Balzac-, siente un pudor inicial ante "dans ce milieu libre d'artiste" (p. 32). Este ambiente desdeña al género femenino: "on devait égorger les parents, les camarades, les femmes surtout" (p. 70). Tras los primeros escarceos, -"Au bout de quelques visites, elle avait pris possession de l'atelier, elle y semblait chez elle" (p. 73) pero Claude, aun consciente, la ama sin remedio. La magia de la relación es destruida con el matrimonio, aunque la "obra" del pintor les unirá.

Es precisamente esta obra la enemiga de Christine: "Ellen'avait qu'une rivale, cette peinture préférée" (p. 145). El cuadro de Claude, simbolista, representará una mujer desnuda como idea cósmica del Todo. Para su ejecución, Christine posa continuamente, mientras su espíritu y su vida mueren un poco en cada sesión -recordemos *El retrato ovalado*, de Poe, o *El retrato de Dorian Grey*, de Wilde-:

Alors, à chaque séance, Christine se sentit vieillir. Elle abaissait sur elle des regards troubles, elle croyait voir se creuser des rides, se déformer les lignes pures (p. 152).

La esposa es consciente de la destrucción de su matrimonio: "Il y avait là quelque chose d'irréparable, une cassure, un vide qui s'était produit" (p. 140), aunque indefectiblemente, esta lucha tiene un vencedor, el arte, de hecho, tras el suicidio de su marido -a causa de la mujer del lienzo- Christine queda: "comme morte, pareille à une loque blanche, misérable et finie, écrasée sous la souveraineté farouche de l'art. Au-dessus d'elle, la Femme rayonnait avec son éclat symbolique d'idole, la peinture triomphait, seule immortelle et debout jusque dans sa démence" (p. 201).

Por otra parte, según los datos del narrador, el estilo pictórico de Claude se localiza dentro de una tendencia impresionista. El color y la luz del campo será el incentivo para trabajar, por contraste con el agitado París, así, la serenidad del campo y su relación familiar, provocan que el arte vuelva a penetrar en su vida, llenándola a veces de preocupación. Ninguno de estos

factores evitará su caída en el abismo, solo ante el mundo, tal es la tragedia del artista. La escena, habitual ya, del pintor ante la bóveda celeste, evidencia su derrota. Tras sucesivos fracasos en las Exposiciones, observa detenidamente en la noche: "au dessus des quais étoilés, il y avait dans le ciel sans astres une rouge nuée, l'exhalaison chaude et phosphorescente qui, chaque nuit, met au sommeil de la ville une crête de volcan" (p. 195).

Su trayectoria trágica, es achacada irónicamente, durante su entierro, a un exceso poético "...notre génération est trop encrasée de lyrisme pour laisser des oeuvres saines" (p. 204), decadente, según algunos, carente de base racional: "nous ne sommes pas une fin, mais une transition, un commencement d'autre chose... Cela me calme, cela me fait du bien, de croire que nous marchons à la raison et à la solidité de la science (p. 205). La eterna lucha entre idealismo y razón en la sociedad contemporánea, el mundo fracasado de la bohemia, la obsesión artística, el triunfo inalcanzable, todo se conjuga provocando la autodestrucción del héroe, uno de los rasgos más frecuentes en la novela de artista, del que participará también *La Quimera*.

#### 4.1.2. NOTAS

- (1) H. Marcusse, Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca, Torino, Einaudi, 1985.
- (2) Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts (The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce)*, New York University Press 1964. Véase también Daniel S. Whitaker, *Emilia Pardo Bazán: A Reflection of Literary Currents at the turn of the century*, Ann. Arbor Michigan, 1985, pp. 35-39.
- (3) Allen. W. Phillips, *Temas del modernismo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1983, p. 54.
- (4) Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 54.
- (5) H. Marcusse, *op. cit.*, p. 87.
- (6) D. S. Whitaker, *op. cit.*, p. 83.
- (7) H. Marcusse, *op. cit.*, p. 10- 15.
- (8) *Ibid*, pp. 18-241.
- (9) *Ibid*, pp. 305-378.
- (10) D. S. Whitaker, *op. cit.*, pp. 38-39.
- (11) R. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, pp. 34-71.
- (12) T.R. Bowie, "The painter in French Fiction", *University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures*, 15 (1950), pp. 1-60. Estudia al artista en las narraciones francesas y halla, desde 1830, una

tendencia unitaria por las recurrencias en los diferentes relatos. La historia del pintor desde la anterior centuria es, ante todo, la de cómo alimenta su cuerpo y salva su alma -contra el sistema oficial- introduciendo una nueva idea de Belleza, y muriendo en el intento. Su fábula, por ello, ha sido tratada, a menudo, poéticamente.

- (13) *Ibid*, p. 53 y ss.
- (14) Algunas revistas culturales comenzaron a insertar secciones americanas, e incluso a programar sus actividades como intercontinentales. El primer caso fue *La España Moderna* (J. C. Mainer, "Un capítulo regeneracionista: el hispanoamericanismo (1892- 1923)", *Idelogía y sociedad en la España contemporánea. Por un análisis del franquismo*, Madrid, Edicusa, 1977, p. 160.
- (15) Allen W. Phillips, *Temas del modernismo hispánico y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 292.
- (16) D. S. Whitaker. *op. cit.*, pp. 35-84.
- (17) Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 19-25. Francisco Calvo Serraller (*La novela del artista*, Madrid, Mondadori, 1990, pp15-67) analiza la situación del artista en el advenimiento de la era burguesa, observando que el éxito del tema, mitificado, coincide con el auge novelesco.
- (18) Kris y Kurz, *ibid*, pp. 31- 46.
- (19) Presente en conocidos relatos de Poe como *El retrato oval*, o en *L'Oeuvre*, de Zola.
- (20) E. Krist y O. Kurz, *op. cit.*, pp. 54-112.
- (21) Ernest H. Gombrich, *Historia del Arte*, Madrid, Alianza, 1982, p. 424.

- (22) Monroe C. Beardley, John. Hospers, *Estética, historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 71.
- (23) J. C.. Mainer, *La doma de la quimera*, Barcelona, Bellaterra, 1988, pp. 38 y 155.
- (24) Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 143.
- (25) Estos temas y figuras, junto a las licantropías de Petrus Borel, profanaciones de *La Tentation*, imágenes macabras de Lautrèamont y sus *Chants de Maldoror*, simbolismos wagnerianos, decorativismos de la **Salomé** de Moreau o almas femeninas y esquizoides enlazadas con la personalidad del artista son algunos de los integrantes de *La Quimera* y otros relatos finiseculares pardobazanianos. Mario Praz los revela a lo largo de un sugerente estudio (*The romantic agony*, London, Oxford University Press, 1970; trad., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila, 1969).
- (26) C. M. Bowra, *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus, 1971, p. 267.
- (27) Joan Lluís Marfany, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1987, p. 39. Eduard Valentí rastreará los enlaces de éstas y otras polaridades con la literatura modernista católica (Esplugues de Llobregat, Ariel, 1973, p. 8).
- (28) Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo, figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, p. 81.
- (29) Hans Hinterhäuser, *Aubrey Beardsley*, Barcelona, Labor, 1980, p. 8.
- (30) Como sucede con Rubén Darío (G. Allegra, *El reino interior*, Madrid, Encuentros, 1986, p. 174).
- (31) Manuel Aznar Soler, "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular" (*HCLE*, Barcelona, Crítica, 1979, p. 77) y "Modernismo y bohemia" en P. M. Piñero y R. Reyes, ed., *Bohemia y literatura (de Bécquer al*

*Modernismo*), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, núm. 146, 1993, pp. 51-88.

- (32) La Pardo advirtió, entre otros fenómenos, el peso del apocamiento y aristocraticismo de artistas románticos como Musset (*La literatura francesa moderna. El Romanticismo, OCR, 1891-1922, p.111*). El esteticismo de estos autores proviene, a menudo, de la sacralización de su genio por parte del público (Einsohn, A. L. , "Rubén Darío y Dante Gabriel Rossetti, *Hispanófila*, 80, 1984, p. 83).
- (33) Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 65-67 (ed. inglesa, 1963). Sus contradicciones entre sensualidad e intelecto, o sensualidad y misticismo se manifiestan pronto, pues son practicantes de una verdadero ascetismo ayudado por la soledad y el silencio, y la extrema concentración de su arte). Su conducta, en consecuencia, se convertiría en un asunto público (Jean Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, Barcelona, 1979, p. 79).
- (34) Véase Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991. p. 12. El genio, la locura y la melancolía son ingredientes psicológicos del creador (Antoni Mari, *L'home de geni*, Barcelona, ed. 62, 1984, pp. 15-203; también Alexandre Cirici, *Art i societat*, Barcelona, 1964, pp. 62. Los artistas, suelen proceder, por otra parte, de clases bajas o media burguesía.
- (35) Efectivamente, el "spleen" del destino trágico a causa del ideal: "l'art est chimère" (Rafael Argullol, *La atracció del abismo*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 17-71) es tratado y así denominado por la Pardo. Se trata de aquel sentimiento, producto de la gran ciudad -como símbolo-, contrapuesto y enfrentado a la Naturaleza (Ch. Baudelaire, *El spleen de París*, Aitana, Alicante, 1993 y *Oeuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard, 1976). Quizás Pardo Bazán conoció a Piranesi por los románticos y decadentistas franceses -Gautier, Hugo...- para esbozar su visión de la atracción del abismo o el triunfo de la muerte en algunas de sus obras. Véase, para la hipocondría y neurosis, Stanley W. Jackson (*Historia de la melancolía y la depresión*, Madrid, Turner, 1989, p. 115): "Aunque

generalmente se reconocen como desórdenes diferentes, parecen ser estados distintos de uno sólo; siendo realmente la manía una exacerbación de la melancolía, estando el paciente melancólico en los intervalos más tranquilos".

(36) En el XIX se combinan la "décadence", estetización y morbidez, a veces como pose teatral en la que se conserva la imagen del enfermo artista-genio. La huida hacia la enfermedad es la última posibilidad para mantener vigente la autosobrevaloración mítica del genio como superhombre. En el XX, la rehabilitación será evidente, porque de la genialidad pasamos al talento (Eckhard Neumann, *Mitos de Artista (Estudio psichistórico sobre la creatividad)*, Madrid, Metrópolis, 1986, pp. 53-112).

(37) Clasifica David Scott, *Pictorialist Poetics (Poetry and the visual arts in nineteenth-Century France)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp.1- 50. Estudio básico, con el de Bowie. Es fundamental el análisis de Maurice Beebe, *op. cit.*, (intro. y pp. 1-50), el cual recogemos en los párrafos siguientes. Nombres como Chateaubriand, Sainte-Beuve, Stendhal, Musset, Lamartine, Turgenev, Fromentin, Flaubert, todos hombres de temperamento artístico, preparan el camino para la novela de arte, profundizando en la psicología de una mórbida sensibilidad.

(38) *Ibid* (y pp. 97 y ss.) Una novela muy influyente fue *Consuelo*, de G. Sand. Es novela de artista, histórica y con influencias del "Bildungsroman". Sin utilizarse siempre la bohemia en el mismo sentido que Murguer, los artistas como héroes en novelas continentales aparecen hacia 1800, en Inglaterra algo más tarde. A doña Emilia le encaja a la perfección para mostrar en evolución y formación el comportamiento moderno.

Participan ya desde el comienzo, eso sí, de una conjugación Dios-Satán, asimilada una nueva religión del arte y un romanticismo espiritual pasado por Platón, Leibnitz, Berkeley, Swedenboug, German, Coleridge, Carlile, Poe Baudelaire o Mallarmée. El primero, quizás, es Novalis (*Herny von Ofterdingen*, 1799). Poe (*La Casa Usher*) iguala el corazón divino con el artista, y demonios, dandyes o divinos se prodigan por influencia de Baudelaire. Se escinden de la sociedad, tanto los franceses como los

ingleses y todos (también prerrafaelistas o simbolistas) insisten en contemplar la profundidad del ser, enfatizando el poder perceptivo y visionario del artista, atacando la sociedad industrializada. Desde *Roderick Usher* a los dos *Axels* (Adams y Conrad), el artista experimenta un mayor nihilismo y sufrimiento para liberar el impulso creativo que representa Dios en el hombre. Con Balzac (novelista como excelso creador), James (ideal de escisión), Proust (la búsqueda de sí mismo) se van configurando el yo como héroe y la tendencia confesional, psicológica o personal.

- (39) *Dessins d'écrivains français du XIXe siècle*, 25 Nov. 1983-26 Février, Maison Balzac, París, 1983. Exposición sobre escritores franceses que ocasionalmente realizaron incursiones en las artes plásticas. Para la literatura sobre arte, véase Julius Schosser, *La Literatura Artística (Manual de fuentes de la historia moderna del arte)*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 32).
- (40) Sus polaridades, el carácter dual del artista -entre sublime y denigrante, virtuoso y bufón de sainete-, la incompatibilidad entre inspiración divina y compensación monetaria -causa de la denominación "artesanos" a los artistas figurativos, pagados por sus obras-, la obra de arte como "alma" del que la ejecuta, o la autodestrucción del artista ante la tragedia de su fracaso, son motivos ya de raigambre clásica (E. Krist y O. Kurz, *op. cit.*, pp. 54-112; Ernest H. Gombrich, *Historia del Arte*, Madrid, Alianza, 1982, p. 424) cuyas pistas podremos encontrar en narraciones modernas -desde conocidos relatos de Poe, como *El retrato oval* a *L'Oeuvre*, de Zola, por ejemplo-.
- (41) Alejandro Cawa, *Iluminaciones en la sombra*, ed. prol. y notas de Iris M. Zavala, Madrid, Alhambra, 1977; Marta Palenque, (*El poeta y el burgués*, Sevilla, Alfar, 1990) afirma que en 1837 ya G. Sand defendió la pasión de independencia y libertad, repudiando el mundo burgués convencional, y aspirando a la originalidad, cosmopolitismo o esteticismo. Doña Emilia prefiere, como sujeto narrativo, al "snob", dandy o esteta. Véase, para la bohemia, Allen W. Phillips, "Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930)", 6, 1980, 391-442, p. 442; Manuel Aznar Soler, *op. cit.*; R. Cansinos-Assens, "La bohemia en la literatura, *Los temas literarios y su interpretación*, Madrid, Sanz Calleja, 97-103;



Gonzalo Sobejano, "*Epater le bourgeois* en la España literaria del 1900", *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967.

- (42) Allen W. Phillips, "Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios", *Anales de literatura española*, 4, 1985, 327-362, p. 360.
- (43) Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne (Oeuvres Complètes, op. cit., pp. 691-724*; Véase también, para la segunda cita, Ch. Baudelaire, *Crítique d'art I y II* (II, Paris, Armand Colin, 1965, p. 304), el poeta aboga por el poder de la imaginación creadora: "Le goût exclusif du vrai (...) opprime ici et étouffe le goût du Beau" (...) "notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste; philosophe, peut-être, moraliste, ingénieur (...) mais jamais spontanément artiste".
- (44) Walter T. Pattison, *Emilia Pardo Bazán*, N. York, Twayne, 1971.
- (45) Su abogacía de la "mentira vital", por otro lado recuerda a la de Unamuno (Maurice Hemingway, *Emilia Pardo Bazán: a making of la novelist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 161).
- (46) M. Pilar Celma Valero, *La pluma ante el espejo*, Salamanca, 1989, p. 119; Juan Paredes Núñez (*Los cuentos de E. Pardo Bazán*, Granada, Universidad, 1979, pp. 31 y ss) describe los tipos pardobazanianos más frecuentes: hidalgos, abades caciques, bandoleros, indianos, paisanos, sabios o curanderos. Véase Carlos Serrano, "Los "intelectuales" en 1900: ¿Ensayo general?", en Serge Salaün, Carlos Serrano, *1900 en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, pp. 85-106. Se atribuye a doña Emilia la primera mención en español de los intelectuales (Véase I. Fox, "El año de 1898 y el origen de los "intelectuales", *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, Barcelona, Ariel, 1976, pp. 17-25).
- (47) *Impresiones de arte*, pról. de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1910, pp. 128-134 y ss.
- (48) Muchos de estos rasgos propios de la modernidad cuentan con antecedentes en la obra de la Pardo. *Los Pazos de Ulloa* manifestarían rasgos de la

"novela de aprendizaje", decadentismos sin extremos, incluso herencias de Goethe (Véase D. Villanueva, *Los Pazos de Ulloa*, novela en la encrucijada", pp. 17-37. p. 25; Claudio Guillén, "Entre la distancia y la ironía: de *Los Pazos de Ulloa* a *Insolación*", pp. 103-129; John Kronik, "Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés", pp. 163-175, en Marina Mayoral (coord.), *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*, Madrid, Cátedra, 1898.

- (49) J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) (*Goethe's sämtliche Werke in fünf Bänden*, Paris, Baudry (I. Paul Renouard, III, 1840). Doña Emilia conoce la lengua alemana. Felicitó a Teodoro Lorente por sus traducciones de Goethe, e intentó traducir a Heine ("Xorita", "De doña Emilia Pardo Bazán a don T. Lorente, evocación de una amistad. Cartas de una mujer que escribía como un hombre", *La Estafeta Literaria*, 21 (15 febrero 1945, p.3).
- (50) G. Lukacks, *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 91-116.
- (51) La evolución personal en búsqueda del arte resulta ser la búsqueda de la verdad; manifiesta un correlato simbólico, contrario al racionalismo positivista, a veces como revelación de fuerzas ocultas. Se pueden hallar, estas trayectorias, tamizadas de simbolismo cristiano, fenómeno conexionado al quehacer narrativo de doña Emilia.
- (52) Friedrich Schlegel, *Lucinde*, en *Romantiques allemands*, Dijon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléyade, 1963, pp. 521-608. El literato alemán conoció en Berlín a Dorotea, casada, que se une a él en 1798. Por estas fechas compone su novela, cuya primera parte se realiza en Berlín, en 1799.
- (53) *Le Chef d'oeuvre inconnu*, *Gambara*, *Massimilla Doni*, Paris, Flammarion, 1981. Citaré siempre de esta edición; la primera fue publicada en *L'Artist*, 1831. *Gambara*, vio la luz en la *Revue et Gazette Musicale*, 1837.
- (54) La teoría del pintor erudito, hermano gemelo del poeta erudito, cuyo prototipo era el "doctus poeta" de la antigüedad, fue un elemento importante en la doctrina del "ut pictura poesis" (Rensselaer, W. Lee, "Ut

pictura poesis", *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982). En la segunda mitad del XIX, la pintura se convierte en el arte que señala la pauta, y puede afirmarse que en Francia los grandes poetas son los pintores impresionistas (H. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969).

- (55) E. Murguer, *Scènes de la vie de bohème* (1848) (Paris, Gallimard, 1988).
- (56) *Roderick Hudson* fue escrita en 1874 y publicada en 1875 (Middlesex, Penguin, 1969). James no recoge el tema del arte y los artistas sólo en esta novela. *Los papeles de Aspern* (1887) es un relato homodiegético con abundantes comentarios de obras de arte, sobre todo retratos. El retratado es el poeta, amante de las antigüedades, en busca de la fama. Un año más tarde aparece *La lección del maestro*, donde un joven escritor sigue los consejos de otro consagrado para triunfar. Constituye un intento de reflexionar a fondo sobre el eterno conflicto de las relaciones entre el escritor -o el artista creativo en general- y la sociedad que le envuelve. *La figura del tapiz* (1896) trata de la incapacidad de los críticos y teorizadores de la literatura para adivinar la íntima razón de ser que les pasa desapercibida en la gran obra artística. Ha visto la luz, recientemente, la traducción de su novela *La Musa trágica*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- (57) Véase Allen W. Phillips, *op. cit.*, pp. 261-277.
- (58) James Joyce, *A portrait of the artist as a young man*, Heineman, London, 1969. El escritor del *Ulises* publicaría en 1907 su primera obra, *Chamber music*. Su prosa, iniciada en la experiencia naturalista de Flaubert, tiende a un rigor objetivo influido por el ambiente simbolista -alcanzada en *Dedalus* una completa madurez- dotado de audacias lingüísticas y enfoques míticos de profundización psicológica y riqueza culturalista.
- (59) Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* (1867) (París, Unión générale d'editions, 1979). Citaré siempre de esta edición. No hemos podido consultar: Francisca González-Arias, *Emilia Pardo Bazán and the modern novel in Spain and France*, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1985, p. 247.

(60) Publicada en 1884 (Paris, Union Générale d'Editions, 1975). Citaré siempre de esta edición). *A rebours*, con su lucha entre vida y arte, y *La Eva Futura*, de Villiers de L'Isle Adams, son dos manifiestos literarios de la estética de fin de siglo (Francisco Calvo Serraller, "El arte de fin de siglo", *La víspera de nuestro siglo*, Historia 16, Madrid, 1983 p. 128.

(61) Walter Horatio Pater (Shadwell (Londres), 1839- Oxford, 1894), licenciado en estudios clásicos, profesor dedicado a la obra literaria, fue más "dilettanti" que "connoisseur" Su temperamento estaba absorto en sus sueños, atento a los matices, profundamente influenciado por Ruskin Swiburne, Goethe y Winckelmann y conexas con los prerrafaelistas. Tras un viaje por Italia, escribe *Studies in the History of the Renaissance* (1873). Mantuvo una gran amistad con el pintor Simeón Salomón, trágica figura de artista, vinculado también a Swiburne, cuya vida terminó en el vicio y la miseria. Ciertas indiscreciones de Wilde hacen entrever un temperamento especial, sublimado, en todo caso, su moderación casi ascética ennoblece su figura, y el clima de su obra contiene ya en esencia el decadentismo. Su ideal de vida, ilustrado en su *Mario el Epicúreo*, consistía en un epicureísmo encaminado no a experiencias cómodas y a goces fáciles, sino a las emociones profundas y nobles en una existencia que debía tender a la perfección, cual una obra de arte -este factor recuerda relatos pardobazanianos-. Las páginas que exaltan el culto a la belleza, y adoctrinan al alma, impresionaron a la nueva generación.

Sus ideas sobre el relativismo de la belleza, el hecho de que el pensamiento moderno se diferencie del antiguo por cultivar el espíritu relativo en vez del absoluto, sus teorías sobre la expresividad y las sutilezas de los efectos, son analizadas cuidadosamente por Calvo Serraller. Las afinidades con Ruskin fueron superadas, de hecho, porque reivindicó, sobre todo, a Miguel Angel, Botticelli y Giorgione, esto último pintores entonces casi desconocidos. Sobresalió su creativa revisión de Leonardo Da vinci, que influenciaría al simbolismo francés. (Francisco Calvo Serraller, "Walter pater", *Revista de Occidente*, 152, Enero 1994, pp. 156-166).

(62) *L'Oeuvre* (1886), *Oeuvres Complètes*, V, Paris, ed. du Seuil, 1967. La influencia de esta obra de Zola en *La Quimera* fue anunciada ya por N.

Clémessy (Tesis de 1970, publicada: *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981). La ratifica en 1975 ("Emilia Pardo Bazán et les littératures étrangères", *Nationalisme dans les littératures ibériques au XIXème siècle*, Editions Universitaires, París, 1975, p. 112), insistiendo en el deseo de doña Emilia de rivalizar con Zola, no copiarle. La Pardo consideró esta obra simbolista, interesándole su documentación en cuanto a la jerga de taller utilizada (*La literatura francesa moderna, op. cit.*, p. 1261. Se sumaron a esta conexión intertextual D. Fowler Brown (*The catholic naturalism of Pardo Bazán*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971, p. 144), Marina Mayoral (ed. de *La Quimera*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 92), o M. Sotelo ("La Obra de Emile Zola, modelo literario de *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán, Barcelona, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Agosto 1989, TII, pp. 1499-1515 ed. de *La Quimera*, Barcelona, PPU, 1992, p. 76; también señala la modernidad de *La Sirena negra* en "La Sirena negra, de Emilia Pardo Bazán, y la estética finisecular", en Marisa Siguan Boehmer (coord.), *Romanticismo/Romanticismos*, Barcelona PPU, 1988, pp. 415-422).

## 4.2. RELATOS DE ARTISTA EN ESPAÑA

Las novelas extensas no constituyen, ni mucho menos, el único medio por el cual discurre la existencia del artista, si bien sus ansias, frustraciones, contradicciones y soledades se pasean a gusto en un ámbito que es capaz de cobijar la trayectoria completa de su vida o su obra. Se podrían contar -y no sólo en Europa- abundantes poemas, cuentos o incluso piezas dramáticas cuya trama acoge la problemática del hombre creador, particularmente desde el Romanticismo. El movimiento romántico, por cierto, ofrecería múltiples muestras de artistas dentro del teatro, sobre todo poetas, pintores o escultores consagrados en el Siglo de Oro, de vida difícil y destino apesadumbrado ajustado a una ecuación: artista consagrado, amor imposible, vida duramente vivida.

El tema del amor acompaña siempre a estos protagonistas, pero el héroe romántico es raramente dueño absoluto de su destino, los "artistas" personajes del teatro romántico español relacionan frecuentemente el propio con el problema de la integración social, sobre todo de 1830 a 1850. Las historias, más o menos verdaderas, de los creadores, podían despertar el interés del público porque era necesario que interviniera de algún modo la tradición artística para que la vida real se incorporara a la literatura. Tal vez tanto para el público como para los autores ésa era la historia de los artistas: no la que había sido realmente, sino la que para ellos habría debido ser, artistas del pasado con sentimientos románticos.

La tendencia mitificadora, el destino trágico y las incompatibilidades entre amor y éxito serán mantenidas, desde luego, por un fin de siglo inmerso en las inseguridades espirituales creadas por las incógnitas ante el futuro. Este, marcado por la nueva era industrial, atormenta a la humanidad de la nueva centuria. Por lo tanto, resultaría extemporáneo pretender aquí la exhaustividad del siguiente corpus propuesto, integrado por relatos de artistas españoles. Se trata, en primer lugar, de evidenciar una sospecha expuesta más arriba: la excepcional vigencia del creador de arte en literatura, fugazmente examinada en contados trabajos. En segundo término, considerando la línea de nuestro estudio, conviene ubicar dentro de una corriente temática apropiada algunos relatos de doña Emilia, intentando desmenuzar, eso sí, el conjunto de los rasgos temático-estructurales ya familiares, para establecer cierto sentido en una agrupación tan dispareja.

relatos de doña Emilia, intentando desmenuzar, eso sí, el conjunto de los rasgos temático-estructurales ya familiares, para establecer cierto sentido en una agrupación tan dispareja.

#### 4.2.1. El artista en algunos cuentos españoles (1882-1902)

Joaquín Dicenta, en *Un divorcio* (1893) y *Un autor al uso* (1894) (1), trata motivos muy comunes en cuanto al artista -en primer lugar del pintor, después, del escritor-, en la sociedad de su época-. El relato de 1893 se ofrece como un buen ejemplo de la incontestable incompatibilidad arte/mujer. Ella y él, como pareja de recién casados felices y envidiados por todos, constituyen un tópico comienzo. El autor se esmera al resaltar sus cualidades individuales, desde el inicio del relato: "...los prestigios de un nombre conocido en el mundo del arte, y en ella la hermosura", ya que, de este modo, los inserta en una sociedad competitiva. De ahí la relevancia de un rasgo innato al artista, su carácter de luchador -"aspecto de luchador" manifiesta nuestro pintor-, así, mediante una concisa descripción psicológica quedará denunciada la superficialidad intrínseca al mundo burgués, siempre su poderoso enemigo. El mantiene, empero, como signo de lucha, un aspecto de artista bohemio "!Agil, nervioso, trajeado con indiferente desaliño".

Se trata, aquí, un tipo de pintor triunfador: "nada más que suyo aquel pintor famoso (...)", al que se augura felicidad y "futuro dichoso", juzgado a través de un narrador de virtudes plásticas -muy común en estos relatos- interesado preferentemente en recrear su pluma describiendo el físico de su dama: "Esbelta, delicada, respirando su felicidad y moviendo a compás sus piecitos, holgadamente prisioneros (...) hechicera imagen". Pero ya es sabido que en la existencia del creador no es nada inusual la aparición de la desavenencia:

notó ella que un artista es un ser muy raro, distinto de los otros; que no eran todo esplendores en su presente, ni goces en su vida de recién casada; que más abundaba en tarros de pintura el estudio de su marido, que en billetes de Banco los cajones de la mesa de su despacho.

el ansia de belleza es sustituida en la mujer, salvo escasas excepciones, por afán pecuniario. Si, imitando a su compañera, cae el pintor en este vicio, -tal refleja *La Quimera* y otros relatos- la traición a sí mismo y la belleza supondrá su fin. La indignación de la dama, no obstante, es lógica en cuanto que ella forma parte de una sociedad productiva ante la cual el pintor es un desarropado o un inútil, incluso un demente: "(...) arrojando humo por las narices y por la boca, sin hablar palabra y con los ojos fijos, inmóviles, sin darse cuenta de los objetos exteriores, como si mirasen hacia adentro y hubieran cegado por fuera (...)", de este modo, ella es incapaz de sentir su rico interior.

Este fenómeno permanece bien presente para nuestro consciente protagonista, capaz -no sucede así en otros casos- de discernir las diferencias que le separan de su esposa: "Claro que su educación burguesa y rutinaria, la obligaba a no comprender ciertas cosas". Y, aunque ella pudiera parecer, de hecho, un alma complementaria, como sencilla faceta del desdoblamiento propio del artista: "él le entendía... ¿Era su otro yo?", no es así, pues el creador sólo confía en su obra: "Mi cuadro será algo sublime, porque lo tendrá todo: idea, forma, armonía y color; yo lo miro, lo miro tal y como ha de ser". Su riqueza imaginativa, de hecho, es opuesta a la poquedad mental de la fémica, quien sólo alcanza a contar las ganancias: "mientras yo pensaba en la gloria, ella pensaba en el dinero... el artista sólo es para ella una letra de cambio... Se acabó. Ya no tengo mujer. Acaba de divorciarnos con una frase". La penetración y agudeza del genio, dotado, además, de inspiración creativa, lo empuja hacia una tendencia clara, el espíritu antiprático, difícilmente asimilable por el burgués -ante todo la burguesa- interesado y oportunista del mundo moderno.

De hecho, surge indirectamente en algunos cuentos una acre crítica a la sociedad contemporánea. *Un autor al uso* es el ejemplo. Esta vez tenemos la oportunidad de captar las peripecias del autor literario deseoso de éxito, en el momento de entregar su obra al posible editor. El descuido por lo temporal, típico de artista que se precie, sobresale de inmediato: "con el traje lleno de grasa y de otras materias alimenticias", así como su condición humilde -pues la madre es lavandera-, también arquetípica. Será el burgués (editor) quien perciba estos detalles tan poco relevantes para el abnegado creador.



La pérdida de seguridad del artista se va evidenciando paulatinamente, conforme el lector percibe su falsedad. Este creador -arquetipo del conformista- está inmerso en una prosa vital cuya monotonía no le resulta insoportable, como sucede a los genuinos amantes de la belleza: "desde que me quitaron la plaza de escribiente que tenía en el ministerio de Fomento, me he metido a escritor", incluso su gracia creativa se pierde completamente cuando incurre en el plagio. Según él mismo revela, se apropió de una obra que "se dejó olvidada en su mesa de noche un señor, cuando mamá tenía casa de huéspedes", traducéndola, sin más: "y y la he traducido al castellano", rebajado a vulgar oportunista. En realidad, es un inculto, mediocre y prosaico. Su idea del éxito fácil se hace eco de la decadencia literaria contemporánea y el casticismo español mal entendido. Así, el narrador denuncia ante el lector el asunto de sus producto literario como "el de siempre", caballeros, chulos y parlamentarios. Llega a recurrir a la obscenidad para triunfar, a lo garbancero -como las extravagancias decorativas-, consciente del aumento de su fama, una vez satisfecho el gusto de la burguesía representada por el editor:

Usted ha entendido el teatro; usted conoce al público, usted sabe de arte; usted hará carrera y cobrará trimestres escandalosos, y será autor, y la obra se representará seis meses seguidos.

Condición sine qua non será, en consecuencia, la dignificación del creador conformista ante el burgués, gesto simbolizado aquí en la nueva adquisición del escritor, un digno y fuerte gabán que destierra la actitud bohemia.

De bohemias delibera Azorín en varios de sus cuentos sobre artistas recogidos en *Bohemia* (1897), a los que otorga ese discurrir lírico de ritmos interiores que tanto frecuenta, matizando el carácter de sus héroes con cualidades del intelectual o el esteta (2). En *Fragmentos de un diario* explicita el alma del escritor fracasado en forma de diario como una manifestación más del relato de artistas confesional. Ahora, el creador está en la ruina, y este hecho se utiliza para, mediante la reflexión incesante, explicar alguna de las causas por las cuales se relaciona, el genio, con la vida contemplativa: "haré de asceta 'malgré moi'", independientemente de su anarquía espiritual: "Yo era radical, lo mismo en religión, que en política, que en filosofía...". Está atacado por la manía

del coleccionismo, y sus escasos ahorros pasan a engrosar las cuentas de los chamarileros, adquiriendo arte o libros antiguos, quizás por herencia psicológica familiar: "no sé lo que ha pasado por mi cabeza..., me he ofuscado... La herencia de mi padre el bibliófilo, y de mi abuelo el coleccionista de estampas..."

En medio de un discurso fragmentario, escindido, espontáneo, y de instantáneas sensaciones magníficamente descritas, discurre su peripecia mental, dotada de la innata plasticidad sensorial del artista. Cuando el escritor comenta, no obstante, las excentricidades de sus compañeros, no duda en calificarlas de manías: "...tiene la manía de creerse un bohemio perdido, a lo Verlaine. Me ha pintado su miseria con negros colores", aunque, en definitiva, todos ellos son objeto de la incomprensión burguesa -a veces su propia familia-, atacada, ya es sabido, por el mal de la temporalidad -las camisas no planchadas, entre otros detalles-, y sumergida en un soso tradicionalismo. Pintores y poetas: "Antes escribía con tanta ligereza como el otro pintaba" comprenden, con su avanzada y progresista mentalidad, como es lógico, los pesares de todo obrero moderno, o el íntimo sentido de lo que puede significar una simple visita a los museos. Son estos individuos, en definitiva, como "los mártires de Ribera", alusión metonímica -habitual en estos relatos- que revela la seriedad de su padecimiento.

*El maestro* es un relato bien dispar al anterior desde el punto de vista estructural. El diálogo vivaz, de habilidad evidente, compone esta historia de robo intelectual. El eterno dilema del viejo y el joven, bien representado ya en Balzac, se desarrolla aquí mediante la conjugación de dos personalidades casi simbólicas. Un escritor joven y esperanzado ofrece a uno de los maestros indiscutibles del género -esto hace buen servicio a la crítica literaria, integrada en el cuento por Azorín- información sobre una de sus últimas obras. Se debate sobre poesía, crítica o teatro, pero el artista prefiere las "nouvelle", relatos cortos, su especialidad. No faltan las referencias a esa "gente nueva", haciendo un guiño al lector, y llamando su atención hacia la revista del mismo título. La fuerza de la juventud avasalla al viejo maestro, quien se defiende de su "decadencia" realizando un acto imperdonable, robándole la obra al escritor novel, ausente el destello de su anterior genio, perdido en las brumas de los tiempos.

Las estampas bohemias (*La ley*) acogen, entre tanto, tipos desaharrapados entre los que, desgraciadamente, se cuentan los artistas. La falta de dinero siempre es acuciante, sea para la mujer cuya hija es robada por su antiguo marido, sea para el enigmático creador. El mundo moderno es injusto, y la injusticia ha sido alimentada por el hombre porque, entre otras cosas, la vida es, también, una lucha (*El amigo*). Los periodistas o intelectuales son, precisamente, luchadores natos por una posición independiente, palabra bien azoriniana, como azorinianas son las agitadas redacciones de los periódicos, repletos de "gente nueva". Uno de los periodistas de "El Arte" busca artistas desconocidos, por eso solicita al escritor artículos sin pagarlos, agradeciendo, simplemente, su colaboración. La ironía final culmina cuando dicho escritor tiene absoluto derecho a la remuneración de su trabajo pues, finalmente, el mismo director paga sus deudas. Ante el dinero, ni la amistad, ni mucho menos el arte, tienen cabida.

*Paisajes* es el resultado de la meditación sobre la Belleza y el Arte frente a la Naturaleza, a través de un lenguaje sensorial y pictórico. Un poeta, emocionado ante el espectáculo natural, protagoniza la tónica contraposición finisecular campo/ciudad, retirándose a unos apartados y solitarios parajes. Allí medita sobre su futura obra, la cual ronda en su mente y casi existe ya completa en su imaginación: "Sí, ése es mi libro... el libro de mi juventud entera, de mis amores con la naturaleza, de mis entusiasmos, de toda mi vida de artista enamorado del campo, de la vegetación loca, del cielo azul, de la noche estrellada".

Esta obra, su gran obra, es un complejo de sensaciones variadas, confundida literatura y artes plásticas: "Se titulará *Paisajes*; será una serie de cuadros sin figuras, de manchas de color, de visiones ... de estados de alma ante un pedazo de Naturaleza, sensaciones de la madre tierra. Porque ése es mi amor, mi suprema pasión: la tierra. La quiero con el cariño brutal del labriego celoso de otras tierras, con la locura del artista que de ella espera el triunfo definitivo, su consagración de maestro". La naturaleza, ahora, es esa realidad de la cual el artista no prescinde. Este creador forma parte de las "gentes nuevas" con tendencia meditabunda y contemplativa, ansiosa de eternidad. De hecho, se aportan títulos muy modernistas para manifestar el deseo de pintar nublados, tardes de otoño, árboles desnudos o tristezas. Este buceo mental se pierde, pues

las ideas no llegan a ser alumbradas, es la espera infinita de la inspiración, misterio psicológico y espiritual del genio que, persistiendo en su vida de bohemio, le dirige hacia la autodestrucción.

La tragedia, a veces, no atañe al puro creador, sino a eruditos, filósofos o intelectuales (*Una mujer*). La trastienda de una funeraria puede ser el escenario del héroe moderno -caballero andante sin castillo-, amante de la pícaro esposa del propietario. Dicho amante se caracteriza por su profundización filosófica, tono teatral y talante de contemplador que describe a su dama como dechado de hermosura. La considera su ideal de belleza, pero resulta ser la mujer fatal que llega a entregarlo sin piedad. Las ironías trágicas, desde luego, no son extrañas a los hombres sensibles. *Envidia* narra la trampa de un esteta atormentado con tintes de demoníaco, tendida a una joven y angelical mujer, a quien llega a separar de su amado. Mientras, el narrador plástico ofrece al lector estampas de cuadros noventayochistas al estilo de Regoyos, mediante un tren ritmando monótonamente el paisaje con las confesiones del protagonista, abandonado por su amada.

Las alusiones descriptivas naturales de este relato son abundantes: "parecida a la del cuadro de Benlliure, corriendo desolada por aquel llano sin fin en pos de un ideal fantástico, tras algo indefinido, brumoso", y acompañan tanto el interior del individuo como el recuerdo de la "mujer artista", evocando un intenso idilio que ya no tomará. *Una vida* continúa en la línea de la tragedia. Un enfermo, filósofo en perpetua batalla con la realidad -la lucha, en diferentes facetas, del artista- es un intelectual vencido y derrotado por todos. La incompreensión social ahora se manifiesta, patéticamente, en su propia familia, quien lo considera un loco quijotesco. La crítica antiburguesa y el afán de justicia se alían con el frustrado protagonista el cual, incapaz de escribir y carente de espiritualidad religiosa, se autodestruye, e incluso sus parientes llegan a contemplar, impertérritos, su propio suicidio.

Jacinto Octavio Picón (3) desarrolla el motivo de la incompatibilidad entre la mujer y el amor con el artista plástico. En *Confesiones* (1892), de una picaresca muy crítica, dialogan una serie de mujeres sobre sus respectivos amantes, pláticas adornadas por el narrador con cualidades plásticas o alusiones artísticas -Pepita se parece a **Diana Cazadora**-. Clara, apasionada del arte, es

toda una esteta convencida de que el amor de los artistas es el más poético, el mejor, de galantería sincera y sentida. Todas las féminas de su familia fueron amadas por grandes artistas (Velázquez, Van Dyck...) incluso se convirtieron en sus modelos (de Goya, como majas desnudas, por ejemplo) inspirando siempre su imaginación.

Pero de ella se enamora un artista mediocre que llega a pintarla cuando se baña desnuda, visión plástica evocadora del **Nacimiento de Venus** -comprobaremos la plasmación frecuente de este lienzo en diversas narraciones de artistas del XIX-. El chantaje del pintor por la posesión del retrato es disfrutar de su amor: "Di tiempo, a fin de que Venus no tuviera una imagen que fuese una ofensa". El mediocre pintor es incapaz de comprender la belleza pura, lo cual manifiesta, en conclusión, la escasez patente de genios como los de antaño.

Picón (*Cuentos*, 1900) frecuenta, especialmente, a los pintores. Ahora su pintor, fascinado ante la indagación sobre la belleza, estudia natura y artificio: "según él los imaginaba y concebía, la belleza debiera ser una religión y el arte un sacerdocio". Su deliciosa era Luisa...", y llega a enloquecer a causa de un exceso imaginativo frente a su modelo: "imaginó pintar una figura de mujer desnuda. El desnudo -se dijo- es la más sublime expresión del arte". La inevitable colisión con lo femenino y la sociedad surgirá cuando pinta a su compañera y modelo en un desnudo de expresión ingenua, admirable, pero que resulta un fracaso de crítica.

Abandonado por la ambiciosa mujer, vuelve a recobrarla años más tarde -el amor de hombre vence-, buscando la fama con un segundo lienzo, esta vez provocativo: "la boca húmeda, el cuerpo laxo, los brazos caídos y la mirada sensual, toda ella poseída de figura lasciva (...)" Queda claro, pues, cómo este "maestro fin de siglo" ya famoso destaca por su artificio y morbosidad, al compás que los tiempos, parece ser, marcan. El primer retrato, misteriosamente, se desvanece, ya no tornará la ingenuidad de antaño: "La figura casta se había borrado, el lienzo estaba blanco".

El pintor, esteta e intelectual de *La cuarta virtud* (1892) es un deán cuya mayor ilusión consiste en arreglar dignamente su decrepita iglesia y, para ello,

nada más adecuado que ennoblecerla mediante el buen quehacer artístico. Dicho deán es un entendido en lienzos antiguos, e incluso ornamenta sus sermones con ciertos tintes artístico-literarios. Buscará, pues, al mejor, un famoso pintor, para concretar sus anhelos estéticos en la iglesia, pero este artista no se ajusta precisamente a sus deseos: el pintor contratado crea una alegoría del trabajo para exponerla en la iglesia, hecho aberrante a ojos del deán. El artista -ajustado al tipo de creador empobrecido e indigente-, y el mecenas, mueren, y sólo San Pedro aclara, más tarde, el porqué de sus constantes riñas. Es uno de los casos de popularización del tema del pintor, con índices críticos, irónicos, y hasta humorísticos.

Manuel Bueno, con *Celedonio Bernal* (1895) (4) quiere aproximar al lector el interior de un artista cuya alma arde en deseos de paz hallada, quizás, en el exilio del mundo:

resolvió Celedonio, abandonar por algún tiempo la vida activa de la capital, para buscar en el quietismo inefable de su aldea inolvidada.

y el ostracismo espiritual y psicológico: "Nada de lectura y sobre todo, nada de entregarse a esa rumia psicológica que suele provocar, en los cerebros enfermos, el trabajo mental constante sobre una sola idea". A continuación, el tren, la marcha paulatina del artista contemplador de paisajes, sean escenas de trabajo (mineros) o bellezas incultas, agrestes y salvajes.

Se consideraba un persona infeliz, rasgo frecuente en el artista frustrado. Casado con una mujer joven, constituida su ideal, el "antiguo escritor" transforma su prosa en poesía, ambicioso únicamente por escribir, incluso "enfermo de cuerpo y alma", dada su afición al alcohol y a los universos artificiales. Su imaginación, efectivamente, sobreexcita su estado de ánimo, según informa el narrador heterodiegético en un presente introspectivo. La hostilidad del sexo opuesto -"Una mujer se llevó su vida"- se sumará, finalmente, a la de la sociedad, hundiéndolo en una soledad terrible, la soledad del genio.

La plasmación detenida de sus lecturas favoritas: Heine, Lamartine, Vigny o Verlaine, suponen la alusión metonímica de su espíritu al desnudo -efecto usual en estas narraciones- así actúa, también, su curiosidad de artista: Giotto, Correggio, Beethoven, Mozart, Hadyn o Wagner. La mente le estalla en recuerdos, y con su historia personal llena cien cuartillas que no llegan a complacerle, pues "el colorido subyugador de la pintura, la hermosa plasticidad del mármol, el ritmo vario y seductor de la música", no ha podido ser captado en el momento misterioso de la inspiración. El fracaso, como a otros de sus colegas, le destruirá.

No alcanzan estas cotas trágicas los restantes artistas de Manuel Bueno, recogidos en *El retrato*, y *Vanidad* (1902) (5). El primero expresa una problemática frecuentada por la Pardo, famosa gracias a los relatos de Wilde o Poe: las enigmáticas correspondencias entre el arte y la realidad. Enamorarse de un retrato puede causar tormentos indescriptibles, pero también originar debates sobre el amor o profundas teorías estéticas capaces de constituir, por sí mismos, los relatos. Aparecen varios individuos en una redacción de periódico -resalta la significativa disposición de los objetos-, y uno de ellos cuenta la historia de cierta pasión amorosa por el retrato de una dama. Dicho individuo, esteta de espíritu sagaz para la observación, nos describe una mujer lozana, morena, de ojos negros inmensos. El cuento se resiente de un tópico final, la dama real, no idealizada por el arte es, finalmente, una anciana poco seductora.

*Vanidad* muestra a "uno de esos artistas que no se arriesgan nunca a inmolar sus esperanzas de gloria (...) afán de notoriedad y de la sed pecuniaria", narrando -con frecuencia, los pintores son excelentes narradores- la historia de un párroco cuyo único pecado es el deseo íntimo de ser retratado. El pintor, "un meridional", no desea que le pidan:

complicaciones intelectuales, símbolos, ni se le exija que copie escenas de la vida ciudadana, del ir y venir callejero en que se agita la multitud. En sus retinas no entra eso, y si entra no cuaja en recuerdo. Ve solamente el color, el color con todos sus múltiples matices.

Como suele suceder en este tipo de relatos, la trama se aprovecha para enviar diversos mensajes estéticos. La pérdida de dignidad del pintor efectuando vulgares retratos se suple con unos considerables emolumentos, esto origina un debate técnico sobre la pintura, revelador de imperdonables afanes crematísticos. La vanidad del párroco esteta -ser immortalizado pictóricamente-, no podrá realizarse, pues las palabras del pintor nos dan cuenta de cómo, patéticamente, muere antes de verla cumplida.

Los cuentos de Eduardo Zamacois (6) poseen una soltura en los planteamientos más incisiva. Todo el ser del pintor de *El ideal* (1897) está absorbido por una frívola bailarina. Felisa, mundana adorable, será su modelo y los dos viven, como buenos bohemios, "a dos dedos de la locura (...) sería una existencia deliciosa de artistas". El idilio fue corto pues, inevitablemente, la mujer conoce las miserias del arte. Lo que en ella es vitalidad y aspiraciones pecuniarias, en él equivale a deseos de gloria, anuncio lógico de la fatalidad. Una vez repuesto del desengaño, el artista "volvió a coger su paleta y sus pinceles, dispuesto a olvidar las caricias femeninas provocando las del arte, y a reponer su modestísimo peculio, harto maltrecho por los despilfarros de la bailarina". Entre transposiciones pictóricas de lienzos significativos a lo largo de toda su trayectoria -resaltadas definitivamente las cualidades descriptivas plásticas del narrador-, la conclusión se tiñe de un rotundo antifeminismo: el cuadro más exitoso y de mayor efectividad ante el público plasmará la representación de la mujer, pero sin cabeza.

*Junto al fuego* (1900) recoge, solamente, la tierna escena dialogada de un matrimonio en su confortable hogar. El "recogimiento casi místico que inspiran a las mujeres inteligentes los hombres superiores", en este caso "el peritísimo narrador", inicia la interesante conversación. Su mujer, era de esperar, comenta la vida triste de los artistas: "caigan sobre nosotros el olvido y el desprecio", pero henchida de comprensión, pues en este caso excepcional le adora como hombre y como artista -considera, de hecho, sus libros, como un fenómeno maravilloso-. Pero rara vez la felicidad es total. Ahora, el creador demuestra un rincón de su alma que no entrega más que al arte, revelando el carácter excepcional del genio.



La dama indaga en su infancia, pues advierte poca humanidad en sus obras, y así llega a explicarse su negativa a procrear. Se trata de otra faceta del conflicto natura/arte, falta, desde luego, la vida. El creador revelará la clave de su comportamiento: "Cuando mis aficiones de artista marcaron mi destino, comprendí que para describir el mundo necesitaba conocerlo íntimamente, vivirlo...; y para penetrar en él busqué amigos y amoríos (...) soy un hijo del dios Azar". Relato bien diferente a *Indecisión* (1900), cuyo tema es la fama efímera. Mariano Cortés, el último vástago de una familia de artistas -actores, escritores, bohemios enamorados de mujeres fatales, pintores...- sigue sus pasos. Bohemio sin fortuna, nervioso, pero caracterizado del orgullo de creador, es incomprendido, aunque no cesa su lucha. En casa de su protector, un "santuario" perfectamente descrito, comprueba cómo a los "hombres de genio" -en la persona de su propio tío, recogido en una enciclopedia-, les son dedicadas cuatro miserables líneas, hecho que le impulsa al abandono, desengañado.

Leopoldo Alas (7) dedicó su atención preferentemente a la personalidad del escritor intelectual. El tono profesoral, los inevitables nervios, el afán de crítico -analizar, tanto como juzgar-, revisten la personalidad de estos individuos que protagonizan cinco narraciones de gran diversidad estilística. La figura del escritor está presentada desde diferentes ángulos, en su soledad o en su relación con el mundo. Y detrás de cada uno de los personajes-escritores se puede percibir la sombra de su creador.

*Un documento* (1882) narra una historia amorosa nacida dentro del Circo Price. Mediante un complejo juego de miradas entrelazadas en el espacio, se encuentran por primera vez los ojos de Cristina, duquesa del Triunfo, y los de su inexperta víctima, el escritor Fernando Flores. Este intenso contacto visual está cargado de sensualidad en contraste con la rápida sucesión de acontecimientos. Hallábamos a la duquesa, en plena delectación, introducida en su tocador, practicando ejercicios de destreza corporal:

Figúrese el lector al amante del arte, que antes suponíamos, enamorado de una virgen de Murillo, y que la contempla embelesado días y días y uno cualquiera ve que la divina figura le sonría como sonreiría una virgen de Murillo si, en efecto, pudiera.

Las referencias a la pintura son relativamente escasas en la obra de Alas, quien se confesó lego o profano en pintura. Le agradó siempre Murillo -su sensibilidad religiosa, devota, humilde- y aquí su misticismo visual conecta con el de la pura relación entre la pareja. El análisis de las voces interiores, las miradas a través de gemelos, las referencias pictóricas, todo realza la fuerza del contemplador, Fernando, quien: "llegó a su modesta habitación de la fonda, como escritor silbado que huye del público cruel", lector de Musset, joven bohemio romántico y quijotesco -"Allá va don Quijote"-, hombre enamorado pero artista receloso: "Esa mujer me arrastrará al mundo".

Los modelos artísticos de ella son bien contrarios a los propuestos hasta ahora: Palas Atenea o Venus Urania, imágenes confundidas en un ideal místico-erótico: "Era una Magdalena sin Cristo". El conflicto no tarda en hacer su aparición: "Los salones le ocuparían demasiado tiempo, y él era, ante todo, un artista", el escritor toma a la mujer, Cristina, no como tal, sino como documento humano, en un alarde de intelectualidad, contrapuestas vida y literatura. El egoísmo de artista resuelve el tema verdadero del relato, la creación literaria misma.

El amor entre un escritor sombrío y pesimista y una de sus lectoras felizmente casada, compone el tenso relato *Rivales* (1892). La lucha entre literatura y vida tiene como vencedora a la primera, la ficción, lo falso, prevalece sobre lo real en medio de un insoportable desengaño. La causticidad de éste se acentúa dado el carácter del artista, ansioso de triunfo. Clarín se ríe del "genio", se distancia, también expone el abismo que separa al "artista" del "philistin" -son pocos, según él, los críticos honestos-. En este caso, el escritor es un autor novel que menosprecia intelectualmente a las damas, lleno de neurosis: "Como gritan el hambre, el miedo, la lascivia en el cuerpo del asceta, del héroe, del casto, gritaba en él, a su juicio, la vanidad artística, pero el remedio estaba en despreciarla, en ahogar sus protestas". Se enamora en el tren, instantáneamente, de la dama burguesa cuyo marido, en este caso, es un erudito. Pero dicha mujer dedica toda su atención a otro descubierto finalmente, su propio libro, su rival.

*La Ronca* manifiesta la afición teatral del crítico visto a través de los ojos admirativos de una simpática mujer. Queda patente la incompatibilidad de sentimientos e inteligencia, de la mujer con el intelectual. No es posible la comunicación, no hay unión completa. Ella había sido una actriz casada con un actor cómico, secundario, al que estaba muy unida. Las "pobres habilidades de la escena" que la mujer es capaz de practicar tras la muerte del marido, le ayudan a sobrevivir, el hambre acucia y, aquel crítico al cual tanto admiraba, será quien más la desprecie como artista. El retrato interior de un escritor visto en la soledad que parece ya propia del artista se trabaja en Vario. Las preocupaciones del protagonista -el sentido de la vida, la inmortalidad, la muerte, la nada-, son las de todo hombre reflexivo, sólo que él, por ser poeta, posee el don de la palabra. Da vida a un escritor desaparecido hace muchos siglos, destinado a no alcanzar la fama póstuma por haberse perdido sus propias honras literarias. El estudio de su trayectoria físico-espiritual se acompasa en la sucesión de espacios. Se trata, nuevamente, de una búsqueda no sólo artística, sino vital.

Lucio Vario, el poeta en cuestión, es un esteta en búsqueda de la belleza, contemplativo y meditabundo. Inmortalizar lo pasajero, lo deleznable, le resulta insulso. Su afán de eternidad le conduce a preguntarse el sentido de este mundo moderno, en el cual no ve más que envidias y rencores, juicios falsos. Es lógica -y no inusual- la presentación de la muerte en estos momentos cumbre, la cual no lo abandona hasta el final: "Como filósofo, como artista, en su corazón y en su fantasía, era pagano (...) Todo era símbolo de muerte, de ultratumba de las sombras de allá abajo". El tema de la fama efímera surge de nuevo ritmado de músicas sensuales:

Deja el arte, deja la vida, muere. Oye tu destino, el de tu alma, el de tus versos... Serás olvidado, se perderán tus libros. Tu suerte será la de tantos otros genios sublimes de esto que llamará pronto la antigüedad, el mundo.

Por último, *Reflejo* (1897) mantiene este tono de intimidad confesional. El autor se dirige a su lector como en un soliloquio, reflejo de un estado del alma equivalente al del escritor Alas ya viejo, cansado, solitario. Un escritor maduro

viaja a Madrid para visitar a un anciano maestro -mientras, se comentan, de fondo, hermosas novelas de Maupassant-. Hallará, sin embargo, un infeliz y vulgar burgués de vida monótona, en lugar de un genio. Lo ve triste, agotado, leyendo a Hugo -obsérvese el juego de alusiones- para escándalo de los modernistas al uso. Los libros no le han otorgado alegría, sino angustia: "La moda (...) en arte, muchas veces no es más que un frialdad y una ingratitude". El distanciamiento del anciano del arte moderno, de la gente modernísima -demasiado materialista, a su juicio-, resalta la inutilidad de lo que amaba y en lo que creía con fe total, la literatura. Ante el desengaño del artista, sólo cabe esperar la muerte.

#### 4.2.2. Una muestra de novela de artista en España (1864-1915).

La diégesis novelesca, frente al cuento, es capaz de reordenar el discurso en núcleos constitutivos que siguen una sucesión lógico-cronológica más gradual, pluridiscursiva, o de intrigas paralelas. La tendencia de los relatos que, en mayor o menor medida, están condicionados por el eje temático del arte será, no obstante, acomodar todos los materiales a su disciplina. Este hábito dispositivo se subraya en las fábulas del creador, cuya organización, teniendo en cuenta la diversidad de tramas, es subordinada a las urgencias narrativas del mismo, como protagonista. Los casos más abajo expuestos manifiestan esta tendencia y son sólo un ejemplo de cómo las artes son adaptadas por escritores de fines del siglo XIX, y cómo parece definirse una especial atención por el artista plástico (pintor) conforme se aproxima nuestra centuria. Aun así, estos escritores interpretarán individualmente las funciones del artista o de otros individuos cuyos rasgos mantienen con él cierta relación: estetas, coleccionistas, bohemios o intelectuales -entre los últimos se hallan, por ejemplo, profesionales como críticos o periodistas-.

Dicha propensión evidencia Enrique Pérez Escrich, en *El frac azul* (1864) (8) cuyo interés se centra, abierto el relato, en contar ampliamente los avatares de "La vida bohemia" de su creador -autobiografía anovelada-, según predica su nota aclaratoria: "Así denominan los franceses, y es una denominación que se ha hecho general en Europa, a esos hijos del genio que, abandonando la paz de sus hogares, se trasladan a las grandes capitales en

busca de un nombre y una fortuna, sin más patrimonio que sus esperanzas y su fuerza de voluntad", ubicando su narración en Madrid, "inmenso hospital donde se refugian todos los desheredados, todos los soñadores, todos los perdidos de España" (p. 4).

El autor se rindió al ruego de los editores en su decisión de escribir ciertas "Memorias de Elías", porque aun cuando son inverosímiles, "nada es tan inverosímil como la verdad". El tal Elías, su amigo del alma, "tenía ciertos escrúpulos en sacar a plaza las aventuras de su aprendizaje en la carrera de literato o de bohemio distinguido; época fatal donde las carcajadas homéricas alternan con los dolorosos lamentos de Geremías... la fe para esperar, y la fuerza de voluntad para luchar con los rudos embates del infortunio" (p. 5). Anuncia después, al lector, su dependencia del modelo francés, diferente del imitador español, pues los literatos del país vecino, "cuando escriben algo de sus vidas privadas, sacan a relucir los nombres propios de sus amigos, sin tomarse la molestia de pedirles permiso; porque el carácter francés, alegre y voluble, amigo de llamar la atención, ansioso de renombre, en vez de enojarse, se alegra mucho de esas cosas (...) Pero nosotros los españoles somos más graves, más circunspectos, más quisquillosos, sin duda porque aún nos queda algo de los caballeros de la Edad Media". El carácter biográfico inherente a estas novelas queda, pues, discretamente paliado (p. 7).

Como introducción, las influencias perniciosas del frac azul, parlamento simbólico sobre los males de la bohemia -según el modelo francés-. Ese libro es aconsejado, en primer lugar: "para los hijos de familia: para esos jóvenes de imaginación viva, de alma ardiente, ... empujados por sus ilusiones, risueñas esperanzas, en busca de nombre glorioso y fortuna..." (p. 10). Este fenómeno se confirma en la persona de Arturo, quien deambula por Madrid con dos dramas en el bolsillo, feliz. Halla, en el Rastro, el frac azul: "El frac azul es como la fatalidad; apenas cae sobre los hombros de un prójimo, se amolda de una manera tan perfecta, como si estuviera hecho para él (...), cruz del infortunio" (p. 12-13). Al instante se advierte el peligro de aquella autodestrucción inherente al artista:

La pobreza no es suficiente motivo para inclinar la frente sobre el pecho y dudar de todo; el que lucha con

el infortunio tiene más probabilidades de vencerle que el que se deja arrollar por él, que el que se abate, confesándose impotente ... el suicidio haría de ti un malvado (p. 17).

estas alusiones ceden el paso a la novela en sí, que consiste en un "exemplum" para el lector: el episodio del amigo, Elías, y su frac (p. 18).

La novela -dentro de la novela- titulada, asimismo, *El Frac Azul*, se trata de un relato escrito de encargo por el autor, estructurado mediante la técnica del insertado, hecho que acentúa el realismo de la novela marco, así como aumenta el efecto de la tesis-exemplum proveniente del conjunto del relato. La novela comienza con el motivo espacial, Madrid, sueño dorado de poeta de provincias, idealista (p. 19): "...esos hijos del genio que recorren la tierra con el laurel de Apolo en la frente y la antorcha del saber en la mano, no son hombres, son algo más", y ciudad tentacular: "se necesita la paciencia de un mártir... porque Madrid es el Leviatán del libro de Job, todo lo traga, todo lo destroza, todo lo devora" (p. 21). Los artistas, aquí y ahora, son individuos especialmente sensibles:

son los artistas (...) poéticos ensueños de gloria que embellecieron en otro tiempo las más risueñas horas de su existencia (...) Así pues, queridos jóvenes, aunque las canas no entretejen todavía los cabellos que cubren mi cráneo, voy a daros un consejo, pues como dice el excéntrico Byron en su célebre poema *Don Juan*, el que ha conocido el frío, el hambre, las borrascas de la vida, el furor de las mujeres y las intrigas de bastidores (...) ya sabe todo (p. 22).

como prueba, la trayectoria de Elías, detalladamente descrita desde su infancia. Su espacio vital era otro, el Mediterráneo, Valencia, tierra de color. A los diecinueve años ya escribe versos, incluso compagina familia y poesía, tarea harto dificultosa para el creador de genio. Mediante un mecenas, va a la corte, mientras teorías estéticas -el papel del genio, entre otras- e intelectuales se superponen a la trama. De este modo, la inspiración, "ese fuego sagrado del

alma; el entusiasmo, esa demencia del espíritu, le elevaban en aquel instante sobre el vulgo de las criaturas", es el misterio del arte, que roza, así, con la locura: "Sí, sí; me llaman loco, ¿pero qué importa? muchos hombres ilustres merecieron este dicitario de sus contemporáneos". Sin duda, aboga por las excentricidades y miserias del genio (p. 43), insoportable para la poco comprensiva e incluso cruel burguesía. La noche, como es habitual en los héroes de herencia romántica, es el ámbito perfecto para tocar fondo en los espíritus, de ahí la proximidad con los místicos o ascetas. También poseen en común el gusto por la desnudez material: "...Donde Elías sacude el polvo de sus zapatos, como San Vicente Ferrer".

Pero los momentos de angustia dejan paso a instantes menos tensos, casi frívolos:

Los artistas son unos guapos chicos, que a vuelta de algunos defectillos, entre los que no sería extraño encontrar el amor propio en grado superlativo y el deseo de morder a sus cofrades, nadie les gana a rumbosos y campechanos, y después de todo, forzoso es dispensarle algo al prójimo que tiene la desgracia de nacer con alguna chispa, y andando el tipo, comete el feo vicio de escribir comedias, libros o novelas.

convertido nuestro héroe en todo un bohemio: "un pantalón negro, un chaleco de terciopelo de color de punzón y alguna otra prenda de ropa, ... poesías" (p. 53). El narrador que, sin embargo, revela un extraño interés por la utilidad o no de las acciones propuestas (p. 56) para su artista, trata a Madrid como espacio no grato (p. 58) e insiste en un claro autobiografismo -la tendencia autobiográfica y confesional de estas novelas-, de hecho nos regala, incluso, un autorretrato: "Cuando Elías concluyó su tocador, hubiera dado lo que no tenía por poderse mirar unos segundos delante de un espejo de cuerpo entero. Su frac azul tinta, era de un color tan hermoso y de un paño tan fino... los botones dorados de una hechura tan elegante y de brillo tan deslumbrador... su pantalón negro se hallaba tan flamante, sus botas de charol brillaban con tanta majestad, que Elías salió orgulloso de su bohardilla ostentando el altivo ademán de un conquistador" (p. 61).

Resalta, asimismo, su carácter de contemplador y esteta sensible extasiado ante "El gusto, el arte, la riqueza" (p. 69) de otros individuos también estetas y coleccionistas, aristócratas. Pero su lucha por la poesía no tiene éxito, a pesar de la expectación, fracaso simbolizado por el inevitable frac: "viste frac azul y pantalón negro; y ese es el traje de los mártires y de los suicidas" (p. 76). Como consecuencia, la aparición del usual motivo del hambre -condición precisa en los poetas inéditos- y la temida soledad "Los autores no tienen amigos en estas ocasiones; hoy por ti y mañana por mí..." (p. 79).

Si la noche ayuda a las reflexiones sobre su vocación y su destino en este artista casado, lloroso ante el recuerdo de su familia, la música revela su interior: "La música tiene algo religioso que perfuma el alma; algo divino que levanta dulces ecos en el corazón" (p. 84). Es un compañero de la escuela, Alejandro -vínculos entre la amistad y el arte- quien proporciona, mediante la vecina Enriqueta, el encanto de la música (p. 91). Alejandro, por otro lado, toca incluso zarzuela, muy criticada en la novela (p. 92). Otros tipos bohemios son repasados con cuidado, como los estudiantes del café de Minerva (p. 100): Joaquín, un calavera con el corazón de oro (p. 100), o Juan, tímido como un seminarista, modesto como la virtud (p. 101). Todos ellos constituyen su vida a la manera del arte, según moraliza el autor:

Madrid es la ciudad de los recursos; lo superfluo y lo necesario se encuentra por las calles, se miran con indiferencia... porque al fin y al cabo la obra es la misma: nacer, vivir y morir (p.105).

La desgracia les acompaña -aquella existencia trágica, del artista-, como a Juan y su madre demente, pero "poseído de ese sentimiento puro y desinteresado que embellece con una lágrima la monotonía de la existencia" (p. 108), el transcurso de su existencia es lírico. Todo es aprovechado ("Los bohemios. Escenas nocturnas") para establecer las críticas contra la deshumanizada sociedad -personalizada en la prosaica patrona (p. 115)-, escandalizada ante la aquella revolución de poesías, historias de Poe, o imaginarios Parnasos (p. 121).



El arquetipo se está configurando. El mismo Elías se considera un escritor inevitablemente solitario, como sus amigos: Florencio mendiga, Floro es un cojo republicano, y el poeta Claudio es un escéptico (p. 129). Frente a estos casos, los propuestos por el autor: "jóvenes que tuvieron el buen talento de no abandonar sus carreras, cuyo resultado positivo les ha valido mucho más que los sueños y las ilusiones del poeta". Y es que el tiempo, como siempre, se vive de forma trágica. El frac pierde "la encantadora hermosura de la juventud" (p. 135). Elías Va componiendo comedias, y el frac -"el frac azul iba haciéndose viejo, y las botas iban adelgazando las suelas y el sombrero iba ganando en grasa lo que perdía en brillo"-, simbolizada, así, la terrible desilusión (p. 137). Sólo un tímido paso queda para caer en el temible chantaje burgués. Se "prostituye", por fin, escribiendo romances en serie para un librero oportunista (p. 147), acuciado por la necesidad. El tema de la autodestrucción es de hecho, recurrente, plasmado sobre todo en el hallazgo del cadáver del bohemio Claudio, suicida (p. 155). Paradójicamente, a Elías le salva no el arte, sino su familia, la vida (p. 158):

En España existe por fortuna la familia; los hijos tienen respeto a sus padres y les dan el nombre de señor (...) No y mil veces no: la familia y el teatro aún no se han prostituido en España (...) Todo cuanto soy se lo debo a mi familia (... enaltecer el amor a la familia, a la virtud, a la moralidad, sembrando en mis humildes obras los divinos preceptos del Crucificado; de esa ley sublime de ese código inmortal que enaltece al hombre; que rechaza la esclavitud; todos somos hermanos (p. 187).

Estos parlamentos no son familiares, desde luego, al artista entregado por completo a la belleza, recogido en otras novelas sin afán de tesis moral. Todo ello es clave que revela la ideología de tendencia idealista del autor, transparentada, sobre todo, en *El mártir del Gólgota* (1863-1864).

La presencia de la muerte se convierte en "leit-motiv". Muere un hijo de Elías (p. 361), su amigo y actor Osorio, la tísica Enrica -escuchando a Beethoven (p. 282)-, Juan se encontró a su madre muerta: "La muerte tiene algo imponente que paraliza la lengua y oprime el corazón, porque es el misterio más

grande de la humanidad, la línea donde se detiene el genio investigador del hombre" (p. 191). Esto reivindica la confusión de fronteras realidad/ficción: "La vida es una novela, y la novela una historia amena. Todas las criaturas que han sido sacudidas por el terrible huracán de las pasiones, pueden servir de héroes a la pluma de un escritor. El mejor novelista es el que ve con más verdad el mundo que le rodea; el que profundiza más líneas en el corazón humano" (p. 193).

El escritor de este relato manifiesta, no obstante, una, voluntad de trabajo poco corriente en el artista, confiado normalmente sólo en su genio: "de mi fuerza de voluntad, de mi fe, espero mucho" (p. 199), de ahí su admiración por la energía del trabajo bien hecho: "Hay actores (...) que se precian de artistas, y no llegan en mucho a ser artesanos: pero es preciso resignarse, y sufrir o abandonar el áspero camino que conduce a la popularidad, tal vez a la gloria" (p. 206), en estas "Memorias" fidedignas: "Al concederme Elías la autorización para escribir sus Memorias, cargo yo con la responsabilidad de todas las apreciaciones que derrame en este libro, pero nunca me aparto de lo que con tanta frecuencia le he oído decir en los momentos de expansión y confianza" (p. 208).

Otra excepción temática de este relato corresponde al tratamiento de lo femenino. La mujer, aquí admitida como tal, se conserva en el lugar que tradicionalmente le corresponde: "La mujer, que es el ministro de Hacienda en la casa del pobre, hace la lista de lo indispensable y se compra" (p. 213). Es apoyo del artista, quien conoce el fracaso y la crítica adversa pero, hecho también extraordinario, salva siempre su integridad humana, porque la providencia se le presenta tres veces: una corista, un escritor ilustre y un sacerdote (p. 229). El mensaje es claro, la "Vanidad de vanidades" es un peligro constante paliado por la paz familiar y el desarrollo de las cualidades humanas: "... malditos sean los falsos bohemios que hablan con entusiasmo de las excentricidades de Henry Murger", porque "La vanidad es ciega como el amor, pero con menos nobleza; cree engañar, y es por lo general engañada" (p. 240).

La obra, empero, canta a la poesía: "Respetemos, pues, la poesía, ese perfume de las almas sensibles, puesto que por ella podemos apreciar lo pasado, y uniéndole con el presente, rescatar nuestra inteligencia de las tinieblas de la

esclavitud" (p. 275) quizás por ello se acentúa el efecto lírico rimando melódicamente el transcurso de los capítulos. Este lirismo no libra al artista, era previsible, de su trágico destino, -la ceguera de Elías (p. 304)-, pero el optimismo de este relato evita el desastre final: éxito con un nuevo editor, ganancias, la gloria... es decir, superación del pesimismo de Murguer mediante el canto a la edad, la juventud, el amor al arte y a los amigos, casi cerrado el ciclo espacial -contraposición arte/natura- tras la vuelta a Valencia, donde los pintores plasman el paisaje y describen las bellezas del mar (p. 342).

El artista acaba instalando su vida en la naturaleza -un monte asilvestrado- olvidando en cierta medida la civilización y la literatura (p. 353). Así, se transforma en reposado novelista de género nuevo, según él, "no como los aquellos *Misterios de París*, ni como Manuel Fernández y González, ese Walter Scott de España" (p. 357), sino de discreto volar imaginativo: "La novela (...) está en todas partes, la cuestión es verla bien. El mundo es una novela inmensa, inagotable, llena de novedad, de vida, de color" (p. 358). El final se distancia del pesimismo existencial propio del artista moderno:

Dichoso yo, si alguno al leer estas ligeras páginas puede sacar de ellas el fruto que sacó mi amigo Arturo retirándose a tiempo. Dichoso yo, si con mis humildes escritos pude ser útil alguna vez a los que me honran dedicándome por algún momento su atención, porque la esterilidad de un libro es el mayor castigo que puede recibir aquel que lo ha escrito (p. 367).

En el prólogo de *Fra Filippo Lippi* (1877), Emilio Castelar advierte que Vasari (9) se equivocó en veinticuatro años en la fecha de la muerte del pintor, uno de los innumerables puntos de controversia apuntados a lo largo de la novela. La vaguedad histórica, sin embargo, le resulta apta para novelar, ajustando la invención a la historia. No ha perdonado medio alguno para representar la época, fantaseándola con la imaginación, eso sí, pero describiéndola en su verdad. Con esta intención plasma el deseo de pintar la lucha por la belleza y el arte, evidenciada a través del "tipo de Lippi" (I-II) y los artistas de su época.

Emilio Castelar introduce al lector en una Florencia absolutamente seductora (p. 6) -cuna del arte que no puede prescindir de la ciencia o la política-, invocando su atención: "Imaginaos, si podéis", "alza la frente", "contemplad", por medio de continuadas descripciones sensuales y atrevidas. Este santuario de poesía y arte (no comenta, de momento, la fe), es atendido con cuidado por un autor implícito que reina en su narración comparando, sin cesar, el arte del Renacimiento con el actual. Conduce la atención sensorial, asimismo, hacia los individuos: "Si no queréis mirarlos bajo otros aspectos, miradlos bajo el aspecto pictórico...", sin escatimar los detalles sobre la situación histórica, vestimentas o costumbres, aunque surja cierto distanciamiento respecto a sus parlamentos, en alguna ocasión (p. 7). Tras estos prolegómenos, se manifiesta la voluntaria entrega visual ante los salones y pinturas del Renacimiento florentino (p. 9).

*Fra Filippo Lippi*, como novela histórica -recordemos el apego de estos relatos a lo historiográfico- no puede prescindir de la base argumental fidedigna que sostiene la trama del artista, tratada con una perspectiva, eso sí, romántica. D. Cosme de Médicis y otros grupos son fuerzas armadas que amenazan guerra civil (a fines de agosto de 1434), e interminables conflictos con el Papa. La presentación de Lippi, a la sazón, como apuesto y amoroso mozo, impetuoso, ingenioso y algo extravagante (p. 22), esboza perfectamente el arquetipo del creador. El narrador, invocando -contra misas negras o demonios- el acercamiento con la Naturaleza y la religión pura (p. 31), se inspira en Fra Angélico, el divino, casi asceta y cenobita (p. 35), quien: "no tenía en la creación de sus obras ningún móvil humano: ni la vanidad, ni el amor a la gloria (p. 35). Estos comentarios insertan al artista en un universo cristológico y ascético-místico, dada la "virtud del arte sincero sobre las almas" (p. 41). Como tensión del creador y paradoja irrefutable, la "luz creadora" de Lippi llega hasta él de modo misterioso (p. 43), pero quiere plasmar también la Natura, en su sensualidad -sincretismo bien pardobazariano-: "Y en efecto, aquel hombre era una mezcla extrañísima de inspiración artística y de grosero sensualismo (p. 48).

Los cauces del arquetipo exigen la recreación del artista en medio de la pobreza, aquí joven y huérfano (p. 54), eso sí, adobado con pintoresquismo florentino (fiestas, encuentros pícaros, gallardías...) (p. 59). El héroe, siguiendo los dictados románticos, vive apasionadamente enamorado a través de la

sucesión de "casos" caballerescos junto a su amada Lucrecia (p. 73). El artista y el amor siempre conforman una explosiva combinación -aquí en forma porfias de cuerpo y alma, introspecciones frecuentes y exaltadas, o lucha de contradicciones-, y en este relato constituyen un fundamento de la trama. El momento culminante viene representado por la entrada del artista, derrumbado, en el Convento -aquel "naufragio" del alma perdida, tan frecuente en la desorientación del creador-, como "Hijo Pródigo" (p. 93), mientras Lucrecia se sacrifica y accede a casarse con Guido.

El plano humano deja paso al estrictamente artístico. El artista y el hombre conforman el ingrediente ya tópico- de la dualidad del creador: "Mas el alma está unida al cuerpo, y por eso aparecemos y apareceremos siempre como un ser doble, con las plantas en el barro y la frente en el cielo" (p. 133). Este tema viene avalado por el especial momento histórico, por la evidente "superioridad intelectual de estas ciudades italianas (...) virtud creadora de la libertad y el trabajo", aptitudes políticas e industriales perfectas para el desarrollo del genio. Una parte de esta dualidad pertenece al terreno de lo femenino. Está claro que "En la mujer, con especialidad, predomina aquel elemento que llamaban los escolásticos vida afectiva, sobreponiéndose a la vida intelectual y social" (p. 150). Por ello, el análisis psicológico de la horrorizada Lucrecia, de sus pensamientos, de sus deseos de amor verdadero (p. 153), son piezas clave. Tanto Lucrecia como Filippo admiten la irreversibilidad de sus contradicciones (p. 154): "¡Ah!, Desconoceríais el alma de ese artista, si desconocierais estas contradicciones (...) hombre y bestia, ángel y demonio al mismo tiempo" (p. 155), esta tensión de las polaridades constituye la tesis, por cierto, de la narración.

Cuando predomina la faceta espiritual del héroe, se traslucen las visiones de la Natura como eco de la acción y perfección divina (p. 157). El modo de escapar de las penalidades es hundirse en el no ser, los sueños o ensueños (p. 158), o la paz del sepulcro. Castelar, aunque distante, lo figura mediante la imagen de Fray Filippo Lippi arrojándose al crucifijo (p. 161), evidenciada la compleja interioridad del creador. Es curioso cómo imágenes recurrentes -se describe el Lago Lemán, como en *Dulce Dueño* (1911), de doña Emilia- reduplican sus funciones en estos relatos, imágenes que "despiertan con su tristeza la idea religiosa por excelencia, la idea de la muerte". Por eso aboga el

autor, en una reflexión: "No basta para el poeta tener ideas, sin tenerlas en el corazón", el hombre halla el arte, pero desconoce eternamente al hombre (p. 164): "...el sentimiento de la naturaleza concluye por convertirse en puro sentimiento religioso". Por este motivo se nos muestra con tanto interés con tanto empeño esta época en que el sentimiento de la naturaleza renace en almas, sobre todo en la de Fra Filippo. La religión del arte le embargará toda la mente.

El mismo Emilio Castelar reafirma la idea de "romanticismo propio de un drama español" (p. 193) en esta historia. El artista se convierte en clérigo, describe las magnificencias de las líneas góticas arquitectónicas (p. 195), manifestando poca premura en el acto de entrega a Dios. Desde ahora, consagrado al dolor y a las batallas, desprecia lo humano pero, ante el recuerdo de Lucrecia, parece un endemoniado: "Todas esas alas de la fantasía, del arte, del pensamiento de la oración, con las cuales pensamos volar por lo infinito, se parecen a los hilillos (...) hay que adormecer el deseo (p.225). Lucrecia, mujer casta, le empuja hacia la virtud y el matrimonio, él prefiere la pasión, y es que: "el genio, lejos de eximirse de la moralidad (...) la necesita mucho más rígida y mucho más austera; porque a la grandeza de cada destino, corresponde la grandeza de sus deberes (...) su infancia (del vulgo) no tiene, como la infancia del genio (...) la inmortalidad". La mujer del creador conoce su excepcionalidad (p. 228), Lucrecia -un tipo similar a las virtuosas de Balzac- es una perfecta compañera.

La funcionalidad de lo femenino es tan fuerte que imágenes de **Madonnas** -recordemos *La Quimera*- surgen con cierta frecuencia en estos relatos. Aquí, el artista pinta una Virgen con el Niño en brazos mediante la cual alcanza la fama de genio -a juicio de Donatello, y otros artistas-: "La fortuna de Fra Filippo estaba hecha. El sol que avivaba las artes en Florencia caía sobre su frente". El motivo de la fama y del destino del héroe se conciben, ahora, como una "resurrección". Reconocido por asamblea de sabios -como Donatello, Brunelleschi o Masaccio (p. 225)- inspiración y genio se combinan de forma magistral: es algo personal y único, sin transmisión posible, que rompe con los precedentes, liberta y revela la originalidad espontánea.

Su deseo de boda, para frustración de su faceta humana, no se cumple -al parecer por obra del destino y factores históricos inevitables-, dejando paso al

talante puramente artístico. Se descubre el poder de la pintura al óleo, necesitado por Fra Filippo, quien se convierte en un excelente técnico, envidiado. Las veleidades artísticas, ímpetus, desazones, problemas con la sociedad, la pasión por Lucrecia, acompañan a sus continuos deseos de superación: "El justo tropieza al día siete veces y el artista setenta veces siete" (p. 140). Lucrecia, por su parte, en el convento de Santa Margarita, se alza como sacerdotisa del arte y la virtud, rodeada de cuadros bellos pintados por su amante (p. 156): "En el arte nosotros, más que producirlo, debemos inspirarlo" (p. 160), y emparentada con la angélica Beatriz de Dante.

La proximidad con el mundo espiritual se acentúa cuando el artista se dirige a pintar en el convento donde ingresa su amada, bellezas celestiales. Más que el puro arte, la mujer-señora matiza la historia de amor, convertida ahora en modelo para Lippi y anulando el tradicional enfrentamiento mujer-arte (p. 215). Así, Lucrecia, su Beatrice, luce con gracia virtuosa la pureza de su vestimenta o su corona, en medio de una preparación teatral apasionada pero contenida (p. 220). La tendencia del pintor es lo natural, lo verdadero más que el ideal, la natura más que lo estrictamente religioso (p. 228). Aun así, la impaciencia del artista crea "aquejarres" en la tranquilidad del convento (p. 250) que revelan sus fogosidades insatisfechas. En medio de una procesión, Lucrecia confiesa su amor, y es raptada por Lippi. A partir de este momento, Lippi sufre la falta de concentración en su arte, de modo que la pintura ya no logra constituirse como el perfecto pretexto para desarrollar su amor. Fra Filippo siente una inevitable frustración, rabia e impotencia (p. 276).

Dado sus cambios de carácter, Lippi es identificado por los burgueses con el mismo diablo. Es perseguido, y crea un ambiente de demencia general tan sumamente tenso que, a punto de ser asesinados y para perseverar en su amor, piensan en el suicidio -una faceta de la autodestrucción que acompaña al artista-. Logran escapar, empero, a Venecia, cambio espacial que excusa un amplio y grandilocuente pintoresquismo por parte del autor, ofreciéndonos las más variadas excelencias artísticas venecianas en descripciones exaltadas tanto de naturaleza como de arte (pp. 50 y ss.). Los héroes son apartados, finalmente, de la sociedad hostil, huyendo, marginados. Mientras, el ambiente de arte en Venecia, la música o las pinturas, son aprovechadas para mostrar a Fra Filippo como contemplador extasiado ante el arte de los venecianos -esencialmente

naturalista-, de los cuales admira el dibujo, y la línea (p. 89). Esta versión del viaje de arte, de la trayectoria de formación, es completada con la aparición de "los hijos de Venus y Baco", artistas despreocupados de carácter bohemio (p. 90).

Pero los momentos de magia son fugaces, la sociedad vengativa rompe su amor, y sólo en el abismo de la noche el pintor, mirando al cielo -un bellissimo cosmos estrellado-, se interroga sobre el porqué de su existencia, durante el "recreo del alma identificada con natura" (p.100). Fra Filippo es el prototipo del héroe rebelde, aunque sus esfuerzos son inútiles. Las aventuras continúan en una mazmorra de Túnez, donde conoce a una hermosa y rica mora, quien acentúa el interés y misterio de la historia del "aventurero artista" (p. 122). La mezcla de culturas no esconde toda una filosofía sobre la universalidad del sentimiento amoroso, compatible con el amor a Dios, una vez relacionado con la exótica mujer: "Pero la contemplación extática, no correspondía ciertamente a su naturaleza, Fra Filippo no era un filósofo a quien pudiese satisfacer el culto místico del ideal; era un artista necesitado de la acción y de encerrar en formas visibles y palpables su idea" (p. 148).

Enamorado del colorido oriental, lo plasma en pinturas naturalistas (p. 152), pero la trama amorosa -la mora, celosa de Lucrecia, amenaza de muerte al pintor- vuelve a perturbar al creador. A través de estas peripecias, las frecuentes teorías estéticas desparramadas en estos relatos, combinadas aquí con ideas filosóficas sobre el bien y mal, se prodigan, intercalados ciertos relatos de amores plenos de pintoresquismo español granadino. Comienza, el héroe, a adquirir ante el lector un carácter superfluo de mero adorador de la plástica, sólo acompañado de un vago espiritualismo (p. 164) Pero ahora se instala en la plenitud de su genio, creador de obras religiosas que relucen con brillo místico bajo apariencias reales. Milagros del arte que apartan de la mente a sus enemigos -afanosos por ajusticiarlo-, extasiados ante las expresiones conseguidas en sus rostros. La culminación llega con el viaje artístico-espiritual a Roma -casi inevitables para el artista en literatura- etapa ya de conversión (p. 300), alucinado con los esplendores de fe y prodigios de arte.

Su virtuosismo artístico es palpable tras la ejecución de una resurrección llena de sincero misticismo: "Había el artista vencido y sobrepujado su propio



natural (...) A su realismo, que, a veces, rayaba en la vulgaridad y a veces en grosería, substituyó en aquella obra una espiritualidad tan vaga y tan religiosa como si hubiera pintado el alma". Se trata de una evolución, como en Silvio Lago de doña Emilia, espiritualista. Triunfa la exactitud del dibujo, parte realista del cuadro, pero sobre todo su conjugación con lo ideal. Cristo, evidentemente muy cercano al interior del artista novelesco, supone la expresión de idealidad mística, de humanidad divina, y cohesiona el arte y la espiritualidad. Sin embargo, los avatares del Filippo hombre no resultan tan positivos: hallada su orientación pictórica por fin, y casado con Lucrecia, es envenenado junto con ella por Guido, y mueren sin poder gozar jamás del amor terreno.

En *Doña Berta* (1891), de Leopoldo Alas (10), los acontecimientos van fundiendo, con carácter de tierno lirismo, un talante fuertemente esteticista, el prurito puramente artístico, y la sensibilidad global ante el arte. El tema del arte no es, por cierto, el centro de la trama, ni siquiera es un sustento argumental irremplazable pero, evidentemente, tras su supresión las conexiones misteriosas entre el artificio y la realidad o la naturaleza cambiarían de forma ostensible. El pintor, aquí, adquiere un valor crucial en la sucesión y resolución de los acontecimientos, e incluso en las acabadas complejidades psicológicas de la tierna Doña Berta, cuya figura es dulce y patética.

El comienzo del relato lo inserta globalmente, de forma instantánea, en un ámbito cercano a la leyenda. La manifestación espacial es básica para instalar a los personajes y comprender sus peripecias, explicitado en esa esmerada atención al "rincón suyo, todo suyo", el universo de doña Berta. La vida retirada de ésta en un espacio "sordo, como ella, a los rumores del mundo" (p. 133), se magnifican mediante la descripción de la naturaleza constante y cuidada, casi humanizada: "Al extremo noroeste del prado pasa un arroyo orlado de altos álamos, abedules y cónicos humeros de hoja oscura (...) El arroyo no tiene allí nombre, ni lo merece, ni apenas agua para el bautizo" (p. 134) por un relator omnisciente que no cesa de participar activamente en la narración, aun cuando éste sea de índole introspectiva. El exterior y el interior son, según parece, sólo uno:

Viven solas en el palacio doña Berta y Sabelona (...)  
doña Berta es pobre, pero limpia, y la dignidad de su

señorío casi imaginario consiste en parte en aquella pulcritud que nace del alma.

doña Berta es una solitaria, dedicada exclusivamente a un pequeño espacio que cobija su pacífica existencia, presentado éste como amplificación de su propio interior.

De hecho, es un universo único -por esos alrededores "se acaba el mundo"- que gira alrededor del alma de su cuidadora, en una especie de tiempo eterno, una vaga idea de eternidad atemporal: "todo aquello debía de ser desde la caída del antiguo régimen, desde que había liberales y cosas así por el mundo mentalmente, otro tiempo (...) Ni los moros ni los romanos pisaron jamás la hierba del Aren" (p. 138). Incluso algo tan familiar como la antigüedad grecolatina resulta bien alejado de este microcosmos ideal: "romanos y moros vienen a representar para ambas, como en símbolo, todo lo extraño, todo lo lejano, todo lo enemigo" (p. 138).

Pero no se trata de plano bucolismo nostálgico anclado en ideales pasados. La rememoración de la historia de doña Berta "Virtuosa era..., pero virgen no; soltera sí", es narrada como en un suave misterio que, no obstante, rompe con la placidez anterior, dada su historia trágica. Su formación familiar había sido intelectual: "La librería de la casa era símbolo de esas tendencias", e influye en su formación: "su soledad aristocrática tenía tanto de ascetismo risueño y resignado, como de preocupación de linaje (...) apenas había allí más que libros religiosos, de devoción recogida y desengañada, y libros de blasones" (p. 139). Esta indirecta explicitación de su alma resulta más patética tras la aparición de su amado militar. En general, su familia consta de solitarios estetas, huraños, e incluso con veleidades de artistas:

Todos los hermanos permanecían solteros; eran fríos, apáticos, aunque bondadosos y risueños. (...) Berta... tenía dentro ternuras que ellos no tenían (...) El hermano segundo, algo literato, traía a casa novelas de la época traducidas del francés. Las leían todos. En los varones no dejaban huella; en Berta hacían estragos interiores. El romanticismo (...) (p. 141).

Quijotismo, idealismo, romanticismo libresco, todos estos son ingredientes fatídicos para la sensible doña Berta, cuya imaginativa se resiente.

La llegada del capitán supone una flexión pacíficamente sensual en el transcurso de la novela. La visión primera de Berta, presentando a su futuro amor, su aparición inicial, suponen una exposición tendiente a la pureza. El momento de culminación erótica es místico a la vez de poético:

un ruiseñor como el que oía arrobada de amor la sublime santa Dulcelina (...) en seguida se quedó en éxtasis absorta en Dios por el canto de aquel ave (...) una infinita poesía que lo llena todo de amor y de indulgencia le inundó el alma; perdió la idea del bien y el mal; no había mal; y absorta por el canto de aquel ave... (p. 144).

Pero el mal hace su aparición, ante la primera y trágica presencia de la muerte: su amado muere en la guerra y ella lleva un hijo en sus entrañas que le será arrebatado. El idílico universo se convierte, entonces, en agradable y apetecible espacio castigo para una doña Berta embarazada y despreciada: "el mundo debía en adelante ser para la joven deshonrada aquel rincón perdido, oculto por la verdura que lo rodeaba y casi sumergía" (p. 146). La sociedad se convierte, ahora, en su enemiga: "Los Rondaliegos se habían portado en este punto con la crueldad especial de los fanatismos que sacrifican a las abstracciones absolutas las realidades relativas que llegan a las entrañas". Mientras tanto, el motivo de la muerte ronda ya, sin cesar, coincidiendo con la desaparición paulatina de sus hermanos.

La vejez de doña Berta es pacífica y monótona, sola con la criada Sabel y un pequeño gato, mientras su interior se acompasa con el exterior, se apergamina por dentro y fuera. Desde luego, el estudio de su psicología camina dulcemente con el transcurso temporal, vivido de forma esteticista -contemplemos a Sabel a través de la mirada de la protagonista, como "hilandera de marfil viejo"- (p. 150). Tiempo y espacio, vividos interiormente, riman con las baladas románticas en lo más profundo del alma sentidas por la

venerable anciana, amante del "canto llano del romanticismo músico", tierno y suave (p. 151).

Aparece un segundo personaje masculino de importancia vital para la narración. De nuevo es doña Berta la encargada de presentar su figura y relatar cuidadosamente su impresión:

Era un pintor ilustre, que mientras dejaba en Madrid su última obra maestra colgada donde la estaba admirando media España, y dejaba a la crítica ocupada en cantar las alabanzas de su paleta, él huía del incienso y del estrépito, y a solas con su mesa, la soledad, recorría los valles y vericuetos asturianos, sus amores del estío, en busca de efectos de luz, de matices del verde de la tierra y de los grises del cielo. Palmo a palmo conocía todos los secretos de belleza natural de aquellos repliegues de la marina (p. 153).

Los factores que oponen el campo a la ciudad, el reposo del espíritu para la pintura (p. 153), vuelven a aparecer con un valor argumental evidente. Su presencia funciona sólo en cuanto que es un hombre de arte tratado, inmediatamente, como pintor, sin otorgar al lector más claves significativas de su personalidad, en un hálito de profundo misterio.

El ya antes manifiesto interés y sensibilidad de doña Berta por la música y la poesía, subyugan al artista: "El encuentro con doña Berta le había hecho comprender el interés que puede dar al paisaje un alma que lo habita", todo ello -por ejemplo, el recuerdo de Gayarre- combinado íntimamente en la natura:

adquiría de repente un sentido dramático, una intención espiritual al mostrarse en medio del monte aquella figura sesgada, llena de dibujo en su flaqueza, y cuyos colores podían resumirse diciendo: cera, tabaco, ceniza (...) poco a poco doña Berta había ido escogiendo, sin darse cuenta, batas y chales del color

de las hojas muertas; y en cuanto a su cabellera, algo rizada, al secarse se había quedado en cierto matiz que no era el blanco de plata, sino el recuerdo del color antiguo, más melancólico que el blanco puro, como ese obstinado rosicler del crepúsculo en los días largos, que no se decide a ceder el horizonte al negro de la noche. Al pintor le parecía aquella dama con aquellos colores y aquel dibujo ojival, copia de una miniatura en marfil. Se la antojaba escapada del país de un abanico precioso de fecha remota. Según él, debía de oler a sándalo (p. 155).

Es curioso cómo la propia doña Berta, estudiada por el pintor-contemplador, al cual el narrador cede su puesto, es plasmada como una obra de arte y naturaleza. A continuación, el pintor cuenta su historia particular: "que venía a ser un serie de engaños y otra serie de cuadros". Los motivos de la vida frente al arte, y la presencia perturbadora cumplen, aquí también, su papel. Deseoso de cumplir su fe de artista, este pintor siente de cerca la presencia de la muerte tras el fallecimiento de su mujer, tísica. Su egoísmo natural, sin embargo, sigue manifestándose siempre, así como su genio: "Y doña Berta, ante aquella dulzura, ante aquel candor retratado en aquella sonrisa del genio moreno, lleno de barbas..." (p. 156). Se trata curiosamente, esta pequeña digresión histórica, de un pequeño relato de artista dentro de la novela, con varios de los tópicos usuales.

Pero las dos historias fluyen conexas porque tanto nuestro pintor como doña Berta manifiestan espíritus afines, reflejados en la enajenación casi mística de ella: "cuyos ojillos brillaban con una especie de locura mística" (p. 157), por lo cual la comunicación es fácil y suelta. De aquí las primeras revelaciones hartamente significativas: "Mi último cuadro, señora, ese de que hasta usted, que nada quiere saber del mundo, sabía algo por los periódicos que vienen envolviendo garbanzos y azúcar, es... seguramente el menos malo de los míos. ¿Sabe usted por qué? Porque lo vi de repente, y lo vi en la realidad primero" (p. 157). El artista triunfante ha plasmado con toda su estilización subjetiva una obra procedente, empero, de la realidad.

Se trata de un lienzo histórico que refleja el fragor de una batalla, en primer plano un capitán agonizante, amigo del pintor. La romántica atracción del abismo surge sin cesar, y ahora se comprueba, en la trayectoria del artista: "Busqué, pues, el peligro, no por él, sino por estar cerca de la muerte heroica. Se

dice, y hasta lo han dicho escritores insignes, que en la guerra cada cual no ve nada grande, nada poético. No es verdad esto... para un pintor" (p. 158), reafirmación ésta propia de un esteticismo incurable. Las similitudes zulescas son evidentes, la historia del pintor en busca de su obra, de la obra, en esta historia de artista cuidadosamente narrada: "Hasta que, por fin, llegó el día de mi cuadro. El pintor se detuvo. Tomó aliento, reflexionó a su modo, es decir, recompuso en su fantasía el cuadro, no según su obra maestra, sino según la realidad se lo había ofrecido" (p. 159), así va contando su historia, "brillante, desesperada, a base de relámpagos del artista, de su fantasía..." (p. 159).

El efecto de descripción artística, constituye una excelente transposición. Detallada minuciosamente, el cuadro expresa la guerra, la locura de la muerte, la valentía y osadía: "aquella idealidad del rostro y de todo el gesto (...) lucha espiritual misteriosa, de fuerza intensa" (p. 160). La anagnórisis y las conexiones de las historias de pintor y anciana se producen por acción de las imágenes, instantáneamente, pues "el retrato de una joven vestida y peinada a la moda de hacía cuarenta y más años" (p. 161) es descubierto por el primero, quien reconoce la familiaridad de doña Berta con el capitán: "Estas cosas no caben en la pintura; además, por lo que tienen de casuales, de inverosímiles, tampoco caben en la poesía; no caben más que en el mundo... y en los corazones que saben sentirlos" (p. 162). Copia su retrato, y las casualidades del destino continúan, por identificación de imágenes. El ver, el contemplar, es un valor fundamental de la novela, evocadas figuras "que en su cerebro vivían, grabadas el amor imagen fina indestructible, el capitán del pintor y el suyo mismo" (p. 165).

Ahora, arte y realidad han sido confundidos, por fin posee a su hijo robado, aunque sea en un lienzo precioso, es lo mismo: "Sí, sí, estaba resuelta; quería pagar la deuda de su hijo, quería comprar el cuadro que representa a la

muerte heroica de su hijo, que contenía el cuerpo entero de su hijo en el momento de perder la vida" (p. 167). Por ello, la autodestrucción de la sensible doña Berta se aproxima: "comprarlo y morir de hambre" (p. 167), delirante ya: "Con ayuda del pintor, o sin ella, buscaría el cuadro, lo vería, ¡oh, sí, verlo antes de morir! (p. 168). De hecho, ya su idílico espacio, en su mente, comienza a destruirse: "La casa, sus dependencias, la losa, el bosque, el prado, todo..." (p. 169).

El cambio espacial posee un simbolismo trágico, Madrid es la ciudad hostil, prosaica, sucia, de modernidad áspera, alejada de la naturaleza y carente de humanidad. Allí, "el cariño no tenía expresión", hecho asumido por doña Berta, quien se despide de su anterior universo natural, del cual no obtiene, en este momento, ningún eco: "La Naturaleza ante su imaginación apagada y preocupada no tuvo esa piedad de personalizarse que tanto alivio suele dar a los soñadores melancólicos" (p. 176). Ella, poeta en el fondo, deambula desorientada entre tan tentacular ciudad -muestra del antiindustrialismo finisecular-: "Se arrojaba a atravesar la Puerta del Sol como una mártir cristiana podía entrar en la arena del circo. El tranvía le parecía un monstruo cauteloso, una serpiente insidiosa. La guillotina se la figuraba como una cosa semejante a las (...) (p. 180). Sacrificada por su ideal, únicamente le queda una triste reflexión ante el mundo: "¡Y qué fugitiva le parecía la existencia de todos los demás, de todos aquellos desconocidos sin historia, tan indiferentes, que entraban..." (p. 183).

Son los momentos de interiorización y de búsqueda de respuesta religiosa: "en la iglesia, oscura, fría, solitaria, ocupó un rincón que ya tenía por suyo. Las luces del altar y de las lámparas le llevaban un calorillo familiar, de hogar querido, al fondo del alma" (p. 185), aterrorizada ante la mudanza de los cuadros: "Los cuadros se iban, los más ya se habían ido, en las paredes no quedaba casi ninguno", entre los que se encuentra su hijo: "mi hijo está ahí (...) Es eso..., algo de eso gris, negro, blanco, rojo, azul, todo mezclado, que parecía una costra" (p. 187), asimilados ya, arte y vida:

Sí, era su capitán, mezclado con ella misma, con su hermano mayor; era un Rondaliego injerto en el esposo de su alma: ¡era su hijo! (...) No podía fijar la imagen; apenas había visto más que aquella figura que le llenó el

alma de repente, tan pálida, ondulante, desvanecida entre otras manchas y figuras ... Pero la expresión de aquel rostro, la virtud mágica de aquella mirada eran fijas, permanecían en el cerebro (...) Aquello también era un cuadro; parecía a su manera, un **Descendimiento**.

De nuevo el simbolismo cristológico y las confusas fronteras entre arte y religión. Ante el último cuadro del pintor Valencia: "Se acordó de los santos; de los santos místicos, a quienes también solía tentar el demonio; a quien olvidaba el Señor de cuando en cuando, para probarlos, dejándolos en la aridez de un desierto espiritual. Y los santos vencían ...". Es la fe lo que sostiene los dos universos, o quizás la "locura", en todo caso, un esperado milagro -que su hijo no pase a manos de un millonario americano- será frustrado y, tras este trágico suceso, morirá sacrificada (atropellada en la calle). La muerte de su propio gato, olvidado en un desván, apaga la última luz de aquella ingenua poesía natural, cuya sensibilidad es incompatible con el desasosiego contemporáneo.

Quizás una de las novelas más despiadadas de Benito Pérez Galdós, *Tristana* (1892) (11) refleja la frustración usual de la mujer del XIX ante la imposibilidad de realizar sus más íntimas aspiraciones. Es digno de estudio, sobre todo, aquel obsesivo deseo de la protagonista, convertirse en una pintora o una escritora -la madre, era una sensible y romántica mujer, con "ribetes de literata" (p. 353)-, libre y dueña de todo su ser:

¿y no puede una ser pintora y ganarse el pan pintando cuadros bonitos? (...) ¿y no podría una mujer meterse a escritora y hacer comedias..., libros de rezo o siquiera fábulas, Señor? Pues a mí me parece que esto es fácil (...) he inventado no sé cuántos dramas de los que hacen llorar y piezas de las que hacen reír, y novelas de muchísimo enredo y pasiones tremendas (...) (p. 357).

Con independencia de sus gustos artísticos, de carencias notables, sus ansias resultan cruciales para determinar, ante el lector, una mixtura entre realidad y ficción en la cual *Tristana* cae a menudo. Burguesa desengañada con afanes de



artista saturnina y liberada, el arte supondrá para ella un universo de desilusión e incluso de castigo.

No sólo su complejo acabamiento psicológico, sino también la plástica y esmerada descripción de su figura, cualifican los rasgos de la joven en su trayectoria vital. El interés pictórico de su retrato merece una especial atención, pues su carácter modernista se opone, desde luego, al de su amo y protector:

(...) era joven, bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina; las mejillas sin color, los negros ojos más notables por lo vivarachos y luminosos que por lo grandes, las cejas increíbles, como indicadas en arco con la punta de finísimo pincel, pequeñuela y roja la boquirrita, de labios un tanto gruesos, orondos, reventando de sangre, cual si contuvieran toda la que en el rostro faltaba; los dientes menudos, pedacitos de cuajado cristal, castaño el cabello y no muy copioso, brillante como torzales de seda y recogido con gracioso revoltijo en la coronilla. Pero lo más característico en tan singular criatura era que parecía toda ella un puro armiño y el espíritu de la pulcritud (...) Sus manos, de una forma perfecta -¡qué manos!- tenían miteriosa virtud, como su cuerpo y ropa, para poder decir a las capas inferiores del mundo físico: "la vostra miseria non mi tange" (...) Pero ¿qué más, si toda ella parecía de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representaban lo divino y lo humano, lo cómico tirando a grave, y lo grave que hace reír? De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos (p. 350).

Su figura nacarada, japonesa, vuelve a aparecer más tarde: "Tristana palideció. Su blancura de nácar tomó azuladas tintas a la luz del velón con pantalla que alumbraba el gabinete. Parecía una muerta hermosísima, y se destacaba sobre el

sofá con el violento escorzo de una figura japonesa, de esas cuya estabilidad no se comprende, y que parecen cadáveres risueños pegados a un árbol, a una nube, a incomprensibles fajas decorativas" (p. 357), dotada de un anticasticismo bien opuesto al gallardo don Lope. Además, la evolución intelectual de la protagonista es equivalente a los cambios de su faz artística: "se transfiguraba su nacarado rostro de dama japonesa al reflejar en sus negros ojos la inteligencia soberana" (p. 378).

Desde el punto de vista artístico, siempre presente en la novela, Lope refleja su papel de dominador de la decorativa muñeca: "La primera vez que tuve conocimiento de tal personaje y pude observar su catadura militar de antiguo cuño, algo así como una reminiscencia pictórica de los tercios viejos de Flandes..." (p. 349)", con dignidad provocadora: "...y tan bien caía en su cara enjuta, de líneas firmes y nobles, tan buen acomodo hacía el nombre con la espigada tiesura del cuerpo, con la nariz de caballete, con su despejada frente y sus ojos vivísimos, con el mostacho entrecano y la perilla corta, tiesa y provocativa, que el sujeto no se podía llamar de otra manera. O había que matarle o decirle don Lope" (p. 349), velazqueña: "Estaba guapo, sin duda, con varonil y avellanada hermosura de cuadro de *Las Lanzas*" (p. 375).

Visto así, no resultan descabelladas sus manías de coleccionista, aun cuando la decadencia de sus posesiones simbolice su propia vejación: "se desprendió de su colección de cuadros antiguos, si no de primera, bastante apreciable por los afanes y placeres sin cuento que representaba" (p. 352). Precisamente este dinero, utilizado para curar a la madre de Tristana, es bien cobrado por el hipócrita señor en forma de favores de su protegida:

Pero la más negra fue que, para pagar médico, botica y entierro, amén de las cuentas de perfumería y comestibles, tuvo don Lope que dar otro tiento a su esquilmo caudal, sacrificando aquella parte de sus bienes que más amaba, su colección de armas antiguas y modernas, reunida con tantísimo afán y con íntimos goces de rebuscador inteligente. Mosquetes raros y arcabuces roñosos, pistolas alabardas, espingardas de

moros y rifles de cristianos, espadas de cazoleta y también petos y espaldares que adornaban la sala el caballero entre mil vistosos arrieros de guerra y caza, formando el conjunto más noble y austero que imaginarse puede, pasaron a precio vil a manos de mercachifles (p. 354).

Su pérdida le causa graves estragos morales, frente a tan penosa situación: "Ya me privaba de mi bodega, bien repuesta de exquisitos vinos; ya de mis tapices flamencos y españoles; después, de mis cuadros; luego, de mis armas preciosísimas, y, por fin, ya no me quedan más que cuatro trastos indecentes... Pero no debo quejarme del rigor de Dios, porque me quedas tú, que vales más que cuantas joyas he perdido" (p. 375). Esta nueva obra de arte, su protegida, se enamorará, paradójicamente, de un pintor, de un creador, deseosa de ensoñación y fantasía pictórica.

Horacio, el amante, va a reunir en su persona gran parte de los rasgos aplicados al arquetipo del artista posromántico, empezando por su "aire reflexivo y melancólico" (p. 363). Nuevamente, la "vida de pintor" es narrada en el seno de la trama principal. Su infancia, desgraciada, un abuelo burgués incapaz de comprenderlo, así es la historia relatada por Horacio a su amada. Su fuego interior, continúa, arde ante la estulticia burguesa, mientras se aparta del mundo con sus dibujos, incansable. Para colmo, el abuelo se cuestiona el realismo: "¡Vaya una tontería! Querer reproducir la Naturaleza cuando tenemos ahí la Naturaleza misma delante de los ojos!" (p. 366). En este sentido, mediante el juicio de este anciano surge el valor popular de los artistas: "locos y falsificadores de las cosas", y su única utilidad "el gasto que hacían en las tiendas comprando los enseres del oficio". Eran, además, individuos bien estudiados desde la antigüedad:

viles usurpadores de la facultad divina, e insultaban a Dios queriendo enmedarle, creando fantasmas o figuraciones de cosas, que sólo la acción divina puede y sabe crear (...) Igualmente despreciaba don Felipe a los cómicos y a los poetas (p. 366).

Pocas veces ha sido tan certeramente expresada la escasa amplitud de miras del burgués, así como sus prejuicios, a la hora de contemplar, distante, a los creadores.

La visión de Tristana es la opuesta. Ella, que tiene ínfulas de artista, no considera a los creadores demoníacos, sino divinos: "como que casi parecía vida de un santo, digna de un huequecito en el martirologio (...) el hombre que le había deparado el Cielo" (p. 366). Qué precisa, otra vez, la contradicción consustancial a estos hombres, sus conexiones con universos reservados sólo a unos pocos. Pero Horacio quien, siguiendo los presupuestos de su arquetipo, viaja a Italia -deteniéndose en Roma ("Un año pasé en Roma", p. 317) y Venecia (allí se educa como bohemio)-, y es un artista ambicioso, pesimista, melancólico y romántico (pp. 371, 367 y 368), se presenta, además, como un pintor-poeta aficionado a Dante (p. 382), hundido en su "spleen" (p. 384), y que halla en Villajoyosa su ansiada conjunción arte/naturaleza (p. 388). A causa de Tristana, su trabajo no rinde lo necesario. La vida desordenada, el conflicto con lo femenino, influyen en su obra (p. 379-381), incluso pinta lienzos históricos, aconsejado por su compañera -"déjate de gallinas y vulgaridades estúpidas" (p. 392)-, quien afirmará, orgullosa, no constituir un rival del arte, sino ser su inspiradora (p. 392): "Es la única rival de quien no tengo celos".

El ámbito de la belleza, el taller, símbolo del alma de su artista, es descrito por boca de Saturna, así, se descubre ante el lector tan íntimo espacio bajo perspectiva poco dignificadora. Además, el taller se eleva a metafórico espacio de lo sexual y las castraciones futuras: "cabezas sin cuerpo, cuerpos descabezados, talles le mujer con pechos inclusive, hombres peludos, brazos sin piernas y fisonomías sin orejas, todo con el mismísimo color de nuestra carne. Créame: tanta cosa desnuda le da a una vergüenza (...) figuras de yeso con los ojos sin niña, manos y pies descalzos..." (p. 364). Y es que el punto de vista, la mirada, resulta esencial para apreciar la realidad. Así se transfiguran los espacios y los objetos, vistos de forma plástica:

Contemplaban al caer de la tarde el grandioso horizonte  
de la Sierra, de un vivo tono de turquesa, con desiguales

toques y transparencias, como si el azul purísimo se derramase sobre cristales de hielo. Las curvas del suelo desnudo, perdiéndose y arrastrándose como líneas que quieren remedar un manso oleaje, les repetían aquel "más, siempre más", ansia inextinguible de sus corazones sedientos (...) todo les causaba embeleso y maravilla, y se comunicaban las impresiones, dándose las y quitándose las como si fuera una sola impresión que corría de labio a labio y saltaba de ojos a ojos (...) sin reparar que el encanto de las cosas era una proyección de sí mismos (pp. 368-370).

Plasticidad patente de la que participa, a veces, el autor implícito: "Sobre aquella faja se destacaban, como crestería negra de afiladas puntas, los cipreses del cementerio de San Ildefonso, cortados por tristes pórticos a la griega que a media luz parecen más elegantes de lo que son (p. 368).

La crueldad del destino, más la acción negativa de los dos individuos masculinos, destrozan a aquella Tristana interesada por el arte desde siempre (p. 377). De hecho, participará ahora de rasgos psicológicos propios de los artistas, como la ya familiar "neurosis cerebral" propia del hombre de genio, quien convive con la locura (p. 381). Para ella el arte significa trabajo y libertad (p. 387), por esta razón no representará nunca el papel de la mujer de artista, incluso no llega a convertirse en la modelo de Horacio, ni demuestra un amor egoísta hacia él, exclusivo o atormentado, sino que ella desea ser la artista sin pretender, y esto es fundamental y significativo, absorber al pintor con el matrimonio. Por otro lado, aspira también a ser actriz (p. 392). Desde luego, su imaginación -bien registrada en las epístolas- es intensa, particularmente durante su enfermedad. En una de las epístolas aspiraba, precisamente, al don del genio (p. 400), y esta idea se reitera, obsesivamente casi, en el momento de la amputación de la pierna (p. 403). También ejercita como pianista -cloroformada, sueña que está tocando al piano y le pellizcan en la pierna-, pero todo constituirá una frustración, un bello sueño (p. 404):

¡Está una tocando todas las sonatas de Beethoven, tocándolas tan bien..., al piano (...) y luego llenarle la paleta de ceniza para que no pueda pintar... ¡Cosa tan extraordinaria! ¡Cómo huelen las flores que he pintado! Pero si las pinté creyendo pintarlas ¿cómo es que ahora me resultan vivas..., vivas? ¡Poder del genio artístico! He de retocar otra vez el cuadro de **Las Hilanderas** para ver si me sale un poquito mejor. La perfección, esa perfección endiablada ¿dónde está?... Saturna, Saturna, ven, me ahogo... Este olor de las flores... No, no, es la pintura, que cuanto más bonita, más venenosa... (p. 405).

La realidad y el arte son confundidos. Esta idea queda plasmada tras la muerte y resurrección de Tristana, quien va cambiando paulatinamente. Convertida en concertista, no puede mirar los cuadros por la emoción (p. 408) que le embarga, en un cuarto lleno de recuerdos. El arte la absorbe y sitúa fuera del mundo, en medio de un espiritualismo que incluso llega a separarla de su música (p. 417). Ha pasado de diletante del arte, a "dilettantismo piadoso", como aclara sinceramente el narrador, obteniendo como consuelo sólo la religión.

Don Lope no puede elevarse como ser más opuesto a su querida protegida. Su visión particular del artista como bohemio que pinta mujeres desnudas, es la de un degenerado. A él, por otro lado, le gusta más la realidad (p. 379). Harto de estos jóvenes de "generación raquítica" (p. 369), conoce la afición artística de Tristana, a la que regala objetos para pintar. Toma el arte como recurso para obtener su cariño, sin profundizar en su problemática interior (p. 413). También le regala el órgano, porque el arte musical desviará el tema del amor (pp. 406-407), de manera que el cuarto de la enferma se convertirá en estudio (p. 414) revelador de excelsos sentimientos, mientras ella interpreta (p. 416).

El final de la novela constituye, desdibujada la figura del pintor Horacio, casi una parodia grotesca de la verdadera creación de belleza. Tras la boda de Tristana y don Lope, el único arte desarrollado será el culinario, rota la vida como obra hermosa y cobijado el burgués en la religión. La derrota de la voluntad y la

libertad es magnificada por una frustrada consecución de los afanes artísticos, sumergiendo la vida en vulgar prosa.

*La maja desnuda* (1906) (12) pertenece al grupo narrativo de Vicente Blasco Ibáñez tradicionalmente considerado "Novelas psicológicas", junto con *Sangre y arena* (1908), *Los muertos mandan* (1909) y *Luna de Benamor* (1909). Estamos frente a una novela de pintor, siendo éste el protagonista principal dotado de abundantes rasgos propios de la tradición novelesca del artista. El pintor Mariano Renovales llega al Museo del Prado y comienza una larga visita en la cual se chapuza de maravillas artísticas que constituyen la obertura de la narración. Durante el recorrido por extensas e interminables salas, van siendo revelados todos los afanes más íntimos del creador, su mirada crítica e inevitablemente plástica, así como sutiles e interesantes asuntos teóricos a través de valiosas afirmaciones expresadas en un adecuado estilo indirecto libre. Mientras su mirada: "Contemplaba con cierta emoción (...)" la belleza, su imaginación rememoraba otros lienzos "pensó en los frescos de Giordano..." (p. 1517), calibrando las tendencias artísticas:

el arte marchaba por nuevos caminos, y no era allí donde él podía estudiar, a la falsa luz de las claraboyas, viendo la realidad a través de otros temperamentos.

manifiesta una postura antiacademicista, idealista y rebelde: "Y el gesto despreciativo del artista encerró en una misma repugnancia la Academia de la Lengua y las demás Academias", pero sin dejar de lado la inspiración en lo natural: "Lucía el sol; el cielo estaba azul (...) brillaba todavía la escarcha del amanecer como una capa de azúcar" (p. 1516), mientras el recuerdo funciona como efecto mnemotécnico de enlace de experiencias vitales y artísticas: "La escalinata del museo recordaba al maestro su adolescencia" (p. 1518).

Junto a la meditación sobre los antiguos y modernos, la visión de Renovales ofrece varias descripciones, transposiciones pictóricas de varios pintores: "las figuras santas del Greco, de un espiritualismo verdoso o azulado, esbeltas y ondulantes; más allá, las cabezas rugosas y negruzcas de Ribera, con gestos feroces de tortura y dolor" (p. 1519), el "respeto religioso" de Velázquez

(p. 1520), el pintor por antonomasia, "El maestro", le dicen, repleto de fama y gloria. Resulta particularmente significativo aquí el arte de Goya, sobre todo "la Venus española", "La maja desnuda" (p. 1523), pieza que aporta el título al relato. Pero no sólo es básico su arte, sino también los avatares vitales que le distinguieron en Francia como una de las musas pictóricas de romanticismo más rabioso: "El recuerdo de la novelesca vida de Goya le hacía pensar en su propia vida (...) Pintaba, pero no vivía" (p. 1525).

Como ya nos vienen acostumbrando ciertas narraciones de artistas, la historia de la formación y los rasgos de la juventud del creador surgirán en un momento u otro. En este caso, habilidades tempranas en pintura religiosa: "Había de tener idealismo. Muchos pintores fueron casi santos", indican una especial espiritualidad por parte de Renovales (p. 1529), a pesar de que le achacan, precisamente, falta de idealismo. Su juventud está marcada por la actividad bohemia, pues trabajaba en un estudio abuhardillado, con otros compañeros (p. 1531). La alegría de sus primeras experiencias soportaba sin esfuerzo estas miserias. Completa su aprendizaje en Roma, ciudad que le apasiona pero llega a cansarle. Mientras, va reconociendo nuevas teorías, como las de Ruskin, el cual predica la necesidad del atletismo y el cuerpo vigoroso para cultivar las artes plásticas (p. 1533).

Aparece, a la sazón, la mujer de su vida: Josefina, quien le impresiona desde el primer momento, lo cual se traduce en una amplia descripción reveladora de la especial mirada del pintor (p. 1534). Ya desde novios, y después de la boda, Josefina es continuamente relacionada con mujeres pintadas:

Eres hermosa como Venus. No; Venus, no. Es fría y reposada como una diosa, y tú eres una mujer. Pareces..., ¿qué es lo que pareces?... Sí; te veo igual. Eres la majita de Goya, con su gracia delicada, con su seductora pequeñez... ¡Eres la maja desnuda! (p. 1539).

hasta el punto de convertirse en un ejemplo vivo de su pieza de arte más admirada. Pero, como ya pertenece a la lógica argumental de estos relatos, el comienzo de su vida de casado implica la búsqueda de dinero y el progresivo



aburguesamiento: pinta por dinero, tiene más trabajo del deseable, e incluso es introducido en el mundo protocolario. (p. 1540). La lucha del arte contra lo femenino tiene su participación aquí: su mujer siente unos celos insoportables tanto de las modelos que visitan al pintor como del arte que ellas inspiran (p. 1543). Este hecho provoca el paso rotundo de su esposo al género paisajista, dado que ella no permite que retrate ni la retrate -la desnudez de Josefina es la delicia soñada de Renovales-. Sólo en una ocasión llega a plasmarla en un lienzo que después debe destruir. El arte se interpone, desde luego, en sus vidas.

A pesar de todo, su existencia discurre lo más plácidamente posible. Viajan juntos a Italia, pinta paisajes, se inspira nuevamente, pero le es achacado que sus temas no varíen: "Reconocían que Renovales era pintor, pero sin imaginación, sin inventiva, sin otro mérito que el de trasladar al lienzo aquello que contemplaban sus ojos" (p. 1550), demasiado inmerso en un naturalismo plano. Los estudios de su marido y la actitud que él tiene con ella provocan, poco a poco, la locura de Josefina, neurasténica castigada por continuadas crisis: "desarreglo nervioso que consumía el organismo de la esposa" (p. 1554). Ronda el fantasma de la locura, de nuevo, así como la idea del artista como ente demoníaco:

Era una inmensa desgracia vivir unida a un artista. Jamás casaría a su hija con un pintor: antes verla muerta. Los que llevaban dentro el demonio de la forma sólo podían vivir tranquilos y felices con una compañera eternamente joven, eternamente bella (p. 1555).

en definitiva: "La vida del maestro Renovales era un infierno cuando poseía ya la gloria y la riqueza, con las que había soñado tantos años, cifrando en ellas su felicidad". El egoísmo propio de los de su clase se manifiesta: "Si el mundo fuese gobernado por el sentido común, los artistas de talento estarían mantenidos por el Estado" (p. 1561), consciente de la sensibilidad de su yo, ante su retrato: "corrió a colocarse ante un antiguo espejo veneciano" (p. 1563). No es de extrañar la aparición de una nueva y frívola mujer en su vida: "De todas las señoras que llevaba retratadas, ninguna había turbado como ésta su calma de artista" (p. 1564), catalogada como mujer fatal y distante: "Yo no sé lo que es amor; yo no he amado nunca" (p. 1567). El aboga por el conformismo: "ganaría más dinero..." (p.

1570), hasta el punto de desear la muerte de su querida esposa, perpetuamente enferma.

La segunda parte de la historia nos presenta la vida monótona-el temible prosaísmo- del pintor, frente a la boda de su hija y la notable atracción por la amante. En semejante ambiente, el arte no tiene cabida, y los avatares narrados se centran, más bien, en asuntos psicológico del mujeriego que ha elegido una amante culta, fascinante:

La deseada, la hembra de ensueño, venía a él, parecía abrirse con histérico bostezo, ansiosa de devorarlo, sin darse cuenta tal vez de lo que hacía, empujada por la inconsciencia de su estado anormal; pero él se echaba atrás con repentino miedo, indeciso y cobarde ante la acción, dolido de que la realidad de sus anhelos se presentara, no voluntariamente, sino a impulsos del desengaño y el abandono (p. 1607).

Josefina, finalmente, muere. Este hecho provoca un cambio vital para el atribulado Renovales: "Iba a comenzar una segunda existencia" (p.1615), encaminándonos a una bien diferente tercera parte en la cual se suceden viajes-aprendizaje, libertad feliz, agradable estudio (Italia, Holanda...) y soledad total, aunque siempre predomina un triste pesimismo. Continúa aburguesado: "halagar a los viejos y no reñir a los jóvenes" (p. 1619), inmerso en su espacio personal y único, su hermoso dormitorio de artista, en donde se expresa la visión poético-imaginativa de todos sus recuerdos. Precisamente existe uno que resulta ser toda una obsesión para siempre, la maja como la mujer total, el éxtasis en pintura. La obra goyesca no es la única, aparecen muchos cuadros en sus sueños, repartidos en tres estudios, y todo ello le recuerda, irremisiblemente, a la muerta: "Su mujer resucitaba" (p. 1627). Así, su esposa sigue viviendo para siempre, vive en forma de arte. Otra vez la muerte permanece tan cercana al artista, quien medita ya continuamente sobre ella, contemplada estéticamente: "Sólo tenía ojos para lo externo y lo material; para la forma, preocupación constante de su pensamiento".

La paradoja se produce repentinamente al convertirse la amante en una nueva celosa, siente unos celos terribles de la mujer muerta quien, además, es dignificada por medio del arte por el pintor, quien la venera de forma religiosa -apagada su antigua faceta demoníaca-: "¡Encerrado como un asceta para pintarla con una hermosura que nunca había tenido!..." (p. 1645). Muchos de sus rasgos son redondeados, en consecuencia, como su soledad: "Solo..., solo para siempre" (p. 1647) o sus amagos de locura. No queda de él más que un recuerdo de lo que fue (p. 1649) e incluso, en su demencia, cree que una joven "divette" es su esposa Josefina, aunque finalmente la rechaza. La sociedad lo considera un loco castigado con visiones confusas: "Está loco (...) Es un hombre acabado (...) Aquel señor debía de estar loco" (p. 1658). El desengaño es extremadamente duro:

¡Adiós, ilusión, sirena encantadora de la existencia, que huyes para siempre (...) La muerte le tenía bien agarrado (...) En el instante supremo, al tocar la realidad, desvanecíase aquel algo indefinible que había cerrado el cuerpo de su Josefina, de su maja desnuda, adorada en las noches de juventud (...) la posada de donde no se vuelve la garganta de voraces negruras...: la muerte (p. 1658).

Se trata, en definitiva, de la autodestrucción del héroe novelesco, faceta frecuente en las trayectorias de los artistas finiseculares.

No es la única novela, para finalizar, en la que Blasco Ibáñez tiñe sus relatos con el universo artístico, imprescindible, a veces, para los desarrollos argumentales. Destaquemos la obertura de *La catedral*, en la cual Gabriel contempla "con cariño el templo silencioso y cerrado donde vivían los suyos y había transcurrido lo mejor de su vida", en Toledo. Estas visiones supondrán páginas y páginas de descripción absolutamente artistizada, minuciosa, que, por otro lado, exponen suave y hábilmente el interior del esteta meditabundo. A la vez, destaquemos aquí el vigor del arte, la vida misteriosa de arquitecturas y esculturas, dotadas de un especial espíritu. La catedral es el "leit-motiv" espacial que recoge la historia y la memoria del protagonista, hasta la misma muerte: "le

habían colocado la catedral en las sienas. El templo gigantesco gravitaba sobre su cráneo, aplastándolo" (p. 1069), sumido en figuraciones terribles.

No es insólito el tema del arte y el poder del intelecto en las obras de Pérez de Ayala -admirador, por cierto, de Pardo Bazán, y conocido por ésta-, recordemos, por ejemplo, *Troteras y danzaderas*. Y es que las peripecias y entresijos psicológicos del artista y su problemática, compaginan perfectamente con su carácter. Se formó en los estudios de Derecho, en Oviedo, varios autores han comentado el excelente nivel intelectual que por entonces poseía esta universidad, gracias a una serie de profesores krausistas, entre los que se cuentan Altamira o Adolfo Posada y, sobre todo, Clarín. El futuro escritor, que comenzó a publicar en periódicos liberales, y a pasar estancias en Inglaterra, lee, escribe y pinta.

En general, cultiva su espíritu sin una finalidad muy concreta. Una desgracia familiar va a acabar con esta placentera vida de diletante, por la cual su padre se suicida. Es necesario tener en cuenta la personalidad de Ayala para comprender a su "alter-ego", Alberto Díaz de Guzmán, esteta pesimista, artista e intelectual. De hecho, al aparecer en Madrid, Pérez de Ayala lo hace como un esnob, escribiendo libros modernistas. Su carácter intelectual y cosmopolita se acentúa al ser embajador en Londres y mantener estudios de estética en Italia y Alemania -en Munich asistió a los cursos de Wölfflin-. Aun así, no estuvo dotado su talante, de anhelos escapistas ni fríos distanciamientos.

*Tinieblas en las cumbres* (1907) (13) acusada de lupanaria, a lo Maupassant, alterna el lirismo de la naturaleza con las inquietudes trascendentales del hombre, a pesar de su ambiente de prostíbulo. Todo se encamina, incluso la estructura, a la impresión de lenta ascensión por la que gira la historia. No se dirige a un lector pasivo, sino que la novela es un método de conocimiento y de reflexión sobre la realidad, con ambición muy cercana a la de la filosofía. Conforme al esquema clásico, el narrador es omnisciente, en este caso, avanza o retrocede controlando siempre lo que sucede en el interior de sus personajes, en un estilo juvenil repleto de adjetivos, comparaciones y frases muy literarias de abolengo modernista. La vida está llena de contrastes, particularmente para

Alberto y Rosina, los protagonistas, bien diferentes entre sí. El resto son "flat characters" de rasgos reducidos.

Alberto es una figura claramente autobiográfica pues, como su autor, siente curiosidad intelectual por todo, exigente esteticista: "la belleza ejerce sobre mí imperio absoluto", por eso, contempla la vida a modo de espectáculo. Al igual que su creador, escribe y pinta, ha estudiado con los jesuitas y salió de allí sin fe, es un "round character", personaje complejo, dudoso, contradictorio, se configura ante el lector como pesimista confuso y preocupado por la muerte. Se alza como uno de los temas fundamentales de la novela, precisamente, la naturaleza frente a la conciencia. Como hombre y artista, Alberto siente un desdoblamiento existencial, la falta de unidad consigo mismo. Por ello, la obsesión por la muerte, el pesimismo y el peso de la conciencia sólo puede apaciguarse mediante la búsqueda de una armonía con lo natural. Imposibilitado para hallar una solución por la vía religiosa, en compensación, este buen hijo del fin de siglo, atribuye un valor absoluto (trascendental, religioso) al arte. Está muy cerca del egoísmo estéril tan familiar al artista moderno cuya fuerza es fundamentalmente negativa y crítica.

Los prolegómenos anuncian ya una sensibilidad descriptiva plástica fuera de lo común, por parte del narrador heterodiegético. Cerdà el leridano, por ejemplo: "parecía un gran maniquí con rígidos y escasos resortes (...) la expresión, en conjunto, mefistofélica, tal cual suelen adoptarla los Mefistófeles de ópera" (p. 47). También atañe esta técnica a los paisajes: "La habitación de la fonda cae a un pasaje angosto y retorcido en donde hay un café. Por el hueco de la ventana entrábase el bullicio confuso del establecimiento: rumores, golpeteo de fichas de dominó sobre mármol, retemblar de vidrios, vibraciones de metal y una tenue luz plomiza" (p. 50), y al interior de las mentes: "El olorcillo, añejo y tenue, llegaba al cerebro sacudiendo adormecidas imágenes; sinfonía carnal y plástica de mujeres amadas" (p. 53), normalmente con ironía y distanciamiento: "Mariquita hizo su aparición como una armonía bien acordada en gris tenue, una armonía que fumase pitillos de 0'45" (p. 63), preferentemente durante la noche de las esperpentizadas prostitutas.

El ingrediente grotesco en la perversión de las prostitutas (p.62) resulta, por cierto, uno de los momentos de exhibición crítica sobre la edad moderna, caballo

de batalla del artista finisecular: "Así como en la antigüedad clásica el falo de bronce sobre el dintel era de equívoca elocuencia, en esta edad prosaica..." (p.57), aunque el significativo "flash-back" de la historia de Rosina (p.70) esboce otras facetas, agradables, en el caso de la mujer contemporánea, natural. En Rosina se detiene, como visionador, con la finalidad de describir su belleza:

Su cabello era de un oro de miel, ensortijado y dócil; negros los ojos y de mucho brillo; las mejillas de fuego, atenuado tras un vapor de ámbar; gordezuelos los labios; los dientes unánimes, menudos, blanquísimos (p.72).

compatible esencialmente con su trabajo en la fábrica de escabeche. El esquema de sus avatares vitales la han conformado como un ser especial que rechaza al hombre, se aísla de él, a diferencia de sus compañeras.

El prosaísmo de su vida es dotado, sin embargo, de momentos cumbres de lirismo. Su relación con los cómicos de circo: "La niebla gris de lo efímero sobre el alma y sobre los ojos de los bohemios" (p.81) tiende, a pesar del desgraciado final, a la poesía, invisible para el tosco burgués, ya en el planteamiento de la obra: "todo ello era inadvertido por los habitantes del pueblo". Se vuelve, constantemente, al tema de los artistas: "La cara ígnea de los músicos, y las piernas de la bailarina grotesca ..." (p. 82), en complacencia descriptiva de signo deformante: "tenía esta artista la intuición de lo grotesco, de lo bufo" (p. 83), mientras se cuenta historias frívolas con lirismo buscado, ante los ojos de Rosina: "Rosina, entornando los ojos, veía el errante cortejo, exótico y lleno de prestigio; los músicos, la bailarina gris, el chico del cartelón, la joven de los zancos..." (p. 86), combinadas con momentos de pasión erótica: "De pronto, Barris destacó su figura sobre el cuadro de la puerta", erotismo en escena pasional con el bohemio artista. (p. 88).

Las escenas de circo son analizadas con detenimiento a veces, otras, velozmente, pero siempre con gran colorismo: "Adheridas al contorno de los músculos, cual si fueran natural envoltura o piel propia llevaba unas mallas de color violeta (...)", en una escritura de artista que coincide con los ingenuos sentimientos de Rosina, pero siempre algo distantes, no puramente íntimos o

confesionales. Las dosis de erotismo: "Sentíase maridada a él por íntima y misteriosa hermandad, por una fuerza confusa que la arrastraba, a pesar suyo, como a hoja seca el viento invisible" (p. 112) constituyen, quizás, las escenas más detenidas y contemplativas, íntimas: "Ausente la conciencia, ungidos al mismo deseo por idéntica atracción, separados tan sólo por deleznable barrera de sombras..." (p. 119).

El episodio circense tiene tanta significación estructural que conforma una historia dentro de la historia: "Fernando espaladinó sus sentimientos en lo que pudo (...) familia nómada en la cual reinaban todas las buenas virtudes familiares: la paz, el cariño, la confianza, la unión. ¿Qué era el resto del mundo visible?" (p. 115), que comporta la prostitución de Rosina: "Cuando Rosina se encaminó a la alcoba de las Venus (...) (p. 151), sin llegar a la irreverencia: "La niña de Arenales entregó pasivamente su cuerpo, pero no sus sentidos" (p. 152) a pesar de las ironías del autor: "el ejercicio rutinario de la prostitución era como coser a la máquina o embalar escabeche" (p. 152), que no son óbice para el detenimiento descriptivo: "La casa de Manuela era fresca. A las horas de calor, Rosina, tumbada en un diván, muy ligera de ropa, y a medias adormecida, entregábase a ensueños gratos, entreverados con lo pasado amable y lo porvenir risueño, acariciada por ese silencio hondo de la ciudades vacías. El reloj de la catedral, regulando la perezosa andadura del tiempo, dejaba caer a intervalos, desde la aguda torre gótica, graves campanadas (...) Sentía una opresión leve en los pulmones y gran laxitud en el cuerpo" (pp. 153-160).

La heroína, tan significativa después para el artista, medita sobre la muerte y su espíritu conecta con la naturaleza: "Rosina pensó en la muerte como único refugio; pero los caminos de llegar hasta ella eran arduos (...) Llegó el otoño: gris, melancólico, tibio. Las casas de los veraneantes -viviendas menudas y coquetonas, pequeños "chalets" pintados de colores alegres- se alineaban a una parte de la playa silenciosos, aburridos, ventanas y puertas cerradas a cal y canto!" (p. 134). Es de vital importancia la naturaleza y lo natural en el sistema mental de Ayala (p. 144), coordinados con el alma y el cuerpo: "Su alma padecía profunda atonía moral, pero el cuerpo guardaba su pudor físico y esquivez arisca, tan indomables, que bien pudiera decirse que el instinto de maternidad se valía de esas armas para defender de profanaciones su precioso bagaje" (p. 148), y a los

que dedica la mayor expresividad de su discurso: "Y era de ver el cuadro en su sencillez aldeana, agreste y matinal, los montes agrios y salvajes todos en torno del vallecico, herido el cielo y ceniciento, las tristes y lentas esquilas tañendo en los recuestos (...) (p. 221).

A partir de capítulo titulado "La jornada", se centra el narrador en Alberto Díaz de Guzmán, el pintor: "si se exceptúa Guzmán, que era pintor novicio y traía entre ceja y ceja no sé qué cosquilleos transcendentales sobre arte y hasta teología y otras zarandajas, todo lo cual disimulaba por cortesía". Desde el comienzo, es un individuo que teoriza y medita sobre arte y religión, aunque siempre con cierta distancia, sin pasión. La percepción del artista resulta básica combinada con los prodigios descriptivos: "El tren movió pesadamente su mole, y luego fue acelerando la marcha con ese formidable concierto y horrisono retumbo de herrajes que han observado muy atinadamente casi todos los novelistas, desde el invento de Stephenson hasta nuestros días" (p. 173), particularmente en cuanto a la presencia física de Rosina:

Alberto, que hasta entonces no había mostrado su contento por señales ruidosas, sino por un sonreír a flor de labio, fue a sentarse junto a Rosina. La escasa cantidad de alcohol que había ingerido, acelerando el movimiento de la sangre, dábale gran acuidad y sutileza de sensaciones, y le tendía por el alma sentimental melancolía. Durante la comida, con cierto disimulo y como al desgaire, había estado contemplando a Rosina. Primero, pictóricamente: en el rinconcito penumbroso, sobre el paño gris, la diafanidad de miel y oro de la cabellera y los toques de blanca niebla en los relieves de la blusa, componían un esbozo de tristeza y misterio. Luego fue sintiendo una como atracción de ternura hacia la espiritualidad taciturniana y ruborosa de la niña (p. 181).

Alberto es una curiosa combinación de ansia de belleza y bondad natural: "Bueno, niña, vente ahora conmigo. Rosina miró a Alberto con mirada compungida y



humildé, como si le demandase socorro" (p. 193). Los dos pasean, en medio de la incomprensión de las mujeres de la calle, de las prostitutas, y de los hombres, símbolo de la arisca sociedad: "Arriba, señor pintorzuelo, grandísimo granuja, o echo abajo la puerta" (p. 218). De esta manera, adquiere cariz de salvador: "Acaso yo la pude salvar, hace un instante" (p. 202), como si todo lo ocurrido fuera puramente excepcional: "La lengüecilla áurea del fósforo alumbró inmóvil y como en éxtasis" (p. 209), como si estuviera dotado, incluso, de cariz bíblico, pero, sobre todo, puramente pictórico: "De una parte, a la diestra, arrancando del retorcido curso de un riachuelo, que en la hora aquella movía un son de frescura y diafanidad, enarcábase una loma muy pina; el color de su hierba, verde denso y caído, de ese que los pintores llaman cinabrio (...)" (p. 210).

Recordemos el gusto pictórico del propio Ayala, reflejado en su protagonista, hallado, aquí y allá: "La Luqui andaba por los estribos del tren curioseando en el interior de los coches; las pasadas horas turbulentas habían puesto en su rostro aspecto de aquelarre; el cabello en copos ásperos y polvorientos, el rostro ajado, exangües los labios, la pupila opaca" (p. 211). Se percibe constantemente el interés (propio de un pintor impresionista), del autor por la luz creadora de ambiente, el estatismo: "Por todo el aposento flotaba una luz verde y húmeda, de agua quieta, que venía de la luz diurna filtrada por las hojas de la vid que colgaba de la parte de allá de un ventanuco, cuyo marco era añil, como las vigas del techo (...) Algunos pámpanos, al trasluz, eran vagamente diáfanos, como ágatas. Seducida por aquel precioso matiz de los pámpanos, frágiles, Rosina fue a arrancar uno (...)" (p. 217).

Lo visible y lo invisible, la ascensión estético-espiritual, marcan la estructura de esta novela: "La vida es compleja, ondulante y multiforme, como dice un autor, y la naturaleza humana es insondable" (p. 226), que profundiza en los misterios sublimes de la naturaleza: "Vamos, que si usted tuviera aquí la caja de colores y un lienzo (...) -no me atrevería a pintar. Esto es impintable. Podrán copiarse los contornos y hasta los matices sordos y discretos de esas montañuelas, y la nota mate y triste del cielo, todo lo que sea forma apariencia, cosa visible y patente; pero ¿y éste no sé qué difundido en la mañana, este espíritu de leyenda, de antigüedad remota, de melancolía y de ensueño que todo lo empapa y fibra por

dondequiera como música que viene de muy lejos y...? (...) cierta levadura espiritualista, mejor dicho, cursi, que llevo dentro" (p. 228).

Por otro lado, dicha ascensión combina, paulatinamente, pintura y misticismo, en clave irónica: "Al pie del altar mayor -ingenuo monumento pintado de verde veronés, con santos, aunque monstruosos, de un hondo sentimiento místico en su inocente bastardad- el sacerdote y la vulpeja (...)", con arrogancia discursiva y especial perspectivismo: "criaturas líricas y virginales". Es típico, además, del personaje intelectual, este avanzar lento, construyendo la autocritica de lo recientemente expresado (p. 250). Esta tendencia se manifiesta en el diálogo teórico-espiritual, bastante profundo, incluso erudito, sobre liberalismo, fe y naturaleza, básicos para Alberto: "la idea de la muerte me hizo artista" (p. 258), tachado antes que de pintor, de ideólogo y sofista (p. 259) -nuevo ejemplo de pintor erudito-, y literato -nuevo ejemplo, asimismo, de sincretismo artístico-, pues tanto con pintura como con escultura pueden realizarse bellos poemas.

Resaltan, pues, los últimos parlamentos discursivos y teóricos en este relato de tendencia intelectual: "¿Y es usted pintor solamente por la inmortalidad? (...) La belleza ejerce sobre mí imperio absoluto (...) lo que me ha encaminado al arte y me lo ha hecho abrazar con ahínco es la consideración de la brevedad de la vida (p. 261). El esteticismo fin de siglo, modernista, vuelve a mostrar su obsesión sobre la vida y el arte, así, Yiddy y Alberto inertes, de "rostro espiritualizado" (...) adquieren sobrenaturalidad sublime. En el seno de la explosión natural, junto a varios estetas doctos en pintura, Alberto camina meditabundo. El sol junto con la luna, la natura toda, resulta excepcional, después, las tinieblas acompañan el alma, todo unido en contacto con el corazón: "Soy la conciencia del universo", llegará a pensar Alberto (p. 281). El escritor representa la conciencia de la sociedad entre religiosos, libertinos que se interrogan filosóficamente sobre la muerte (p. 295).

Al final, el espacio íntimo del sensible Alberto, el estudio, es descubierto por el lector y "profanado" por Rosina: "espaciosa pieza paramentada con tapices, cuadros y bajorrelieves, y toda repleta de artístico objetos. Un cortinaje de recio tejido adamascado, que pendía en un rompimiento del muro, frontero a una galería de vidrios, comunicaba al taller con la alcoba (...) humilde laboratorio de arte" (p. 297), allí se esbozará un último autorretrato de Alberto, unido ya con Rosina:

"Avanzó unos pasos hasta colocarse frente al espejo del armario. Contempló en la pulida luna su rostro desencajado, macilento, y como sus ojos estaban no menos turbios que su cerebro pensó contemplar una calavera descarnada". En este caso, el espectro y la materia del pintor es una triste imagen cuya lamentable contemplación sólo es superada por el consuelo infinito de lo femenino.

El horizonte intelectual filosófico sorprende en *Las tardes del sanatorio* (1909), de Silvio Kossti (14) como "esprit fort" de finales del siglo XIX. Enlaza los logros de la ciencia con la dignidad de una ética laica, dogmas positivistas, sociología naturalista y teorías nietzscheanas. De ahí que se evoque a Darwin, Spencer, Kropotkine, o Pasteur, Ramón y Cajal, Tolstoy o Bakounine, normalmente relacionados con el dolor universal que tanto influenció a Martínez Ruiz en 1902. Las lecturas son abundantes, clásicas, latinas, Byron, Goethe o Heine, todas ellas combinadas con vocación naturalista y obsesión cientifista y social por este escritor, por cierto, que se empeñaba en ser estimable dibujante y mejor acuarelista. Sus influencias estrictamente literarias fueron bien proporcionadas por él mismo, y así lo comprobamos en la obra. Aparte de los mencionados, entre los modernos cuentan Musset, Ovidio, Verlaine, Rubén y Valle-Inclán, sin olvidar a su admirado Goya, en pintura.

La mayor parte de los fragmentos de esta obra pertenecen a un género inespecífico -ensayo breve, parábola, divagación...-, común en la prosa modernista, a la que tampoco son ajenas ciertas denominaciones ("tríptico", "scherzo") prestadas por otras tradiciones artísticas. Todo lo configura con sabor del siglo, en medio de contradicciones espirituales típicas. El hilo descriptivo es débil, la duermevela o la lucidez de un narrador, identificado con el propio autor -paciente real en una clínica innominada- dirigido, no sin ironía muy consciente, a hipotéticas "lectoras", estructura peculiar en la prosa del XIX con antecedentes hallados en el artificio cervantino. Lo híbrido de este género literario, entre científico e imaginativo, no es óbice para incluir su modernista "Intermezzo", impregnado de modernismo, con pastores, músicas y deidades que pertenecieron al "art nouveau".

La historia es contada desde un sanatorio por un morfinómano en crisis con voluntad confesional clara: "quiero escribir la historia de mis dolores y alegrías

durante el mes cumplido de mi estancia (...) pueda ser mi relato sutil como un ala de mosca y ligero como un cuento azul", aunque en esta novela se estructure a través de intimidades repartidas entre diversos relatos, incluidos mediante la técnica del ensartado. Es significativo que el talante del relato cuyo modelo alaba sea, sin duda, de una introspección estetizante a lo Huysmans:

El coronel del regimiento (...) para engañar su esplín (...) cogió la pluma y escribió el *Viaje alrededor de mi cuarto* (p. 26).

que él intentará aprovechar. El preludeo de su novela narra la entrada al hospital, destacando su carácter hiperestésico, emocionado ante las clínicas: "hasta media docena, nacionales y extranjeras que he visitado"- y de sensibilidad sensorial, sobre todo plástica, de mirada pictórica:

En cuanto a la clínica donde he vertido mi sangre (...) que si a ella se hubiera de concretar mi pluma, resultara el cuadro monótono en fuerza de bondades, y falto de aquel claroscuro tan necesario en toda pintura (p. 31).

Su ansia de explicitar estas sensaciones resulta acuciante en los duros momentos de las terapias hospitalarias. Para él "Todo acaece a la manera de un cinematógrafo que reprodujera las escenas y pasos más hondamente grabados en el decurso de la vida" (p. 33). La dispersión del yo es ineluctable para este individuo sabedor de su singularidad: "nimbos rojos y visiones de fiebre (...) traen al cerebro la lucidez del Genio" (p. 33), provocado por la "modernista" anestesia. Sus "paroxísticas sensaciones" en el momento de la operación le remiten a Rembrandt, admirado en el museo de Amsterdam. Mente pictórica del intelectual, pues, cuyas digresiones eruditas versan sobre arte y ciencia: "Todas estas sensaciones se iban incorporando al yo atropelladamente" p. 38).

En realidad, todos los relatos efectúan una profundización en el yo del narrador, quien, didáctico, lo expresa sin reparo: "¿Acaso no crees en las complejidades y sutilezas que se encierran en tan compendioso vocablo, "el yo"?" (p. 40), calando en una relación cuerpo-espíritu: "Melancólico adiós del cuerpo al

espíritu que se ausenta" (p. 47), y entremezclando las teorías de la "lucha por la vida" dirigidas a un tú cómplice de erudiciones. Anhela, ante todo, la vida sencilla y natural, en "perenne ritornelo" (p. 51), por lo que invoca a Mnemosyne para convertir su cuarto en "tribuna del saber, club del arte y corte de hermosura y gentileza", así discurrirá el conjunto de historias (p. 52).

El libro es, como su estructura, diverso y desigual, pero inmediatamente seduce al lector la historia pseudocientífica del profesor Cornelius, la niña Zoe y la pareja de orangutanes. Las primeras tensiones y binomios surgen: el genio utilizará a la mujer para sus fines, convertida en objeto de sus propias ficciones, desvirtuada como ser humano. Los índices de locura de Cornelius, sus risas nerviosas, son continuamente destacados, así como su enajenación respecto al mundo: "Iba en línea recta, roto y desligado de todo mundanal respeto, con la fe de un místico caballero del Santo Grial (...)", es el sacrificio del héroe moderno, en parte, como afirma el narrador, sirviéndose de la cita de Goethe (p. 67), combinado con las últimas doctrinas evolucionistas.

En realidad es una historia de búsqueda, a la manera zolesca: "yo quisiera asociarte a una obra maestra" (p. 72), con la necesidad del supremo sacrificio. Pero Zoe es un personaje ambiguo, de "nueva Beatriz", la calificará, para definirla como "la serpiente que toda hembra lleva dentro", unión, pues, de mujer fatal y angelical. Su primer rasgo, veremos, triunfará después. El narrador, por otra parte, está preparado para ilustrar magníficamente el discurso, mediante el arte: "hembra hermosa, de carnación alabastrina" (p. 75), atraído preferentemente por los ornamentos del interior:

El aire tibio, la recia y mullida alfombra, la luz discreta, la espléndida sillería blasonada, las riquísimas estanterías de tallado roble, todo allí realizaba un ideal de comfortable bienestar (p. 74).

o el exterior escultórico: "Una Venus fecunda, diestramente esculpida (...)" o pictórico: "imagen viva de Afrodita naciendo de la espuma del mar" (p. 81) en cuidada escenografía, y con íntima colaboración de la música -"como en una estancia donde hubiera clavicordios, teorbos, violas, mandolinas (...)"- (p. 79). Es

un contemplador de arte, ante todo: "la poderosa sugestión musical, la divina emoción del arte viniera a acrecentar en él aquel mágico encanto", "hombre sabio, amador y artista" (p. 85) que usa palabras musicales como "leitmotiv", o historias alusivas, como "El nocturno de Chopin" (p. 110).

En tanto que novela de esteta creador de historias, no resulta descabellada la aparición de transposiciones pictóricas de notable virtuosismo estilístico:

Con lo dicho hay sobrado argumento para pintar un hermoso cuadro a lo Teniers. Señores pintores: en vuestra honorable cofradía ¿hay alguno que guarde la paleta y pinceles del gran maestro flamenco? La empresa es tentadora (...) (p. 115).

A partir de aquí comienza una larguísima descripción de lienzos, ejemplo de alardes descriptivos. Los protagonistas de la historia comprenden bien estas tendencias, pues son seres similares, también hiperestésicos. La ciencia y el arte -hipnosis y poesía- van conviviendo graciosamente (p. 77), evocados varios de los poetas egregios de todos los tiempos. Los índices de percepción del mundo sensorial discurre, pues, por cauces bien subjetivos, manifestando una línea francamente idealista: "Los fenómenos que pasan en un hombre pueden ser conocidos de dos maneras: en primer lugar, objetivamente por un observador extraño (a quien supongo provisto del frenoscopio); en segundo lugar, subjetivamente por el hombre mismo" (p. 124).

Las referencias pictóricas se multiplican. Una **Madonna** de Botticelli junto a una **Cena de Cristo** con los discípulos, un **San Bruno** pintado por Palma el Viejo, (p. 129) o la **Magdalena** de Leonardo de Vinci, todo ello producto de la imaginación de los individuos y combinado con la realidad, mientras se matizan los pinceles de los "Primitivos Italianos", de quienes se alaba preferentemente el paisaje (p. 132). Incluso no tarda en aparecer el rigor de la crítica estética. En "Tarde trascendente" la figura del crítico (en general) surge con fuerza, el mismo narrador lo es. Las disciplinas estéticas se combinan con las cuestiones sobre la gloria y la fama, tan familiares a los artistas de todos los tiempos:

Escritores, poetas, pintores, escultores, arquitectos, músicos, grandes maestros, abejas divinas que en labor fecunda y silenciosa van destilando el Genio nacional heredero de griegos y latinos, para regalar con su miel a las generaciones venideras (p. 134).

y tan próximas a la profesión de intelectual (p. 137), aquí expuestas mediante elucubraciones filosóficas no dialogadas, discursivas y meditativas (p. 139), sobre anticlericalismo, idealismo y teoría del conocimiento. Tras esto, una narración en la que el "Histerismo" -preocupación por estados de alma y mente- tiene tanto que ver con las más íntimas problemáticas de los sensibles modernos.

Ya al comienzo se destacó el capítulo del "Intermezzo", de estructura marcada por la música. Con el cántico de la "Alborada", referencias a *Tannhäuser* y Horacio (p. 179), e invocaciones a simbolistas y románticos, explícita un mundo sincrético de artes y sentidos. El final se va confundiendo cada vez más en un tierno lirismo de tendencia "campesina Saturnal":

La Venus pandemos, la divina Afrodita lugareña, se ha postrado a los pies de la Virgen Madre y los músicos repiten al modo eólico un canto dulcísimo, en el que yo oigo el suave "ritornello".

son la naturaleza y el arte unidos, ahora, en vago misticismo. No en vano los homenajes propuestos se dedicaban a Musset, Saturno, Homero o Afrodita, con sincretismo genérico, y combinando ciencia junto con poesía. Dolor, humanidad y misticismo se entrecruzan luctuosamente:

y yo comparto tristemente este pesimismo del poeta en la vida del Arte, en el mundo de la pura Belleza, pero no participo del mismo modo de ver en lo que atañe al mundo de la inteligencia y de la verdad científica.

El protagonista de este original relato de peculiar estructura, actúa siempre en búsqueda de la "gran verdad", según declara finalmente. Esta indagación vital

propia del individuo sensible es solucionada, aquí, mediante una visión estética amparada por el humor y la ironía.

No es éste el ámbito para realizar recuentos pormenorizados o exhaustivos. Mencionemos, sin embargo, la vigencia del tema del esteta o creador entre los escritores del 98, comenzando por uno de los casos más relevantes, Pío Baroja en *El mundo es así* (1912) (15). Los desajustes entre la sensible Sacha y su esposo, el pintor Velasco, y su círculo de amistades, proporcionarán valiosas diatribas sobre la pintura española -el contraste del Norte frente a la molesta luminosidad del Sur-, diálogos inspirados en conversaciones de Baroja y Regoyos. Es un relato que manifiesta la contraposición entre el creador y la mujer, resaltando la idea de que las segundas no cotizan el genio de los hombres. Las experiencias vitales del autor, repartidas entre Sacha y Arcelu, previenen contra el arte como lecho de los vagos, apreciaciones de un escritor que hubiera conocido a la pintora rusa María Bashkirtseff. Ante todo, se trata de un viaje, una experiencia, una trayectoria vital del personaje inadaptado a la realidad, bajo una óptica noventaiochista que denuncia el oscurantismo social como fondo del fracaso de la existencia.

Como Pío y Ricardo Baroja, también A. Ganivet, Azorín y sus ideas estéticas en *La voluntad* (1902), las visiones socio-políticas y geográficas de Unamuno o sus obsesiones interiores, incluso los protagonistas estetas de Valle-Inclán, evidencian que el desasosiego del artista es maleable, se acomoda a los estadios culturales y los refleja, e incluso representa -ya *Las ilusiones del doctor Faustino*, de Valera, era una toma de conciencia del artista en la España burguesa de la Restauración, polarizada en la lucha entre el ideal y el dinero-. El noventaiochismo denunció que ser artista era un obstáculo para la integración social, recibió la tacha de introversión, compartió el odio bohemio al filisteo, estudió la profesionalización del creador, o reflejó dramáticamente el problema del "otro" -el ser escindido-. Los síntomas de sus poetas y artistas, y los de los mismos escritores, no dejan de evocar de forma constante los propios de los recién llamados "intelectuales", amalgamadas, de hecho, sus respectivas idiosincrasias.

Daremos fin a esta exposición con la novela de Ricardo León, *Casta de hidalgos* (1915) (16) porque es uno de los ejemplos más representativos de relato



de conversión -aspecto imprescindible en las narraciones de artistas pardobazanianas- en la persona de Jesús de Ceballos, gallardo cántabro de Santillana, instalado en su regia casa dotada de rancios blasones, símbolo de los pasados tiempos heroicos. Su temperamento, acorde con este espacio vital, rebosa un casticismo relacionado con la raza mística castellana, encarnación de presupuestos noventaiochistas. Este particular temple no es incompatible con su faceta de esteta sensible ante ciertas escenas campestres o lienzos -alusiones a Teniers, Van Ostade ...-, que reflejan una tendencia a la visión plástica. Su verdadera formación, no obstante, comienza cuando, huyendo del hogar, vive su trayectoria de aprendizaje.

No carecen de importancia otros de los "retratos de antaño" -parafraseando un cuento de doña Emilia-, de la novela, dado el cuidado descriptivo ante la figura de J. M. de Ceballos, hombre desengañado, reflejado en minucioso lienzo castellano, ambientado, por cierto, en una casa señorial bien provista. Decoradas con el gusto de pasadas grandezas, estas fincas esconden grandes tesoros y preciosas joyas, muchas de ellas religiosas -tal interés compartió también la condesa-. Destaca, sobre todo, el sincretismo artístico global del que hace gala R. León, quien atribuye a su protagonista la sensibilidad necesaria para compartir Tchaikovski con los novelistas rusos o decoraciones peregrinas cuyo efecto aumenta por los sonidos de lejanas campanas. Su alma confusa, culta y antipráctica, típica del creador, preferirá, para ello, las melodías del piano romántico: Chopin, Haendel o Beethoven.

Se prodigan, ya resulta usual, las ideas estéticas sobre arte, los diálogos y discusiones, y en ellas reside la clave filosófica de este relato. Para Jesús, el arte moderno no merece ni odio ni desprecio, y el artista de hoy más hondo, tiene más horizontes y siente mejor las luchas del espíritu. Se suma a ello que la vida presente es más compleja, más reflexiva, más triste, más curiosa. Al hilo de la naturaleza su vida es descrita con la innata melancolía del artista que completa su formación mediante los viajes de arte, especialmente interesado por los antiguos frente a las exageraciones modernas. Entre tanto estetismo, un sueño peregrino evoca el esquema argumental, base de innumerables cuentos -frecuentado por doña Emilia, en distintas versiones ("Jesús en la Tierra")-. Jesús baja de los cielos

y contempla España, las tragedias históricas españolas, el triunfo de la Reconquista, y un fraile franciscano, símbolo del amor y la caridad.

En profunda sintonía con la Pardo, mediante imágenes se explicita el engaño del mundo y descubrimiento del verdadero Amor, núcleo de las novelas de conversión, a las que no falta el espectáculo de monstruos que inducen a la caída. De aquí al capítulo "Llama de amor viva", con todas sus connotaciones espirituales, sólo hay un paso. La progresiva apertura a Dios coincide con una monotonía de vida claustral, "mobidezza" y romanticismo. Es algo apreciable ya en su físico y cara venerable, convertido en santo y poeta místico arrebatado por un amor profundo y silencioso. Jesús, quien llegará a sentir un "tedium vitae" teñido de neurosis, y un miedo atroz a las decadencias, residirá siempre en su villa natal, imagen simbólica de su vida y su destino. Muere, efectivamente, en Cristo, pero con él acaba una casta desvanecida en la eternidad, abriendo paso a las vulgares prosas de un mecanicista presente.

### 4.2.3. NOTAS

- (1) Para los artistas dentro del teatro, véase Susana Vedovato Ciaccia, "Los artistas en las tablas. Trayectoria de un tema en la época romántica", vv. aa., *Teatro Romántico Spagnolo* (Bologna, Patron, 1984, pp. 163-177).

Joaquín Dicenta (Calatayud (Zaragoza), 1862- Alicante, 1917). Escribió, además de verso, prosa y zarzuelas, teatro -destaca su obra *Juan José-*, y toda su producción, polémica siempre, tiene el mérito de haber introducido el tema social en los escenarios.

Los relatos de artista de J. Dicenta son, *Un divorcio* (*El Liberal*, 27 mayo 1893). *Un autor al uso* (*La Semana Cómica*, 18 enero 1894, p. 3-6). Nuestra exposición procede del estudio sobre la cuentística del XIX de M. Angeles Ezama. En él trazó las diversas líneas temáticas conducentes en los relatos breves, entre las que se encuentra el motivo del arte y el creador, (*El cuento de la prensa y otros cuentos (Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1992).

- (2) Azorín, *Bohemia*, 1897 (OC, vol. I, Madrid, Aguilar, 1947). *Fragmentos de un diario* (pp. 293-297). *El maestro* (pp. 298-302). *El amigo*, (pp. 309-312). *La ley* (pp. 303-307). *Paisajes* (pp. 313-317). *Una mujer* (pp. 319-321). *Envidia* (pp. 322-325). *Una vida* (pp. 326-330).

La actividad literaria (1888-1896) de este reconocido miembro del grupo del 98 se abrió, precisamente, con colaboraciones periodísticas entre las que se hallaba la revista *Las Bellas Artes*. Fue uno de los más innovadores modernistas, sobre todo a partir de 1902, en especial a causa de sus visiones estetizantes del viaje-paisaje con talante noventaiochista de melancolía, su ritmo expresivo lento, y técnica impresionista. Su obra supone toda una reflexión de los intelectuales sobre la función de la estética, no esclava de la realidad, ya en sus *Memorias* aconsejaría al pintor y el poeta trascender las limitaciones de lo real, posición casi mística de talante estético y no religioso.

- (3) M. Bueno, escritor y periodista español, nació en Francia (1874). Publicó sus primeros ensayos literarios titulados *Acuarelas*, de elegante estilo y fondo ameno. Formó parte de la redacción de *El Globo*, redactor de *La*

problemas sociales. Inspirado por el krausismo, tomó posición ecléctica y espiritualista, si bien nunca abandonó su tenaz anticlericalismo. Gran conocedor de la literatura y filosofía europea de su época -Renan, Schopenhauer, Flaubert, Zola, Hegel, Nietzsche, Carlyle, Baudelaire...-, vivía de su pluma, publicando en las revistas más prestigiosas, y analizando el arte y la literatura de su tiempo (Galdós, Pardo Bazán, Pereda, Alarcón, Palacio Valdés...) (Véase S. Beser, *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972; "El lugar de *Sinfonía de dos novelas* en la narrativa de Leopoldo Alas, *Hispanic Studies in Honour of Frank Pierce*, Scheffield, pp. 17-30). Sus preferencias sobre las artes se dirigían claramente hacia la música, gusto inmortalizado, entre otros ejemplos de ficción narrativa, en la novela *Su único hijo* (Véase C. Richmond, "La ópera como enlace entre dos obras de "Clarín": *Amor'e furbo* y *Su único hijo*", *Insula*, 377, 1978, p. 3), M. Sánchez, "La música en *Su único hijo*", *Los Cuadernos del Norte*, 4, 120-126; A. C. Alas Tolívar, "La música en *La Regenta*, *Los Cuadernos de Norte*, V, 23, 1984, pp. 70-76; L. Bonet, "La música como voz callada en *La Regenta*, un rastreo léxico", *Los Cuadernos del Norte*, 1984, 23, pp. 64-69).

L. Alas: *El escritor, Treinta relatos*, ed. Carolyn Richmond, Madrid, Espasa-Calpe, 1983. *Un documento* (pp. 36-55). *Rivales* (pp. 57-68). *La Ronca* (pp. 69-77). *Vario* (pp. 79-88). *Reflejo* (pp. 89-97). Los tres últimos cuentos son coetáneos a *Rivales*.

- (8) E. Pérez Escrich (1829-1897). Cultivó con gran éxito de público la novela por entregas de asunto dramático y sentimental, con tendencia moralizadora. Desde el punto de vista literario su obra tiene poca calidad. Entre sus novelas cabe citar *El cura de aldea*, *La mujer adúltera* y *La esposa mártir* (2ª. parte de la anterior). También escribió en igual tono para el teatro. Su producción novelesca se halla anclada en un cómodo dualismo moral que la convierte en idealista -recordemos la idea de virtud transmitida en *El cura de aldea*, *La caridad cristiana* o *El mártir del Gólgota*-. Pérez Escrich: *El frac azul (Episodios de un joven flaco)*, Manini Hnos. ed., Madrid, 1864. Las citas proceden de esta edición). Para lo "azul", C. Guillén, *Lo uno...*, op. cit., pp. 266-268.

*Correspondencia de España*. Entre otras obras, escribió los cuentos *Viviendo*, *Almas y paisajes*, *A ras de tierra*, o la novela *Corazón adentro*. *Confesiones* (*Novelitas*, Madrid, La España Editorial, 1892. 23-70). *Cuentos* (*Gente conocida*, 21 junio 1900). *La cuarta virtud* (*El Liberal*, 4 noviembre 1892).

Jacinto Octavio Picón (Madrid, 1852-1923). Su primera educación la recibió en Francia y después estudió en Madrid. Inició su carrera literaria con artículos de crítica artística. Publicó unos *Apuntes para la historia de la caricatura* (1878), valiosos en la parte que se refieren a la producción española; también es notable un estudio sobre Velázquez. Picón profesaba ideas republicanas y perteneció a la Academia de Bellas Artes y a la Española. Fueron muy leídas sus colecciones *Cuentos de mi tiempo* (1895) y *Mujeres* (1911). Erotismo naturalista y anticlericalismo son notas visibles en su producción, entre la que sobresale, también, una interesante correspondencia -tanto él como doña Emilia, por ejemplo, con V. Balaguer-, se ha hablado, asimismo, de la influencia de Dumas (hijo) y de Zola.

- (4) En *Cuentos e historias* (pról. de J. Verdes Montenegro, Barcelona, Imprenta de Müller y Zavaleta, s. a., 1895, pp. 51-69).
- (5) *El retrato y Vanidad*, en *A ras de tierra*, Valencia, E. Sempere editor, 1902, pp. 124-130
- (6) E. Zamacois, nació en Cuba (1876), pero fue novelista español y de gran importancia, fundador de la novela corta moderna en España (muerto en 1971). Funda, para ello, las famosas colecciones tituladas "El Cuento Semanal" y "Los Contemporáneos". Empezó a escribir dentro del naturalismo, aunque acaba escapando a esta tendencia. La mayor parte de su obra, viajes, crítica, teatro y novela, se sitúa en el XX. Eduardo Zamacois: *El ideal* (*El Liberal*, 28 julio 1897). *Junto al fuego* (*La vida galante*, 30 septiembre 1900). *Indecisión* (*La Correspondencia de España*, 22 diciembre 1900).
- (7) L. Alas ("Clarín") (1852-1901), crítico (*Solos*, *Paliques*), ensayista, cuentista y novelista -*La Regenta*-, observador perspicaz con viva conciencia de los

- (9) Emilio Castelar Ripoll (Cádiz, 1832- Murcia, 1899) estudió derecho y filosofía en Alicante, luego fue redactor de varias publicaciones periódicas. Profesor de Historia en Madrid en 1858, por su carácter antimonárquico perdió la cátedra y estuvo a punto de morir fusilado, por lo que se exilió a París. Sus actividades republicanas, a su vuelta, son una muestra de su temperamento abierto y entusiasta, personalidad reflejada en los campos de la filosofía, historia, literatura o arte. Intensamente religioso pero racionalista, europeísta pero amante de su país, fue un fecundo creador, destacan tanto sus obras eruditas como de ficción, inspiradas durante su destierro: *Fray Filippo Lippi* y *Recuerdos de Italia*. Emilio Castelar: *Fray Filippo Lippi* (Novela histórica), Barcelona, Emilio Oliver y Compañía, 1879 (2 ed.), tomos 2 y 3, de 1877 (1ª. ed). Las citas proceden de esta edición.
- (10) Leopoldo Alas, "Clarín", *Doña Berta*, en *Cuentos, Superchería, Cuervo, Doña Berta*, prólogo de Ramón Pérez de Ayala, Madrid, Taurus, 1980, pp. 133-201. Las citas proceden de esta edición. L. Romero Tobar analizó la evolución narrativa de Clarín y las conexiones con la pintura en "Doña Berta en su pintura (sobre la evolución narrativa de Clarín)", Homenaje a A. Zamora Vicente, en prensa.
- (11) B. Pérez Galdós (Las Palmas, 1843-Madrid, 1920), de talante realista, liberal, escritor de la clase media española, compartió muchas de las teorías novelísticas con Clarín o Pardo Bazán, a pesar de las divergencias. Es digna de destacar la interesante y reveladora correspondencia con doña Emilia. Durante su trayectoria novelística no cesa de manifestar un notable disgusto ante el materialismo -fenómeno que conlleva, en parte, la conexión de espiritualismo y arte-, además de una rica inspiración pictórica que puede advertirse en muchas de sus obras -como *Lo prohibido* o *Angel Guerra* (Peter A. Bly, *Vision and the visual arts in Galdós*, Francis Cairns, Liverpool, 1986, p. 87)- o técnicas narrativas (V. A. Chamberlin, "Galdós chromatic symbolism key in *Lo Prohibido*", *HR*, 32 (1964), pp. 109-117; Joaquín Gimeno Casaldueo, "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo", *Anales Galdosianos*, año IV, Universidad de Pittsburg, Pennsylvania, 1969, pp. 3-13).

El interés de Galdós por las artes plásticas se ha observado con cierto detenimiento en los *Episodios*. Galdós pidió a los pintores que plasmaran la realidad contemporánea. Cuando Plasencia, Beruete y Sorolla superan y arrinconan la pintura de historia, también Galdós, en la novela histórica, se sirve de color y luz (Hans Hinterhäuser, *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963, p. 367). Asimismo, no deba olvidarse la plasticidad de lo grotesco en sus obras (V. A. Smith and J. E. Varey, "Esperpento: Some Early Usages in the Novels of Galdós"; J.E. Varey ed., *Galdós' Studies*, London, Tamesis Books, 1970, pp. 195, 204; John W. Kronik, "Galdós and the grotesque", *Anales Galdosianos*, 1978, University Souther California, pp. 54). J.J. Alfieri, ("El arte pictórico en las novelas de Galdós", véase D.M. Rogers, pp. 169-182) lo considera un caricaturista moderno que realza las crisis morales de sus protagonistas. Benito Pérez Galdós: *Tristana, OC*, Madrid, Aguilar, 1971 (1a. ed.). Las citas proceden de esta edición.

- (12) Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867- Menton, 1867). Su carácter combativo y turbulento lo empuja a Madrid, donde fue secretario del fecundo novelista Fernández y González, después viajó a Paris. Periodista, crítico erudito y novelista, llegó a ser condenado por delitos políticos. En 1884 apareció su primera novela larga, *Arroz y tartana*, en la que se muestra como el escritor naturalista que será siempre, siguieron *La barraca*, *Flor de mayo*, *Tierras malditas* y *Entre naranjos*, todas ellas forman su ciclo costumbrista regional que constituye lo más genuino de toda su obra. V. Blasco Ibáñez: *La maja desnuda*, OC, t. I, 1967. Las citas procederán de esta edición. *La catedral* (*op. cit.*, pp. 30-1069).
- (13) R. Pérez de Ayala (Oviedo, 1881-Madrid, 1962) se inició en la carrera literaria colaborando en varias publicaciones periódicas. Fue viajero infatigable que comprendió la esencia de cada país visitado y por fin, en 1928, ingresaría en la Real Academia de la Lengua. Rubén Darío pondría prólogo a su primera obra literaria, un libro de poemas *La paz del sendero* (1904). Novelista vigorosa, de amargo pesimismo, en el que la concepción trágica de la vida se reviste con las galas de la ironía y del humor; *Tinieblas en las cumbres* fue saludada por Galdós, por ejemplo, como una obra

maestra de la picaresca. La solución sobria y pesimista pone digno colofón a la obra *A. M. D. G.*, señalada como antecedente del *Portrait of the artist as a young man*, de Joyce. En muchas ocasiones su fecunda obra permite contemplar -recordemos *Troteras y danzadera*- los rasgos de bohemios y artistas madrileños de la época. Ramón Pérez de Ayala: *Tinieblas en las cumbres*, Madrid, Castalia, 1986.

- (14) Silvio Kossti, *Las tardes del sanatorio*, Zaragoza, Guara, 1981. Prólogo de J. C. Mainer. Manuel Bescós Almudévar (Escanilla, Huesca, 1866- Huesca, 1928), fiel al "León de Graus", uno de los sujetos activos del "renacimiento literario aragonés". Abogado, propietario mediano, almacenista de vinos, accionista y gerente de la Hidroeléctrica de Huesca y miembro y presidente de la Cámara de Industria y Comercio local. Pulcro y distinguido, se educó en Francia, gran viajero. Tenía entronizados republicanismo y anticlericalismo como sendas dimensiones éticas de su espíritu. Comenzó su carrera literaria a los cuarenta y cuatro años con esta obra de 1909, aunque su horizonte intelectual era la filosofía más que la literatura.
- (15) Pío Baroja, *El mundo es así*, ed. de Leonardo Romero Tobar, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pp. 50-54. Baroja manifestaría siempre su sensibilidad ante las artes plásticas en números artículos y, desde luego, en su ficción. No será el único caso de artista o esteta que puebla sus novelas -recordemos al atormentado Ossorio, de *Camino de perfección*-, pero sí uno de los más destacados. Véanse "Literatura y bellas artes" o "Las vocales de colores" (R. Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 75-82 y 183-185).
- (16) Ricardo León (Málaga, 1877-Madrid, 1943) perteneció a la Academia Española. Es autor de dos libros de poesías, pero alcanzó notoriedad como novelista. Tradicionalista y católico, siguió las huellas de Pereda y Alarcón. Su estilo pretendía ser una versión modernizada de la prosa castellana clásica, en conjunto ciertamente declamatoria y de dejes arcaicos. Algunos de sus títulos son: *Alcalá de los Zegríes*, *Comedia sentimental*, *El amor de los amores*, *Los centauros*. Ricardo León: *Casta de hidalgos, Obras Completas*, II, Madrid, Raoul Peant, 1915. Para el tema del casticismo y la



mujer finisecular en España, Juan Carlos Ara Torralba expone algunos ejemplos de R. León, "Mujeres de estirpe. La evaluación de la mujer en el discurso de raza del primer tercio del siglo XX español, IX Simposio de la SLEGEL, 1992, en prensa.