



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA

TESIS DOCTORAL:

**LA REPRESENTACIÓN DEL ARTISTA COMO CREADOR
EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA PENINSULAR
DEL ROMANTICISMO AL MODERNISMO**

Presentada por Dña. VIRGINIA ISLA GARCÍA para optar al grado de
doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Dr. D. FRANCISCO JAVIER BLASCO PASCUAL

Dr. D. JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ GARCÍA

Título.

La representación del artista como creador en la narrativa española peninsular del Romanticismo al Modernismo.

Palabras clave.

Artista, creador, Romanticismo, Modernismo, España, narrativa.

Resumen.

A partir de la recopilación y estudio de un amplio corpus narrativo, esta tesis recoge detallados testimonios del artista en su faceta creativa como héroe moderno y personaje de novela en la narrativa peninsular española desde el Romanticismo hasta el Modernismo.

El estudio de estos textos se inicia con una cuidada reflexión acerca de la actualización en la ficción romántica de las características de la leyenda y mito del artista. A continuación, se detiene en la relectura realista y en su progresivo interés por la profundización en la psique del personaje con inquietudes artísticas. En este periodo la caracterización del artista seguirá teniendo como referentes constantes el tipo y trayectoria romántica y su correspondencia con las expectativas burguesas. Así, en la última parte se confirma la pervivencia de la huella romántica en el cambio de siglo y en el Modernismo, momento en el que se hiperbolizará la introspección, la desilusión y la apatía finisecular, así como el refugio en el artificio y en la écfrasis y recreación de motivos artísticos como el del desnudo. De este modo, se reivindica la originalidad española en el tratamiento del *mal du siècle* y en su asociación con otras dicotomías características del creador (Arte - Vida, Obra y Obra Maestra - Mujer). Si bien estos temas son fácilmente reconocibles en otras literaturas, esta tesis contribuye a esclarecer cómo son adaptados, matizados y desarrollados de forma personal en las ficciones acerca de la aptitud y actitud creativa destacadas en esta tesis.

Title.

The Representation of the Artist in the Spanish Peninsular Narrative from the Romanticism to the Modernism.

Key words.

Artist, Creator, Romanticism, Modernism, Spain, Narrative.

Abstract.

Thanks to the compilation and study of a wide narrative corpus, this thesis collects detailed testimonies of the Artist in his creative role as a Modern Hero and a Novel Character in the Spanish Peninsular Narrative from the Romanticism to the Modernism.

The study of these texts begins with a careful consideration about the new treatment in the Romantic fiction of those features related to the legend and myth of the artist. After that, I continue considering the realist rereading and its progressive focus on the psyche of the character with artistic interests. In this period, the artist remains being constantly characterised according to the Romantic type and its career, together with his correspondence to the bourgeois expectations. Thus, in the last part, I confirm the survival of the Romantic traces in the change of century and in the Modernism, when the introspection, the disillusionment and the *fin de siècle* apathy are hyperbolized, as well as the refuge in the art and in the *écfrasis* or recreation of the artistic subjects, for example the nude. In this sense, I claim the Spanish originality in the treatment of the *mal du siècle* and its association with different dichotomies, which are characteristic of the creator (Art - Life, *Oeuvre* or Masterpiece – Woman). Although these topics are easily found in other literatures, this thesis contributes to clarify how they are adapted, shaded and personally developed in the fictions on the creative talent and attitude emphasized in this thesis.

ÍNDICE / TABLE OF CONTENTS

ÍNDICE.

0.	INTRODUCCIÓN.	1
1.	EL ARTISTA EN LA LITERATURA EUROPEA.	11
1.1.	El artista, personaje moderno, personaje de novela.	13
1.1.1.	Artista melancólico, artista original.	
1.1.2.	Los conflictos del Arte: el artista y el público, la Obra Maestra, la conciliación entre el Arte y la Vida.	15
1.1.3.	El héroe-artista, personaje de novela.	21
1.1.3.1.	Novela de artista, novela de formación y novela lírica.	27
1.2.	El artista como tema en la novela europea de los siglos XVIII y XIX.	33
1.2.1.	Literatura alemana. Goethe.	
1.2.2.	Literatura inglesa, británica y americana.	35
1.2.3.	Literatura italiana.	38
1.2.4.	Literatura francesa.	39
2.	LA REPRESENTACIÓN ROMÁNTICA DEL ARTISTA.	59
2.1.	Identificación entre el Arte y la Vida. El ejemplo de Bécquer.	61
2.2.	El artista como tipo costumbrista.	64
2.2.1.	La trayectoria del literato en la <i>Fisiología del poeta</i> de Mariano Noriega (1843).	
2.2.2.	Las alternativas al porvenir trágico. Adaptación o renuncia.	70
2.2.3.	Las sátiras de la actitud romántica.	73
2.2.3.1.	Las sátiras del aprendizaje del poeta romántico.	78
2.3.	La caracterización del artista en las revistas románticas.	80
2.3.1.	Las biografías noveladas y el proteccionismo de las artes.	
2.3.2.	Los relatos protagonizados por artistas en <i>El Artista</i> .	85

2.4.	La presencia del artista en la novela prerrealista (anterior a 1868).	90
2.4.1.	El artista, héroe moderno en la novela histórica de tema contemporáneo.	
2.4.1.1.	Un ejemplo del dualismo social y moral aplicado al artista. La sensibilidad artística en dos personajes de Ayguals de Izco.	93
2.4.2.	Un recorrido por la evolución del personaje del artista en la novela de costumbres contemporáneas.	95
2.4.2.1.	El escritor como guía político.	
2.4.2.1.1.	<i>El poeta y el banquero. Escenas contemporáneas de la revolución española</i> de Pedro Mata y Fontanet (1842).	96
2.4.2.1.2.	El triunfo del talento y de la justicia en <i>El dios del siglo</i> de Jacinto de Salas y Quiroga (1848).	100
2.4.2.2.	La moderación y el refugio en la anécdota sentimental y poética.	102
2.4.2.2.1.	La fortuna del artista romántico en las novelas de la década de los 50.	103
2.4.2.2.1.1.	La trayectoria del poeta, <i>Ernesto</i> de Emilio Castelar (1855).	105
2.4.2.2.2.	Mujeres artistas y mujeres autoras en la novela de 1849 a 1861.	110
2.4.2.3.	El itinerario bohemio en el camino al Realismo. <i>El frac azul</i> de Pérez Escrich (1864).	116
2.4.2.4.	El símbolo paródico de las Letras y escritores contemporáneos: <i>El caballero de las botas azules</i> de Rosalía de Castro (1867).	125
3.	LA TRANSFORMACIÓN DE LA IMAGEN DEL ARTISTA EN EL REALISMO Y EN EL NATURALISMO.	135
3.1.	Del tipo beligerante al personaje en sociedad. Pervivencia de elementos románticos en el Realismo. <i>Las ilusiones del Doctor Faustino</i> de Juan Valera (1875).	137
3.1.1.	El artista en la novela histórica romántica de la Restauración. <i>Fra Filippo Lippi</i> de Emilio Castelar (1877).	139
3.2.	Recuerdos y ecos del artista romántico.	148
3.2.1.	El encuentro con la ciudad y la lucha revolucionaria. <i>Pedro Sánchez</i> de José María de Pereda (1883).	
3.2.2.	La locura del autor bohemio romántico. <i>El Doctor Centeno</i> de Benito Pérez Galdós (1883).	152
3.2.3.	Poetas románticos de provincias.	158
3.2.3.1.	<i>El Cisne de Vilamorta</i> de Emilia Pardo Bazán (1885).	159

3.3.	Víctimas de la sociedad.	165
3.3.1.	El naturalismo radical. <i>El periodista</i> de Eduardo López Bago (1884) y <i>Declaración de un vencido</i> de Alejandro Sawa (1887).	
3.3.1.1.	El tormento agónico de <i>El periodista</i> de Eduardo López Bago (1884).	166
3.3.1.2.	El testimonio de la juventud derrotada. <i>Declaración de un vencido</i> de Alejandro Sawa (1887).	169
3.3.1.3.	El vacío narcisista de <i>Juan Vulgar</i> de Jacinto Octavio Picón (1885).	174
3.4.	Querer ser artista desde la burguesía.	177
3.4.1.	La mujer objeto o la pequeña Galatea. <i>Tristana</i> de Benito Pérez Galdós (1892).	
3.4.2.	Del burgués aficionado a la abulia de la medianía.	187
3.4.2.1.	El genio y el Arte en las narraciones de Clarín. <i>Doña Berta</i> (1892).	
3.4.2.2.	Los inicios de la insatisfacción resignada. <i>Sinfonía de dos novelas</i> (<i>Su único hijo</i> y <i>Una medianía</i>) y <i>Cuesta abajo</i> (1890-1891).	192
3.5.	El principio de la enfermedad del escritor urbanita. <i>El idilio de un enfermo</i> de Armando Palacio Valdés (1884).	200
4.	LA NUEVA IMAGEN DEL ARTISTA EN EL CAMBIO DE SIGLO.	205
4.1.	La pervivencia del yo romántico en el yo modernista.	207
4.2.	El exceso de pensamiento y la incapacidad para la acción.	209
4.3.	La aparición del intelectual.	213
4.4.	La búsqueda de la alternativa. <i>Los trabajos del infatigable creador Pío Cid</i> de Ángel Ganivet (1898).	215
4.5.	El optimismo de los últimos bohemios frente a las dudas de Hamlet. <i>Cosas de Hamlet</i> Gómez de Andrés Sánchez Ruiz (1903).	220
4.6.	La patología del creador. Lombroso, Nordau, Gener y Llanas Aguilaniedo.	225
4.6.1.	La negación española de la patología del genio. <i>La nueva cuestión palpitante</i> de Emilia Pardo Bazán (1894), <i>Los grafómanos</i> de Leopoldo Alas “Clarín” (1886), y <i>El origen del pensamiento</i> de Armando Palacio Valdés (1893).	234
4.7.	Las novelas del cambio de siglo.	243
4.7.1.	La imposibilidad de ser poeta. <i>Amor y Pedagogía</i> de Miguel de Unamuno (1902).	244

4.7.2. Respuestas a la crisis personal del intelectual.	250
4.7.2.1. La estética del reposo en <i>Diario de un enfermo</i> de José Martínez Ruiz “Azorín” (1901).	
4.7.2.2. El reposo como tema en Rafael Altamira.	257
4.7.3. La agonía del artista plástico.	263
4.7.3.1. La abulia del pintor. <i>Camino de perfección</i> de Pío Baroja (1902).	265
4.7.3.2. La búsqueda de la Obra Maestra estética y vital. <i>La Quimera</i> de Emilia Pardo Bazán (1903).	272
4.7.3.3. La obsesión por el desnudo y el tema de la modelo.	285
4.7.3.3.1. La defensa del desnudo en Jacinto Octavio Picón.	287
4.7.3.3.2. Las galateas dominadoras de Eduardo Zamacois.	291
4.7.3.3.3. El desnudo realista en <i>La maja desnuda</i> de Vicente Blasco Ibáñez (1906).	299
5. CONCLUSIONES (Español e inglés).	315
5.1. Conclusiones (Español).	317
5.2. Conclusions (Inglés).	327
6. BIBLIOGRAFÍA.	337
7. FUENTES PLÁSTICAS CITADAS.	403

TABLE OF CONTENTS.

0.	INTRODUCTION.	1
1.	THE ARTIST IN THE EUROPEAN LITERATURE.	11
1.1.	The Artist, Modern character, character in the Novel.	13
1.1.1.	Melancholic Artist, Original Artist.	
1.1.2.	The conflicts in the Art: the Artist and the Public, the Masterpiece, the conciliation between Art and Life.	15
1.1.3.	The Hero-Artist, character in the Novel.	21
1.1.3.1.	Artist's Novel, Novel of Formation and Lyrical Novel.	27
1.2.	The Artist as Topic in the 18 th and 19 th European Literature.	33
1.2.1.	German Literature. Goethe.	
1.2.2.	English Literature, British Literature, American Literature.	35
1.2.3.	Italian Literature.	38
1.2.4.	French Literature.	39
2.	THE ROMANTIC REPRESENTATION OF THE ARTIST.	59
2.1.	Identification between Art and Life. The example of Bécquer.	61
2.2.	The Artist as a <i>costumbrista</i> type.	64
2.2.1.	The Writer's Pilgrimage in the <i>Fisiología de un poeta</i> by Mariano Noriega (1843).	
2.2.2.	The alternatives to the Tragic Fate. Adaptation or resignation.	70
2.2.3.	The satires of the Romantic Attitude.	73
2.2.3.1.	The satires of the Romantic Poet's Apprenticeship.	78
2.3.	The characterization of the Artist in the Romantic Journals.	80
2.3.1.	The Narrative Biographies and the Protectionism of the Arts.	
2.3.2.	The Artist as a main character in the Tales of <i>El Artista</i> .	85

2.4.	The presence of the Artist in the Pre-Realist Novel (before to 1868).	90
2.4.1.	The Artist, a Modern Hero in the Historical Novel of Contemporary Subject.	
2.4.1.1.	An example of Social and Moral Dualism related to the Artist. The artistic sensitivity in two characters by Ayguals de Izco.	93
2.4.2.	A review through the Artist Character Evolution in the Novel of Contemporary Customs.	95
2.4.2.1.	The Writer as a Political Guide.	
2.4.2.1.1.	<i>El poeta y el banquero. Escenas contemporáneas de la revolución española</i> by Pedro Mata y Fontanet (1842).	96
2.4.2.1.2.	The Triumph of the Talent and the Justice in <i>El dios del siglo</i> by Jacinto de Salas y Quiroga (1848).	100
2.4.2.2.	The Moderation and the Refuge in the Sentimental and Poetic Anecdote.	102
2.4.2.2.1.	The Fortune of the Romantic Artist in the 50s novels.	103
2.4.2.2.1.1.	The Poet Career, <i>Ernesto</i> by Emilio Castelar (1855).	105
2.4.2.2.2.	Female Artists and Female Writers in the novel from 1849 to 1861.	110
2.4.2.3.	The Bohemian Itinerary in the way to Realism. <i>El frac azul</i> by Pérez Escrich (1864).	116
2.4.2.4.	The Parodic Symbol of the Arts and contemporary Writers: <i>El caballero de las botas azules</i> by Rosalía de Castro (1867).	125
3.	THE TRANSFORMATION OF THE ARTIST IMAGE IN THE REALISM AND IN THE NATURALISM.	135
3.1.	From the Belligerent Type to the character in Society. The Survival of Romantic Elements in the Realism. <i>Las ilusiones del Doctor Faustino</i> by Juan Valera (1875).	137
3.1.1.	The Artist, character of the Historical Romantic Novel in the Restoration. <i>Fra Filippo Lippi</i> by Emilio Castelar (1877).	139
3.2.	Memories and Echoes of the Romantic Artist.	148
3.2.1.	Facing the City and the Revolutionary Fight. <i>Pedro Sánchez</i> by José María de Pereda (1883).	
3.2.2.	The Madness of the Bohemian Romantic Author. <i>El Doctor Centeno</i> by Benito Pérez Galdós (1883).	152
3.2.3.	Romantic Poets of Provincial Lives.	158
3.2.3.1.	<i>El Cisne de Vilamorta</i> by Emilia Pardo Bazán (1885).	159

3.3.	Victims of Society.	165
3.3.1.	The Radical Naturalism. <i>El periodista</i> by Eduardo López Bago (1884) and <i>Declaración de un vencido</i> by Alejandro Sawa (1887).	
3.3.1.1.	The Anguished Torment of <i>El Periodista</i> by Eduardo López Bago (1884).	166
3.3.1.2.	The Testimony of the Defeated Youth. <i>Declaración de un vencido</i> by Alejandro Sawa (1887).	169
3.3.1.3.	The Narcissist Emptiness of <i>Juan Vulgar</i> by Jacinto Octavio Picón (1885).	174
3.4.	The Wish of Being Artist from the Bourgeoisie.	177
3.4.1.	The Woman as an Object or the small Galatea. <i>Tristana</i> by Benito Pérez Galdós (1892).	
3.4.2.	From the Enthusiast Bourgeois to the Apathy of Mediocrity.	187
3.4.2.1.	Genius and Art in Clarín's narrative. <i>Doña Berta</i> (1892).	
3.4.2.2.	The Beginnings of the Resigned Dissatisfaction. <i>Sinfonía de dos novelas</i> (<i>Su único hijo</i> and <i>Una medianía</i>) and <i>Cuesta abajo</i> (1890-1891).	192
3.5.	The Start of the Urban Writer's Illness. <i>El idilio de un enfermo</i> by Armando Palacio Valdés (1884).	200
4.	THE <i>NEW</i> ARTIST IMAGE IN THE CHANGE OF CENTURY.	205
4.1.	The Survival of the Romantic Self in the Modernist Self.	207
4.2.	The Excess of the Thought and the Inability to the Action.	209
4.3.	The Appearance of the Intellectual.	213
4.4.	The Quest of the Alternative. <i>Los trabajos del infatigable creador Pío Cid</i> by Ángel Ganivet (1898).	215
4.5.	The Optimism of the Last Bohemians facing Hamlet's Doubts. <i>Cosas de Hamlet Gómez</i> by Andrés Sánchez Ruiz (1903).	220
4.6.	The Pathology of the Artist Creator. Lombroso, Nordau, Gener y Llanas Aguilaniedo.	225
4.6.1.	The Spanish Denial of the Pathology of the Genius. <i>La nueva cuestión palpitante</i> by Emilia Pardo Bazán (1894), <i>Los grafómanos</i> by Leopoldo Alas "Clarín" (1886), and <i>El origen del pensamiento</i> by Armando Palacio Valdés (1893).	234
4.7.	The Change Century Novels.	243
4.7.1.	The Impossibility of Being a Poet. <i>Amor y Pedagogía</i> by Miguel de Unamuno (1902).	244

4.7.2. Some Answers to the Personal Crisis of the Intellectual.	250
4.7.2.1. The Aesthetic of the Repose in <i>Diario de un enfermo</i> by José Martínez Ruiz “Azorín” (1901).	
4.7.2.2. The Repose as a Subject in Rafael Altamira.	257
4.7.3. The Agony of the Plastic Artist.	263
4.7.3.1. The Painter’s Apathy. <i>Camino de perfección</i> by Pío Baroja (1902).	265
4.7.3.2. The Quest of the Aesthetic and Vital Masterpiece. <i>La Quimera</i> by Emilia Pardo Bazán (1903).	272
4.7.3.3. The Obsession with the Nude and the Model Theme.	285
4.7.3.3.1. The Defence of the Nude in Jacinto Octavio Picón.	287
4.7.3.3.2. The Dominant Galateas of Eduardo Zamacois.	291
4.7.3.3.3. The Realist Nude in <i>La maja desnuda</i> by Vicente Blasco Ibáñez (1906).	299
5. CONCLUSIONS (Spanish and English).	315
5.1. <i>Conclusiones</i> (Spanish).	317
5.2. Conclusions (English).	327
6. BIBLIOGRAPHY.	337
7. QUOTED ARTISTIC SOURCES.	403

0. INTRODUCCIÓN.

0. INTRODUCCIÓN.

En cualquier investigación que tenga como objeto de estudio la figura del artista se suceden dos momentos tan inevitables como conflictivos. En los primeros contactos el investigador se siente entusiasmado por la posibilidad de añadir a sus trabajos ese enfoque interdisciplinar tan atractivo de la Literatura Comparada. Inmediatamente después, comienza a percatarse de los problemas derivados de un personaje eterno al que se suele atribuir una doble caracterización: la de creador de Bellas Artes o artesano, y la de intérprete de una de ellas (instrumentista, cantante, actor, etc). En nuestro caso, preferimos la descripción del artista en su faceta creadora, pues pensamos que sería la más susceptible de un tratamiento metaliterario, especialmente en los casos en los que el artista se esforzara en materializar su obra.

Aunque en todo momento prestamos atención a los condicionantes discursivos, nuestra tesis tuvo siempre como principal interés el estudio temático de este personaje-creador en sus distintas manifestaciones. Entre ellas, destacará durante casi todo el siglo XIX el escritor (poeta, novelista o dramaturgo, a veces también periodista) que convivirá con otros aspirantes a la carrera de las Letras, copistas de los géneros paraliterarios o imitadores, en su aspecto más superficial, de los temas y formas de los auténticos creadores. Por lo que respecta al artista plástico, si bien encontraremos algunos testimonios previos, su aparición de pleno derecho irá determinada por el refugio e interés artístico del Fin de Siglo, por lo que será habitual encontrar pintores especializados en retratos o escultores obsesionados por sus ideales Galateas. En todo caso, la perspectiva a través de la cual se plantean los problemas de la vida artística y de la creación será eminentemente masculina, por lo que la mujer, salvo contadas excepciones, se tomará como un simple objeto disponible para su modelado. Por otro lado, pese a nuestra predilección por el artista-creador, es evidente que su íntima relación, desde un punto de vista estético y social, con el esteta, el dandi, el *flâneur* o el bohemio nos obligará a destacar varias de las características de estos personajes cuando la naturaleza del artista esté constituida por alguna de ellas.

La necesidad de estudiar la representación del artista como un personaje cuya formación y oficio dependen estrechamente de la sociedad, nos inclinó a perseguir dicha caracterización en el género narrativo ya que estas novelas y relatos con personajes artistas, como puede observarse en la bibliografía adjunta, rara vez han sido considerados en estudios de conjunto. Con el fin de ofrecer una adecuada revisión

temática hemos intentando relacionar las principales novelas estudiadas con las narraciones cortas que tratan temas o personajes similares así como con otro tipo de textos, difíciles de definir, como las biografías noveladas, pero de las que se imitan anécdotas y personajes propios de la ficción. Así pues, para no perder esta línea de trabajo, preferimos tratar sólo de forma secundaria el estado de la cuestión en torno al subgénero de la novela de artista en los apartados, deudores en parte de las teorías sociológicas, 1.1.3 “El héroe-artista, personaje de novela” y sobre todo en 1.1.3.1 “Novela de artista, novela de formación y novela lírica.” Entendimos que una vez se describieran las particularidades que hacían del artista un individuo tan interesante como para aparecer de forma recurrente en la literatura occidental, podría entenderse mejor su interés como tema literario.

La distribución cronológica de este trabajo, desde el Romanticismo hasta el Modernismo y el orden normalmente histórico con el que suceden las obras analizadas facilitan la observación y comprensión de la evolución de la representación del artista a lo largo de una acotación temporal que comienza en grandes rasgos con la eclosión romántica en el reinado isabelino y termina con las relecturas de las poéticas realistas y naturalistas y los primeros testimonios de la renovación narrativa del siglo XX. De este modo asistimos al nacimiento y consolidación del héroe moderno, sus anécdotas e idealización, a través de distintas épocas históricas y poéticas sucesivas que, pese a sus diferentes planteamientos, mantendrán, en lo que respecta al tratamiento del personaje del artista, un nexo común. Así pues, la paulatina pérdida de ilusiones y la tendencia a la introspección que se intuye en el costumbrismo romántico y en la novela prerrealista y que se acrecienta a través del Realismo y su evolución naturalista, se mantendrá y problematizará de forma existencial en el Modernismo. Con el fin de facilitar esta lectura temática y cronológica, sintetizamos en los subtítulos de los capítulos los aspectos más destacados de cada ejemplo analizado. De este modo, el índice se convierte en un primer y útil acercamiento a los temas interpretados en esta tesis.

La existencia de una amplia bibliografía sobre la caracterización y evolución narrativa del personaje del artista apareció desde el principio de la investigación como un punto de obligada referencia. Por un lado, el estudio de fenómenos semejantes a los que queríamos rescatar en nuestra literatura nos permitía prepararnos para la búsqueda y hallazgo de una serie de tópicos habituales en las narraciones con personajes artistas. Por el otro, la innegable influencia de la literatura europea, en especial la francesa, sobre la española, nos obligaba a identificar, en la medida de lo posible, aquellos motivos

comunes que, explícita o implícitamente, podían estar interrelacionados. No se trataba sólo de un ejercicio más de comparación, sino sobre todo de una nueva aproximación desde la cual apreciar la adaptación y matización de temas comunes y no siempre imitados. En ocasiones, además, dicha relación no será sólo literaria, sino que se establecerá desde y a través de otras artes, transmisoras indudables de símbolos y preocupaciones de época sobre las que conviene reflexionar. En esta tesis destacaremos por ejemplo cómo se atribuye al desnudo una serie de valores metafóricos, filosóficos y sociales más allá de los estrictamente plásticos. En general, las obras citadas de este tipo son de fácil acceso, algo que también sucede con la mayoría de los textos canónicos estudiados. Respecto a las fuentes extranjeras, hemos citado desde traducciones las obras más representativas y aquellas que, por su amplia extensión o por carecer de la destreza suficiente en el idioma, no se han podido consultar en su lengua original.

En nuestra opinión, uno de los aspectos más importantes planteados en este trabajo y, posiblemente, aquel que pueda resultar más útil para otros investigadores, es la recopilación de un corpus lo suficientemente completo como para que se puedan cumplir los objetivos relatados. Al igual que existe un corpus hispanoamericano sobre el artista finisecular estudiado entre otros por Amezúa (2002) y Phillips (1968) o Gutiérrez Girardot (1983), se ha sintetizado un corpus peninsular relativo al Fin de Siglo que ha sido objeto también de recientes trabajos como el de Plata (2009). Sin embargo, en nuestra opinión, estos ensayos distaban un tanto de ser tan completos como los dedicados a la literatura hispanoamericana y adolecían de ser demasiado concretos y poco atentos a la tradición histórica. En este sentido pensamos que la multiplicación de obras y los respectivos análisis que se desarrollan en nuestra tesis permiten ofrecer distintos y muy interesantes temas de investigación, algunos de los cuales están ya siendo objetos de estudios concretos por el doctorando.

Sin duda alguna, la lectura, selección y estudio de los textos analizados ha sido uno de los puntos que más tiempo y trabajo se han llevado de estos años. Se hace necesario, por lo tanto, destacar los trabajos que más referencias nos han proporcionado a la hora de elaborar el corpus tratado y sobre los que repararemos de nuevo en los puntos de la tesis anteriormente citados.

Ensayos imprescindibles en la aproximación al personaje del artista en el periodo acotado son el de Latorre (1999), dedicado a los años comprendidos entre 1864 y 1915, y los de Santiáñez-Tío, su estudio del *héroe decadente* entre 1842 a 1912 (1995a) e *Investigaciones literarias* (2002), donde amplía la acotación hasta 1971. Si

Latorre nos hacía reparar, entre otros, en *Doña Berta* (Clarín), *Tristana* (Pérez Galdós) o *Fra Filippo Lippi* (Castelar), Santiáñez-Tió aporta en ambos trabajos una larga lista de novelas que pueden calificarse como novelas de artista. En esta tesis dedicamos especial atención a las citadas hasta 1905, la temprana *El poeta y el banquero* de Mata y Fontanet (1842), así como a *El frac azul* (Pérez Escrich), *El Doctor Centeno* (Pérez Galdós), *Juan Vulgar* (Picón), *El Cisne de Vilamorta* y *La Quimera* (Pardo Bazán), *Declaración de un vencido* (Sawa), *Su único hijo* y *Cuesta abajo* (Clarín), *Fatalidad y Reposo* (Altamira), *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (Ganivet) o *Camino de perfección* (Baroja). Otros textos destacados por Santiáñez-Tió como *El audaz* y *El amigo Manso* (Pérez Galdós), *Las ilusiones del doctor Faustino* (Valera), *La voluntad* y *Antonio Azorín* (Martínez Ruiz, “Azorín”), serán mencionadas en esta tesis sólo de manera secundaria. Del mismo modo, nos parecía más interesante dedicar nuestro esfuerzo al estudio de *Diario de un enfermo* (“Azorín”) que al análisis de *La voluntad*, obra ya estudiada desde esta perspectiva por Ogno (2003) y por Plata (2009). Respecto a estos dos últimos trabajos hemos querido completar en esta tesis el estudio de Ogno sobre *Amor y Pedagogía* de Unamuno y los de Plata sobre *Camino de perfección* (Baroja), *La Quimera* (Pardo Bazán) y *La maja desnuda* (Blasco Ibáñez). Para el análisis de Plata nos basamos en su tesis disponible en la web. No nos ha sido posible consultar esta otra referencia posterior que conserva el mismo título (*La novela de artista: el künstlerroman en la literatura española finisecular*. S.L: Proquest, Umi Dissertatio, 2011), aunque suponemos que se trata de la publicación impresa de la tesis de 2009.

Entre otras fuentes bibliográficas que nos han servido de ayuda para completar nuestro corpus, destacamos los trabajos de Replinger González (1991), Rubio Cremades (2002), Rodríguez Gutiérrez (2004b) y Alonso Seoane (2008), para las ficciones románticas y costumbristas; Vega Rodríguez (2008) sobre la novela de artista femenina; Sans (1977-1978), Gabino (2003), Campal Fernández (2008), Ezama Gil (1988a) y González Herrán (1997-2003) acerca del intelectual, artistas y escritores en Clarín; Latorre (2002b) y Patiño Eirín (2008) para las relaciones entre arte, artistas y mujeres en Pardo Bazán; González Herrán (2002) y su recopilación de relatos breves de todo tipo, incluidos los que tratan cuestiones metaliterarias, en Clarín y en Pardo Bazán; Sánchez Torre (2005) y su estudio sobre el poeta en Palacio Valdés; Ezama Gil (1992) y su magnífica investigación sobre los relatos breves en la prensa finisecular y los distintos

trabajos de Phillips (por ejemplo, 1988 y 1999) dedicados a la presencia temática, en la novela de esta época, de la cultura de la Bohemia.

Si bien la bibliografía crítica señalada fue fundamental para el establecimiento del grueso del corpus, la lectura de otros trabajos no tan específicos de este tema y la consulta de distintos catálogos bibliográficos nos permitió ampliar y completar esta compilación en los periodos menos estudiados por la crítica. Así, por ejemplo, tomamos como punto de partida para la descripción de la trayectoria del literato la *Fisiología del poeta* de Mariano Noriega (1843), a partir de la cual añadimos los textos que la matizaban o trataban desde otro punto de vista (desarrollo de las alternativas, sátiras de las actitudes románticas en general y de la trayectoria en particular). Del mismo modo, creímos completar el listado de Santiáñez-Tió con la inclusión del temprano y raro ejemplo del periodista honesto en *El dios del siglo* de Salas y Quiroga (1848) o la moderación e interés poético de la década de los cincuenta con *Ernesto* de Castelar (1855) y otras novelas publicadas en el mismo contexto histórico (*Los hijos de la fortuna*, de Rivera; *La gota de tinta* de L. M. de Larra o *Laureano* de E. de Ochoa). Por otro lado, aunque no suele ser objeto de una atención especial, nos pareció fundamental estudiar *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro tanto por su originalidad discursiva como por, sobre todo, plantear una de las mejores parodias de la actitud y recepción del héroe artista.

Pese a que, como hemos indicado, los trabajos aludidos destacaban algunas de las narraciones más conocidas protagonizadas por artistas, hemos querido perfeccionar estos listados con la mención de unas pocas obras más. Dedicamos así algunas páginas al comentario de *Pedro Sánchez* como novela de enlace entre la mirada nostálgica de *El frac azul* (1864) y la locura del bohemio Alejandro Miquis (*El Doctor Centeno*, 1883) o ejemplificamos el Naturalismo radical con *El periodista* de Eduardo López Bago (1884) con el fin de apreciar mejor la calidad y deuda romántica de *Declaración de un vencido* de Sawa (1887). Reparamos en la novela inconclusa *Una medianía* como relato de transición entre *Su único hijo* y *Cuesta abajo* (1890-1891) y recordamos el debate positivista en torno a la naturaleza y caracterización del genio en *El origen del pensamiento* de Palacio Valdés (1893).

Del mismo modo, cuestionamos el optimismo de los últimos bohemios con *Cosas de Hamlet Gómez* de Andrés Sánchez Ruiz (1903). En los capítulos finales, nos valimos de la deleitación en el desnudo de los relatos de Zamacois (*Punto negro*, *La quimera*, etc.) para enriquecer el comentario de la aparente *rara avis*, *La maja desnuda*

de Blasco Ibáñez (1906). La inclusión en esta tesis de Eduardo Zamacois y Gertrudis Gómez de Avellaneda se justifica tanto por el lugar y fecha de su nacimiento, la Cuba española, como, sobre todo, porque realizaron la mayor parte de su obra en la Península Ibérica.

En estas últimas líneas, más que en ninguna otra parte de la tesis, se hace obligado el abandono del plural de modestia. Sólo así me siento capaz de transmitir toda la sinceridad y afecto con los que acompaño los siguientes agradecimientos.

Desde luego, sin la ayuda económica del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario, del que fui beneficiaria de 2008 a 2012 me habría sido imposible la dedicación exclusiva tanto a esta tesis como a las demás tareas formativas, investigadoras y docentes, que me han permitido enriquecer y completar mi propia formación. Agradezco desde aquí a los doctores Francisco Javier Blasco Pascual y José Ramón González García la confianza depositada en mí para la realización de este trabajo.

Del mismo modo, agradezco a este programa la financiación que obtuve para la realización de una estancia breve en 2010 en la UFR d' Études Ibériques et Latino-Americaines en la Sorbonne Nouvelle (París 3), bajo la supervisión de la Dra. Marie-Linda Ortega. Esta estancia me ofreció la oportunidad de replantearme algunos de los aspectos esbozados en el proyecto inicial de la tesis así como el acceso a numerosas fuentes de información que me sirvieron de gran ayuda en el punto relativo al tratamiento del tema en la literatura francesa.

Inestimables son también las ayudas que me han sido concedidas por el Vicerrectorado de Investigación y Política Científica de la Universidad de Valladolid para la Asistencia a Cursos, Congresos y Jornadas relevantes para el desarrollo de tesis doctorales los años 2010, 2011 y 2012. Este último año dicha ayuda me permitió realizar una segunda estancia en el Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze de la Università di Pisa bajo la responsabilidad del Dr. Enrico Di Pastena. El trabajo realizado allí fue fundamental para el estudio de biografías noveladas como las de Vasari y la consulta de antiguas ediciones de las obras de C. Lombroso. Tanto esta como la estancia anteriormente citada me facilitaron, además, la posibilidad de solicitar la Mención de “Doctor Internacional” a la que opta esta tesis.

Ninguna ayuda académica o económica es comparable, sin embargo, con la que me han ofrecido las personas que me rodean y me quieren. Su afecto y ánimos constantes y desinteresados a lo largo de estos años, incluso en los momentos en los que

se encontraban con la barrera de mi pesimismo y desaliento son los verdaderos pilares sobre los que se sostiene todo el trabajo de esta tesis.

La actitud positiva y la capacidad de superación de la Dra. Ana Segovia Gordillo, la sonrisa y el entusiasmo del futuro doctor Julio Fernández Portela o el inestimable apoyo y empatía, ayuda académica y consejos impagables de la también futura doctora Ana Cortejoso de Andrés son, sin duda alguna, tesoros académicos y personales que pervivirán para siempre en mi memoria y en mi corazón. En él también tienen cabida la hospitalidad y la comprensión de la Dra. Monica Lupetti y de algunas de sus queridas colegas. Recuerdo con cariño cómo me abrieron las puertas no sólo de sus despachos (algunos encantadores, recogidos y aislados) sino también de sus vidas, sencillos gestos que me hicieron sentir como en mi propia casa.

Me considero una persona muy afortunada porque me sé arropada por un grupo de amigos que, pese a haber aparecido en mi vida en momentos, lugares y contextos muy diferentes, siempre han estado cerca de mí. Sus conversaciones, gestos y mensajes de confianza me han ayudado más de lo que ellos mismos imaginan. Desde luego, por sus incontables abrazos y paciencia infinita, se merece una mención especial mi pareja Chema. Después de compartir mi tiempo con estas páginas durante tantos años es lo mínimo que le podría ofrecer.

Por último, y no por ello menos importante, querría concluir estas líneas agradeciendo infinitamente el cariño, apoyo y confianza de mi familia. A ellos les debo el re-aprender a confiar en mí misma, a relativizar la importancia de los acontecimientos y a disfrutar de nuevo de mi trabajo. Entre ellos me gustaría destacar a dos personas muy especiales. A mi abuelo, cuya entereza y amor me acompañó y me acompañará siempre. A mi madre, para mí, la mujer más valiente, comprensiva y buena que conozco. Gracias, mamá.

1. EL ARTISTA EN LA LITERATURA EUROPEA.

1. EL ARTISTA EN LA LITERATURA EUROPEA.

1.1. El artista, personaje moderno, personaje de novela.

1.1.1. Artista melancólico, artista original.

La presentación del hombre como creador ha evolucionado a largo de la Historia estética desde un mero instrumento del furor divino o maníaco mentiroso de Platón a la progresiva revalorización de su función visionaria y comunicativa en el Renacimiento y la definitiva afirmación de su originalidad en el genio kantiano. De este modo, la recepción negativa o positiva del artista como creador ha tendido siempre a subrayar su dependencia respecto al poder creativo de la divinidad y los efectos que tal poder tienen sobre el experto ejecutor de las distintas manifestaciones artísticas, una labor que afectaba de una u otra manera tanto a la materialización en las producciones exhibidas como a su comportamiento en sociedad.

Por lo que respecta a su conducta social, existe un cierto consenso en describir al artista como un ser excepcional víctima de la negra melancolía.¹ Así, el *Problema XXX* del Pseudo-Aristóteles asocia la bilis negra (causante del temperamento melancólico) a los seres excepcionales y a la creatividad.² Posteriormente, en pleno Renacimiento, Marsilio Ficino (1433-1499) hablará del artista como un segundo creador capaz de descubrir la huella divina en lo universal y contribuirá a la construcción de un modelo de artista ejemplar que difundirá Giorgio Vasari en sus *Vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1542-1550, segunda edición en 1568). Aunque nos ocuparemos de esta obra más adelante cuando hablemos de *Fra Filippo Lippi* de Emilio Castelar, conviene adelantar aquí la capital importancia que tuvo esta obra en la modernización del modelo de las biografías de artistas, especialmente en la fijación de la conexión entre la obra y la personalidad artística ya presente en estas (Kris y Kurz 108) una vez conseguido el objetivo de la conversión del artista en héroe (*Ib.* 57). No por casualidad Vasari seleccionaría y modificaría la biografía de muchos

¹ Véanse por ejemplo Wittkower (1982), Jackson (1989), Sontag (2007) y Földényi (2008).

² “Pero aquellos en los que el calor excesivo se desarrolla hasta llegar a un estado medio son, sin duda, melancólicos, pero más inteligentes, y menos excéntricos, al tiempo que en muchos aspectos se muestran superiores a los demás” (*Problema XXX* 93); “Si el estado de la mezcla es del todo concentrado, son extremadamente melancólicos; pero si la concentración se halla un poco atenuada da lugar a los seres excepcionales. Pero son proclives, a nada que se descuiden, a las enfermedades de la bilis negra” (*Ib.* 97).

artistas a partir de la colección de anécdotas presentes en estas leyendas y relacionaría, por ejemplo, la serenidad de las obras de Rafael con una conveniente presentación del artista equilibrado y la *terribilità* de las de Miguel Ángel con la fuerza imprevisible del perfecto genio.

En general, la tendencia al recogimiento interior y el conocimiento contemplativo del creador, condiciones necesarias para la realización de un trabajo, al menos en sus primeros momentos, puramente mental, se agudizan cuando se le asocia este malestar perenne de tristeza y decaimiento que a partir de la decepción romántica se extenderá a toda la modernidad. Llámese *spleen*, *ennui*, hastío (o fastidio) vital, la melancolía en el artista justifica a ojos de los demás su imposible oscilación entre la pereza y la excentricidad, la inmovilidad y el dinamismo, la búsqueda de la comunidad y su nostalgia por el retiro, en otras palabras, la difícil conjunción del deseo de soledad y el sentimiento de responsabilidad inherente a su excepcionalidad que le impele a encontrar su lugar en la sociedad e incluso a contemplarla y analizarla como intelectual. El grado de implicación del artista dependerá en todo caso de su débil voluntad que intentará suplir con una dedicación tal al trabajo que se saldará con la alternancia de momentos de gran concentración con otros de dispersión total.

Decíamos antes que el segundo gran momento de revalorización de la originalidad del creador se produce a finales del siglo XVIII, con el *Sturm und Drang* y su continuación en el Romanticismo. La equiparación de la capacidad imaginativa a la racional así como del artista a Dios como segundo creador o Prometeo culminará con la duda acerca de la existencia de la divinidad y la entronización del Hombre como único creador en el Romanticismo más radical. La definición kantiana del gusto como desinteresado, universal y subjetivo, dependiente por lo tanto de cada individuo, así como del reconocimiento de la creación del genio ausente de reglas (*Crítica del Juicio*, 1790), se convierte en un hito de la defensa de la subjetividad. Está se verá reforzada y matizada en el idealismo romántico de Hegel y su definición simbólica del arte como “manifestación sensible de la idea (...) a medio camino entre la comprensión intelectual y la experiencia sensible” (S. J. Castro 229) o en la “visión interior” de Schelling, visión que una vez trasladada a la obra hace que en esta se revele “el fundamento del universo (Dios, ser, absoluto) a través de los significados sensibles de la imagen, el símbolo y el sonido” (Shiner 267). Se trata en definitiva de encumbrar la introspección como condicionante necesario para la visualización de lo trascendental infinito o de la

inspiración del yo personal.³ La imposibilidad de tal materialización caracterizará lo que Lukács llamó el Romanticismo de la Desilusión.⁴

Estrechamente relacionados con la interrelación entre Arte y Creación y sus consecuencias sobre la experiencia social, se asociarán al artista otro tipo de recreaciones del sentimiento artístico que no siempre implicarán la capacidad o la intencionalidad de materializar la inspiración en un objeto fuera de sí mismo. En este sentido veremos cómo a lo largo del siglo XIX el artista adopta progresivamente características propias del *flâneur*, caminante y observador de la ciudad que Benjamin (2008) asocia al París de Baudelaire pero que también aparece en su faceta siniestra en *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe (1840), así como del bohemio rebelde, el esteta, contemplador y coleccionista, o el dandi, aristócrata espiritual que hace de sí mismo una obra de arte mediante el cultivo de lo bello en su persona (Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* 1863). De este modo, la huida del mundo capitalista propiciará el refugio en el universo artístico y lo transformará en un Arte de Vivir.

1.1.2. Los conflictos del Arte: el artista y el público, la Obra Maestra, la conciliación entre el Arte y la Vida.

La búsqueda de la síntesis de todas las artes en la Obra de Arte Total wagneriana y la experimentación con la recepción simultánea de todos los sentidos que tendrá su auge en el Modernismo son en gran parte reflejo de una hermandad real entre los artistas plásticos (especialmente pintores y escultores), los escritores (poetas, dramaturgos, novelistas) y los músicos y compositores. Aunque se tiende a caracterizar la lírica y la música como artes más trascendentales que otras, todos ellos se contagiarán de una caracterización común del artista como sacerdote laico, profeta y guía espiritual de la Humanidad. Ligada a una idea de progreso que será cuestionada en el Fin de Siglo, Bénichou (1981) explica esta sacralización del trabajo y de la persona del escritor como

³ Por lo tanto, el autor debe de buscar en sí mismo el origen y fin último de su obra: “Todos los temas se convierten en buenos gracias al mérito del autor. ¡Oh, joven artista! ¿Acaso esperas un tema? Todo es el tema, el tema eres tú mismo, son tus impresiones, tus emociones ante la naturaleza. Dentro de ti es donde debes mirar, y no a tu alrededor”. En Delacroix. *Oeuvres littéraires* I. París: Grs, 1923. 76. Citado así desde Bourdieu (1995: 439).

⁴ “Es el estado del alma romántica de la desilusión que sostiene y alimenta esa especie de lirismo, una exigencia excesiva y sobredeterminada de lo que debería ser por relación a la vida y una clarividencia desesperada en cuanto a la vanidad de esa nostalgia, una utopía que tiene mala conciencia y que está segura de antemano de su derrota” (Lukács 1970: 126).

resultado de un proceso de espiritualismo laico que habría comenzado en la Francia revolucionaria. De este modo, el escritor se habría visto llamado a dirigir la regeneración de la Humanidad apoyado en valores espirituales de raíces cristianas en un clima de esperanza que se truncaría sucesivamente con la monarquía burguesa de Luis Felipe (1830) y con la participación política del obrero en las barricadas de 1848. La decepción en este aspecto habría consolidado la proclama del arte por el arte, el rechazo de sus orígenes burgueses y el refugio en un nuevo tipo de aristocracia espiritual (la bohemia o el dandismo) que respondería al llamado de *épater le bourgeois*.

Por otro lado la liberación del artista dieciochesco del mecenazgo y la distinción que la originalidad imaginativa otorga a sus obras en contraposición al trabajo mecánico y reproductivo del artesano supondrán un cambio radical en las relaciones de producción y recepción artística, en las que el artista, pese a esta sacralización, se verá obligado a crear su propio lugar en el sistema comercial. En este sentido, el sacerdocio terminará por verse tanto como una desventaja a la hora de consolidar una posición ya de por sí nueva e inestable como un atractivo particular extensible hasta su propia obra.⁵

A diferencia del escritor, para el pintor y el escultor el desprendimiento de su creación supone la pérdida de su propiedad real sobre esta, pues en principio se trata de una obra única y original en su materialidad. Esta condición limita también la exposición de la obra, de tal manera que el artista plástico se ve obligado a la venta personal del objeto a través del marchante, intermediario entre el artista y el cliente particular, o bien a la exhibición pública de la obra en el Salón.

Dirigidos en el inicio del siglo XIX por las Academias y los poderes públicos, clientes también de los artistas, a partir del primer Salón de los Rechazados de 1863, estos espacios oficiales pasarían a competir con las galerías particulares más abiertas a la innovación y a las vanguardias. El salón como lugar exclusivo y acontecimiento destacado para las artes plásticas se concibió en principio como una forma de inclusión del arte contemporáneo en las colecciones cerradas de los primeros museos, nacidos con la doble vocación de conservación del patrimonio cultural transmitido en una serie de obras maestras y de acercamiento de tal patrimonio al pueblo. Casos como el de la polémica que suscitó en el Louvre la devolución a Italia de la *Venus Médicis* (1815) y

⁵ Con la separación entre artesanía y Bellas Artes, la obra artística deberá responder a los valores de genialidad, inspiración, sensibilidad, espontaneidad, originalidad y libertad mientras que al producto artesanal se le asociarán los mecánicos de imitación, reproducción, destreza y industria (Shiner 169). La calidad de la obra artística se evaluará según la capacidad creativa del artista (y viceversa) así como según los datos de su biografía.

posteriormente la compra de la *Venus de Milo* (1821), son ejemplos de cómo se identificaba la Obra Maestra con la Obra Absoluta susceptible de ser adorada como Idea (Belting 25).

Sin embargo, el principio ilustrado pronto se tornó en maldición para el artista, pues la realidad es que la contemplación simultánea por parte de una masa no preparada para el juicio artístico o la actitud estética (Bourdieu 1995: 276) conllevaba el escándalo y desprecio hacia una obra que habitualmente no encajaba en sus valores y expectativas desde el punto de vista técnico o moral. En este sentido sirva de ejemplo el revuelo causado por la exposición del *Desayuno en la hierba* de Manet en el salón de 1863 antes citado.⁶

Desde luego el enfrentamiento entre el público y el artista en el momento de la exposición pública de la obra no es un fenómeno exclusivo del pintor. El tópico del escritor novel que se encuentra con las puertas cerradas para la edición de una novela o un libro de poemas o la representación de su primer drama también se repetirá con bastante frecuencia. El caso del autor dramático recordará en gran parte al del pintor por la dependencia de la aprobación de la masa en un contexto poco propicio a la reflexión íntima además de fácilmente manipulable por la crítica u otro tipo de agente externo al autor o al receptor de la obra.

Todo artista se verá perjudicado por la naturaleza intelectual de su labor en la que se produce la identificación de ocio y trabajo. Así afirmaría Balzac que entre el ocupado (u obrero) y el elegante, “l’artiste est une exception: son oisiveté est un travail, et son travail est un repos” (*Tratado de la vida elegante* 39). Desde el punto de vista del burgués se asociará fácilmente el ocio con la pereza, dispersión, pasividad y excentricidad que tradicionalmente se atribuían al melancólico, para enfatizar el aspecto ocioso (y por tanto, improductivo e inútil) de la profesión artística y negar la equiparación de esta con cualquier otro agente de producción del sistema capitalista. Por extensión, cuando se trate de la venta de la obra, el agente comercial se aprovechará de

⁶ “El cuadro siempre tuvo la exquisita pretensión de contemplarse por uno o unos pocos. La contemplación simultánea de los cuadros por parte de un gran público, tal y como se inició en el curso del siglo XIX, es síntoma temprano de la crisis que aqueja a la pintura, que en modo alguno fue sólo provocada por la fotografía, sino, de forma relativamente independiente, por la irreprimible aspiración de la obra de arte de dirigirse a la masa. Ocurre sin embargo que la pintura no está en condiciones de proponer un objeto a la contemplación colectiva simultánea (...) Pero por más que se intentó conscientemente ofrecerlo a las masas presentado en galerías y salones nunca fue posible que ese público se organizara y controlara a sí mismo en su recepción. Sin duda habría tenido que montar un escándalo para manifestar su juicio. O, en otras palabras, la pública manifestación de su juicio constituiría un escándalo” (Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* 36-37).

la propia defensa artística sobre la imposibilidad de cuantificar la originalidad de la obra de arte y evitará ponerla precio de acuerdo a las horas y materiales invertidos en ella.

Discutible o no, es un hecho que en las ficciones en las que aparecen artistas conviven el lamento y el orgullo ante su situación marginal en la sociedad y el poco rendimiento económico que les deporta su trabajo. Entendida como una forma de escapar del poder alienista de la sociedad burguesa, la pobreza aparece entonces como un mal necesario, característica de su función como sacerdote, casi eremita, que se transforma incluso en un “culto por el desprendimiento” (Bourdieu 1995: 57-58) especialmente explotado en las narraciones del arte de vivir bohemio.⁷

De este modo, el artista parece no sólo consentir, sino incluso promover una imagen de sí mismo como valor único e irrepetible, extensible a y desde sus obras, y por tanto superior, al tiempo que accesible, para la medianía social. Así, por ejemplo, sus arrebatos impredecibles, cercanos a la locura,⁸ formarán parte de un rol preparado e incluso publicitado,⁹ destinado a cumplir con las expectativas de la burguesía, quien esperaba encontrar en el artista la distracción y originalidad que buscaba en la compra de su obra. Al fin y al cabo, el modo de vida burgués supone la referencia a partir de la cual el artista se esfuerza por marcar su superioridad o diferencia.¹⁰

En este proceso de idealización de las formas de vida artísticas la ficción tomará el relevo de las biografías de artistas como las de Vasari para transmitir un *tipo* de

⁷ “El estilo de la vida bohemia, que ha aportado sin duda una contribución importante a la invención del estilo de vida del artista, con la fantasía, el retruécano, la broma, las canciones, la bebida y el amor en todas sus formas, se ha ido elaborando tanto en contra de la existencia formal de los pintores y escultores oficiales como en contra de las rutinas de la vida burguesa. Convertir el arte de vivir en una de las bellas artes es predisponerlo a entrar en la literatura” (Guillén 91).

⁸ “Bien es verdad que, como mantiene G. Becker [*The mad genius controversy*], los artistas románticos podrían haber visto en esa conexión genio y locura una llave hacia la afirmación de su identidad social y la apropiación de ciertas cualidades gloriosas del pasado, por lo que, lejos de haber sido víctimas de un proceso social de estigmatización como individuos desviados, anormales, decadentes, habían pedido contribuir a ello activamente requiriendo para sí la etiqueta de la locura, la excentricidad, la enajenación, la decadencia, como un signo de la individualidad extraordinaria. Como afirma G. Becker, el artista romántico no sólo contribuyó a ser etiquetado de loco, sino que incluso instigó a que le fuera colocada esa etiqueta” (Romero Rodríguez 132).

⁹ “My point here is that this ‘aura of special significance’ is the first form of what I call the artistic mode of life: the hero, more consciously than ever before in literature, is made to live a role” (Pasinetti 23-24).

¹⁰ “On the other hand, even more typically if we think of the theme of the isolated poet, the role of solitariness implies the presence of an audience; the performance implies acknowledgement of a social context which has, if nothing else, the function of being the target, for instance, for the hero’s anger of rebellion, or at any rate of providing the terms in which his differentiation becomes apparent. Even self-effacement and silence, as I have suggested, are ‘attitudinized’. The solitary voice does not exist except communally. There is even such a thing as a rhetoric of incommunicability” (Pasinetti 29).

artista que si bien, como veremos, evolucionará con el tiempo, se revestirá durante el siglo con el aura de originalidad presente en sus obras. En última instancia reflejo de sí mismo, el escritor actualizará las anécdotas de la leyenda del artista y las equipará, incluso, con las grandes vidas de los artistas consagrados del pasado con el fin de “conducir la curiosidad del público hacia la especial condición de los artistas célebres, y por derivación, de los artistas modernos” (Guillén 194). Tomará así el testigo de los retratos pictóricos y escultóricos coetáneos tanto sobre temas o genios pasados como de obras o artistas contemporáneos y los desarrollará con distintos grados de implicación en la literatura y sobre todo en la narrativa.¹¹ Por lo general, cuando se trate de pintores, escultores o compositores se les describirá como guardianes de un arte trascendental que el escritor suele perder en cuanto cae en la corrupción de la redacción periodística y sus estrechas relaciones con la maquinaria política.¹²

Aunque no exclusivamente, la asociación de la pureza artística a la pintura, la escultura, la música y por asociación simbólica a estas, a la poesía, explica que en las principales obras protagonizadas por artistas la obsesión por la materialización de una Obra Maestra aparezca como un tema tan recurrente como el de la imposible conciliación entre Arte y Vida o el Arte y la Mujer.

Hasta el siglo XVIII se entendía como Obra Maestra aquella producción por medio de la cual el aprendiz demostraba su calidad como maestro para ascender dentro del gremio al que pertenecía. Con la separación de la artesanía de las Bellas Artes comenzó a asumir valores trascendentales, de tal manera que ahora la obra maestra debía ser la materialización no sólo de la capacidad técnica sino sobre todo de su visión interior. De este modo se inició un proceso de identificación de la obra con el artista incluso desde el punto de vista pseudocientífico que conllevaría la aplicación de la fisiología, la frenología, y los inicios de la psiquiatría y la medicina psicosomática al

¹¹ La relación entre música y literatura, además de la inserción del intérprete o compositor musical como personaje en la ficción, también se dará a la inversa. Resulta modélico en este sentido la sinfonía programática de Berlioz, *Episodio de la vida de un artista o Sinfonía fantástica* (1830).

¹² El personaje del pintor será especialmente querido por los autores de ficciones protagonizadas por artistas tal y como estudia para la literatura francesa Bowie (1950). Para Bourdieu “los pintores ofrecen a los escritores, a modo de una ‘profecía ejemplar’ en el sentido de Max Weber, el modo del artista puro que por lo demás tratan de inventar y de imponer (...) Lo que está en juego, en efecto, no es sólo una redefinición de las funciones de la actividad artística; ni siquiera la revolución mental que resulta necesaria para concebir todas las experiencias excluidas del orden académico, ‘emoción’, ‘impresión’, ‘luz’, ‘originalidad’, ‘espontaneidad’ y para revisar los términos más familiares del léxico tradicional de la crítica del arte, ‘artefacto’, ‘esbozo’, ‘retrato’, ‘paisaje’. Se trata de crear las condiciones de una creencia nueva, capaz de dar un sentido al arte de vivir en ese mundo al revés que es el universo artístico” (1995: 206).

estudio de las obras artísticas con el fin último de diagnosticar y catalogar a los autores. Aunque trataremos este tema por extenso cuando exponamos las teorías de Cesare Lombroso sobre el genio o la popularización de las mismas con Nordau a finales de siglo, interesa recordar la conversión de la melancolía en una patología propia de individuos neuróticos permanentemente enfermos, quienes por su parte, se aprovecharán del desprecio burgués por la enfermedad para reafirmarse aún más en ella.

Bien sea por su inestabilidad mental o su adicción al trabajo, llevar al extremo el tratamiento de lo inefable convierte el proceso de creación de la obra maestra en una condena inacabable que aboca al artista a la destrucción, en ocasiones de la propia obra, y casi siempre de sí mismo. La fijación monomaniaca por este tema no podía ser menor, si tenemos en cuenta que la Historia del Arte se fija sobre un recorrido cronológico personificado en una serie de artistas consagrados y recordados por los relatos de las hazañas protagonizadas por estos artistas-genios y sus obras maestras (Shiner 183).

La plasmación de la visión interior absorbe hasta tal punto al artista que apenas se permite experimentar nada más fuera de lo estrictamente artístico. Sin embargo, como hombre en el mundo, el artista no puede evitar el contacto con las experiencias comunes en la vida diaria como es el conocimiento de la Mujer como esposa, modelo o amante, de forma sucesiva o a veces incluso simultánea. La existencia de una relación carnal con ella, pasado un primer momento de ceguera amorosa o atracción sexual, suele suponer la pérdida de la concentración, voluntad e incluso la fuerza del artista, lo que refuerza aún más el agotamiento propio de la creación de la obra maestra.

La fatalidad del contacto con el sexo femenino se incorpora entonces a las biografías de artista (por ejemplo, Vasari responsabiliza indirectamente a Fornarina de los excesos de Rafael de Urbino)¹³ y de ahí a las narraciones sobre los artistas. Aunque

¹³ “Amante de los placeres de la carne, sus amigos observaban esta afición con respeto, pues era una persona muy segura. Por lo que cuando su querido amigo Agostino Chigi, por entonces un riquísimo comerciante sienés, le encargó pintar en su palacio de la logia principal, Rafael no podía atender bien este encargo debido al amor que le tenía a una mujer. Debido a ello, Agostino se desesperaba, de forma que por medio de otros, de sí mismo, y por distintos medios, logró que esta mujer estuviera con él continuamente en la parte de la casa donde trabajaba Rafael, gracias a lo cual se pudo terminar el trabajo” (Vasari 539); “Y así, extralimitándose en sus placeres amorosos, sucedió que una de las veces cometió más excesos de lo habitual y volvió a casa con mucha fiebre (...) Por lo que hizo testamento y como buen cristiano mandó fuera de su casa a su amada y dispuso todo para que viviera honestamente” (*Ib.* 541). Sólo la mujer podía corromper al artista que Vasari caracterizó como modelo de virtudes frente a la simbiosis habitual de genio y locura que atribuye a los artistas precedentes según la habitual caracterización de la leyenda del artista (“La mayor parte de los artistas precedentes había arrastrado siempre desde su nacimiento una cierta locura y rudeza; esto, aparte de hacerlos ensimismados y fantasiosos, provocaba que la mayoría de las veces aparecieran y se mostraran más en sus obras la sombra y la oscuridad de sus vicios que esa claridad y ese esplendor de las virtudes que con razón hacen a los artistas inmortales. Por el contrario, en Rafael resplandecían brillantemente todas las egregias virtudes del

nos ocuparemos más adelante de la presencia del tema en la literatura francesa, la popularización del drama que se presume en el matrimonio de un artista se afianzó con la publicación en 1874 de *Mujeres de artistas* de A. Daudet. En esta obra se difunde una imagen de la esposa como víctima y las más de las veces, como verdugo, que se casa con el artista ilusionada por la falsa idealización del oficio artístico, profesión que, por otro lado, es incapaz de comprender. La escena de felicidad conyugal del mismo pintor que intenta disuadir a su amigo poeta de la idea del matrimonio se presenta como una inusual excepción que confirma la regla.¹⁴

En los casos más extremos, si la mujer no se comporta como una abnegada compañera (y en ocasiones, incluso aunque sea así) lo femenino se entiende como un obstáculo para el encuentro del artista con el arte, a menos que no sea percibida más que como musa o modelo ideal, una naturaleza muerta que espera ser resucitada por el artista (Lathers 45). En otras palabras, podemos decir que, en general, la ficción reduce a la mujer a un objeto sumiso o un ideal inerte según los deseos del Pigmalión del momento.

1.1.3. El héroe-artista, personaje de novela.

Si atendemos a la definición del género novelesco por sociólogos de la literatura como Lukács (1970) o Goldmann (1975) la novela se caracteriza por un proceso en el que se plasma la búsqueda degradada de un héroe problemático en un mundo también problemático, de ahí la preferencia de algunos de sus seguidores, como Juan Ignacio Ferreras (1972, 1973a, 1973b, 1975, 1976, 1980) por su aplicación a la novela realista decimonónica, un tipo de novela que tanto en el relato como el discurso pretende

espíritu, acompañadas de tanta gracia, estudio, belleza, modestia y buenas costumbres, que habrían sido capaces de ocultar cualquier vicio y mancha, por vulgares y grandes que hubieran sido”) (*Ib.* 520). El tema de estos dos amantes se recrea en el cuadro de Ingres *Rafael y la Fornarina* (1814) en el que se ve a la joven sentada sobre las rodillas del pintor, mirando al espectador, mientras que el artista destina toda su atención y preferencia hacia el retrato que él mismo había dedicado al desnudo de la joven entre 1518-1519 (*Retrato de una joven, o la Fornarina*).

¹⁴ Otra excepción será la protagonista del relato traducido del francés “La mujer de un artista” publicado en *Álbum pintoresco universal* en 1843. En él, una amantísima esposa, hija de un heroico soldado napoleónico, que se dedica a dar clases de piano para mantener a su madre, imagina y anhela el éxito de su compañero y marido, el artista. En ejemplos como este, siempre se asociará la creación con el hombre, único que merecerá la promoción en la vida pública, frente al anonimato de la solidaridad femenina que se sacrifica por mantener el espacio de paz, tranquilidad y despreocupación necesario para la creación artística en la intimidad del ámbito doméstico.

reproducir el devenir, aventura e interioridad del individuo moderno (Lukács 1970: 95).¹⁵

Dicho esto, se explica que dos de las categorías en las que clasifica Lukács la tipología de la novela se basen en dos de las obras más citadas como ejemplos de novelas de artista: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe (1795-1796) y *La educación sentimental* de Flaubert (1869). En ambos casos la formación del héroe parece clave para la inserción de cada novela en su categoría, destacando el intento armonizador entre la subjetividad y la objetividad del primero y la pasividad impertérrita del segundo. En la práctica, veremos que la formación psíquica y artística del héroe sirve como punto común entre los distintos tipos de novela de formación, novela de artista e incluso novela lírica, especialmente en lo que respecta a la configuración mítica del héroe protagonista.

Entre los diferentes itinerarios que se muestran característicos de la iniciación del héroe literario a partir del esquema general de los ritos de iniciación antropológicos se destaca siempre el momento de la partida del hogar, el viaje y lo que sucede en él en la medida en que afecta al protagonista, y el momento de fracaso o éxito de la formación con un regreso explícito o figurado al lugar de origen. En los relatos de artista en los que nos encontramos este desplazamiento, físico o mental, del protagonista y los posteriores descubrimientos o experiencias vitales o artísticas, se produce una adaptación particular de estos ritos en relación a la progresiva madurez de la vocación del personaje. De este modo, Soussloff (2) propone la siguiente clasificación de situaciones recurrentes, que si bien no tienen por qué encontrarse siempre y en conjunto, sí coinciden con algunos de los acontecimientos más destacados en las ficciones de la vida artística. Se trata desde luego de lugares comunes extraídos principalmente de las biografías de artista y que por lo tanto adquieren pleno sentido sólo en la medida en la que constituyen un discurso (*Ib.* 4).

Prebirth: portents, dreams, signs in nature of an unusual type.

Birth: significance of place of birth, family lineage, naming.

Youth: signs of early promise in drawing or modeling; discovery by a recognized artist or artistic authority; recognition of abilities by teacher, fellow

¹⁵ “El proceso así explicitado como forma interior de la novela es el mercado [la marcha] hacia sí del individuo problemático, el encaminamiento que -a partir de una oscura subordinación a la realidad heterogénea puramente existente y privada de significación para el individuo- lo lleva a un claro conocimiento de sí” (Lukács 1970: 84).

students (including competition among artists), patrons; virtuosity in one or more media; early works described.

Maturity: descriptions of major commissions; ekphrases of completed works in prominent locales or collections, including author's own.

Old age: descriptions of late works in terms of artist's spirituality.

Death: circumstances of death; artist's preparations for death; illustrious patrons and peers affected by death.

Fate of body: physical appearance and personal habits of artist; burial, memorials, tombs, inscriptions.

Fate of works: artist's artistic lineage: students, schools, technical secrets.

Significance of artists for author.

En el devenir del artista como héroe en la ficción decimonónica se repetirán con cierta frecuencia temas como el de una vocación temprana, la publicación, representación de las obras, la progresiva intimidad entre estas y el interés espiritual del artista y la muerte de este en circunstancias particulares en contextos históricos, un tanto idealizados, nostálgicos y con preferencia por las épocas de esplendor artístico - Renacimiento o Barroco-, o en acontecimientos relativamente contemporáneos. En estos últimos casos aparecerá casi siempre la ciudad como escenario determinante de la formación del individuo, normalmente de origen provinciano, que encontrará en la urbe una musa hostil para la vida pero también fuente inagotable de inspiración espiritual. No obstante, tanto en la ficción histórica como en la de tema contemporáneo el comportamiento, ilusiones y esperanzas del artista héroe tenderán a aunar las características más definitorias del héroe wertheriano tales como el exceso de individualismo, la subjetividad, exaltación de pasiones o la hipersensibilidad con las del mito del artista, es decir, las derivadas de la identificación de ocio con trabajo y la materialización en un objeto externo de las imágenes que recrean su subjetividad. Por este motivo, incluso cuando el interés de la narración recaiga en el estudio del artista en sociedad a la manera realista o en el refinamiento y refugio interior del mismo en las corrientes finiseculares, estaremos asistiendo siempre a la adaptación de las caracterizaciones tradicionales de la vida artística que Beebe (1964) sintetiza en *Ivory Towers* y *Sacred Fount*.¹⁶

¹⁶ Conviene recordar que, aunque como nosotros, Beebe identifica al artista con el creador incluso aunque permanezca estéril, indica también la posibilidad de que otros personajes, que no son artistas en este

What I call the Sacred Fount tradition trends to equate art with experience and assumes that the true artist is one who lives no less, but more fully and intensely than others. Within this tradition art is essentially the re-creation of experience. The Ivory Tower tradition, on the other hand, exalts art above life and insists that the artist can make use of life only if he stands aloof (...) Ivory Tower tradition equates art with religion rather than experience (Beebe 13).¹⁷

Uno de los más entusiastas defensores de la necesidad de recuperar el heroísmo en la nueva sociedad decimonónica fue Thomas Carlyle en sus conferencias de 1840 sobre el Héroe en la Historia. Por lo que respecta a héroes literarios, dedica dos de sus últimas intervenciones a la figura del Poeta y a la del Hombre de Letras. En el primer caso, comienza recordando cómo el Poeta comparte rasgos con el heroísmo de los profetas, guerreros y dioses para terminar personificándolos en los genios de Dante y de Shakespeare. La caracterización de los dos hitos literarios se basa fundamentalmente en las reflexiones acerca de los retratos pictóricos que de ellos nos han llegado, las anécdotas biográficas que se repiten desde hace siglos y la interpretación de sus obras capitales. Es decir, presenta a estos autores de forma muy similar a la habitual en las ficciones decimonónicas sobre el artista: deducciones psíquicas a partir de una sucinta aplicación del conocimiento común de la frenología y fisiología, aceptación como certezas de lugares comunes en los mitos del héroe-artista y la identificación indiscutible del temperamento de este con su obra. Así por ejemplo, deduce en el retrato de Dante pintado por Giotto: “the mournfulest face that ever was painted from reality”, “the softness, tenderness, gentle affection as of a child; but all this is as if congealed into sharp contradiction, into abnegation, isolation, proud hopeless pain” (Carlyle 319). Rostro esperable en un hombre que dominaba el Mundo Eterno frente al cual “that

sentido, sean sin embargo tratados como tales por el autor, tal y como ocurre, por ejemplo, con el esteta decadente (“I should be understood that I am the term ‘artist’ to mean anyone capable of creating works of art, whether literary, musical, or visual. In fact, actual production is not a requirement for the artist-hero, for some of the characters, discuss are only potential artist, and a few are not identified as artist as all, though they are obviously surrogates for their authors” (Beebe V-VI).

¹⁷ La tradición de *Ivory Tower* (“Torre de marfil”) suele implicar que a “well-made’ work of art is superior to the real world” (Beebe 14), proclama habitual en los movimientos finiseculares. Por su parte, el mito de la *Sacred Fount* (“Fuente sagrada”) es fácilmente rastreable entre los héroes románticos: “In fact, one implication of the Sacred Fount myth is that life and art are interchangeable. Life can be converted directly to art, but to do so is to destroy life. Similarly, art and the artist may be destroyed by life” (*Ib.* 16). En la práctica, también reconoce la presencia en el artista de ambos tipos: “But the situation of the typical artist-hero is essentially what I have outlined here: the Divided Self of the artist-man wavering between the Ivory Tower and the Sacred Fount, between the ‘holy’ or esthetic demands of his mission as artist and his natural desire as a human being to participate in the life around him” (*Ib.* 18).

awful reality over which, after all, this Time-World with its Florences and banishments, only flutters as unreal shadow” (*Ib.* 322), mundo eterno que representaría en el canto de la *Divina Commedia*.

Aunque cabría pensar que se trata de una idealización exclusiva en la recreación de personalidades consagradas, encontramos un proceso similar en la conferencia dedicada al Hombre de Letras, el verdadero héroe moderno, “product of these new ages” (Carlyle 383). Además de aplicar de nuevo la metodología deductiva, ahora sobre el recuerdo de los grandes pensadores y literatos del siglo anterior o inmediatamente pasados, reivindica como espiritualmente positivos tres de los rasgos fundamentales de los que se consideraban imprescindibles del artista moderno: el sacerdocio espiritual,¹⁸ la presentación de la pobreza como sintomática de la pureza moral¹⁹ y la comunicación con lo inefable o la divinidad.²⁰ Esta clase de presentaciones así como la comparativa implícita o explícita del heroísmo de los genios consagrados con los artistas aspirantes a la gloria actual la encontraremos especialmente en las revistas de promoción del artista moderno como las que veremos en el capítulo siguiente.

Si bien hemos dedicado algunas palabras al mito del héroe y del héroe-artista no estaría de más hacer alguna referencia a la utilización de ciertos mitos clásicos como parte de este intento de elevar la labor artística de entre el resto de los oficios oficialmente productivos. De este modo, el artista puede aparecer como un Narciso que enloquece encerrado en la contemplación de sí mismo, un Ícaro que sacrifica su vida por el disfrute momentáneo de la gloria divina o incluso a finales de siglo XIX y a lo largo del XX un Sísifo destinado a sufrir un castigo inútil, incomprensible y eterno. La tragedia engrandece así el sacrificio del mártir y atrae la compasión y la respetabilidad del profano hacia la maldición del artista.

¹⁸ “I many a time say, the writers of Newspapers, Pamphlets, Poems, Books, these *are* the real effective Church of a modern country (...) Nay not only our preaching, but even our worship, is not it too accomplished by means of Printed Books?” (Carlyle 391); “I say, of all Priesthoods, Aristocracies, Governing Classes at present extant in the world, there is no class comparable for importance to that Priesthood of the Writers of Books” (*Ib.* 396).

¹⁹ “I will say rather that, for a genuine man, it is no evil to be poor; that there ought to be Literary Men poor, -to show whether they are genuine or not!” (Carlyle 394); “What if our Men of Letters, Men setting-up to be Spiritual Heroes, were still *then*, as they now are, a kind of ‘involuntary monastic order’; bound still to this same ugly Poverty, -till they had tried what was in it too, till they had learned to make it too do for them!” (*Ib.* 395).

²⁰ “He is uttering all that a man, in any case, can do. I say *inspirated*; for what we call ‘originality’, ‘sincerity’, ‘genius’, the heroic quality we have no good name for, signifies that. The Hero is he who lives in the inward sphere of things, in the True, Divine and Eternal, which exists always, unseen to most, under the Temporary, Trivial” (Carlyle 384).

No obstante lo dicho, son los mitos de Prometeo y de Pigmalión los que gozan de la predilección de los artistas, si bien el segundo suele ser más identificativo de los pintores y escultores. El titán Prometeo resurge a finales del XVIII como la encarnación del artista (Shafterbury), despreciador de los dioses a favor de los hombres e incluso en algunas obras, como el *Prometeo* de Goethe (escrito alrededor de 1774), creador literal de estos (Trousson 2001). Así pues, la escultura en particular y la actividad creativa en general adquiere de forma definitiva caracteres divinos a la par que refuerza su papel como guía y proveedor de la Humanidad. Se produce así un doble proceso de humanización de Prometeo y de deificación del artista.²¹ Sin embargo, del mismo modo que Prometeo es condenado a sufrir un castigo eterno, el artista se presenta ahora como un sufridor perpetuo por causa de los hombres pero que, a su vez, tal y como ocurría con la mofa del público o la vida en la miseria, se reescriben como mecanismos de purificación y superación (Neumann 52-55).

La simpatía por Pigmalión y su escultura, bautizada por Rousseau con el nombre de Galatea (1762), se relaciona estrechamente con el enfrentamiento entre Arte y Vida o Arte y Mujer. Ante el desprecio de la mujer real, el artista proyecta su deseo físico y espiritual sobre el objeto que monopoliza todos sus pensamientos, la Obra Maestra o Ideal, que con relativa frecuencia se concretiza en una talla esculpida, una imagen pintada, un personaje o alter ego ficticio (el destinatario lírico o un personaje femenino idealizado, dramático o narrativo) y que muy a menudo se pretende identificar con la propia Musa inspirativa. El rechazo sexual por la mujer se encontraba ya en los orígenes ovidianos del mito (Las *Metamorfosis*, Libro X), aunque desde estos y hasta el siglo XIX siempre se había visto mitigado por la apelación a Venus para dotar de vida a la efigie de Pigmalión. La novedad decimonónica recaerá en la desaparición de la intervención divina con el traspaso al creador del poder para dotar de vida al objeto inanimado. La intención del artista sería entonces o la posesión física de una compañera ensombrecida por el porvenir del creador o una adoración de carácter platónico hacia la Belleza espiritual. El paso de la omnipotencia del Pigmalión-Prometeo romántico a la idolatría del artista suplicante finisecular se explica por la aparición de las Galateas

²¹ Se produce por tanto la comunión de ambos mitos en la figura del artista: “Si la passion de Pymalion au contact de l’ambition prométhéenne prend nécessairement un caractère plus impétueux, la révolté prométhéene, inversement, cesse d’être purement métaphysique et s’humanise” (Soussloff 73). La creación de este Prometeo humanizado constituye el tema principal de obras como *Frankenstein o El moderno Prometeo* de Mary Wollstonecraft Shelley (1818). También existen derivaciones del tema de Pigmalión en los que la educación toma el relevo de la herramienta física como veremos, por ejemplo, en *La familia de León Roch* de Galdós (1878).

realistas o Galateas del Desengaño que simbolizan la duda acerca de la posibilidad de trasladar el ideal al objeto artístico o a la mujer natural. La pérdida progresiva del poder creador y la decepción ante la imposibilidad de modelar lo femenino suelen propiciar la destrucción del objeto, de la mujer e incluso del propio artista.²²

Por otro lado, existirán también ejemplos de la realización inversa del mito, es decir, casos de creadores que pretenderán la conversión de la mujer real en un objeto bello, manejable y sumiso al que adorar como se adora a lo ya creado o a lo que desearía crear uno mismo, como ocurrirá en *La Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam (1886).

1.1.3.1. Novela de artista, novela de formación y novela lírica.

La definición del subgénero narrativo de la “novela de artista” apenas ha sufrido modificaciones desde su enunciación por parte de Herbert Marcuse en su tesis doctoral de 1922: “il romanzo dell’artista sarebbe quindi un romanzo in cui un artista è inserito e inquadrato nel mondo circostante come esponente di una forma specifica di vita” (Marcuse 4). De este modo, el subgénero contendría y se vería condicionado por un contexto histórico concreto del que el artista, como personaje autónomo y representante de una forma particular de vida, aparecería como el héroe de la ficción narrativa. Aunque ligada estrechamente a la novela educativa, a lo largo de su estudio insiste en el carácter subjetivo de la novela de artista frente a la objetividad necesaria en la educativa, en la que se ahondaría en el desarrollo e inserción en el mundo del protagonista y la renuncia implícita o explícita a la vocación.²³ El corpus seleccionado para su estudio partiría de las primeras novelas alemanas del *Sturm und Drang*, caracterizadas por las aspiración de inserción en la sociedad del protagonista, señalaría la preferencia por la trascendencia y superación de la realidad (la misión metafísica de

²² Véase el repaso del tratamiento del mito a lo largo de los siglos XIX y XX en Ana Rueda (1999), estudio apoyado tanto en textos literarios como en manifestaciones artísticas de otro tipo como el análisis de las recreaciones sobre el mito de Jean-Leon Gérôme (1890) y Edward Burne-Jones (1868-1878).

²³ “Per il poeta epico moderno la vocazione artistica è quindi una forma particolare di vita; ma egli rinuncia ad essa, e si integra consapevolmente e deliberatamente nel mondo che lo circonda. Ciò significa che egli deve superare anche la forma specifica del ‘romanzo dell’artista’: questo romanzo non può essere, per lui, che la riproduzione del suo proprio cammino evolutivo, per cui l’artista rinuncia alla vocazione artistica in senso stretto, e si inserisce –tramite la rinuncia- nella vasta cerchia del mondo circostante. Il ‘romanzo dell’artista’ dà luogo al ‘romanzo educativo’ (*Bildungsroman*), che presenta nuovamente il carattere dell’oggettività epica” (Marcuse 7). Uno de los ejemplos más claros de este proceso se observa en la novela de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795- 1796).

la que hemos hablado previamente), seguido de un periodo de activismo realista con un breve paréntesis de la novela histórica romántica y el regreso final a la intimidad del arte por el arte que se asume a partir de los modelos franceses y que culminará con Thomas Mann.²⁴

Si bien el estudio de Marcuse ha servido de punto de partida para la mayoría de los intentos de aplicación a un corpus literario español, en la práctica la selección de obras escogidas no suele ceñirse exactamente a esta definición excepto en los casos en los que esta se había aplicado previamente a ejemplos indiscutibles de la literatura francesa como *La obra maestra desconocida* de Balzac (1831), *Manette Salomon* de los Goncourt (1867) o *La obra* de Zola (1886) que a su vez habían sido tomados como modelos en distinta medida para obras que, por extensión, también se consideran novelas de artista, *La Quimera* de Pardo Bazán (1903) (Latorre 1996) o *La maja desnuda* de Blasco Ibáñez (1906) (Tomás Ferré 1998). Además, conviene recordar el magisterio hispano de Gutiérrez Girardot en *Modernismo* (1983) donde se muestra de acuerdo con el origen de la novela de artista en el *Sturm und Drang* (el genio de *Ardinghella* y *las islas afortunadas* de Heinse [1787], y el marginado de *Lucinde* de Schlegel [1799]) con la conversión del artista en objeto novelable (51). En Heinse y Schlegel sitúa acertadamente los inicios de la Modernidad y de la relación conflictiva entre el artista y el utilitarismo burgués ('las novelas de artista' tienen de común el que en la respuesta a la pregunta por el 'para qué' del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (*Ardinghella*), de una plenitud (*Lucinde*) o de mundos lejanos y pasados") (*Ib.* 55). En la literatura hispana señala los primeros ejemplos de novela de artista en el Modernismo con *Amistad funesta* (1885) de José Martí, *Sobremesa* de José Asunción Silva (escrita hacia 1885 y 1886), *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez (1901) y *Resurrección* de José María Rivas Groot (1902).²⁵

La bibliografía específica de un corpus español peninsular de los siglos XIX y XX ha sido ampliada en los últimos tiempos debido al renovado interés por la proliferación de novelas con temática artística en los últimos años del siglo XX y comienzos del XXI (Latorre 2002a) (M. Rodríguez Pequeño 2004) (Gil-Albarellos y M.

²⁴ Las novelas de Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1903) y *Muerte en Venecia* (1911) junto a *El retrato de un artista adolescente* (1916) de James Joyce y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (1913-1927) encarnan el prototipo del artista y de la novela de artista de comienzos del siglo XX.

²⁵ Véanse Phillips (1968) y Amezúa (2002).

Rodríguez Pequeño 2009), trabajos recopiladores sobre la novela de artista en Max Aub (Corella Lacasa 2003)²⁶ o el 3º Encuentro Internacional “En el país del arte” (Garín Llombart y Tomás Ferré 2003). Sin embargo, a la hora de establecer este corpus se han tenido en cuenta criterios un tanto diversos. Por ejemplo, mientras que Facundo Tomás Ferré prefiere restringir las novelas de artista a aquellos relatos protagonizados por un artista como creador, “en los primeros tiempos generalmente un poeta y a partir de la segunda mitad del XIX habitualmente un artista plástico” y “cuya trama giraba en torno a sus problemas vitales y profesionales” (2000: 26), Yolanda Latorre acepta en principio también la definición de Marcuse, con un protagonista o “héroe, un creador de belleza [que] construye la imagen completa de su propia época” (1996: 3) aunque en otro lugar deja la puerta abierta a otros personajes admiradores de lo estético, con aptitudes y actitudes artísticas pero no necesariamente creadores: pese a la “especial atención por el artista plástico (pintor) conforme se aproxima nuestra centuria (...) los novelistas interpretarán individualmente las funciones del artista y de los otros individuos cuyos rasgos mantienen con él ciertas concomitancias: estetas, coleccionistas, bohemios e intelectuales”) (1999: 107).²⁷ Los individuos en posesión de una exacerbada sensibilidad artística que condicione y determine su vida serán aceptados como protagonistas por Ogno (2003)²⁸ y Plata (2009) lo que les permite zanjar cualquier tipo de discusión relativa al estudio como novelas de artista de las novelas de 1902, *La voluntad* de José Martínez Ruiz y *Camino de perfección* de Pío Baroja más sus

²⁶ Recomiendo el capítulo primero de este trabajo (“La novela de artista del romanticismo a la vanguardia”) por su interesante reflexión acerca de las teorías de Dore Ashton (*Una fábula del arte moderno*), Carl Schmitt (*Romanticismo político*), Hans Seldmayr (*La revolución del arte moderno*), que le ayudan a complementar las citadas aquí de Gutiérrez Girardot y Calvo Serraller. Más adelante, en su análisis de *La calle Valverde* identifica la definición de novela de artista en cuanto a función del artista como testigo y testimonio su época, con la de “novela de la vida literaria” propuesta por Gonzalo Sobejano en un artículo dedicado a la novela de Max Aub (1996).

²⁷ Como vimos en la introducción, Latorre incluye en este artículo cuentos variados de J. Dicenta, Pardo Bazán (de esta también *La Quimera* [1903], *El saludo de las brujas* [1897], *La sirena negra* [1908], *Dulce dueño* [1911] y *Selva* [1913]), J. O. Picón, M. Bueno, E. Zamacois y L. Alas así como las novelas *El frac azul* de Pérez Escrich (1864), *Fra Filippo Lippi* (1877) de Castelar, *Doña Berta* (1891) de L. Alas, *Tristana* de Galdós (1892), *La maja desnuda* (1906) de Blasco Ibáñez, *Troteras y danzaderas* y *Tinieblas en las cumbres* (1907) de Pérez de Ayala, *Las tardes del sanatorio* (1909), *El mundo es así* (1912) de P. Baroja y *Casta de hidalgos* de Ricardo León (1915). Aunque la mayor parte de estas están protagonizadas por pintores o escritores, deja la puerta abierta también a los estetas y a las inquietudes estéticas por ejemplo, en las últimas novelas Pardo Bazán (*La sirena negra*, *Dulce dueño*, *Selva*).

²⁸ “Es decir, no se trata necesariamente de personajes que crean arte, positivamente, ni tan siquiera de personajes que serían *capaces de crear*, aunque no lo hagan, sino de personajes cuya vida de ficción viene modulada por el arte (común a todos ellos es la posesión de una fuerte sensibilidad artística): es el arte el que, de una u otra manera, rige sus vidas” (Ogno 239).

coetáneas *Amor y Pedagogía* de Miguel de Unamuno y *Sonata de Otoño* de Valle Inclán para Ognio y de *La novela de mi amigo* de Gabriel Miró (1908) y las citadas *La Quimera* y *La maja desnuda* para Francisco Plata. Este último reafirmará de nuevo el carácter formativo de la trama de la novela de artista (“narra la formación y el desarrollo de la sensibilidad artística del protagonista”) (Plata 2009: 25) para mostrar la variedad de presentaciones que puede adoptar en la novela finisecular española: autorretrato (el decadente Ossorio, el intelectual Azorín, el marginado Uriós), peregrinaje estético (mítico, cíclico y prerrafaelita) o síntesis de las artes (panteísmo y eclecticismo estético, etc.).

Animado por lo que me parece ser una identificación de lo que hemos llamado “héroe moderno”²⁹ y sin distinguir dentro de él al creador como categoría aparte, Nil Santiáñez-Tió apuesta por la denominación de “héroe decadente” para referirse al “personaje del artista, del hombre de letras o del individuo sensible alineado por la sociedad y/o enfrentado a ella” (Santiáñez-Tió 2002: 172). Inevitablemente, tras esta definición contempla el género de la novela de artista como un “género de novela prototípico de la modernidad [que] obedece a una realidad social muy concreta: la toma de conciencia del hombre de letras y del artista de su ambigua posición en una sociedad regida por las leyes del mercado, por el valor del dinero y por una mentalidad práctica en esencia” (*Ib.* 172-173).³⁰ Estamos por lo tanto ante un personaje escindido de la sociedad moderna, en permanente lucha con ella y normalmente también consigo mismo, “culminación de la subjetividad moderna” (*Ib.* 179). Así pues, aunque el héroe decadente adopta distintas configuraciones desde el siglo XIX hasta la actualidad, en su caracterización insiste en su ubicación urbana, su tendencia a la vida contemplativa y al constante autoanálisis, manifestaciones en todo caso de la permanente persecución de un conocimiento de su propia existencia (*Íd.*).³¹ A partir de esta definición, propone una

²⁹ El héroe nacido en el Romanticismo que para Benjamin es el “verdadero sujeto de la *modernité* (...) lo cual quiere decir directamente: para vivir la modernidad, es menester una constitución heroica” (*París II Imperio* 167).

³⁰ “Empleo dicho término [novela de artista] para referirme a las protagonizadas por el personaje decadente. Vale decir que en este caso la palabra ‘artista’ tiene un sentido amplio que comprende desde el hombre de letras y el intelectual hasta el individuo preocupado por el arte y la literatura pasando por el bohemio, el artista *sensu stricto* y el individuo reflexivo: es decir, las distintas configuraciones del héroe decadente” (Santiáñez-Tió 2002: 173).

³¹ Tal y como ocurrirá de forma muy estrecha con la novela lírica, el énfasis en la reflexión como medio casi exclusivo de conocimiento de sí relaciona este “héroe decadente” con los protagonistas de la *roman de la conscience malheureuse*, la cual toma como punto de partida la escisión del individuo respecto a la divinidad tal y como fue desarrollada por Hegel (“On retrouve, sous-jacente à ces oeuvres, cette définition

lista abierta de “novelas del héroe decadente” que si bien no matiza en todos los casos la afición creativa plasmada en un objeto externo a él mismo, ofrece una visión amplia de la evolución de la mirada interior del individuo en la ficción española sin restricciones canónicas que acoten el fenómeno en un periodo histórico concreto.³²

La relación inevitable (aunque sea por ser negada) entre el individuo moderno, máxime cuando este posee inquietudes artísticas, y la sociedad implica necesariamente una modificación en la conciencia del protagonista mediante un proceso que se desarrolla en el universo del relato y en la estructura del discurso de la novela. Cuando existe una intención explícita de señalar este proceso de cambio como proceso formativo estamos ante la novela de formación, un subgénero caracterizado por lo tanto por “la capacidad formativa y modeladora de los acontecimientos novelescos sobre la personalidad del protagonista”, quien impelido por la conflictividad Yo-Mundo, y autor y receptor de este proceso formativo, “obtiene, por autoconciencia, un conocimiento de sí mismo, o lo que es lo mismo, su propia identidad” (Rodríguez Fontela 53). La novela de formación se aprovecharía entonces del discurso abierto de la novela y la estructura de los ritos de iniciación antropológicos para presentar la formación no sólo del individuo sino también de la Humanidad con el fin de propiciar la lectura reflexiva tanto en el autor como en el lector (*Íd.*). En esencia, y acorde en gran parte con la caracterización inicial de Marcuse, la novela de artista o *künstlerroman* sería un subtipo de novela de formación definida, según los casos, por el protagonismo de un creador artístico, un personaje de incontestable sensibilidad artística o incluso un personaje vencido por la autorreflexión. Así, se hace necesario recordar que ni toda novela de formación es novela de artista ni se puede considerar como novela de artista cualquier narración que contenga como personaje a uno o varios artistas ya que existen múltiples ejemplos de novelas protagonizadas directamente por artistas que desarrollan la lucha

hégelienne (...) à la scission qui, à l'intérieur d'une conscience, oppose la vision négative que l'individu a de lui – même à la vision éthérée qu'il a du divin, s'ajoute une seconde forme de séparation: obnubilé par l'éloignement du divin e par la conscience de son progre néant, l'individu tient peur plus inessentielle contre la réalité objective, politique et sociale en particulier, qui l'enteure” (Chardin 34).

³² Tanto en el listado de *Investigaciones literarias*, que parte de 1842 y termina en 1971 (2002: 176) como en el artículo publicado sobre el héroe decadente en la novela española moderna de 1842 a 1912 (1995: 182), Santiáñez-Tió indica cuáles de todas estas obras protagonizadas por héroes decadentes “no han sido asociados por lo común como novelas de artista” (2002: 177). Esto supone que en el caso de autores como Benito Pérez Galdós, se considere novela de artista *El audaz* (1871), *El amigo Manso* (1882) o *El Doctor Centeno* (1883) frente a *Lo prohibido* (1885), novela de héroe decadente pero no novela de artista.

del héroe problemático pero que no tienen por qué suponer un trastorno en su búsqueda estética del ideal.³³

En los acercamientos a la novela de artista en el fin de siglo español es muy frecuente que algunas de las novelas que se eligen para su comentario, como *La voluntad*, sean objeto también del estudio y definición de la novela lírica hasta el punto de que Darío Villanueva llega casi a solapar ambos subgéneros cuando afirma que “la novela lírica se identifica en gran medida con una singular manifestación del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística, personificado en un personaje emblemático, *alter ego* del autor” (1983: 1, 14). Sin embargo, si bien resulta difícil de negar la coincidencia de ambos subgéneros en novelas como la citada de José Martínez Ruiz o la tetralogía de Pérez de Ayala, la identidad de la novela lírica radica más bien en la innovación que presenta respecto del narrador omnisciente realista ya que lo sustituye por un yo narrativo que desempeña la misma función del yo lírico (*Íd.*) en una novela que prescinde de mostrar la maduración del personaje a través de reveladores encuentros iniciáticos para optar porque esta se deduzca del proceso intelectual, racional y sensible, a partir del cual se proyecta el mundo (*Ib.* 16). La novedad no estribará tanto en el mayor énfasis en la introspección, cuyo protagonismo, aunque primordial en la novela psicológica del fin de siglo, no es originario de esta, sino en la manera en que la trama se fragmenta en impresiones de la conciencia contemplativa y condicionan un tipo de discurso capaz de transmitir este estatismo y temporalidad suspendida (R. Gullón 1984).

³³ Aunque en esta tesis hemos preferido centrarnos en el estudio del artista creador como personaje en la ficción y esbozamos brevemente el debate en torno a la “novela de artista”, conviene señalar que en la lectura de las obras muy a menudo las fronteras entre desarrollo novelesco, formación vital y formación artística se enredan de tal manera que se hace muy difícil separar unos conceptos de otros. La complicación radica ya por ejemplo en la clasificación teórica del héroe-artista o artista-héroe de Beebe en *Ivory Tower* o *Sacred Fount* a la que nos hemos referido antes. Si el artista es tal tanto en la huida y encierro estético como en su experiencia en comunidad, ¿no podríamos considerar que cada experiencia vivida tiene como causa y consecuencia su temperamento o visión personal y por tanto, deja su huella inevitablemente, aunque no sea el propósito principal, en su búsqueda estética? Quizá la solución más honesta es la de Anne Marie Reboul (1997b) quien en un breve trabajo sobre la novela de artista europea señala como propio de la novela de artista la identificación entre artista, sujeto narrativo y la lucha con la obra, pero sin olvidar que “le roman de l’artiste se trouve ‘à un carrefour narratif’ con *le roman du collage* (por ejemplo, de las relaciones amorosas del artista), la novela de aprendizaje, la novela del poeta, la novela del o sobre el Arte, la novela de derivación fantástica en la que hace presencia lo imposible y la biografía novelada.

1.2. El artista como tema en la novela europea de los siglos XVIII y XIX.

1.2.1. Literatura alemana. Goethe.

Como hemos visto en el apartado anterior, el nacimiento europeo de la ficción protagonizada por el artista como heredera de las biografías artísticas del Renacimiento se sitúa en los últimos decenios del siglo XVIII. La revalorización del genio, la imaginación y el sentimiento por parte del *Sturm und Drang* así como la insistencia ilustrada en la formación integral del ciudadano propician la aparición de una serie de narraciones ampliamente estudiadas por Marcuse en su citado estudio sobre la génesis y desarrollo de la novelas de artistas alemanas entre las que se encuentran el *Anton Reiser* de Moritz (1785), *Ardinghella y las islas afortunadas* de W. Heinse (1787), *Hyperion* de Hölderlin (1797-1799), *Las peregrinaciones de Franz Sternbald* de Tieck (1798), *Lucinde* de Schlegel (1799), etc. A comienzos del siglo XIX los relatos y novelas de E.T.A Hoffmann encarnarán la veneración por el poder trascendental de la música (en torno a 1815-1820, *El Consejero Krespel*, *La Fermata*, *El poeta y el compositor*, etc.), la percepción romántica de la creación en la conducta salvaje del pintor diabólico de *Los elixires del diablo* (1815), en las composiciones oscuras y absurdas de Nathaniel en *El hombre de arena* (1817)³⁴ y en la pérdida de la razón del pintor, tanto el protagonista de *La iglesia jesuita de G** (1817) como el de *El salón del rey Arturo* (1816), quien se resiste a admitir su incapacidad de plasmar su visión en el Arte.³⁵

Sin embargo es en la obra narrativa y dramática de Goethe donde encontramos anticipado el tratamiento de los problemas de la creación artística que se harán tan populares en el siglo siguiente. Su inconcluso *Prometeo* (1773-1774) actúa desde su

³⁴ Estas composiciones “pesadas, abstrusas y tenebrosas” distancian a los dos amantes pues ponen en evidencia la incompatibilidad entre el prosaísmo y armonía femenina con la exaltación del hombre excepcional, motivo recurrente como veremos a lo largo de todo el siglo: “Cuando, al fin, hubo terminado y se lo leyó a sí mismo, en alto, su propio poema, quedó horrorizado, y lleno de espanto se dijo: ‘¿De quién es esa horrible voz?’. No obstante lo cual, tuvo la sensación de que este poema estaba muy logrado y que podría inflamar el ánimo de Clara, leyéndoselo, al tiempo que le hacía ver las espantosas imágenes que le angustiaban y presagiaban la destrucción de su amor (...) Terminada la lectura, el joven arrojó lejos de sí el manuscrito, y con los ojos llenos de lágrimas, encendidas sus mejillas, inclinóse hacia Clara, cogió sus manos convulsivamente, y exclamó con acento desesperado: ‘-¡Ah, Clara, Clara!’ Clara le estrechó contra su pecho y le dijo suavemente, muy seria: ‘- Nataniel, querido Nataniel, ¡Arroja al fuego esa maldita y absurda obra!’ Nataniel, desilusionado, exclamó, apartándose de Clara: ‘-Eres un autómeta, inanimado y maldito” (Hoffmann, *Hombre de arena* 74-76).

³⁵ “Hace ya algunos años que ha muerto para el arte para el que siempre había vivido. Se pasa días enteros sentado ante el lienzo preparado y su mirada fija en él. A eso lo llama pintar, y usted mismo acaba de comprobar el estado de exaltación que le produce la descripción de uno de esos cuadros” (Hoffmann, *Salón del rey Arturo* 162).

posición intermedia entre los dioses y el hombre, desafía a unos y defiende a otros, a los que esculpe “a semejanza mía, una raza igual a mí, para que padezca, para que lllore y goce y se alegre, sin hacer, como yo, caso alguno de ti” (Goethe, *Prometeo* III, 1905).

Casi de forma simultánea, *Los sufrimientos del joven Werther* (1774) dan voz a la nueva sensibilidad de la juventud contemporánea con un personaje sujeto y objeto de sus propias pasiones en el que los héroes románticos, y entre ellos, los jóvenes artistas, se justificarán para dar rienda suelta, en su vida y en sus obras, a la emoción desmedida. Sin embargo, pese a esta reconsideración de la emoción como propiciadora de la inspiración, en el propio Werther hay indicios de la pérdida de la capacidad creativa asfixiada por las experiencias de la vida. Así, reconoce que su arte se resiente en los momentos de felicidad (Goethe, *Werther* I, 1912-1913) y lamenta su esterilidad pictórica.

Nunca fui más feliz, jamás fue más pleno y vivo mi sentimiento de la Naturaleza, y hasta de la piedrecita, y de la brizna de hierba, y, sin embargo... No sé cómo expresarme; anda tan floja mi fuerza de imaginación, vacila y fluctúa todo de tal suerte ante mi alma, que ni un simple apunte puedo hacer; aunque me figuro que si tuviere a mano barro o cera, podría moldear algo bueno. Cogeré, pues, barro, si esto se prolonga, y lo modelaré, y que luego me salga una torta (Goethe, *Werther* I, 1934).

Si bien en 1790 su drama *Torquato Tasso* retoma la anécdota renacentista para actualizar la relación entre genio y locura y ejemplificar las contradicciones del orgullo artístico, su anhelo de admiración y su deseo de soledad y marginación, pocos años después el mismo Goethe escribirá lo que Lukács definió como la síntesis “o reconciliación del hombre problemático -dirigido como un ideal que es para él vivencia- con la realidad concreta y social” (1970: 143), es decir, la novela de artista o narración de los años de formación de Wilhem Meister (1795-1796). La inclinación de este joven burgués por el teatro le anima a rechazar una formación comercial para optar por la vida itinerante de los actores y la composición de diversos dramas que nunca llega a concluir. Las progresivas decepciones, la toma de conciencia de su propia indecisión cuando actúa y siente como Hamlet y el contacto con auténticos receptáculos de la emoción e imaginación desbordada (el arpista ciego y Mignon) le guiarán hasta los

brazos de una logia de hombres respetables que le reconducirán a su destino natural de perfecto ciudadano.

Además de la fortuna del mito de Prometeo y la sacralización romántica de las vidas trágicas de determinados artistas, normalmente jóvenes locos o suicidas clásicos, la difusión e imitación de héroe pasional y melancólico personificado en Werther formará pronto parte de todas las literaturas europeas incluida, aunque de forma algo tardía, la española. Por lo que respecta al Wilhelm Meister, el romántico desviará sus simpatías hacia la pareja lírica de Mignon y el arpista y, al menos en el caso español, sólo comenzará a apreciarse su magisterio como novela de formación a partir del krausismo (Rukser 173-179) y en las novelas del cambio de siglo como *Camino de perfección* y *Troteras y danzaderas* (*Ib.* 189-190).

1.2.2. Literatura inglesa, británica y americana.

En la literatura británica del XVIII encontramos una de las primeras sátiras de biografías de artistas. En lugar de revisar estas anécdotas con la intención general de reverencia y asimilación de la genialidad clásica, se reescribe un conjunto de relatos humorísticos a partir de tópicos como el del desorden vital o el de la creación “mística” de estos artistas. De este modo, las *Memorias biográficas de pintores extraordinarios* de Beckford (1780) y las *Vidas* de Vasari mantienen un diálogo permanente en el que la interpretación sarcástica del primero funciona siempre en relación con la idealización del biógrafo renacentista.

En estas *Memorias* Beckford actualiza y adelanta muchos de los tópicos atribuidos a los pintores que encontraremos en los protagonistas del siglo siguiente. En la vida del pintor Aldrovando Magno narra la historia de un niño con talento, despreciado por sus padres, que se convierte en un pintor afamado gracias al encuentro casual con un pintor de renombre. Más adelante Aldrovando llega a dominar hasta tal punto el arte mimético que una princesa teme quemarse los dedos si los acerca a las llamas de una zarza ardiendo en un retablo sobre el tema de Moisés. Tras esta anécdota, cuya lectura remite inmediatamente a la competición entre Zeuxis y Parrasio,³⁶

³⁶ Según narra Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (“Tratado de pintura y el color”, Libro XXXV) Parrasio demostró ser mejor artista que Zeuxis. Si bien las uvas del cuadro de Zeuxis habían logrado atraer a unos pájaros hambrientos, Parrasio habría engañado al propio Zeuxis quien, sólo tras intentar retirar la cortina que ocultaba el cuadro de su rival, se habría percatado de que la cortina era en sí el famoso el cuadro.

Aldrovando cae en una locura cuantitativa, aspira a construir un lienzo de tales dimensiones que ninguna cantidad le es suficiente y cuando el almacén que los contiene se quema, desespera y muere. En la siguiente biografía sus discípulos Andrew Guelph y Og de Bason representan ya la oposición entre el sosiego neoclásico y la exaltación romántica. Descubierta su talento, como Giotto, por sus bocetos de ovejas en las piedras, viajan hasta el Tirol, lugar donde Og descubre lo sublime natural, fuente de inspiración y de locura. Mientras que Andrew lleva una vida sosegada y productiva, Og se condena a una vida melancólica, maltrata el amor, se retira a Sicilia y se suicida arrojándose a un volcán.

Estos rudos paisajes de montaña se adecuaban perfectamente a la sombría imaginación de Og que encontraba especial deleite en la soledad y en la melancolía (...) Mientras Og se entregaba a su inclinación por los paisajes agrestes, Andrew, cuya imaginación era menos ardiente, se contentaba con el panorama más apacible de los valles (Beckford, *Memorias* 41-42).

[Andrew] tampoco se lamentó durante meses en lugares sombríos ni desperdió sus jóvenes días vagando [por] palacios deshabitados o reflexionando sobre la decadencia de los imperios (...) Andrew había oído hablar de la conducta ridícula de su amigo y lamentaba que este se hubiera dejado arrastrar por su imaginación imperiosa (Beckford, *Memorias* 62).

Mediado el siglo XIX y con permiso del debutante escritor David Copperfield de Dickens (1849) nos trasladamos al joven continente para seguir el rastro de la obsesión pictórica.³⁷ En *El retrato oval* de Edgar Allan Poe (1842), el retrato de una bella mujer encierra en realidad el alma de una esposa fallecida mientras servía de modelo para su marido quien, enloquecido en la ejecución del retrato, no se habría dado cuenta de la

³⁷ Aunque aquí no lo desarrollemos, encontramos también referencias al mundo del arte y del artista en Nathaniel Hawthorne en la novela *El fauno de mármol* (1860), protagonizada por varios artistas americanos en Italia, o en relatos como *El artista de lo bello* (1844) y *El retrato de Edward Randolph* (1837). La excusa del retrato, como veremos también en Poe y en Wilde, es un motivo recurrente en los relatos fantásticos en los que se juega con la posibilidad de la permanencia del alma del modelo en el retrato gracias a la peripecia del pintor, capaz de captar la psicología del retratado. En la literatura rusa *El retrato* de Gogol, publicado en *Historias de San Petersburgo* (1835-1842) desarrolla el tema de un pintor pobre que se convierte en un retratista envidioso y halagador de la burguesía por culpa de la influencia maligna de un retrato de un diabólico prestamista.

progresiva desaparición de su esposa. El pintor reaparece en las ficciones de Henry James *Historia de una obra maestra* (1868), *Roderick Hudson* (1875) y *La madonna del futuro* (1879). Si en la primera se discute acerca del poder del pintor para captar la psicología del retratado y en la segunda se narra la evolución personal de un pintor aficionado, *La madonna del futuro* insiste en la tragedia de los problemas de materialización del universo inefable del artista. En este caso el narrador se ve obligado a decepcionar a un pintor obsesionado hasta tal punto con la recreación perfecta de la *Madonna* de Rafael que se niega a ver cómo el paso del tiempo envejece a su modelo. Como el pintor del *Salón del rey Arturo* de Hoffmann, la obra inmortal no es más que un lienzo negro descolorido en el que el pintor ya no es capaz de dar forma física a sus ideas.

If I could only transpose them into some brain that has the hand, the will! Since I have been sitting here taking stock of my intellects, I have come to believe that I have the material for a hundred masterpieces. But my hand is paralysed now, and they will never be painted. I never began! I waited and waited to be worthier to begin, and wasted my life in preparation. While I fancied my creation was growing it was dying (...) I need only the hand of Raphael (...) I am the half of a genius! (H. James, *Madonna* 792).

Regresamos de nuevo al continente europeo para recordar una de las novelas más influyentes en la defensa del arte sobre la naturaleza, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1890). Aunque el artista es “creator of beautiful things” y la meta del arte es “to reveal art and conceal the artist” (Wilde, Prefacio 5), Basil Hallward teme sin embargo haber dejado demasiado de él mismo en el retrato del joven Gray y plantea la duda acerca del verdadero origen de la perfección del retrato, la belleza del modelo o su talento. En realidad, este debate es subyacente a toda la novela cuando la obra de arte asume contra su propia concepción, su naturaleza eterna y ajena a la moral, las consecuencias de la corrupción del modelo. En el retrato de Dorian las primeras alteraciones aparecen en el momento en el que el joven modelo repudia a la inocente Sybil porque esta se niega a continuar con la existencia “fingida” ligada a su profesión de actriz.

1.2.3. Literatura italiana.

Escrita bajo la influencia del *Werther*, *Las últimas cartas de Jacopo Ortis* de Ugo Foscolo (primera edición de 1801) narran la historia de la desesperación y posterior suicidio de un joven melancólico tras comprometerse su amada con otro hombre. Hastiado del presente, vagabundo y enfermo de tristeza, Jacopo Ortis también es impelido, esta vez por su amada, a continuar con sus aficiones literarias, aunque como Werther, se muestra incapaz de dar una forma coherente a sus pensamientos.

Teresa me regaña. Para complacerla, escribo; pero, aunque empiezo con la mejor voluntad, después de tres o cuatro frases no sé continuar. Me invento mil argumentos, se me ocurren cientos de ideas: elijo, desecho; vuelvo a seleccionar y, por fin, escribo, rompo, borro y, a menudo, pierdo la mañana y la tarde; la mente se cansa, los dedos dejan caer la pluma y me doy cuenta de que he malgastado el tiempo y las energías (...) ¡Si pudiera retener todos los pensamientos que me pasan por la imaginación! Los voy anotando en la cubierta y en los márgenes de mi Plutarco, pero apenas los escribo, se me van de la cabeza y, cuando los busco en el papel, sólo encuentro abortos de ideas dispersas, inconexas, y frías. ¡Qué pobre resulta esa manía de anotar los pensamientos en vez de dejarlos madurar! Pero así se hacen los libros compuestos a modo de mosaico de otros libros. Y a mí también, sin querer, me ha salido un mosaico (Foscolo, *Jacopo Ortis* 109-110).

La melancolía será también la enfermedad de Andrea Sperelli en la novela decadentista *El placer* de D'Annunzio (1889). Esteta y dandy como Dorian Gray o Des Esseintes, posee una extraordinaria educación estética que experimenta en su propia vida. Proyecta incluso un libro elitista sólo para la lectura de unos pocos, además de algunos poemas y bocetos, intentos vanos de plasmaciones artísticas que permanecen aisladas o inacabadas.

1.2.4. Literatura francesa.

Aunque en obras como *El sobrino de Rameau* (1761) y *Jacques el fatalista* (publicada en 1796) de Diderot aparecen reflexiones acerca de la naturaleza de la música (*Rameau*) o se hace hincapié en la formación del protagonista (*Jacques*) no podemos hablar todavía de una caracterización del artista tan clara como la que encontraremos en el periodo romántico pese a que vislumbremos algunos de sus tópicos en *Ensoñaciones del paseante solitario* de Rousseau (publicada en 1782) o la imitación de la melancolía wertheriana en el spleen del *René* de Chateaubriand (1802) y en *El pintor de Salzburgo* de Nodier (1803).

Tal y como había hecho Goethe con Torquato Tasso, Alfred de Vigny resucita tanto en el teatro (1835) como en uno de los relatos disuasorios de *Stello* (1832) el drama del poeta suicida Chatterton (1752-1770) para justificar el rechazo del poeta contemporáneo por el trabajo burgués, trabajo que necesariamente impide el desarrollo de la inspiración y termina por abocar hasta la muerte al propio autor. Así afirma Vigny en el prólogo: “Es necesario que [el hombre de letras] no haga nada útil y corriente para que tenga tiempo de escuchar los acordes que lentamente se forman en su alma, y que el ruido grosero de un trabajo positivo y regular, interrumpe y hace desvanecer infaliblemente” (Vigny, *Stello* 154). Y así repetirá desesperado el mismo Chatterton (“Y yo no puedo hacer nada que no sea escribir. He intentado amoldarme a todo sin conseguirlo. Me han hablado de trabajos exactos; los he abordado sin poderlos desempeñar. ¡Ojalá los hombres puedan perdonar a Dios el haberme creado así!...””) (Vigny, *Chatterton* Acto I, Escena V, 182).

La tristeza de *Stello* no se supera con el abandono en el placer del protagonista de *Voluptuosidad* de Sainte-Beuve (1834) ya que forma parte de la generación “ardiente, pálida, nerviosa” de *Las confesiones de un hijo del siglo* de Musset (1836) (98). El ocio y el reposo conducen inevitablemente al aburrimiento y obligan al joven romántico a probar todo tipo de entretenimientos, estudios y actividades artísticas, pero cuando la voluntad de esfuerzo no es clara y los anhelos no cobran una forma definida cualquier talento acaba por arruinarse.

Así se encontraba mi espíritu; había leído mucho; además, había aprendido a pintar. Sabía de memoria muchas cosas, pero sin orden ni concierto, de modo que mi cabeza estaba hueca y llena a la par, como una esponja. Me enamoraba

de todos los poetas, uno detrás de otro; pero, como mi naturaleza es muy impresionable, el último que leía tenía el don de hacerme despreciar a los anteriores. Me había construido una gran tienda de ruinas hasta que al fin, saciado de novedades y de lo desconocido, me convertí yo mismo en una ruina (Musset, *Confesiones de un hijo del siglo* 127).

Se fijó como condición imprescindible que el destino de muchos de estos jóvenes talentos, cuya vocación artística era más o menos afortunada, debía de forjarse en París porque sólo en la gran ciudad podía vivirse plenamente la bohemia o “el estado de la vida artística” (Murger, *Escenas* 12). La idealización de la vida de estos aspirantes a artistas en la capital francesa en las *Escenas de la vida bohemia* (1847-1849) de Murger animaría la transmisión de una imagen alegre y positiva de estos buscavidas que se tiñería de pobreza, tristeza y enfermedad en las últimas décadas del siglo. Existe sin embargo ya en esta novela un sentimiento de desilusión que se acentúa a medida que se acerca su final, cuando la hermandad de artistas se acomoda en un éxito relativo y entiende la bohemia como un estado único de la juventud y del pasado. Sólo entonces puede leerse como un acontecimiento sublime la venta de *El paso del mar Rojo* a un marchante para su exposición en una tienda de comestibles, la muerte en soledad de Mimí o la angustiada de Francine, la amante y modelo de un pintor que sólo aprecia su verdadero valor cuando la efigie del cadáver de su amada le inspira su escultura maestra, obra que quedará inconclusa con su propia muerte.³⁸

Sin duda alguna, un repaso sobre la presencia del artista en la literatura francesa tiene que contar inevitablemente con los testimonios de la *Comedia humana* de Balzac, serie publicada desde 1830 hasta la muerte de su autor en 1850. En ella los artistas aparecen como protagonistas unas veces y secundarios en otras de tal manera que, aunque la trama de la Comedia se sitúa en la época de la Restauración borbónica, encontramos en casi todas sus novelas la decepción y la desilusión de la monarquía burguesa de Luis Felipe, sentimientos comunes a las obras de las que hemos hablado previamente.

³⁸ “Y entonces, tal vez, Francine, queriendo dejar a Jacques su imagen humana, que era para él la encarnación de su ideal, había sabido, una vez muerta, helada ya, volver a componer su cara con todas las galas del amor y todas las gracias de la juventud: resucitar, en suma, el objeto de arte. También es posible que la pobre niña pensara la verdad: que entre los verdaderos artistas hay Pigmaltiones singulares que, al contrario que el antiguo, querían convertir en mármol a sus vivientes Galateas” (Murger, *Escenas de la vida bohemia* 224).

Aunque esta presencia artística ha sido ya estudiada con detalle en diversas monografías,³⁹ recordamos aquí algunas de las novelas más importantes en las que este tema cobra especial relevancia. En ellas se personifica gran parte de las características propias del artista que recogimos en el primer capítulo y que, por la amplia difusión de la *Comedia*, se exportarán al resto de Europa, contribuyendo así a la transmisión del *tipo* del artista.

Por lo que respecta a la vida social del artista, en *La casa del gato que pelotea* (1830) el pintor Théodore de Sommervieux desprecia a su esposa, hija de comerciantes, porque pese a sus esfuerzos evidentes no es capaz de comprender el arte de la manera en que él lo hace. Su indignación es aún mayor cuando le enseña sus propios bocetos:

Augustine prefería una mirada al mejor cuadro. Para ella lo único sublime, era el corazón. Por fin, Théodore no pudo negarse a la evidencia de una cruel verdad; su mujer no era sensible a la poesía, no vivía en su esfera, no le secundaba en todos sus caprichos, en sus improvisaciones, en sus alegrías, en sus dolores; ella caminaba a ras de tierra por el mundo real, mientras él tenía la cabeza en las nubes (Balzac, *La casa del gato que pelotea* I, 134).

Pese a que este comportamiento excéntrico es censurado por su familia, la joven esposa intenta incluso ganarse la confianza de una cortesana a quien el pintor admira como musa y amante. La acción resulta inútil pues su marido no cede en condenarla al olvido hasta que ella muere víctima de la imposible conciliación entre la Esposa y el Arte. La misma conclusión se extrae de *La prima Bette* (1840), aunque en esta ocasión el fracaso del matrimonio del escultor Steinbock se debe a la falta de motivación y a la consiguiente pereza que reaparece en este artista cuando la estabilidad emocional y económica no le estimulan para que se supere en su trabajo.

El pintor mejor tratado en la *Comedia humana* es Joseph Bridau a quien Balzac dedica incluso una novela entera, *La Rabouilleuse* (1842). Desde su infancia, Bridau muestra una vocación temprana que escandaliza a su madre pero que terminará aceptando cuando, tras la indiferencia de su hermano mayor, corrupto por el vicio, reconozca los continuos sacrificios de Joseph en mantener su hogar aun a costa de tener que dedicar parte de su tiempo y talento a la producción en serie de copias pictóricas. Si

³⁹ Véanse por ejemplo Laubriet (1961), Besser (1969), Calvo Serraller (1990), Eigeldinger (1998) y Knight (2007).

en *La Rabouilleuse* se le adorna de bondad y compasión natural, en *Las ilusiones perdidas* se le presentará revestido de las contradicciones del verdadero genio: “extremadamente caprichoso, sus amigos le han visto destruir un cuadro acabado que a él le parecía demasiado relamido. ‘Es demasiado amanerado –decía-, demasiado académico’. A veces original y sublime, está sujeto a todas las felicidades y desdichas de los temperamentos nerviosos, a quienes el anhelo de perfección se convierte en una enfermedad” (Balzac, *Ilusiones perdidas* 232). Sin embargo, al final Balzac permite que la suerte sonría a Bridau, y en *La Rabouilleuse* termina casado y con una buena posición económica.

La antítesis del genial Bridau es Pierre Grassou, protagonista de una novela homónima (1839), pintor de vocación, escaso talento e infinita fuerza de voluntad. Grassou lleva la vida metódica y tranquila de un retratista por encargo pero, pese a ser una reconocida medianía, goza el afecto de genios como Bridau por su rectitud y lealtad sin tacha. En su novela Grassou recibe el encargo de una familia burguesa, amantes de las Bellas Artes (Balzac, *Pierre Grassou* V, 777) que ven en el pintor la ocasión ideal de adquirir la originalidad atribuida a los artistas si bien convenientemente atemperada. En este caso, el casamiento con la mujer burguesa no resulta fatídico para nadie, pues Grassou resulta ser un buen padre y esposo, comedido y tranquilo, al cual la sociedad recompensa exponiendo sus cuadros y otorgándole otros reconocimientos públicos.

La gran epopeya del hombre de letras se describe con detalle en *Las ilusiones perdidas* (1843; “Los dos poetas” 1837). Aunque el desenlace de Lucien de Rubempré no llegará hasta *Esplendores y miserias de las cortesanas* (1847) es en la primera novela donde encontramos la progresiva desilusión y corrupción moral del poeta de provincias en el caos de la vida social y cultural parisina. El poeta, objeto del capricho de una dama parisina atraída por su belleza y por su encarnación, un tanto superficial, de la actitud romántica, es abandonado por esta cuando la capital francesa pone de manifiesto su pobreza. En este contexto, el primer contacto con la masa urbana le hace intuir su propia disolución (“Sorprendido por aquella muchedumbre en la que era un extraño, este hombre de imaginación sintió como una especie de desmembramiento de sí mismo”) (Balzac, *Ilusiones perdidas* 174). Despreciado por la clase alta y perdido en el “desierto espantoso” y la “vida trepidante” de la urbe (*Íd.*), se refugia en las bibliotecas e inicia la peregrinación por librerías y editoriales parisinas en un vano intento por insertarse en un mundo regido por una serie de leyes comerciales para las que un autor novel no tiene, *per se*, ningún valor. Cuando comienza a sentirse

derrotado y en la miseria, conoce a Daniel d'Arthez, escritor trabajador y de talento que lo introduce en el cenáculo representante del verdadero arte. Sin embargo, Lucien pronto sucumbe a la tentación de la fama inmediata, el dinero rápido y el trabajo fácil de la redacción periodística y se ve envuelto de lleno en la vorágine y la realidad del mercado literario que, aunque le agrada, también reconoce que “esta mezcla de altibajos, de conflictos de conciencia, de sublimidades y bajezas, de traiciones y placeres, de grandezas y servidumbres, le tenía estupefacto, como alguien dentro de un espectáculo inaudito” (*Ib.* 302). Tal y como profetizó su cuñado, el paciente impresor, el amor al lujo, el placer y la ociosidad que distingue al éxito fugaz del verdadero éxito, así como un excesivo amor propio, le impedirá aceptar “el cinismo sublime de una vida pobre” (*Ib.* 115) y no sólo le corromperá a él, sino que en su ambición desmedida causará la ruina de su familia. Tras su fracaso en política y la muerte de su amante, regresa a su región natal, se desespera al percatarse de la imposibilidad económica de volver a ser el literato dandi que había sido y planea un suicidio “digno de un poeta” (*Ib.* 662). En el último momento le encuentra un extraño sacerdote español a quien venderá su alma a cambio de regresar a París y ejecutar su venganza. Con este desenlace el poeta de provincias y aspirante parisino confirma distinción de D'Arthez entre actitud y aptitud poética, o lo que es lo mismo, entre el héroe moderno y el paso específico de héroe a artista (“Su querido Lucien es un temperamento poético, no un poeta, sueña y no piensa, se agita y no crea”) (*Ib.* 535).

El tema de la tenue frontera entre la genialidad, la obsesión y la locura se desarrolla en una serie de novelas menos dependientes de las coordenadas históricas contemporáneas. Aunque en la fantástica *La piel de zapa* (1831) se narra cómo un joven filósofo paga con su vida la concesión del placer ilimitado, en otras como *Louis Lambert* (1823) o en *La investigación de lo absoluto* (1834) la adicción por el conocimiento no sólo les conduce a dar la espalda a la felicidad terrenal, sino que además les condena a la prisión de un mundo abstracto que les deja en un estado catatónico (*Lambert*) o propicia la ruina y desesperación de su familia y el aceleramiento de la propia muerte (*La investigación de lo absoluto*).

La obsesión por la Obra Maestra se encuentra desarrollada en *Sarrasine* (1831) en su variante escultórica, *Gambara* (1837) en la musical y *La obra maestra desconocida* (1831) en la pictórica.

Sarrasine ve en la cantante Zambinella la pureza de la estatua de Pigmalión, más que una mujer, una verdadera obra de arte (Balzac, *Zambinella* V, 735). Intenta

reproducir en una estatua los rasgos de esta mujer o Ideal hasta que descubre que se trata en realidad de un castrato, enloquece, destruye la estatua y casi asesina al cantante. Sin embargo, con la materialización de su deseo Sarrasine pierde la propiedad sobre este, y el objeto es restaurado y exhibido como una obra maestra, única y original.

Por el contrario, en *Gambara* y en *La obra maestra desconocida* los destinos trágicos del compositor y del pintor se gestarán no sólo por la obsesión por la obra que los consagre sino sobre todo por una excesiva adicción al trabajo (propia del melancólico, como vimos en el primer capítulo) que les hará sucumbir en el agotamiento físico y la indeterminación de la abstracción mental.⁴⁰

En *Gambara* la dedicación exclusiva por la materialización del ideal musical conlleva de nuevo la miseria del compositor y de su pareja. La monomanía en este caso se manifiesta en la entrega total del compositor en el estudio teórico de una ópera, síntesis del sensualismo italiano y el idealismo alemán, que regenere este arte hasta convertirlo en un lenguaje celestial. Sin embargo, para el noble que pretende relaciones con la esposa del compositor, el éxtasis en la ejecución y la reverencia casi mística se resumen en una actuación hábil pero grotesca de una música imposible, pero que obviamente debía ser oída por Gambara como celestes armonías (Balzac, *Gambara* VIII, 52-53) por lo que califica al compositor más de “poeta” que de “músico” (*Ib.* 72). Esta misma recalificación del oficio artístico se pondrá en boca del pintor Frenhofer, de tal manera que, como ocurrirá con este, también cabe dudar de la locura de Gambara.⁴¹ Al fin y al cabo, la concepción de la música como idea y no como sentimiento, destinada para el oído de los pocos genios, anticipa una música experimental en la que la emotividad se queda en un segundo plano, teoría defendida por compositores innovadores del siglo XX como Igor Stravinsky (1882-1971).⁴²

Referente obligatorio de la novela de pintor, la genialidad de Frenhofer, protagonista de *La obra maestra desconocida* (1831) fue tan admirada como compartida

⁴⁰ Del peligro de excederse en la fase reflexiva de la creación, Balzac había advertido ya en su ensayo « Des artistes » publicado en *La Silhouette* en abril de 1830: “Quand un poète, un peintre, un sculpteur donnent une vigoureuse réalité à l’une de leurs oeuvres, c’est que l’invention avait lieu au moment même de la création. Les meilleurs ouvrages des artistes sont ceux-là, tandis que l’oeuvre dont ils font le plus cas, est, au contraire, la plus mauvaise parce qu’ils ont trop vécu par avance avec leurs figures idéales. Ils ont trop bien senti pour traduire” (Balzac, *Oeuvres diverses* II, 712).

⁴¹ Frenhofer exclama a su colega pintor: “-¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla! ¡Tú no eres un vil copista, sino un poeta!” (Balzac, *La obra maestra desconocida* 35).

⁴² Véase el escándalo que supuso el estreno del ballet titulado *La consagración de la primavera* en el Teatro de los Campos Elíseos (París) el 19 de mayo de 1913.

por maestros del siglo XIX y XX como Cezanne o Picasso. Aunque la acción se sitúa en la Francia del siglo XVII, Balzac describe la obsesión pictórica por la obra maestra actualizándola hasta su época y anticipando incluso, tal y como ocurría con Gambara, la revolución artística de las vanguardias. También en esta narración el genio será descrito desde el punto de vista de un extraño (aquí un aprendiz Poussin) que oscilará igualmente entre la admiración y la compasión por lo que entiende como un comportamiento consecuencia de la locura. Así es descrito de manera profética Frenhofer en su primera aparición cuando visita la casa de Porbus.

[Para Poussin] ese anciano, con los ojos en blanco, absorto y estupefacto, que se había convertido para él en algo más que un hombre, se le manifestó como un genio lunático que vivía en una esfera desconocida (...) Todo en ese anciano iba más allá de los límites de la naturaleza conocida (...) era una imagen completa de la naturaleza del artista, de esa naturaleza loca a la que tantos poderes son confiados y de los que, demasiado a menudo, abusa, arrastrando consigo a la fría razón, a los burgueses e incluso a algunos aficionados, a través de mil caminos pedregosos a un lugar donde, para ellos, nada hay, mientras que, retozando en sus fantasías, esa muchacha de alas blancas descubre allí epopeyas, castillos y obras de arte (Balzac, *La obra maestra desconocida* 43).

Porbus se encuentra terminando una *María Egipciaca*, imagen que Frenhofer criticará duramente por no estar dotada de vida, condición que él considera indispensable en la obra artística. Se menciona entonces que Frenhofer lleva diez años definiendo su propia obra maestra, la imagen de Catherine Lescault o *La Belle Noiseuse*. Si la prostituta arrepentida de Porbus carecía de vida, Frenhofer nunca se considera satisfecho de la perfección de la suya, motivo que además de relacionar su obsesión con la de Pigmalión, remite a la compleja relación entre la modelo y la amante, amor platónico y deseo sexual, con la preferencia por la idealización de esta contradicción en la mujer creada. En este caso, además, se contrasta de forma empírica la belleza trascendental de la imagen con la real de Giselle, la amante de Poussin, para constatar cómo a los pintores les interesa sólo la primera. En la novela de Balzac, sin embargo, el atractivo de la historia no radica tanto en la obsesión del pintor como en las dudas acerca de su éxito. En otras palabras, Balzac trasladará al lector la responsabilidad de discernir si en efecto, como opinan Pourbus y Poussin, Frenhofer se

ha agotado y transformado en un genio estéril, que en lugar de crear ha sofocado su genialidad en la confusión, o son ellos los incapaces de comprender la innovación y la originalidad de la visión interior del genio para quien la verdad artística se encuentra en la renuncia de la mimesis y del referente.⁴³ Fuera como fuese, tanto la obra y el genio son víctimas de la autodestrucción definitiva, es decir, la muerte.

[Habla Poussin] “Aquí no veo más que colores confusamente amontonados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman un muro de piedra” (...) Al acercarse percibieron, en una esquina del lienzo, el extremo de un pie desnudo (...) Quedaron petrificados de admiración ante ese fragmento librado de una increíble, de una lenta y progresiva destrucción (Balzac, *La obra maestra desconocida* 55).

[Frenhofer] Contempló su cuadro y vaciló (...) Se sentó y lloró (...) “¡Así que soy un imbécil, un loco! (...) De modo que no he producido nada”. Contempló su lienzo a través de sus lágrimas, se irguió de repente con orgullo, y lanzó a los dos pintores una mirada centelleante (...) “¡Yo, yo la veo! –gritó–; es maravillosamente bella” (...) Lanzó a ambos pintores una mirada profundamente llena de desprecio y de suspicacia y los despachó en silencio de su taller, con una celeridad convulsiva (...) Al día siguiente Porbus, preocupado, volvió a visitar a Frenhofer, y supo que había muerto durante la noche, después de haber quemado sus cuadros (Balzac, *La obra maestra desconocida* 56-57).

A medida que avance el siglo las vicisitudes del artista, sus experiencias vitales y su lucha artística contra él mismo y la sociedad asumirán un carácter más íntimo e interiorista por lo que se hará más hincapié en la evolución psicológica de un personaje dotado de una sensibilidad cada vez más refinada y oficialmente maniática o patológica. Punto de inflexión quizá entre la sucesión anecdótica de *Las ilusiones perdidas* de Balzac y la novela posterior a *La educación sentimental* de Flaubert será *Charles Demailly*, novela de la vida literaria o “memorias de mi vida muerta” (*C. Demailly* 84), de los hermanos Goncourt (1860). El protagonista, un dramaturgo conocido en el

⁴³ Stoichita (2009) defiende esta segunda opción: “El éxito, y al mismo tiempo, el fracaso de Frenhofer consiste en haber producido artificialmente no una representación, sino un fragmento real del espacio” (235), “un objeto en el que naturaleza y lenguaje se superponen” (299).

círculo literario parisino, presenta desde el inicio un carácter melancólico y reservado, “un talento nervioso, raro, exquisito en la observación, siempre artístico, pero desigual, lleno de sobresaltos e incapaz de conseguir reposo” oscilante siempre entre “el placer más alto” y el “hastío más profundo” (*Ib.* 87). La hipersensibilidad, la impresionabilidad y “un vacío horroroso, una indiferencia inmensa, un disgusto y a la vez una necesidad de acción” que siente constantemente en sí mismo (*Ib.*141) le convierten en un claro precedente del debate finisecular en torno al concepto de voluntad, el deseo de regeneración, la pasividad y el refugio en la introspección cuyos orígenes podríamos remitir a la contradicción romántica del yo íntimo y el yo social o el *spleen*, *ennui* o hastío que habíamos encontrado en fechas anteriores.

La primera gran decepción de Demailly será la constatación de la total ausencia de inquietud espiritual en su esposa, una actriz en la que sólo unos meses antes había adorado como su “imaginación personificada, su creación traducida y glorificada en una criatura, el cuerpo y alma de su obra” (Goncourt, *C. Demailly* 250).

Quedó estupefacto ante sus descubrimientos, avergonzado de haber sido engañado por un falso sentimentalismo, por una personalidad de muñeca, por la mentida distinción de unos modales, por el ruido de un cerebro vacío; y entonces apreció en su derrota la ceguera de un hombre enamorado (Goncourt, *C. Demailly* 295).

El artista se contempla a sí mismo encadenado a la vulgaridad que tanto había rechazado. Los disgustos exacerbaban una salud que es tan frágil como exquisita su sensibilidad y pese a las curas termales, cuando la primera disminuye, también lo hace la creatividad de la segunda hasta que cae finalmente en la esterilidad artística, causa y consecuencia de la mental, de la locura melancólica o lipemania.

¿Quién puede pintar las humillaciones del pensamiento que se debilita, las torturas de la razón que se desvanece? Sentir desgarrado por los dolores aquello en que el hombre puso todas sus esperanzas, su cerebro que había de proporcionarle la fama y la inmortalidad de sus ideas... y sentir un velo cada día más opaco entre su conciencia y su voluntad; sentir que día por día el pensamiento escapa, y se desmonta y se destruye, pieza por pieza, el órgano

fundamental de su vida... La armonía de un mundo naciente se quiebra en él... Así era el suplicio de Carlos.

Resistió, concentrando sus fuerzas y su energía; quiso luchar por última vez, sentándose a su mesa, decidiéndose a trabajar, y escribió, escribió, llenando febrilmente páginas y páginas, repitiendo en voz alta palabras sin hilación.

Luego dejó caer la pluma y fue a sentarse, abrumado y vencido, al lado del fuego, en aquella butaca que no quería abandonar (Goncourt, *C. Demailly* 482-483).

Encerrado en un manicomio, sufre los castigos correctivos aconsejados por los estudios psicosomáticos de la época para, tras una breve recuperación, sucumbir a la recaída fatal, caer en la postración y en el idiotismo, enfermedad que no se idealiza como en el *Louis Lambert* de Balzac sino que se presenta como la reducción radical del hombre a la condición de bestia (Goncourt, *C. Demailly* 502).

Los Goncourt publicarán poco tiempo después *Manette Salomon* (1867), novela de artista en la que los problemas productivos del pintor protagonista se van a deber menos a la genialidad agotadora de Frenhofer o a la supuesta locura patológica de Claude Lantier en *La obra* de Zola (1886) que a la influencia dañina de la mujer a un tiempo modelo, amante y esposa. Coriolis, pese a que había prometido no casarse nunca por considerar la vida conyugal incompatible con “el trabajo del arte, la persecución de la inventiva, la incubación silenciosa de la obra y la concentración del esfuerzo” (Goncourt, *Manette* 141) cae en la tentación artística y sexual de la hermosura pecaminosa de Manette. La modelo, consciente de que sobre el pedestal su desnudez casi sagrada absorta y apasiona al artista (“se siente ser para ellos lo que buscan y lo que trabajan en ella”) (*Ib.* 155), se aprovecha de esta dependencia del artista del Ideal visto en ella para imponerle su voluntad. Antes de que deje de dominarlo con su cuerpo, lo esclaviza también a través de un hijo quien, en lugar de ser querido como una prolongación de vida, es sentido por el artista como sinónimo del fin de su libertad creativa y artística.⁴⁴ De este modo, frente al éxito del artista que finge su melancolía

⁴⁴ Además del matrimonio, Coriolis había rechazado la idea de la paternidad porque entendía que esta “perjudicaba al artista, le apartaba de la producción espiritual, le aficionaba a una creación de orden inferior, le rebajaba al orgullo burgués de una propiedad carnal” (Goncourt, *Manette* 141). Charles Demailly también considera superior la obra artística a “un pedazo de nuestra carne, que alienta nuestro orgullo y prolonga nuestro nombre, una migaja de inmortalidad que acariciamos sobre nuestras rodillas” (Goncourt, *C. Demailly* 241). Claude Lantier (Zola, *La obra* 355) sólo prestará atención a su propio hijo cuando su cadáver le proporciona un tema apasionante que aviva su inspiración.

para atraer sobre sí la atención del burgués,⁴⁵ el verdadero genio se verá reducido a la esterilidad y desequilibrio de su visión artística, en otras palabras, de nuevo, a la condena de la muerte en vida.

Aunque la desilusión por la toma de conciencia de un talento mediocre y un diletantismo ya caduco constituye el tema de la novela *Fiebre de amor. Dominique* del pintor Eugène Fromentin (1863) tenemos que esperar algunos años para encontrar una de las descripciones más completas de la melancolía decepcionada de la generación realista o posromántica, la totalizadora *La educación sentimental* de Flaubert (1869). Estudio de la sociedad parisina, retrato de la formación del estudiante con aficiones literarias procedente de provincias, Flaubert encarna en Frédéric Moreau el fracaso de la efusividad e ímpetu romántica en una actitud pasiva y únicamente receptiva. Así, Flaubert prescinde del yo enfático de la generación en ruinas de Musset para crear la ficción de una narración fría y objetiva que el protagonista recorre de principio a fin sin defender ninguna decisión propia ni renunciar al imposible papel de testigo y víctima.

En torno a la revolución de 1848 el joven Frédéric quiere para sí mismo una vida novelesca, aspiración de la que pretende convencerse y convencer a los demás mientras se aleja de París en el barco que ha de llevarle a casa (“pensaba en la habitación que ocuparía allá, en el plan de un drama, en motivos para cuadros, en pasiones futuras. Creía que la felicidad merecida por sus dotes espirituales tardaba en llegar. Recitó versos melancólicos; caminaba con paso rápido sobre el puente...”) (Flaubert, *La educación sentimental* 62). En uno de estos paseos se siente atraído por una mujer hermosa que parece una heroína de los libros románticos y se entrega a su contemplación y casi adoración inmediata. La mujer resulta ser la esposa del propietario de *L'Art industriel*, revista artística y tienda de cuadros desde la que actúa como un auténtico marchante que busca “la emancipación de las artes, lo sublime a bajo precio” (*Ib.* 109). La ausencia de vocación definida y la atracción teórica por el heroísmo (“se sentía dotado de una facultad extraordinaria cuyo objeto ignoraba”) (*Ib.* 114), le animan a intentar la carrera artística con el objeto de acercarse a su amada, pero pronto se sume en una “placidez intelectual” (*Ib.* 118) que le conduce al desánimo y a la tristeza de una existencia ociosa y desocupada que le devuelve una y otra vez a la ciudad (“volvía a su

⁴⁵ “Palidez (...) tinte fatal (...) En aquel físico, el gran mundo no quería ver más que el tormento del pensamiento, los estigmas del trabajo, la demacración de la espiritualidad. Y para los ojos de las mujeres, Garnotelle era la figura soñada, una poética encarnación del pintoresco y novelesco personaje que pinta con su corazón y su salud, era aquel desgraciado celestial llamado ‘¡el artista!’” (Goncourt, *Manette* 141).

habitación; después, tendido en su diván, se entregaba a una meditación desordenada: planes de trabajo, proyectos de comportamiento, aspiraciones para el porvenir. Por fin, para liberarse de sí mismo, salía a la calle”) (*Ib.* 129). De hecho, llega a ver con buenos ojos la posibilidad de la miseria, pues el trabajo en la buhardilla haría emocionarse a su amada burguesa (*Ib.* 157-158) y cuando se convierte en un amigo habitual de la casa se aprovecha de nuevo de la comparativa literaria para atraer su atención (“en vez de expresar la verdadera causa de sus penas, fingía otra, sublime, haciendo un poco de Anthony...”) (*Ib.* 242).

Frédéric lo intenta todo y no termina nada. Desde una Historia estética y una comedia, pasando por la política, el joven Moreau se mueve a impulsos de las imprecaciones y deseos de los diferentes espectros de la sociedad, en la que tampoco adquiere una posición definida ni siquiera cuando los acontecimientos de 1848 obligan a todo el mundo a tomar partido entre los combatientes aristócratas, burgueses y el pueblo. Tras una época de relación platónica con Madame Arnoux, otra de convivencia con una amante, una breve paternidad y las promesas de matrimonio que nunca se llegan a realizar, sólo el cansancio de la inactividad y la imposibilidad de alejarse de sí mismo le obligan a considerar la opción de la huida de la ciudad:

Olvidaba a la Mariscalá, ni siquiera se preocupaba de Mme. Arnoux, pues no pensaba más que en sí mismo, perdido en las ruinas de sus sueños, enfermo de dolor y de desánimo; y odiando el ambiente en el que tanto había sufrido, ansiaba el frescor de la hierba, la tranquilidad de la provincia, una vida muelle que transcurriese a la sombra del techo natal en compañía de corazones ingenuos (Flaubert, *La educación sentimental* 504).

Viajó.

Conoció la melancolía de los paquebotes, los fríos amaneceres bajo la tienda, el vértigo de los paisajes y de las ruinas, la amargura de las amistades truncadas.

Regresó.

Trató gente, y tuvo otros amores todavía. Pero el recuerdo continuo del primero se los hacía insípidos; y además la vehemencia del deseo, la flor misma de la sensación se había perdido. Sus ambiciones intelectuales también habían disminuido. Pasaron años; y seguía soportando la ociosidad de su inteligencia y la inercia de su corazón (Flaubert, *La educación sentimental* 507).

La educación sentimental se dará por concluida con el reencuentro con una Madame Arnoux a la que no posee por no degradar su ideal con el hastío que presume aparecerá después (Flaubert, *La educación sentimental* 511) y la conversación con su amigo en la que se recuerda cómo el miedo a la burla frustró su primer contacto sexual con una mujer real en el burdel de la ciudad, primer fracaso de un adolescente de provincia, calificada sin embargo como la mejor aventura que tuvieron (*Ib.* 515).⁴⁶

El sentimiento de hastío, las dificultades de la vida artística, la tendencia a una pasividad hipersensible y a la insistencia en la imagen de sí mismo como un alma fragmentada o en escombros, perviven en la ficción de los últimos decenios del siglo XIX si bien varía el sentimiento que se enfatiza y el discurso en el que se presenta. La apuesta por la mujer artificial sobre la real, que se repugna, reaparece en *El toisón de oro* de Gautier (1879) narración protagonizada por un coleccionista que sólo conoce la vida de los libros y de la pintura, vida artificial que pretende aprehender en un viaje a una idealizada Bélgica flamenca anterior a la del protagonista de *Brujas, la muerta* (Rodenbach, 1892). En la catedral de Amberes reconoce en la cabeza de la Magdalena del *Descendimiento* de Rubens (1611-1614) el ideal que andaba buscando y del que su sentido estético, el único que lo define, se enamora. Al mismo tiempo, se casa con Margarita, quien posee la belleza física de la tabla, y a la que obliga a vestirse como la Magdalena de Rubens con el fin de dar forma en ella a sus deseos de imitador de Pígmalión. Sin embargo, la mujer, convencida de que los desórdenes de la fantasía de su marido se deben a una confusa y escondida vocación pictórica, realiza el camino inverso de esposa a modelo y le ofrece su cuerpo para ser pintado. Sólo entonces Tiburce da forma material a su fantasía y reemplaza la obsesión por la prostituta redimida (otra María Egipcíaca como la de Pourbus) por la Venus, atrayente y seductora, que sustituye el ideal de la santa flamenca.⁴⁷

⁴⁶ La relación entre estos dos personajes y su experiencia vital en el primer esbozo de *La educación sentimental* (1843-1845) simplifica la trama con el adulterio efectivo de la esposa del dueño de la pensión donde se aloja Frédéric, la conversión final de este en un dandi sin escrúpulos y la decepción literaria de su amigo Henry, engañado por una compañía teatral, que se refugia en su melancolía y termina huyendo a Grecia. El Frédéric de *La educación sentimental* que conocemos no llega a soportar ninguno de estos dos roles y actúa como antítesis del rebelde ambicioso y creativo de *Memorias de un loco* (1838).

⁴⁷ Cabría preguntarse, sin embargo, si estamos realmente ante una excepción en la habitual consideración de la Mujer como elemento perturbador del Arte. Al fin y al cabo, aunque Tiburce consigue escapar de la prisión de la imaginación y ejecutar una obra, su interés continúa recayendo en un tipo de mujer que no inspira interés sexual cuando actúa como modelo artístico. En este sentido podemos considerar el desenlace de *El toisón de oro* como una interesante variante de *Manette Salomon*.

La relación conflictiva entre la Mujer y el artista se mantiene en los relatos de Maupassant, *La modelo* (1883) en el que un artista debe cuidar de por vida a una modelo inválida que le agobia y esclaviza, y *Fuerte como la muerte* (1889) protagonizado por un retratista que se enamora de la hija de una antigua musa y amante y pierde su trabajada originalidad. En *Honor de artista* de Feuillet (1890) el pintor caerá dos veces en el error de creer en la felicidad conyugal: la primera esposa le impulsa a la producción para la venta mientras que la segunda desprecia precisamente esta faceta comercial de la profesión artística y sólo más adelante, cuando el pintor muere, reconoce su nobleza moral. La decepción ante la confrontación de la mujer real y la ideal será lo que impulse a Edison en *La Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam (1886) la construcción de una musa androide, perfecta y eterna, que cure a su amigo de la tristeza de descubrir que su novia, encarnación de la Belleza física de la Venus Victrix del Louvre, no corresponde en absoluto al Ideal espiritual que presupone en la escultura griega.

La publicación de *La obra* de Zola en 1886 se produjo en un momento en que la novela francesa acababa de ser revolucionada con la decadente *A contrapelo* (*À rebours*, 1884) del antiguo discípulo de Zola, Huysmans. Esta novela inauguraría una nueva forma de entender el planteamiento de la ficción, en esos momentos marcada por los estertores del Naturalismo, y la necesidad de una renovación discursiva que fijaría la mirada en los movimientos líricos finiseculares (Parnasianismo, Simbolismo, Decadentismo, etc.). Otra manifestación de las alternativas al Naturalismo será la novela psicológica representada por *El discípulo* de Bourget (1889) en la que se advertirá de los peligros de llevar hasta extremo el abuso de la reflexión y de la creencia en la superioridad del intelecto, males por otro lado, característicos del siglo.⁴⁸

Por su parte, si bien no renuncia del todo al determinismo naturalista, *À rebours* inaugura la defensa por una vida y una narración totalmente artificial que abandona el papel testimonial para recrearse en lo psicológico y sensorial. Para ello, además, se apuesta por ensalzar y refinar los temas más provocadores del Naturalismo (la enfermedad, la violencia o el sexo) para reactualizar la voluptuosidad y el hastío del siglo en personajes tan atractivos como repulsivos.

⁴⁸ Así, el protagonista muestra claros síntomas de trastornos de personalidad que, por otro lado, siguiendo la asociación habitual de locura y genialidad, se explican como inherentes a su originalidad: “Siempre ha habido en mí como dos personas distintas: una que iba, venía, actuaba, sentía, y otra que observaba a la primera ir, venir, actuar, sentir, con una curiosidad imposible” (Bourget, *El discípulo* 60); “Me he acostumbrado, muy temprano a exasperar la conciencia de mi propia alma, y por consiguiente, a hacer de mí un ejemplar, sin análogo, de excesiva sensibilidad individual” (*Ib.* 76).

El prototipo por excelencia, este Jean Des Esseintes de la novela de Huysmans, último representante de una raza de degenerados, concibe una prisión artificial, paraíso del esteta, en la que descansar del aburrimiento y el desprecio que le produce la Humanidad. Amante de la soledad, sustituye la realidad objetiva por la visión imaginaria de esa realidad (Huysmans, *A contrapelo* 143) y materializa así sus alucinaciones y fantasías, en una creación constante de su propio universo de colores, sabores y olores nunca sentidos. “Su tendencia hacia el artificio, su gusto y su necesidad de excentricidad (...) eran, en el fondo, profundas aspiraciones, reales impulsos hacia un ideal” (*Ib.* 205) que, sin embargo, está predestinado a morir, como la tortuga que recubre de oro y piedras preciosas (*Ib.* 165-175) y como el mismo personaje, neurótico, insatisfecho y atenazado por las náuseas extenuantes y la agonía física y moral.

En este contexto, la obsesión por el símbolo y la consiguiente locura del protagonista de *La obra*, Claude Lantier, heredero también por su parte de una familia tarada y corrupta, adquiere un significado más allá del determinista y advierte de los estragos patológicos a los que puede conducir la exaltación de lo onírico, abstracto y alucinógeno de Des Esseintes.

La historia de esta corrupción del temperamento zolesco a través del cual el creador naturalista veía la naturaleza comienza cuando, tras un largo paseo inspirativo, el pintor Lantier encuentra y acoge en su casa a una joven y pobre huérfana por cuyo cuerpo pronto sentirá una profunda fascinación artística. Conmovida, ella accede a servir de modelo para su cuadro revolucionario, un guiño al *Desayuno en la hierba* de Manet (1863) expuesto en el Salón de los Rechazados, la alternativa al criticado Salón oficial de ese mismo año. Se produce entonces la reacción esperable por la falta de educación artística y contemplativa de la población de tal manera que, como Manet, Lantier asiste consternado a la burlas de la masa parisina, incapaz de comprender la composición fragmentaria del cuadro y escandalizada por la inserción del desnudo desafiante en un contexto burgués contemporáneo.⁴⁹

⁴⁹ Descripción del cuadro pintado por Lantier: “En un claro de bosque, de verdes espesuras, caía un chorro de luz solar; a la izquierda, solitaria, una alameda umbría, con una mancha de luz, se perdía en la lejanía. Allí en la hierba, en medio de la vegetación de junio, había recostada una mujer desnuda, con un brazo por debajo de la cabeza, hinchando el pecho; y sonreía, sin mirada, con los párpados cerrados, en medio de la lluvia de oro que la bañaba. En el fondo, otras dos pequeñas mujeres, una morena y otra rubia, también desnudas, luchaban entre risas, haciendo destacar, entre el verde de las hojas, dos encantadoras notas de color carne. Y como el pintor había necesitado un contraste oscuro, en primer plano se había limitado a pintar en él a un caballero ataviado con una simple chaqueta de terciopelo. Este estaba de espaldas, sin verse más que su mano izquierda, en la que se apoyaba en la hierba” (Zola, *La obra* 75-76).

Ahora que había juzgado su obra, escuchaba y miraba a la gente. La hilaridad proseguía, subía de tono en una gama ascendente de risas locas. Desde la puerta, veía abrirse las mandíbulas de los visitantes, achicarse los ojos, ensancharse los rostros; oía el resoplido tempestuoso de los hombres gordos, el rechinar estridente de dientes de los flacos dominado por los grititos aflautados y agudos de las mujeres (...) Las ocurrencias arreciaban más que en otra parte, pero era sobre todo el tema lo que daba pábulo a la alegría: no comprendían, les parecía una insensatez, de un chusco que mataba (...) [Sobre la mujer desnuda] “No, ¿no ves que ella está lívida? El caballero la ha sacado de un pantano, y descansa a cierta distancia, tapándose la nariz” (...) Los que no se reían se ponían furiosos: todo aquel azulado, aquella nueva forma de ver la luz parecía un insulto. ¿No era intolerable aquel ultraje al arte? (...) La expresión corría de boca en boca, la repetían, la comentaban: *plein air*, ¡oh, al aire libre, con el culo al aire, todo al aire, tralalá, tralalá! Aquello estaba tomando un cariz de escándalo, la muchedumbre seguía aumentando, las caras se congestionaban debido al creciente calor, todos con la boca abierta y el rictus idiota del ignorante que opina sobre pintura, revelando con ello su redomada necedad, reflexiones estrafalarias, burlas estúpidas y malvadas que el ver una obra original puede provocar en la imbecilidad burguesa (Zola, *La obra* 190).

Pese al fracaso social, su círculo de amigos le anima a continuar experimentando en la escuela del *plein air* (clara referencia al Impresionismo), actividad que se nos presenta paralela a su relación amorosa con la modelo, más adelante su esposa y finalmente madre de un hijo que fallece en la niñez. La obsesión de Lantier por crear una obra maestra que englobe todo París y cuyo motivo central sea otro desnudo que simbolice a su vez la ciudad en la que se inserta, le lleva a rechazar el cuerpo de su esposa, ya imperfecto tras la maternidad, hasta que una noche, alucinado, se suicida delante de su inacabado cuadro.

La novela de Zola supone, por lo tanto, un punto de inflexión fundamental en el tratamiento de la locura artística, la relación entre Arte y Vida o Arte y Mujer así como la fascinante y alienante dependencia del hombre moderno de la ciudad que se convierte en un nuevo personaje. Al fin y al cabo, tal y como afirmaba Benjamin, la figura del *flâneur* o paseante está íntimamente ligada a las grandes avenidas y mayores fortunas industriales del París del II Imperio, el París de Haussmann, una ciudad igual de

inabarcable que las infinitas ideas que atormentan la imaginación del genio y saturan su mirada artística.⁵⁰ Según Zola, de esta saturación a la perturbación mental irá sólo un paso, de tal manera que la ciudad, en lugar de ser tomada como objeto de experimentación técnica del Impresionismo y de observación de los diferentes registros sociales, se identificará hasta tal punto con la búsqueda íntima y solitaria del artista, que este la convertirá en su única musa. Como ocurría en *La obra maestra desconocida*, su abstracción se encaminará hacia la combinación del símbolo con la descomposición absoluta.⁵¹

Durante los días siguientes Sandoz volvió a referirse con tacto a aquella extraña composición, saliendo, por una necesidad de su carácter, en defensa de la causa de la lógica ultrajada. ¿Cómo podía un pintor moderno, que se preciaba de no pintar sino realidades, envilecer una obra a fuerza de introducir en ella tales imaginaciones? ¡Resultaba tan fácil elegir otros temas en los que el desnudo se hacía imperioso! Pero Claude se empeñaba, daba explicaciones malvadas y vehementes, pues no quería confesar la verdadera razón, una idea que se le había ocurrido, idea tan poco clara que no habría sido capaz de expresarla de forma precisa, aquel tormento de un simbolismo secreto, aquella vieja revitalización del romanticismo que le hacía encarnar en esa desnudez la carne misma de París, la ciudad desnuda y apasionada, resplandeciente de una belleza femenina. Y en ello entraba también su propia pasión, su amor por los bellos vientres, los muslos y los pechos fecundos, como ardía en deseos de crearlos profusamente en los alumbramientos continuos de su arte (Zola, *La obra* 319).

Sin embargo, pese a que ambos pintores (Frenhofer y Lantier) aparecen como víctimas del exceso de trabajo y reflexión sobre su propia obra, la ambigüedad del resultado, éxito o fracaso, del relato de Balzac no existe en el relato de Zola, quien

⁵⁰ “Cuando atravesaba París descubría cuadros por doquier; la ciudad entera, con sus calles, sus vías públicas, sus puentes, sus horizontes llenos de vida, se desplegaba en frescos inmensos que juzgaba siempre demasiado pequeños, embriagado por la idea de unas obras colosales. Y regresaba temblando, hirviéndole la cabeza de proyectos, haciendo croquis en trozos de papel, por la noche, a la luz de la lámpara, sin ser capaz de decidir por dónde empezaría la serie de las grandes obras que soñaba” (Zola, *La obra* 280).

⁵¹ La clave quizá esté en el concepto de objetividad y subjetividad. Zola asume como necesaria la intervención del temperamento (lo subjetivo) pero manteniendo siempre el referente real (por ejemplo, la primera pintura impresionista), mientras que las nuevas tendencias prescinden incluso de este, es decir, rechazan todo rastro de posible objetividad.

enfatisa el comportamiento patológico de su pintor e insiste en la imposibilidad de terminar la obra. Para que no haya lugar a dudas contrapone los excesos del pintor con la lucha combativa pero constante de Sandoz, un escritor de éxito con una sosegada vida familiar que ha logrado la difícil conciliación entre el Arte y la Vida. Con este alter ego, Zola se presenta a sí mismo como modelo de equilibrio que culminará con su implicación en el famoso caso Dreyfus.⁵²

La huella romántica, además de reconocerse explícitamente en la novela,⁵³ está presente también en la recuperación del mito de Pigmalión y el tratamiento que de este hizo Balzac en la descripción de la relación amor-creación en Frenhofer.⁵⁴ La novela naturalista enfatiza la identificación entre visión deforme e idea desquiciante (o visión desquiciante e idea deforme) que supone la reafirmación de la posibilidad de intercambiar la obra con el artista. Así, Zola utiliza a la mujer artificial como causante y creación a la vez del desequilibrio mental de Claude Lantier, la continuación en definitiva de la negación de la fertilidad exclusivamente artificial que comenzaba a considerarse como posible por los movimientos finiseculares.

Al fin y al cabo, las principales alucinaciones hipnóticas de Lantier giran en torno al vientre de la mujer del cuadro, una parte del cuerpo femenino especialmente cautivadora para los artistas por referencia metonímica al sexo. De nuevo la impotencia del pintor se explica a través de la esterilidad de un cuerpo perfecto que en el cuadro de

⁵² En realidad, Zola aprovecha también para hacer una defensa de su persona, bastante perjudicada por el tono y la provocación intrínsecos al Naturalismo. De hecho, sus obras se tomarán como pruebas de su supuesto carácter e inclinación anormal en la crítica de Nordau, crítica y proceso similar a los que él había intentado demostrar a través de su personaje Claude Lantier.

⁵³ "... ¡Ah! Todos bebemos de la salsa romántica. Nuestra juventud ha chapoteado demasiado en ella, estamos metidos en ella hasta los corvejones. Necesitamos una buena limpieza" (Zola, *La obra* 93-94). De hecho, según Brombert no queda claro si "Lantier's own grandeur and decadence remain strangely out of focus, for it is never clear whether his anguish which drives him to madness and suicide in the best Romantic tradition, or merely –as Zola repeatedly suggests- the price he must pay for his heredity" (78).

⁵⁴ El amor que Lantier desplaza de su esposa (no se olvide, la primera modelo del cuadro impresionista) a la Mujer del cuadro simbolista se prefigura en la adoración que siente un amigo suyo, el escultor Mahoudeau, por su escultura de arcilla. Cuando por un error esta comienza a fundirse y cae sobre su creador, este se esfuerza en abrazar un cuerpo artificial y ya decapitado junto al que permanecerá, yacente y aturcido, hasta que rompa a llorar desconsoladamente (Zola, *La obra* 304-305). En un arrebato de desesperación y violencia, Lantier desgarró el corazón de la Mujer de la tela. A continuación trata de arreglarlo, acongojado por el arrepentimiento y la pena: "Inmóvil, sobrecogido por su asesinato, Claude miraba aquel pecho abierto sobre el vacío. Una inmensa tristeza le llegaba de aquella herida, por donde le parecía que brotaba la sangre de su obra. ¿Era posible? ¿Había sido él quien había asesinado así lo que más amaba en este mundo? Su ira derivó en estupor, se puso a pasear sus dedos por la tela tirando de los bordes del desgarrón, como si quisiera acercar los labios de una herida. Se ahogaba, balbucía, perdido en un dolor dulce e infinito" (*Ib.* 331).

Lantier reina sobre la ciudad moderna, hermosa y artificial, cautivadora y venenosa como la mujer fatal finisecular.⁵⁵

Claude, en mangas de camisa a pesar del clima riguroso y sin haberse puesto de prisa y corriendo más que un pantalón y unas zapatillas, estaba de pie en su gran escalera, delante de su cuadro. Tenía la paleta a sus pies, poseía una vela con una mano, mientras que con la otra pintaba. Con sus ojos desorbitados de sonámbulo (...) él estaba efectivamente con la otra [la mujer del cuadro], pintaba el vientre y los muslos como un visionario enloquecido, a quien el tormento de lo verdadero llevaba a la exaltación de lo irreal; y aquellos muslos se doraban a modo de columnas de tabernáculo, aquel vientre se convertía en un astro, que relumbraba de amarillo y de rojo puros, espléndido y fuera de la vida. Una tan extraña desnudez de ostensorio, donde parecía que unas piedras preciosas relucieran por alguna adoración religiosa... (Zola, *La obra* 446-448).

Claude se había colgado de la gran escalera, enfrente de su obra fallida. Se había limitado a coger una de las cuerdas de las que colgaba el bastidor en la pared y había subido sobre la repisa para atar el cabo en el travesaño de roble, clavado por él un día a fin de reforzar los largueros. Luego había saltado desde arriba al vacío. En camisa de dormir, descalzo, atroz con su lengua negra y sus ojos inyectados en sangre fuera de las órbitas, colgaba allí, espantosamente enorme en su inmóvil rigidez, con la cara vuelta hacia el cuadro, muy cerca de la Mujer con el sexo florecido de una rosa mística, como si le hubiera insuflado su alma

⁵⁵ La comparación de la ciudad como un vientre y el uso metafórico de este para referirse a aquella aparecen ya en la mente del aprendiz Lantier en *El vientre de París* (1873), tercera novela de la serie de los Rougon-Macquart que se desarrolla en el mercado de Les Halles, almacén de alimentos de la ciudad y símbolo a su vez de los comportamientos más viscerales de su población, entre ellos el sexual. El escaparate de alimentos que Lantier monta en el puesto de su tía organizará un gran revuelo en el mercado. El escándalo se produce entonces en un contexto menos elitista y menos condicionado que el del Salón, razón por la cual la repulsión será más intuitiva y en cierto sentido, más justificada: “En la parte superior, una gran pava mostraba su pechuga blanca, vetada bajo la piel por las manchas negras del trufado. Era algo bárbaro y soberbio, algo así como un vientre visto en plena gloria, pero con una crueldad de toque y de un alarde de mofa tales que la gente se aglomeró delante de la vitrina, inquieta por aquel escaparate que brillaba con suma violencia... Cuando mi tía Lisa volvió a la cocina, se asustó, imaginándose que yo había prendido fuego a las grasas de la tienda. La pava, sobre todo, le pareció tan indecente que me puso de patitas en la calle; Auguste reordenó el escaparate, recomponiendo su tontería. Jamás esos brutos comprenderán el lenguaje de una mancha roja puesta al lado de una mancha gris... No importa; fue mi obra maestra. Jamás he hecho nada mejor” (Zola, *El vientre de París* 321).

con su último estertor, y la siguiera mirando con sus pupilas fijas (Zola, *La obra* 458).⁵⁶

⁵⁶ En una clara crítica a *À rebours*, Lantier, en su locura, pinta el sexo femenino igual de estéril y sacrílego que el de la Salomé de *La Aparición* (1874-1876) de Moreau que tanto fascinaba a Des Esseintes: “Está casi desnuda; con la fogosa convulsión de la danza, los velos se han ido descolocando y los brocados se ha caído. Sólo se encuentra vestida con los encajes labrados y las piedras brillantes; un collar le ciñe el busto como un corpiño, y, en el surco de sus dos pechos, una alhaja maravillosa lanza destellos como un broche magnífico; más abajo, un cinturón rodea sus caderas, oculta la parte superior de los muslos a los que sacude un gigantesco colgante por el que corre un río de carbúnculos y de esmeraldas. Por último, sobre el cuerpo densudo, entre el collar y el cinturón, el vientre se abomba presentando un ombligo cuyo agujero parece un sello grabado en ónice, de tonos lechosos, y de un color rosa de uñas (...) Aquí, ella era verdaderamente hembra; obedecía a su temperamento de mujer ardiente y cruel; su figura era más refinada y más salvaje, más execrable y más exquisita; despertaba con más energía los sentidos aletargados del hombre; embrujaba y dominaba con más seguridad su voluntad, con su encanto de gran flor venérea, nacida en lechos sacrílegos, cultivada en invernaderos impíos” (Huysmans, *A contrapelo* 181-182).

2. LA REPRESENTACIÓN ROMÁNTICA DEL ARTISTA.

2. LA REPRESENTACIÓN ROMÁNTICA DEL ARTISTA.

2.1. Identificación entre el Arte y la Vida. El ejemplo de Bécquer.

Como vimos en el capítulo anterior, la necesidad de publicitar la íntima asociación entre la hipersensibilidad y la extraordinaria capacidad creativa del artista romántico propicia la proliferación del retrato tanto pictórico como literario que se caracteriza, en ambos casos, por hacer corresponder la descripción física (y por extensión, anecdótica) con la interpretación psicológica (García Jáñez 2002). Dado que en el artista romántico la Vida y el Arte aparecen como intercambiables (Beebe 1964), es evidente que en las narraciones protagonizadas por el artista se apostará por enfrentarle a una serie de pruebas sociales para referir su fracaso o éxito en ellas. De este modo, aunque no podemos considerarlas verdaderas novelas de aprendizaje, se insistirá en pervertir la ingenuidad del protagonista, cuyo conocimiento del mundo es poco mayor que el que devora en los libros, a través de una serie de determinados obstáculos como, por ejemplo, los amagos de inserción en el mecanismo comercial literario con la publicación o representación de la primera obra. El esquema se asemeja por lo tanto al de *Las ilusiones perdidas* de Balzac, pero con la salvedad fundamental de que, en general, el universo romántico característico del costumbrismo o prerrealismo español no dejará apenas opción a la evolución personal ni a las elecciones, *per se* relativas, que encontrábamos en Balzac. En la novela española se dejará al protagonista a merced de los agentes externos que aceptará o rechazará de una vez y en su totalidad de manera que su integración o exclusión social será conclusiva e inambigua no sólo para el personaje sino también para el lector.

Así pues, desde el retrato inmóvil hasta la narración literaria, la caracterización del artista romántico responderá a unos esquemas prefijados e identificativos. La misteriosa originalidad espiritual se exterioriza en un aspecto físico concreto que en el hombre romántico suele corresponder al lucimiento orgulloso de melenas desaliñadas, traje oscuro y aspecto estilizado con el fin último no solo de ser, sino también de “parecer”, poeta, músico o pintor (Álvarez Barrientos 2002). Melancólico, asumirá en conjunto gran parte de los rasgos de los que nos ocupamos en el primer capítulo (apasionamiento, dificultad de concentración, obsesión con la obra -y su inspiración-, atracción por el ideal femenino y cierta desconfianza hacia la mujer real, etc.) así como los propios de su indeterminada clase social: la proclama de un sacerdocio espiritual (la

misión del poeta) desde y para la nueva jerarquía social defendida por la burguesía capitalista de la que asume los valores individualistas pero rechaza su extremo pragmatismo.⁵⁷ En las narraciones previas a la revolución de 1868 veremos sin embargo cómo el artista insiste en formar parte de una aristocracia del talento, de la que él sería el único miembro, merecedor de los privilegios de las clases altas pero guardián del genérico pueblo. Por este motivo, aunque en el universo novelesco el artista se ve obligado a trabajar como los miembros del pueblo, la naturaleza de este trabajo, de índole trascendental, le obligará a buscar a su público entre las clases educadas, desde la incipiente clase media hasta la nobleza, compradores de arte, público de exposiciones o admiradores del teatro y de la poesía. Fuera de estos ámbitos, es decir, en la escritura en la prensa o de las novelas de folletín o por entregas, el artista remarcará su autoridad a través de la omnisciencia explícita en las narraciones, dirigiendo constantemente al público en la lectura de un tipo de literatura que en muchos casos se entenderá como mecánica y carente de originalidad.

La popularidad de la caracterización romántica estará latente a lo largo de todo el siglo aunque casi hasta el fin de este se asociará al poeta, protagonista de la mayor parte de los narraciones de artista. Los narradores románticos parecen sentirse más cómodos con la creación de situaciones y personajes más en consonancia con su propia actividad, en los que poder desarrollar una intimidad lírica que en última instancia podría aplicarse a ellos mismos o a sus clásicos pasados o contemporáneos. La novelización de estos últimos explica la canonización de Larra (Escobar 2002) y sobre todo la idealización de la figura de Bécquer al que prácticamente se le identificará con la melancolía romántica en su aspecto de inactividad. Aunque Bécquer se mueve ya entre la primitiva bohemia de 1854 y la profesionalización del escritor que asume trabajos ajenos a la lucha social (Romero Tobar 1993), amigos como Nombela o

⁵⁷ Recordábamos en el capítulo anterior cómo la situación conflictiva y poco definida del artista en la sociedad contemporánea se iniciaba en la época ilustrada. Esta ambigua posición del escritor del siglo XVIII respecto a la nobleza y los principios burgueses puede resumirse de este modo: “El del literato no era propiamente un estado, pero el hecho de pertenecer a un grupo, que desarrollaba una actividad determinada, que ejercía cierta influencia y que se relacionaba con otros estamentos sociales de clara función, como era el de los nobles y la Iglesia, así como pertenecer a las academias (que casi era considerado un título equiparable a los de la nobleza), contribuía a hacer que así pareciera. Por otra parte, el contacto con esos dos grupos desclasaba al escritor, que en muchos casos tendió a que su conducta y su indumentaria se parecieran a los de la nobleza [...] y que utilizó el modelo del sacerdocio, aunque laico, para hacerse aceptar en sociedad. Pero, al mismo tiempo, los escritores, que se regían por una supuesta igualdad que gobernaba la democrática República de Las Letras introdujeron cambios que les alejaban de los parámetros clásicos de la aristocracia [...] la sensibilidad, la beneficiencia, la utilidad, el respeto al otro, el valor del trabajo, la hombría de bien en definitiva, nada tenía que ver con las cualidades del noble [...] son cualidades que reportan beneficio al individuo y a la sociedad en la que vive, valores burgueses” (Álvarez Barrientos 2000: 13).

Rodríguez Correa se esfuerzan en construir una imagen de él fácilmente identificativa con el yo de su poesía lírica o con personajes como el del soñador Manrique de *El rayo de luna*. De este modo, Bécquer habría sido un hombre “formal, ingenuo, soñador, romántico”, “artista en toda la extensión de la palabra” (Nombela 1976: 208) que, como concluye su personaje, habría terminado por resignarse a una vida “monótona y triste” (*Ib.* 372).

A propósito o no, se presenta como efectiva la relación entre autor y obra y se dota al escritor de una aura superior, propia de un talento marginado y marginal, que vive en el ideal, inclusive el amoroso (Nombela 1976: 502-503) y que es incapaz de integrarse en los deberes sociales (Rodríguez Correa recuerda cómo Bécquer perdió un empleo por dedicar el tiempo a dibujar a la poética Ofelia) (1911: 11-13). En esta evocación idealizada, Bécquer asumiría las desgracias como un verdadero mártir (“con una paciencia y una resignación que rayaban en la santidad”) (Nombela 1976: 739) cuya alma prisionera en un cuerpo “endeble, enfermizo” (*Ib.* 740) se habría dado literalmente en sus obras, entre las que podría encontrarse una novela de artista protagonizada por un músico, hoy por desgracia desaparecida.⁵⁸ Se trataría pues de uno de los ejemplos más destacados de la construcción biográfica, pervivencia del mito del artista de origen romántico, que vive sólo en su yo interior hasta el punto de que le es indiferente la realidad exterior y adopta ante esta una actitud totalmente íntima. Pueden recordarse aquí los casos extremos de Gambará o Frenhofer si bien en la idealización del poeta español se prescinde oportunamente de cualquier referencia a la obsesión maniática por la creación u otros posibles excesos pasionales, los rasgos patológicos a partir de los cuales se justificarán las teorías positivistas que asociaban la genialidad y la locura.

⁵⁸ Nombela recuerda la afición por la ópera de Bécquer hasta el punto de que el poeta habría dedicado una novela al tema “que debía titularse *Mal, muy mal, peor*, cuyo protagonista era un músico a quien la lucha con la realidad había sumido en la locura, como sucedió con Donizetti, y moría joven en pleno triunfo, como Bellini” (1976: 375). Sebold (2004a) señala que *Mal, muy mal, peor* habría servido de inspiración para *Rosas y perros* (1871) de Rodríguez Correa aunque el argumento de esta no tiene apenas puntos en común con los apuntes de Nombela ya que el protagonista de *Rosas y Perros* no es un músico sino un joven escribiente, solitario y soñador, que se enamora de una niña tísica cuya muerte le enloquece de dolor. Sin embargo, Luis Bonafoux, en *El heraldo de Madrid* (29/07/1912) sí parece dar por cierta tal afirmación basándose en la melancolía característica de Bécquer: “Lustonó, el gordo y simpático Lustonó se fue al otro barrio con el secreto de *Rosas y Perros*, sin decirnos si esta novela corta, tan delicada y sentimental, era verdaderamente de Rodríguez Correa, que la firma o de Gustavo Bécquer. En cenáculos madrileños oí muchas veces decir que el original de dicha novela fue encontrado por el escritor cubano en los papeles del poeta andaluz, ya difunto. Yo no me atrevería a decir que no fue Correa el autor de *Rosas y Perros*; pero mucho menos me atrevería a asegurar que el autor no fue Bécquer. En todo caso, resultaría una hija rubia y melancólica de un escritor moreno y dicharachero. Yo no veo la fertilidad mundana de Correa circular en esas páginas y sí veo en ellas parpadear la tristeza de Bécquer.”

En vez de vivir en el mundo, vivía en su cerebro y en su corazón. Las miserias y pequeñeces de que está llena la vida no alternaba [sic] su ritmo habitual, que era la calma, la serenidad, la resignación. Jamás sintió el aburrimiento; la soledad, que le agradaba en extremo, estaba para él llena de seres, de ideas, de sentimientos que formaban un mundo en el que hallaba sus más puras y hermosas satisfacciones (Nombela 1976: 372).

No se daba cuenta del tiempo ni del medio ambiente en que vivía; dispuesto siempre a trabajar, no buscaba trabajo, no sabía buscarlo, ayudaba a su hermano con el lápiz, ya que su pluma estaba ociosa, porque gozaba más viendo en su espíritu todo lo que más tarde había de vivir en sus Rimas, en sus Cartas, en sus Poemas legendarios (Nombela 1976: 479).

2.2. El artista como tipo costumbrista.

2.2.1. La trayectoria del literato en la *Fisiología del poeta* de Mariano Noriega (1843).

La popularidad de los artículos literarios basados en la observación e interpretación de los sucesos contemporáneos se explica según Montesinos (1983) por la necesidad de reflejar y reflexionar acerca de una realidad *en cambio* que se refuerza en el texto mediante el elemento humorístico, seleccionando sus excesos y exagerando sus rasgos. La descripción de las diversas y nuevas realidades se produce a través de tipos, “personajes representativos de toda suerte de fenómenos sociales” (*Ib.* 110) que representan en sí mismos las costumbres propias del grupo al que pertenecen. Personajes por lo tanto sin problemática (Ferrerías 1972), los tipos son retratos superficiales y universales que reducen hasta el tópico las características del colectivo social, tópico que a su vez se verá reforzado a través del tipo. De este modo definía así Mesonero Romanos la labor del costumbrista: “el bosquejo fiel, aunque incorrecto de estas [las costumbres patrias], y no de su historia, esto que me propongo delinear; los caracteres que necesariamente habré de describir no son retratos, sino tipos o figuras, así como yo no pretendo ser retratista, sino pintor” (*El observatorio de la Puerta del Sol* 1836, 102). La descripción pierde así su interés por el análisis psicológico pero no renuncia por ello a la apariencia de una cierta rigurosidad pseudocientífica que alcanzar

su mayor auge en las fisiologías popularizadas por Balzac y pronto imitadas en España, entre ellas la *Fisiología del poeta* de Mariano Noriega (1843).

Pese a su referencia científica, la *Fisiología* de Noriega tiene como objetivo mostrar de forma resumida e hiperbolizada la previsible trayectoria del joven *amateur* que se considera poeta y distinguir su frecuente desgracia de los éxitos de otro tipo de autores, constructores del géneros paraliterarios (aleluyas, coplas, etc.), malos traductores, refundidores o folletinistas a sueldo, con los que a menudo compite y en ocasiones se ve obligado a imitar cuando le apremia la pobreza.

Hasta llegar a esta situación el poeta ha tenido que pasar una serie de experiencias inevitables en su aprendizaje de la carrera de las letras “la más áspera, la más difícil y al mismo tiempo la más colmada de desengaños” (Noriega, *Fisiología* 17). Durante su infancia “apenas puede sostener la pluma, cuando traza ya rudos y mal forjados versos” (*Ib.* 12) lo que propicia con la edad unos años solitarios, el desinterés por los estudios formales (que en caso de proseguirse será el de las Leyes) acompañado del descuido “del adorno exterior” (*Ib.* 13) y la esperable incompreensión familiar (“sus padres le reprenden que escriba versos, porque juzgan que pierde el tiempo, le rompen sus colecciones y le amenazan con severidad. De aquí nace la reserva y la timidez que se advierte en los jóvenes poetas.”) (*Ib.* 14).

Por tratarse del género más cercano a las Musas o en su lugar, al yo íntimo, fuente en definitiva de toda inspiración, el artista se inclina primero por la lírica. En este punto la mala interpretación del credo romántico perjudica gravemente al poeta, pues confunde la fecundidad versificadora con la calidad literaria y se considera un verdadero creador de obras maestras (“llevado solamente por su genio, escribe versos como soles, estudia superficialmente los tratados de poética, devanándose los sesos [...] Pero prescindiendo de esto, escribe multitud de composiciones al día, y se admira de su velocidad, porque no sabe que nada hay más fácil que escribir malos versos”) (Noriega, *Fisiología* 19). Con el fin de dar su obra al mundo, inicia un periplo por los editores y libreros de la capital y sufre el primer desengaño: la impresión de poesía no es un negocio rentable ya que en la vida real con la literatura “se trafica” y se hace de ella “un objeto de comercio como si fueran semillas o legumbres” (*Ib.* 22).

Llevado de nuevo por el orgullo característico del creador engrosado por los premios gratuitos del Liceo, se niega a publicar sus versos en los periódicos, a buscar una ocupación como escribiente e incluso a regatear su precio por lo que pronto comienza a conocer la pobreza que Noriega no disfraza de ningún halo de santidad.

El autor lleno de orgullo que ha adquirido en el Liceo, desprecia la oferta [del editor] juzgándola muy baja; guarda su manuscrito y prefiere habitar en un mísero albergue careciendo de lo más indispensable, a entregar su obra por un interés moderado, y acreditarse de este modo para poder aspirar con el tiempo a mayores y más seguras ganancias. Los poetas son sin disputa muy vanos y orgullosos (Noriega, *Fisiología* 23-24).

Siempre anda cabizbajo y pensativo. El color de su rostro es pálido: las grandes melenas ocultan su cara, y a juzgarle por el traje no se formará de él un gran concepto. Un sombrero raído cubre su cabeza, un pañuelo negro rodea su cuello, siempre lleve el frac o levita remendado por los codos o roto de tanto escribir; el pantalón tampoco está libre de roturas y zurcidos; y es una ocurrencia notable cuando lleva botas nuevas (Noriega, *Fisiología* 25-26).

Visto que la lírica no proporciona un éxito inmediato, el aprendiz de literato, animado por los advenedizos del café de turno, decide probar suerte con el drama con la esperanza de conseguir la aclamación del público que ovacionó a Antonio García Gutiérrez en el estreno de *El trovador* (1836).⁵⁹ El poeta se enfrenta de nuevo a los desaires de los empresarios teatrales, representantes en este caso del capitalismo en el templo teatral.

⁵⁹ “Algunos meses después, en la noche de 1º de Marzo de 1836, tuvo efecto un verdadero acontecimiento teatral, que acabó de imprimir un sello de entusiasmo a esta época de renacimiento de la escena. Un joven absolutamente desconocido en el campo literario se presentaba al público con una composición, también por el nuevo estilo, que de algunos meses atrás yacía arrumbada en los estantes de la Compañía, hasta que el actor Guzmán, con su sagacidad práctica, y a pesar de que en ella no tenía papel, acertó a escogerla para la noche de su beneficio. Muchos altercados mediaban entre los inteligentes del café del Príncipe y de los bastidores del teatro sobre el mérito o extravagancia de la tal pieza, y muy particularmente acerca de su joven autor, de quien se decía que era un pobre soldado o quinto, que por el momento se hallaba aprendiendo el ejercicio en el depósito de Leganés. Estimulada la curiosidad con este aperitivo, la concurrencia aquella noche fue grande, e imponente la actitud del público [...] Fascinado el auditorio ante aquel cúmulo de bellezas, hijo de una rica fantasía, y aguijoneado además por la curiosidad de conocer al ingenio que así acertaba a seducirle y conmovéle (y que, según corrían voces, se hallaba entre bastidores del teatro con su chaqueta amarilla y gorra de cuartel), empezó a pedir, en medio de atronadores aplausos, no solamente el nombre del autor, sino también que este se presentase en las tablas a recibir la ovación que el público le dispensaba -testimonio de entusiasmo que por *primera vez* se ofreció en nuestra escena-, y que después ha venido prodigándose hasta quedar completamente desprestigiado. Verifícase al fin dicha presentación, y apareció, tímido y conducido por los primeros actores Carlos Latorre y Concepción Rodríguez, y vestido con el saco de miliciano que al efecto le prestó Ventura de la Vega, el novel y ya eminente poeta *Antonio García Gutiérrez*, autor del inspirado drama *El Trovador*, de esta joya dramática, que desde entonces brilla en el cenit de nuestra escena patria, y que, armonizado luego con las preciosas melodías de Verdi, es hoy tan popular en todos los teatros de Europa y América” (Mesonero Romanos, *Memorias de un sesentón* 482-483).

Llévasele [el drama] al director de escena de uno de los teatros, el cual le toma y promete despacharle a la mayor brevedad. Pero no bien ha vuelto la espalda el autor, cual le deja encima de una mesa o le tira bonitamente debajo de ella (...) Pasan los días y más días; viene el autor a saber los trámites que sigue su obra, y el director dice que las muchas ocupaciones se lo impiden pero que al cabo le revisará para despacharle sin tardanza (...) Va finalmente, y el director de escena, que ni siquiera la ha mirado se lo devuelve diciendo que está muy bien escrita, que tiene muy buen verso, pero que es imposible de representar en el día, porque tiene ideas republicanas (esto aunque el autor sea el mismo cura Merino) y puede traer funestas consecuencias al autor y los actores, pero en realidad no le dice el verdadero motivo. Le calla que ha comunicado a la pandilla dramática la aparición del nuevo genio, y que ellos le han ordenado que por ningún motivo tome su obra para el teatro, de quien son paniaguados, porque esto sería dañar a sus intereses y hacerles una acción muy baja y desairada (Noriega, *Fisiología* 30-31).

En caso de conseguir su representación, el autor sólo puede esperar o los silbidos y la indignación o su éxito rotundo en forma de aplausos y de su nombre coreado por el público.⁶⁰ En el primer caso el poeta es condenado a “pasar toda su vida en la abyección y la miseria” (Noriega, *Fisiología* 34). En el segundo, crece su orgullo y presunción ya que “una comedia aplaudida es la causa inmediata que envanece y vuelve idiota a un poeta principiante” (*Íd.*). Por otro lado, la reacción del público es casi imposible de prever. A menudo influidos por agentes externos (la crítica o los amigos y enemigos del autor) el público se comporta como una masa irracional cuyas reacciones poco tienen que ver con el juicio crítico que desea el autor. El comportamiento en este caso se asemeja bastante al del visitante de los museos en cuanto a que el teatro y el museo se

⁶⁰ Los nervios de la puesta en escena de la primera obra son objeto de burla de Larra en *Una primera representación* (1835): “Se oye un estruendo espantoso: se ha descornado la cortina, y el ingenio se refugia a un rincón de un palco segundo, detrás de su familia, o de sus amigos, a quienes mortifica durante la representación con repetidas interrupciones. Tiene toda la sangre en la cabeza, suda como un cavador, cierra las manos, hace gestos de desesperación cuando se pierde un actor. -Si lo dije, si no sabe el papel. ¿Silban? ¿Qué murmullo es éste? Bien, bien; este aplauso ha venido muy bien ahí: esto va bien; ese trozo tenía que hacer efecto por fuerza. ¡Bárbaros! ¿Por qué silban? Si no se puede escribir en este país; luego la están haciendo de una manera... Yo también la silbaría” (Larra 1997: 345). La versión más trágica de este momento de incertidumbre lo encontraremos en novelas como *Ernesto* de Emilio Castelar (1855) donde veremos cómo la reacción adversa del público conduce al poeta a la locura.

entienden más como espacios de ocio, y por tanto de lucimiento social donde cada uno busca su beneficio personal, que como el espacio sacralizado que esperan los sacerdotes del arte. Así, las observaciones de Larra en *¿Quién es el público y dónde se le encuentra?* (1832) acerca de la imposibilidad de tratar de razonar la arbitrariedad de gustos del público que asiste al teatro se corresponden con lo ocurrido con el escándalo que produce la contemplación colectiva de las obras plásticas (Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*).⁶¹

La tercera opción que baraja el verdadero literato es la de convertirse en novelista aunque para ello tenga que superar el prejuicio español por las novelas patrias y enfrentarse a la avalancha de traducciones extranjeras. Se repiten las dificultades de la edición de la poesía lírica, aunque en esta ocasión asumirá deudas aún mayores ya que a la impresión de la novela, tanto en volumen como por entregas, tendrá que añadir la inversión en la publicidad y el reparto. La desconfianza del público y la amplia oferta de las traducciones conducen de nuevo al artista a la decepción y el fracaso obligándole a vender sus copias como papel viejo para recuperar una mínima parte de lo invertido.

Así pues, salvo en el caso del efímero éxito teatral, el verdadero poeta sufre el fin de casi todos los vates, “locura, pobreza, desesperación” (Noriega, *Fisiología* 47) y la muerte en un hospital o el suicidio (*Ib.* 44-45). Al fracaso literario suelen añadirse el desdén de la amada, “que le atrae con sus gracias y le obliga a desear su posesión” (*Ib.* 45) y la pobreza, consecuencias en definitiva de su marginalidad social y en buena parte, como hemos visto, también de su propia ambición, fiada en un talento y unas esperanzas tan efímeras como su capacidad de trabajo y tan intangibles como su excesivo idealismo.⁶²

⁶¹ “Y en segundo lugar, concluyo: que no existe un público único, invariable, juez imparcial, como se pretende; que cada clase de la sociedad tiene su público particular, de cuyos rasgos y caracteres diversos y aun heterogéneos se compone la fisonomía monstruosa del que llamamos público (...) que por lo regular siente en masa y reunido de una manera muy distinta que cada uno de sus individuos en particular; que suele ser su favorita la medianía intrigante y *charlatana*, y objeto de su olvido o de su desprecio el mérito modesto... “(*¿Quién es el público?* 664). Aunque Larra se inspiró para este texto en otro de Jouy titulado “Le public”, Pérez Vidal afirma en las notas a su edición de los artículos del primero cómo “la comparación entre los textos de ambos desde perspectivas actuales pone de relieve la originalidad literaria de Larra” (1997: 774).

⁶² El abatimiento físico y moral, consecuencias de la miseria pero también del excesivo esfuerzo creativo explican la locura: “El alma del poeta, como acabo de decir, no cabe ni tiene sosiego dentro del cuerpo que por castigo la encierra. A fuer de pensar y elevarse (...) pone al cuerpo en un estado de abatimiento denominado locura. La débil máquina resiste algún tanto; pero careciendo de fuerzas para sostenerse, cae en un profundo abatimiento (...) [su alma] vuela a los espacios imaginarios, al lado del gran Ser, donde tiene su perpetua morada” (Noriega, *Fisiología* 43). Por otro lado, también cabe considerar como causa

Frente al triste destino del poeta, Noriega describe cómo el poetastro, el coplero, el romancista o el copiante ramplón se avienen a las exigencias comerciales del mercado literario y por este motivo acaban mejor colocados y gozan de una opulencia que rara vez vislumbra el verdadero genio. El éxito de los primeros reside en su adecuación a los gustos de un público carente de escrúpulos estéticos. Por otro lado, algunos de estos pseudoliteratos, como el coplero, saben aprovecharse de la fascinación que para el público posee la originalidad del poeta y satisfacen su curiosidad burguesa fingiendo una actitud trascendental y facilidad de versificación en escenas como esta:

Después que el coplero ha tomado chocolate a la dos y media de la tarde, empiézanle a preguntar como le va de coplas, él dice que está hecho un holgazán, pero que como no lo necesita para comer, no se cuida de trabajar mucho en ello. De repente calla, se levanta como para despedirse: y se queda de pie, mirando al cielo, dando tal cual patada y mordiéndose las uñas. Al ver su aire meditabundo, todos conocen que va a decir alguna cosa, y esperan con la boca abierta que hable su oráculo coplero. Este que ya ha confeccionado su verso, dice con expresión teatral, inclinándose delante de la señora de la casa:

Hoy, señora, pido al cielo
con el más notable ahínco,
veros con cincuenta y cinco,
en cada rizo de pelo (Noriega, *Fisiología* 62-63).⁶³

de su agotamiento el que el poeta se vea obligado a probar todo tipo de géneros literarios sin permitirse descanso alguno entre ellos. En contra de esta experimentación forzada se inscriben las palabras de Luis Mariano de Larra en su novela *La gota de tinta* (1858): “El escritor público, en esta dichosa patria, no tiene género, no cultiva ningún ramo de la literatura en particular, no puede ser nunca una especialidad. Es poeta, novelista, autor dramático, escritor de costumbres, crítico, periodista, y por contera, suele ser empleado; bien entendido que esta última cualidad, la que menos se adaptará a sus gustos, costumbres y carácter, le da más de comer que todas las demás reunidas. Y no se crea que en vista de que tiene que abarcarlo todo, que practicarlo todo, que saberlo todo, se le dispensan sus defectos alguna vez en el género para que sea menos a propósito; nada de eso. Si es poeta elevado y profundo, se le culpa de no saber escribir novelas; si es novelista filosófico, y fecundo, se le echa en cara que no haga versos; si es escritor de costumbres, se le pide que haga comedias; y si es autor dramático, no se concibe que pueda dejar de escribir artículos críticos o elegías al Dos de Mayo. De aquí resulta necesariamente que, obligado el escritor en España a serlo todo, lo más probable es que no sea nada; y que si sobresale en un género, en los demás no pase de ser una medianía soportable, si no llega a ser, a pesar de sus esfuerzos, una nulidad completa” (2, XIV).

⁶³ La pervivencia de estos tipos de imitadores de la actitud poética sobreviven incluso la moda por el tipo romántico, cuya actualidad parece decrecer a partir de la década de los 40 (García Castañeda 14), pero que sin embargo ya para estas fechas ha pasado a formar parte del imaginario popular. Prueba de ello es precisamente la continuación de personajes que se aprovechan de la caracterización del verdadero poeta

2.2.2. Las alternativas al porvenir trágico. Adaptación o renuncia.

Del mismo modo que se da por supuesto el fin desgraciado del poeta romántico que se mantiene firme en su propósito, se plantean una serie de alternativas tanto a la carrera literaria como a la manera de asumir esta. La naturaleza de la relación entre el artista y la sociedad, oscilante entre la confrontación y la integración del primero en la segunda, reduce estas opciones a dos muy definidas: el poeta debe aprender a moverse en el comercio literario y si no quiere o es incapaz de hacerlo, renunciar a toda posibilidad de alcanzar un renombre en él.

Mesonero Romanos en “Costumbres literarias” (1837) resume antes que Noriega la desilusión del joven autor que deposita todas sus esperanzas en su manuscrito. Tras una dificultosa y cara impresión, cuyos beneficios pierde cuando regala la mayoría de los ejemplares a la crítica en un vano intento por publicitar su obra, se da cuenta de que “todo su talento, toda su nombradía, no pueden hacerle prescindir de aquellas necesidades que esta misma sociedad le impone” por lo que ahora tratará de “hacer valer sus circunstancias en esta misma sociedad que antes miraba con enfático desdén” (Mesonero Romanos, *Costumbres* 109). El premio por la venta de su pluma en periódicos oscuros y en intrigas políticas será la “positiva carrera” de “funcionario público” (*Íd.*) o lo que es lo mismo, el trabajo seguro y utilitario de escribiente.

Si junto a las aspiraciones poéticas se enfatiza la misión social, el poeta sufre una decepción igual o incluso mayor. En “El hombre de la ilusión y el hombre del realidad” (1842) el poeta es tratado como un loco sublime, “uno de esos poetas a la moda que ha perdido el juicio por querer corregir la sociedad” (Zárraga, *Hombre de la ilusión*) pero que, pese a su situación, continúa intentando mejorar la Humanidad predicando a sus compañeros de psiquiátrico. Allí escribe su obra maestra, un libro titulado *Pensamientos de un poeta, que el mundo llamó loco, porque no fue tan necio como el mundo* entre los que el articulista afirma percibir, “entre las extravagancias de

tales como “el poetastro” o fácil versificador aquejado de “hidrofobia poética” en todo tipo de ocasiones (versos de encargo, versos dedicados, versos para todas partes) que describe Augusto Ferrán en *Los españoles de ogaño* (1872). El poetastro ya no busca identificarse con el poeta romántico por el aspecto físico o la vestimenta (“no peina largas y alborotadas melenas, ni atusa luengas barbas, ni tiene el rostro pálido y sombrío, oscuras ojeras, sonrisa sarcástica y melancólica, ni tan siquiera luce la célebre *corbata bironiana*”) sino en su actitud (“lleva el pelo sin raya [...] lo peina hacia atrás como si quisiera quitarse un peso enorme que le oprimiera la frente [...] mira de vez en cuando con atención, y entonces entorna los ojos, casi cerrándolos, arruga a menudo el entrecejo, creyendo por lo visto que de entre las arrugas brota la inspiración poética; habla mucho, y al hablar, nunca mira frente a frente, como buscando en el vacío ideas perdidas y lejanas...”) (Ferrán, “Poetastro” 2, 277).

un loco, los más sublimes rasgos del talento y la elevación de un poeta” (*Íd.*). Sin embargo, en este caso la locura no le conduce a la muerte, sino que el poeta, hastiado, termina por renunciar a su propósito regeneracionista, se abandona a los placeres y reaparece convertido en un próspero comerciante. Su consejo, desolador, responde a una visión del mundo *realista*.

Héme, aquí, pues, convertido en un hombre completamente distinto del que era cuando me conocisteis; entonces era el poeta, es decir, *el hombre de la ilusión*; ahora soy comerciante, es decir, *el hombre de la realidad*; y estoy muy satisfecho del cambio que en mí se ha verificado. Sólo siento que otros muchos jóvenes, que se hallan en el mismo caso que yo me ví no ha mucho, no tengan ocasión de reconocer su demencia, para que puedan experimentar el mismo cambio; porque preciso es conocer que sólo graves y continuos pesares puede ocasionar al hombre el separarse de la sociedad y de la vida que ella proporciona (*Zárraga, Hombre de la ilusión*).

Si a pesar de estos avisos el poeta todavía tiene intención de iniciar la vida literaria, no faltan reflexiones en forma de epístolas dirigidas a este joven incauto que pretenden disuadirle de dicha idea. Aunque los resúmenes que ofrecen de la vida que le espera se corresponden casi en su totalidad con el que hemos visto en Noriega, estos artículos ahondan más en el aspecto irónico, lo que dota a la descripción de una intencionalidad más crítica, por otro lado, ya esbozada brevemente en la *Fisiología*.⁶⁴

Así por ejemplo, en “El escritor y el mundo. Carta a un poeta” (1852) Vicente Barrantes intenta disuadir a un oficinista de provincias de sus intenciones de trasladarse a Madrid con el fin de dar rienda suelta a su talento y su deseo de guiar a los pueblos “al son de su lira a una tierra de promisión”. La comparación de la vida tranquila y

⁶⁴ Noriega reserva su consejo para la conclusión de la fisiología con la probable intención de mantener el mayor tiempo posible una cierta objetividad descriptiva: “Ahora, si tú me lo permites, caro lector, quisiera darte un consejo, el cual te valdrá mucho si te acuerdas de él en alguna ocasión, y quieres aprovecharle. Es el siguiente. Si alguna vez te sientes afectado de la manía poética y no pudieras resistir a su irresistible poder, coge esta fisiología, (si la has comprado), léela con cuidado y atención. Ya has visto los trabajos, penas y disgustos que sufre el verdadero poeta durante su vida. Ya has visto qué fin tiene, y cuál es su suerte futura. Pues bien, si te quieres a ti mismo, si anhelas comodidades, si quieres en una palabra gloria, honores, riqueza, y todo con poco trabajo, dedícate a traducir, o toma el oficio de copiante ramplón” (Noriega, *Fisiología* 77). En general esta fisiología se presenta bajo una apariencia de rigurosidad científica sobre la que apoya su autoridad y que no es habitual en otros relatos, como los epistolares, cuyos narradores se justifican en la experiencia de lo vivido frente a la ignorancia e ilusiones del narratario.

hogareña con la incertidumbre de la corte deja en muy mal lugar a la segunda pues se trata en definitiva de truncar una existencia apacible y burguesa ⁶⁵ por la dependencia del capricho del público, que aplaude lo obsceno en escena y compra las novelas más necias como los folletines de Ayguals de Izco. Sólo de esta manera, renunciando a todas las ilusiones y complaciendo a este público del que, por otro lado, él mismo procede (al fin y al cabo, los posibles lectores son sus antiguos compañeros de oficina), podrá sobrevivir en la capital sin caer en la miseria.

Este mismo ánimo disuasorio ya lo encontramos al comienzo del auge del movimiento romántico en España en un breve folleto de Ramón López Soler titulado *Los literatos de ogaño. Carta escrita a un principiante en la carrera de las letras* (1833). En él pretende continuar la labor de Cadalso y Moratín y “purgar la república de literaria de tantos zánganos como la inficionan” (López Soler, *Literatos* 5), es decir, desalentar y avergonzar a aquellos que perpetúan la moda por la carrera artística que surgió con la consolidación de las instituciones democráticas. De nuevo, se da por supuesto una cierta crítica hacia la indiscriminación en la producción literaria y la falta calidad de esta: en el todo vale no se hacen distinciones entre talento y afición, ni siquiera entre traducción y original (*Ib.* 27).

Cuando la calidad de la obra pasa a un segundo plano el medio más inmediato para evaluar al autor es su persona y especialmente su actitud en sociedad. Así, los consejos de López Soler se revisten de un sarcástico pragmatismo con el fin de consolidar una cierta fama literaria que resulte atractiva y útil para las clases dirigentes que pueden convertirse en sus Mecenas (López Soler, *Literatos* 15). Para ello, es fundamental mantener las apariencias, siendo la tarea más inmediata la renovación constante de vestuario y el lucimiento diario en los paseos públicos. De este modo, se entra por la retina a los personajes más relevantes a los que siempre se debe saludar aunque no se les conozca. A diferencia del filósofo de antaño o podríamos decir también, el poeta romántico, melancólico y meditabundo, el hombre que quiera triunfar debe “pasear y andar con una gravedad y afectación verdaderamente noble, llevar la cabeza bien alta y erguida mirando a todos los lados” (*Ib.* 18-19). A esto habría que

⁶⁵ “Examinemos tu vida actual. Te levantas a las nueve, y a la oficina, donde entre cuatro madrigales y dos sonetos de circunstancias, te sorprende la hora de tomar las once (...) Por la tarde, solo, o con tus compañeros de oficina, sales a lo que en vez de paseo llamas tú poéticamente *solaces de un prisionero*. Nada más justo, y Dios, suma justicia, te dejará balcones atestados de bellas niñas a quien guñar el ojo, y niñas bellas transeúntes a quien decir cuatro chicoleos. A la noche, ya se sabe, das en el café, o en la tertulia, de donde sales horrorizado con la idea del mañana y de la oficina” (Barrantes, *El escritor y el mundo*).

sumar la difusión de un currículum conveniente, de señorito educado, políglota y diletante (*Ib.* 17-20). Una vez lograda cierta popularidad, el aspirante no debe olvidar el poder de la prensa y de la tertulia, y desde ella, calumniar solapadamente a todo el mundo para asegurarse su propia crítica favorable (*Ib.* 35).

Ahora bien, ¿qué ocurre si el aspirante no posee ninguna renta y le urge un trabajo para vivir? En ese caso Soler anticipa las críticas posteriores y condena al literato a la esclavitud de la escritura por encargo (López Soler, *Literatos* 54-55). Sin embargo, antes de rendirse a la prostitución de la literatura (*Ib.* 57) Soler insiste en la búsqueda de otro empleo cualquiera que pueda compaginarse con la integridad de la pluma. Al fin y al cabo, la conformidad con este tipo de vida asegura la fama que disfrutaban los parásitos de la *Fisiología* de Noriega o que se suponía en la sosegada vida del interlocutor de Barrantes.

Huye, pues, querido Epifanio, huye por lo más sagrado que hay entre los hombres, de esos infernales ajustes; que si tu suerte es tan mala que necesites ser literato para poder comer, vale más desde luego que tomes otra ocupación cualquiera, pues a simple y lego escribiente que te pusieras, te tendría muchísima más cuenta. Pero tú me parece no te hallas en un caso tan desesperado, y querrás ser de los literatos de más fama y de más moda, que cacarean por las plazas y por las calles. Siendo así, con un epigrama cualquiera, un mal articulillo que des alguna vez al año para los periodistas te basta y te sobra, y no necesitas nada más para tener toda la fama y toda la gloria de un literato de ogaño (López Soler, *Literatos* 58-59).

2.2.3. Las sátiras de la actitud romántica.

La burla de los excesos de la actitud romántica, sobre todo en su faceta sentimental, fue inmediatamente desarrollada como parte de la caracterización del tipo costumbrista. El principal objetivo de estas sátiras será el traslado de la originalidad creativa a la física, siempre en correlato con el retrato psicológico del que hablábamos en páginas anteriores. Por otro lado, más allá del humor, estas sátiras tempranas son testimonio de la pronta reducción del Romanticismo a sus formas más superficiales y extremas, alimentadas en su mayoría por la lectura de sus obras capitales. La interpretación simplista de conceptos como el de libertad y fantasía desbordó los límites

literarios, se popularizó y se convirtió en una paradójica moda contestataria que terminó por perder su poder provocativo para quedar reducida a unos hábitos meramente superficiales. De este modo, la pasión infortunada del Werther y sus descendientes y el tormento creativo del genio pronto fueron satirizados como caprichos de la pereza y locuras pasajeras de la juventud.⁶⁶

Sin duda alguna, una de las mejores sátiras de los excesos románticos fue la de Mesonero Romanos, “El Romanticismo y los románticos” de 1837. En su transformación en un perfecto modelo del héroe romántico, el sobrino del narrador repara en la imperiosa necesidad de *parecer* un alma trágica, previa incluso al *sentirlo* en la realidad, como un primer y obligado paso para ser reconocido como tal por los demás. Para ello, lo primero que adquiere interés es “su propia persona física” y se esmera “en poetizarla por medio del romanticismo aplicado al tocador” con el fin de convertirse en “la estampa más *romántica* de todo Madrid” y “a servir de modelo” para la juventud, en una perversa interpretación de la misión conductora y profética del poeta. El nuevo vestuario supone la eliminación de todo lo “redundante”, “inconexo”, “embarazoso”, etc. es decir, todo lo que exige la etiqueta social. Descuidada y casual parece ser también su gestualidad. Ahora se presenta convenientemente “siniestro e inanimado”, “abismado en sus téticas reflexiones”, acorde con un rostro cubierto por melenas y pelo facial que “daban con dificultad permiso para blanquear a dos mejillas lívidas, dos labios mortecinos, una afilada nariz, dos ojos negros, negros y de mirar sombrío; una frente triangular y *fatídica*” (Mesonero Romanos, *El Romanticismo* 125-126).

Sólo una vez que ha romantizado su persona, el sobrino centra su atención en *romantizar* sus ideas, su carácter y sus estudios. Obviamente su corazón “volcánico y sublime” le destina a la carrera de poeta, aunque los excesos de sus actitudes le hacen confundir a veces con un “santo” o un “loco de atar” (Mesonero Romanos, *Romanticismo* 126). En este punto parodia las aspiraciones de gloria del aprendiz de poeta que se cree un genio:

⁶⁶ Ya en 1827 Estanislao de Cosca Vayo advertía del contagio monomaníaco del Werther en una juventud que será fácilmente reconocible en la sátira que analizamos a continuación de Mesonero Romanos: “Cualquiera por medianos conocimientos que tenga, sabe los males que ha ocasionado a la Europa la lectura de la novela alemana el *Werter*. Los suicidios han sido en grande número: se han creado con ella espíritus melancólicos e insociables, o han aparecido genios turbulentos, que dotados de una imaginación feliz y algún talento mezclado de sensibilidad, nos han hecho conocer la *exaltación* de las pasiones, tan opuesta a la parsimonia española” (Cosca Vayo, *Voyleano o la exaltación de las pasiones* I, VI-VII).

Y convencido de que para llegar al templo de la inmortalidad (partiendo de Madrid) es cosa indispensable el pasarse por la calle del Príncipe, quiero decir, el componer una obra para el teatro, he aquí la razón por qué reunió todas sus fuerzas intelectuales; llamó a concurso su fatídica estrella, sus recuerdos, sus lecturas, evocó las sombras de los muertos para preguntarles sobre diferentes puntos; martirizó las historias, y tragó el polvo de los archivos; interpeló a su calenturienta musa, colocándose con ella en la región aérea donde se forman las románticas tormentas; y mirando desde aquella altura esta sociedad terrena, reducida por la distancia a una pequeñez microscópica, aplicado al ojo izquierdo el catalejo romántico, que todo lo abulta, que todo lo descompone, inflamóse al fin su fosfórica fantasía, y compuso un drama (Mesonero Romanos, *Romanticismo* 126).

Este drama, como pastiche de todo lo que se asociaba a lo romántico, es “natural, emblemático-sublime, anónimo, sinónimo, tétrico y espasmódico”. En una aparente muestra de humildad hacia la propia obra para que sea juzgada por sí misma, el drama es “anónimo” lo que salvaguarda el nombre del autor en caso de que esta sea silbada e hiperboliza el reconocimiento público cuando, augurando un éxito clamoroso, anota junto al “escrito *por*” la posibilidad de salir a escena *Cuando el público pida el nombre del autor* (Mesonero Romanos, *Romanticismo* 126).

Tras la habitual decepción amorosa, el autor comienza a preocuparse por las consecuencias de estos excesos sobre la salud de su sobrino, pues aún olvidándose de la calidad de sus producciones, el esfuerzo por fingir una exacerbada sensibilidad no deja de tener estragos sobre cualquier cuerpo.⁶⁷ El autor toma entonces la decisión de alistarlo en el ejército, de donde regresa completamente “curado” de la manía poética. Sin embargo, el mal ya está hecho pues su drama, adoptado como modelo por sus discípulos, es reproducido hasta la saciedad (Mesonero Romanos, *Romanticismo* 127).⁶⁸

⁶⁷ “De esta manera mi sobrino caminaba a la inmortalidad por la senda de la muerte, quiero decir, que con tales fatigas cumplía lo que él llamaba *su misión sobre la tierra*. Empero la continuación de las vigiliias y el obstinado combate de sentimientos tan hiperbólicos, habíanle reducido a una situación tan lastimosa de cerebro, que cada día me temía encontrarle consumido a impulsos de su fuego celestial” (Mesonero Romanos, *Romanticismo* 127). Este exceso podría conducir a la locura y a la muerte, si bien esos destinos no son incompatibles ni con el ridículo ni con la “ruina” de la que hablaba Musset (1836).

⁶⁸ La presencia de lo excesivo en las obras románticas conlleva el peligro de su reproducción en ingenuos lectores o espectadores. Aunque veremos más adelante que se trata de un peligro asociado normalmente a la mujer, la locura por la lectura, de evidente referencia quijotesca, se parodia en textos como el “Rasgo romántico” (1836), en el que un hombre tras la lectura de dramas y novelas góticas, cree que algo le

Tanto el aspecto externo como la actitud exagerada imprescindibles para la *romantización* del sobrino de Mesonero Romanos se parodian de forma recurrente en otros textos coetáneos, en ocasiones en contraposición con el sosiego taciturno (a veces también excesivo) del “clásico” literato del siglo XVIII. Así, en “Todos son locos” (1837), además de por su aspecto desaliñado, su vestimenta hecha a pedazos y su falta de higiene (“Componiáse los cabellos no economizando la pomada exquisita y suave que producían sus mandíbulas”) el romántico se caracteriza por una inquietud que raya con la locura (“daba vueltas arriba y abajo, tan pronto acelerado como el hombre que resuelto se dirige a ejecutar algún acceso de rabia, tan pronto pausado como el que embebido en una profunda idea camina sin saberlo”) en su faceta más cómica (“ya figuraba al toro rugidor, ya al gato en los bufidos, al moribundo en sus ayes, a la damisela en sus sollozos tiernos y lastimeros y en fin hasta al perro en sus aullidos”). Pero sin duda alguna, lo más definitorio del poeta romántico vuelve a ser la altanería con la que se defiende, una retórica incoherente que como decía Mesonero “ni él mismo entendía lo que quería decir” (*Romanticismo* 126).

No, no se ofende impugne a un romántico; sabes tú lo que es un romántico (...) un romántico es un poeta lampiño, un trovador, un ángel de Dios sobre la tierra, un animal anfibio, un bestiglo, menos que un ángel, más que un hombre, habita en el aire (...) Sólo de una plumada puedo divinizarlo o condenarlo, puedo hacer que se desgajen las nubes, que la luna tirite de frío, que el sol sude de calor, que la sigan las estrellas como los corderos al pastor, puedo subir a los cielos, bajar a los infiernos, trastornar el mundo, concluirle... (Castellanos, *Todos son locos*).⁶⁹

persigue para castigarle por haberse comido un pavo. Los manuscritos y libros son causa de los suicidios románticos en las sátiras de Leonardo Alenza y Nieto, caracterizado a su vez por Ossorio y Bernard como “genio afable y de naturaleza enfermiza [que] se reflejan en casi todas sus composiciones” (*Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* [1868-1869] 1, 18).

⁶⁹ La incoherencia del discurso romántico es uno de los elementos más parodiados en el panfleto burlesco *La derrota de los románticos, o sea relación del sangriento combate que ha habido entre ellos y los clásicos en el monte Parnaso* (1837) en el que se narra el asalto de los jóvenes románticos a la feliz morada de Apolo y de los clásicos, a los que se pretende “liberar”. La simplificación de la proclama romántica y la crítica confusión de los conceptos de esta es total. Así, ahora para ser poeta sólo se necesita “pluma, papel y tintero”, gran fertilidad (“aquel que más escriba será el más sabio”) y aún mayor entusiasmo, aunque el exceso de este, tal y como le ocurre al autor “ha exaltado mi imaginación, y me ha hecho perder el hilo del discurso” (*La derrota de los románticos* 13). Los románticos son descritos como un colectivo tan extremista como ridícula es su todopoderosa misión poética ya que su objetivo es “librar al reino de la Poesía de la opresión con que gime subyugado por la gravedad de unas leyes antisociales” (*Ib.* 12). En definitiva, se trata de unos locos, hambrientos y sucios y sin embargo, tan soberbios, que no son dignos de compasión (“Los románticos son unos hombrecillos flacos y altos a manera de longaniza, llevan unas levitas larguísimas que barren el suelo, unos sombreros sumamente pequeños, unos palos

A pesar de estas asociaciones con la inestabilidad mental y la falta de higiene, el modelo de *romantización* del sobrino de Mesonero es repetido pocos años después en “Los poetas y la melancolía” (1840). En este caso, es un hermano del narrador el que, tras sus viajes por Europa, regresa envuelto en la melancolía romántica y afirma detestar la sociedad y comprender las quejas de la salvaje Mignon del *Wilhelm Meister*. Pronto ejerce una lógica soberanía entre un tropel de estudiantes, que se dicen patriotas revolucionarios, pero que sin embargo gastan el tiempo en el cuidado de su aspecto desaliñado.

Bebían cerveza y ponche, se dejaban sin peinar el cabello, atusaban como podían el naciente bozo; hablaban de los placeres de la melancolía, y sobre todo jamás se hacían lazo regular y simétrico en la corbata, pues nada era más prosaico según ellos que ocuparse de cosas tan frívolas. -No ha de creerse por eso que eran desaliñados y tontos, se vestían a su modo, afectando no pensar en ello, y pensaban a su manera corriendo tras la originalidad: pero en la mayor parte de ellos había gérmenes de excelentes cualidades que hubieran podido ser útiles a la sociedad y a ellos mismos, si no se hubieran torcido desde su nacimiento (C.B., *Los poetas y la melancolía*).

Tras expulsar a la mayoría de su casa, el narrador consigue que sólo dos discípulos permanezcan junto a su hermano. El primero, que odia al sexo femenino por despecho, acaba sus días como funcionario en un gobierno de tercera clase. El segundo, tan lúgubre que sólo lee elegías, viste de luto y sale de noche, tras un desengaño amoroso termina suicidándose. En cuanto al hermano del narrador, después de una breve experiencia política, es ahora la imagen del perfecto burgués: retrógrado, propietario y rodeado de una prosaica familia. Al fin y al cabo, la actitud romántica es casi imposible de mantener una vez agotada la ignorancia de la juventud.

largos en las manos, son descoloridos, de mirar melancólico, el pelo les cuelga por detrás en largas melenas, llevan unas barbas a manera de chivos, la cabeza sobre el hombro derecho, y muchos libritos amarillos debajo del brazo” (*Ib.* 9).

2.2.3.1. Las sátiras del aprendizaje del poeta romántico.

Si bien hemos visto cómo la representación humorística de los excesos románticos en los jóvenes es casi indisoluble de la insistencia en la superioridad poética, existen sin embargo parodias específicas que se basan casi punto por punto en la trayectoria del literato de la fisiología de Noriega y de los artículos y epístolas que sobre este aspecto en concreto hemos tratado en páginas anteriores.

Aunque vimos que estos textos no estaban exentos de cierta ironía, las sátiras que tratamos subvierten algunos de sus tópicos. De este modo, nunca encontraremos en ellas a un verdadero genio sino que el protagonista será un aficionado sin más que, animado por su familia, soportará una serie de situaciones que el narrador presenta como cómicas y que incluso son tomadas así por los personajes. Desde luego, aunque no sea la primera descripción por la que comiencen, casi todos entenderán como requisito de la profesión adoptar la actitud romántica.

A estos “muchachos del ilustrado siglo XIX [que] llegan a viejos sin haber sido nunca jóvenes” dedica Mariano José de Larra su artículo de abril de 1833, *Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria* (67). En un precedente lejano de Avito Carrascal en *Amor y Pedagogía* (1902), Don Cándido desea para su hijo el esplendor de la carrera literaria que él no ha sido capaz de desarrollar, para lo cual le enseña los rudimentos básicos del francés y las lecturas de los nuevos clásicos como Voltaire y Chateaubriand con el fin último de animarle a la escritura dramática. Hasta tal punto llega el entusiasmo por los iconos románticos de este padre que su hijo asegura que “me ha prometido hacerme un vestido negro para cuando acabe una tragedia excelente que estoy haciendo...” (*Íd.*) es decir, cuando se consagre como un auténtico romántico.⁷⁰ Sin

⁷⁰ El discípulo de “Los poetas y la melancolía” viste de luto, Cándido promete a su hijo un traje negro... En ambos casos se recuerda con intención humorística la asociación de este color con la tristeza (la bilis negra, al fin y al cabo) y con la tragedia (vital o poética). Baudelaire explica así en el Salón de 1846 el por qué de la preferencia por este color de la juventud moderna: “Quant à l’habit, la pelure du héros moderne (...) n’a-t-il pas a beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé? N’est-il pas l’habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d’un deuil perpétuel? Remarquez bien que l’habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l’expression de l’égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l’expression de l’âme publique; une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement. Une livrée uniforme de désolation témoigne de l’égalité; et quant aux excentriques que les couleurs tranchées et violentes dénouaient facilement aux yeux, ils se contentent aujourd’hui des nuances dans le dessin, dans la coupe, plus encore que dans la couleur. Ces plis grimaçants, et jouant comme des serpents autour d’une chair mortifiée, n’ont-ils pas leur grâce mystérieuse?” (*Curiosités esthétiques*, “De l’héroïsme de la vie moderne” 195-196). La referencia a la vestimenta por el luto también se encuentra en Musset (*Confesiones de un hijo del siglo* 105): “Que nadie se llame a engaño: ese vestido negro que llevan los hombres de nuestro tiempo es

embargo, de momento sólo pueden presumir de una comedia primero censurada, sucesivamente rechazada (porque según Cándido los actores no veían su lucimiento, el papel era muy largo o no admitían sobras) y finalmente silbada, probablemente a causa de las intrigas (“otro actor, también por etiquetas y rencillas, armó una intriga de todos los diablos: se pagó gente para el efecto, y si una noche se representó, una noche se silbó”) (*Ib.* 68). Como no podía ser de otro modo, el narrador alimenta esta vida ilusoria animando al joven bien a que publicite obras que aún no ha escrito mientras se forja una reputación de viajero desgraciado o bien a que se dedique por completo a la traducción (*Ib.* 70-71).

Cuando el aprendiz de literato de Luis Loma y Corradi (*Los españoles pintados por sí mismos* 1843-1844) cae en manos de un padre tan obnubilado por el talento del hijo que “se le cae la baba al contemplar a su hijo hilando una décima o un romance” (Loma y Corradi, *Aprendiz* 1, 416) es de suponer que el joven vástago continúe cultivando una ambición cada vez más disparatada. Como no podía ser de otro modo, tras la publicación de sus primeros versos, el aprendiz se torna “áspero, desabrido y melancólico” a la par que “seco, pálido y lánguido” y deambula por la calle pensativo y con los ojos bajos “dándose toda la importancia susceptible de un poeta” (*Ib.* 417). A los versos le sigue una tragedia que, como es habitual, intenta colocar en escena sin ningún tipo de revisión previa. El rechazo del empresario no se hace esperar, pero en lugar de decepcionarse, el aprendiz se marcha ofendido y lleno de despecho bramando contra el teatro español, tras lo cual o se convence de sus defectos y se arrepiente o se convierte en un escritor a sueldo de la paraliteratura.⁷¹

Al igual que se afianzó el tipo de poetrastro como apéndice del poeta romántico, la trayectoria del aprendiz de literato se mantuvo en las colecciones costumbristas posteriores al auge del movimiento. Al fin y al cabo, Manuel Ossorio y Bernard afirma en “El primer periódico” (*La república de las letras* 1877) que “la historia del aprendiz

un símbolo terrible; para llegar a eso, ha sido preciso que las armaduras cayeran pieza a pieza y los bordados flor a flor. La razón humana ha derribado todas las ilusiones; y se ha vestido ella misma de luto, para que la consuelen.”

⁷¹ En *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) Zorrilla distinguirá a estos aprendices (el muchacho que se fuga de casa y tras el fracaso regresa para ser un mal boticario y un detestable aficionado a la poesía; el mancebito de barbería que vive de las rentas de una mala comedia; el redactor de un periódico que se vanagloria de su vida alegre; el que se las da de aires parisinos) del verdadero Poeta, que si bien por lo general es trabajador y modesto, es Poeta por lo que escribe y no por el tipo de vida que lleve: “Alegre o melancólico, juicioso o calavera, bueno o malo en una palabra el Poeta es siempre Poeta, por más que sea su vida sedentaria o activa, su educación esmerada o abandonada, sus gustos y costumbres ejemplares o reprobables, y borrascosa o monótona la historia de sus pasados días” (Zorrilla, “El poeta” 2, 150-157).

de literato es siempre análoga” y como las anteriores, también la suya se cimenta sobre una excelente opinión de sí mismo. Como no podía ser de otro modo, su protagonista, Retana, escribe una poesía “eminente subjetiva” de tal manera que “sus quince o veinte composiciones primeras constituyen la auto-biografía del literato” (Ossorio y Bernard, *Periódico* 8). Los cantos a su madre o a sus amores del pueblo son rechazados en todas las redacciones, y tras sospechar que la causa es la “envidia de otros escritores [que] le imposibilita darse a conocer” (*Ib.* 9), se junta con otros “Genios Desconocidos”, unos estudiantes de leyes con los que decide, “abreviar su aprendizaje” y financiarse su propio periódico (*Ib.* 11). Como en los casos anteriores, tanto el aprendiz como el periódico concluyen fracasando (*Ib.* 13).

2.3. La caracterización del artista en las revistas románticas.

2.3.1. Las biografías noveladas y el proteccionismo de las artes.

A pesar de las críticas costumbristas, el carácter extraordinario del artista romántico si no fascina al menos sí despierta la curiosidad del lector, reacción que como vimos en el primer capítulo era a menudo aprovechada e incluso promovida por el propio artista. Tanto si se trataba sólo de satisfacer la demanda del público como si se pretendía revalorizar la figura del artista (tal y como hará, como veremos, la revista *El Artista*), las publicaciones periódicas recogen relatos protagonizados por artistas que se basan, en su mayoría, en los tópicos románticos antes mencionados y que se aplican tanto a los tipos contemporáneos como a los genios pasados.⁷²

Por lo general, y a diferencia de los textos costumbristas, en los relatos inventados encontramos con cierta frecuencia la figura del pintor o artista plástico. A menudo se los hace protagonistas de enredos sentimentales con independencia del rigor

⁷² Recordamos que el artista también es protagonista de numerosas piezas teatrales. Algunos ejemplos en obras originales: *La redacción de un periódico* y *El poeta y la beneficiada* (Bretón de los Herreros, 1836 y 1838) y *El poeta y el músico* (D. A. de M. y B. 1846), *¡El artista vale más!* (José Sánchez y Albarrán, 1849), *El retratista* (José de Góngora y Pacio, 2ªed. 1856), *La novia y el pantalón* (A. García [García Luna y Bécquer] 1856), *Los dos camaradas* (Eguílaz y Ventura de la Vega, 1857). Sobre el mundo del espectáculo, *El estreno de una artista* (Gaztambide y Garbayo y Ventura de la Vega, 1857) y *El artista vale más* (José María de Vivancos, 1859). De forma indirecta, la afición poética también se encuentra en las sátiras sobre el Romanticismo, *Contigo pan y cebolla* (Gorostiza, 1833) o *El clásico y el romántico* (Iza Zamácola, 1841). En cuanto a las traducciones, destacamos por ejemplo las de Ventura de la Vega sobre las obras de Scribe: *Un alma de artista* (sobre *L'ambassadrice*) (1839) y *La mujer del artista* (sobre *Clermont ou une femme d'artiste*, también de Vanderbuch) (1838). Para un estudio del artista como figura histórica en el teatro, véase Vedovato (1982).

histórico. Así, Zurbarán consigue el amor tras un breve enredo en “Desgracia y felicidad o un artista” (*El genio de Barcelona* 1845), algo que también conseguirá José Rivera el Spagnoletto en “Un pintor de muestras” (*Revista barcelonesa* 1847); por su parte Miguel Ángel, el genio impetuoso, facilitará las bodas de un gondolero y su amante en “La mano improvisada” (*Semanario Pintoresco Español* 1845). Otras veces, sin embargo, conseguirán escapar del peligro gracias a su talento (Salvador Rosa en “El rescate del pintor”) (*Museo de las Familias* 1847) o se les hará coincidir con otros genios, como ocurre en el encuentro entre Cervantes, Murillo y Carlos V en “El pintor y el poeta” (*Museo de las Familias* 1844). Los argumentos anteriores también se encontrarán en los relatos de acciones contemporáneas. El retrato sirve para reunir al artista con su amada en la “De la constancia es el premio” (*Museo de las Familias* 1847); las inquietudes de un joven pintor contrastan con la melancolía y el desaliento de Beethoven (“El músico y el pintor”) (*La Alhambra* 1839).

Sin duda alguna, la revista que más explícita se posicionó a favor de la reivindicación de las artes y letras españolas en el periodo romántico fue *El Artista* cuya publicación se inició en enero de 1835 y finalizó quince meses después en marzo de 1836. Tomando como modelo la revista *L'Artiste* de Achille Ricourt (iniciada en 1831) los jóvenes Eugenio de Ochoa y Federico Madrazo abogaron desde el primer número por defender el progreso de las artes a través de los creadores románticos contemporáneos (Ayala Aracil 2002) en un loable intento de apoyar la restauración de las letras y artes hispanas en los primeros años del reinado isabelino (Replinger González 1991).

Con el fin de abrir el canon a autores recientes (Alonso Seoane 2002), entre reflexiones e informaciones varias acerca de la actualidad artística española, los editores de *El Artista* insertaron numerosas biografías noveladas de genios consagrados, europeos y españoles, cuyas inquietudes se hacían asemejar a las preocupaciones de los artistas contemporáneos.⁷³ La idealización o manipulación romántica solía ser sin embargo positiva a través de las críticas entusiastas por sus obras maestras y el recuerdo de la admiración que ya estos genios gozaban en vida, admiración que recordaba

⁷³ “La fuerza de las circunstancias hará brotar de entre el desorden universal, de entre todos los puntos de la antigua Europa, ingenios vastísimos, almas sublimes y enérgicas como las de Calderón, Shakespeare, Miguel Ángel y Rafael” (*El Artista* 1, “Introducción”); “Nos propusimos contribuir con nuestras débiles fuerzas a popularizar la gloria de nuestros grandes ingenios nacionales, recordando sus biografías, multiplicando sus imágenes; prometimos ceñir nuevos laureles a nuestros mejores talentos contemporáneos, y el público ha visto que no hemos fallado a ninguna de nuestras promesas (*El Artista* 3, “Introducción”).

también en sus *Vidas Vasari* y que ahora se hacía deseable también para el héroe de Carlyle o genio moderno. La identificación por tanto entre obra y vida y el especial interés por los detalles de esta se consideran “preciosos para el poeta dramático y sobre todo para el novelista”, fundamentales para “formar una idea (...) de una época histórica y de un personaje a todas luces interesante” (Eugenio de Ochoa, “Lope de Vega” 2, 163). Estas anécdotas, propias por otro lado de las leyendas de artista, se trasladan por ejemplo de Giotto al melancólico Leonardo da Vinci y de este al pintor José de Madrazo: como el pastorcillo, “siendo aún muy niño, garrapateaba Leonardo en las paredes extrañas figuras, modelaba grandes cabezas con tierra y dibujaba, en cuantos papeluchos había a la mano” (G. L. 2, 145) y como ambos, José de Madrazo también da muestras de una pronta genialidad (“siendo niño llenaba los papeluchos de gurrapatos, que dibujaba monos por todas las paredes, y otras cosas de este jaez”) (V. C. 2, 306-310). Una comparación semejante encontramos en la biografía de Santiago de Masarnau (Pedro de Madrazo 1, 133-135), cuando se cuenta que de niño fue capaz de copiar de oído una pieza que estaba interpretando un vecino violinista, anécdota similar a la del joven Mozart cuando transcribe de memoria el *Miserere* de Gregorio Allegri que sólo podía interpretarse en la Capilla Sixtina.⁷⁴

En general, tanto en *El Artista* como en su continuación *No me olvides* (1837-1838) se observa una clara intención de depuración y eliminación de los elementos más

⁷⁴ La inserción de anécdotas atribuidas a otros genios o en general de situaciones típicas del mito del artista se encuentra a veces también en otros géneros, como en la también reivindicativa *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* de Ossorio y Bernard (1868-1869) citada anteriormente por su información sobre Alenza. Aunque escasas, encontramos en ellas anécdotas como la siguiente atribuida al escultor Juan Adán (1741-1816) en la que se contrasta su orgullo de creador con el empeño por cuantificar todo, incluido el arte, de las clases poderosas: “Adán, como todos los verdaderos artistas, apreció y supo hacer que se apreciaran sus trabajos. Muchas son las anécdotas que podríamos citar en apoyo de nuestra afirmación; pero somos poco aficionados a recuerdos tradicionales que suelen desvirtuar la verdad de los hechos cuanto con mayor validez corren de boca en boca, nos concretaremos a citar uno que hemos oído a persona que nos merece entero crédito. Nuestro escultor había sido encargado de hacer una estatua pequeña de *Venus*, y al terminar su modelo en yeso fue a presentarlo a la señora que le había dado aquel cometido; señora cuyo título representaba a una de las noblezas más antiguas de España. Preguntóle ésta el precio de su trabajo, y oyendo que Adán fijaba por él diez mil reales, exclamó la dama: ‘- ¡Diez mil reales una estatua tan pequeña!’ ‘- ¡Y tan frágil!’ contestó el escultor rompiendo la estatua sobre el velador en que estaba apoyada” (Ossorio y Bernard, *Galería* 1, 5). La *Galería* de Ossorio y Bernard se suma a una serie de recopilaciones informativas sobre los artistas coetáneos iniciada por Ferrer del Río y su *Galería de la literatura española* (1846), “la primera síntesis que conocía el siglo XIX sobre el estado de la literatura contemporánea, que incluía el retrato de sesenta y dos escritores, si contamos también los solo enumerados al final del libro” (Álvarez Barrientos 2002: 42). En este artículo Barrientos relaciona la publicación de Ferrer con el polémico retrato panorámico de Antonio María Esquivel, *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio de Esquivel* (1845- 1846), muestra en todo caso de la estrecha comunicación entre las artes.

agresivos, violentos, y por tanto menos susceptibles de ser aceptados del Romanticismo (Replinger González 547):

Nosotros, jóvenes escritores del NO ME OLVIDES, no aspiramos a más gloria que a la de establecer los sanos principios de la verdadera literatura, de la poesía del corazón, y vengar a la escuela llamada *romántica* de la calumnia que se ha alzado sobre su frente, y que hace interpretar tan mal el fin a que tiende, y los medios de que se vale para conseguirlo.

Si entendiésemos nosotros por *romanticismo* esa ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmortal parodia del crimen y la iniquidad, esa apología de los vicios, fuéramos ciertamente nosotros los primeros que alzáramos nuestra débil voz contra tamaños abusos, contra tan manifiesto escarnio de la literatura. Pero si en nuestra creencia es el romanticismo un manantial de consuelo y pureza, el germen de las virtudes sociales, el palo de las lágrimas que vierte el inocente, el perdón de las culpas, el lazo que debe unir a todos los seres ¿cómo resistir al deseo de ser los predicadores de tan santa doctrina, de luchar a brazo partido por este dogma de la pureza? (Jacinto de Salas y Quiroga, “Introducción” 1837).

Atemperar los excesos románticos que tanto se critican en las sátiras románticas forma parte además de una conveniente campaña publicitaria. Así, conscientes de que “a un verdadero artista no le es permitido el ser económico” (Pedro de Madrazo 2, 50), desde *El Artista* se exige la protección desde el poder hacia las artes, protección que el artista agradecerá inmortalizando el nombre de su mecenas, tal y como hizo Miguel Ángel con Julio II o Tiziano con Carlos V.⁷⁵ De este modo, se alejaría al artista de la pobreza derivada de su dependencia de los gustos del público, la cual, como vimos al tratar de la trayectoria del poeta, tan pronto eleva como condena al artista al margen de la calidad de la obra.

⁷⁵ La defensa del proteccionismo se desarrolla en “A la aristocracia española” (C. de C. A. 1, 25 y ss) y “Protección debida a las bellas artes” (Pedro de Madrazo 2, 50-52), aunque este último artículo es en realidad un plagio de “Influence de la politique sur les arts” publicado en *L’Artiste* en 1833. Eugenio de Ochoa defenderá de nuevo esta idea en “De los artistas españoles” (*Semanario Pintoresco Español* 1836). Estas educadas peticiones pueden explicarse también desde un romanticismo conservador que busca exculpar a la sociedad del destino trágico del genio ya que explica este como parte de la maldición intrínseca al talento, justificación presente en varios relatos de la época, algunos de ellos aquí señalados (por ejemplo, “El pintor y el músico”) (Rodríguez Gutiérrez 2004: 258-264).

No obstante lo dicho, es precisamente esta publicidad de la superioridad del genio artístico y petición de la recompensa de su talento la que sitúa un aura positiva en torno a la profesión creativa, aura que también es alimentada por él mismo, en procesos como el de *romantización* del que hablábamos en páginas anteriores. Así pues, no son sólo los poetastros los que se aprovechan de esta aura con la imitación de las actitudes artísticas, sino que el fenómeno se hace extensible en realidad a todo tipo de artistas. De este modo, ahora ocurre que

...el título que antes fue objeto de sarcasmo y del menosprecio, se ve adulado y utilizado por la muchedumbre. Ya no les inspira el horror que antes, porque los que lo llevan gozan de una brillante posición (...) El humilde artesano y el presuntuoso pisaverde que se avergonzarían de oírse apellidar artistas si estos arrastrasen todavía su antigua maldición sobre la tierra, les arrebatan su título por codicia o por vanidad, cuando lo ven adornado con el oropel del lujo y de la moda. El fatuo lechuguino que viaja armado de cartera y bastón de asiento y el necio artesano que pasa su vida monótona trabajando siempre una misma manufactura, exclaman ya con énfasis, soy artista !! (...) Y al ver tal osadía, ¿quién no temerá llegar a ver puesto en ridículo el título de artista que ennoblecieron los Herreras, los Velázquez y otros infinitos artistas eminentes? (E. "Soy Artista", *Gaudahorce* 1839).

Mesonero Romanos se queja también del mismo problema, es decir, del abuso del término artista por parte de artesanos u oficios que no tienen nada que ver con el ámbito creativo, y lo compara con el destino del verdadero artista, cuyo retrato, como veremos, recoge muchos de los tópicos que vimos aplicados sobre el escritor.

El Artista, entre tanto, desdeñado de la fortuna, camina a la inmortalidad por la vía del hospital; y se sube a una buhardilla con pretexto de buscar luces; allí se encierra mano a mano con su independencia, y se declara hombre superior y genio elevado: descuida los atavíos de su persona por hacer frente a las preocupaciones vulgares; y ostentando su excentricidad y porte exótico e inverosímil, se deja crecer indiscretamente barbas y melenas, únicos bienes raíces de que puede disponer. Desdeña la crítica periodística por incompetente; la autoridad del maestro por añeja; los consejos de los inteligentes por parciales

y enemigos; y con una filosofía estoica, responde a la adversidad con el sarcasmo, a la fortuna con el más altivo desdén. Por último, cuando se permite una invasión en el campo de la política, adopta las ideas más exageradas, y es partidario de las instituciones democráticas, que han acabado con las clases que antes le sostenían, y sustituido las artes liberales por otras, también *artes*, y *liberales* también (Mesonero Romanos, “Los artistas,” *Tipos de 1843 a 1860* 95-96).

2.3.2. Los relatos protagonizados por artistas en *El Artista*.

Junto a las biografías noveladas arriba mencionadas, en *El Artista* se insertaban también relatos cortos en los que, dejando a un lado la apariencia de rigurosidad documental, se hacían protagonistas a los artistas de ficciones muy similares en tema y discurso a las narraciones de las anécdotas atribuidas a los artistas contemporáneos.

Un ejemplo muy claro de este tipo de relatos es el titulado “Los dos artistas” de Bermúdez de Castro (1, 281-186), narración íntimamente relacionada con otros textos, ficticios o no, que acerca de Velázquez se publicaron también en *El Artista* (Alonso Seoane 2008). En el relato de Bermúdez se describe el abatimiento de un casi desconocido Velázquez ante la imposibilidad de dar forma a su ideal. El pintor, incapaz de dominarse a sí mismo, se deja llevar por los arrebatos apasionados y la tristeza característicos del artista melancólico del XIX.

Y por mucho que quiso contenerse, después de un rato de combate, de titubear y de esfuerzos para contener su cólera, levantó la mano, tiró el pincel sobre el lienzo que se deslizó arrollando las tintas que encontró al paso y trazando una curva de todos los colores del arco iris; y no contento con eso arrojó el lienzo y paleta y pinceles, descargó sobre el lienzo un fuerte puñetazo que hizo un ángulo recto por donde pasó el puño, y exclamó ya sin consideración ni comedimiento. Voto a... Dios, ¡que hace tintas que no puede imitar un hombre! Y se arrojó desesperado sobre el sillón de encina, sobre papeles y jubón, y con la mano en la frente cayó en un abatimiento cual si estuviese amortecido. El abatimiento, la desesperación del genio que ve el cielo y no puede subir a él (Bermúdez de Castro, *Los dos artistas* 1, 282).

En este momento se produce el habitual encuentro entre artistas tal y como ocurría en “El músico y el pintor” entre el aspirante pintor y el cansado Beethoven. Aquí los ánimos los dará un cansado Cervantes quien evita que Velázquez se convierta en un nuevo Frenhofer cuando, en su obsesión por la perfección, está a punto de destruir su obra maestra:

Ya la obra estaba para concluir: ya sonreía el joven artista, cuando de pronto se nubló su frente. – Voto a... ¡maldita media tinta, todavía se presenta! (...) [a Cervantes] no me impidas, señor que lo haga ahora que tengo la imaginación llena del asunto (...) dejadme concluir lo mejor que he hecho.

-¿No ves que vas a echarlo a perder, insensato? Descansa la vista.

Pero el joven no le escuchaba y pugnaba por desasirse; y como en esto pasó algún tiempo, cuando pudo soltarse y se llegó al caballete, se paró como petrificado delante del lienzo; aquella media tinta tan difícil, escollo de sus obras, había desaparecido: la obra estaba concluida. Era una obra maestra (Bermúdez de Castro, *Los dos artistas* 1, 286).

Se trata de uno de los pocos ejemplos de textos españoles de esta época en los que encontramos el tema de la obsesión por la obra maestra y la locura causada por la incapacidad creativa, un paso más respecto a la locura romántica. De hecho, el mejor relato publicado en esta revista sobre el trastorno por el alejamiento de la obra maestra, en este caso, inconclusa, es una traducción de Pedro de Madrazo titulada “Lorenzo Sampierra” (*El Artista* 2, 67-70 y 89-82).⁷⁶

Los relatos de artistas ambientados en la época moderna, es decir, principios del siglo XIX o alrededor de los años 30, están protagonizados por artistas que responden en general al tipo romántico costumbrista por lo que suelen enfrentarse como estos a la oposición de la sociedad y sufrir en consecuencia un fin trágico. De este modo, el protagonista del relato homónimo “Stephen” de Eugenio de Ochoa lleva ya el frac azul

⁷⁶ Sólo hemos encontrado dos relatos más en otras revistas donde se resalte la obsesión del creador por alcanzar la perfección en el arte: “Hecho reciente “ (*El Cisne*, 1838) en el que un pintor lanza un perro rabioso a su modelo para retratar con veracidad el rostro del personaje atacado por un león que pretendía evocar y “El fenómeno vivo [Traducción de un original de Berthout]” (*Museo de las Familias*, 1844) cuando en medio de una complicada trama un escultor mata al joven que debía servirle de modelo para un Cristo muerto con el fin de reflejar mejor su aire moribundo.

que embrujará a los jóvenes entusiastas de *El frac azul* de Pérez Escrich (1864), novela de la que nos ocuparemos más adelante, y con la que cubre la vergüenza de otras prendas aún más pobres y raídas (E. de Ochoa, *Stephen* 1, 234). Distinguido en varias materias, sobre todo en literatura y en pintura (*Ib.* 235), sombrío, solitario y por supuesto de expresión “de profunda y habitual melancolía” (*Ib.* 234), las sucesivas desilusiones le resuelven a finalizar a su vida (*Ib.* 236), aunque en el último momento una joven le salva de arrojarse al lago. Más adelante, descubre que es la hija de una noble que le había encargado un retrato y jura que por medio de su talento se hará merecedor de su mano (*Ib.* 247). Sin embargo, aunque “pintó pensando en Matilde una Virgen hermosa como las de Rafael (...) nadie compró este cuadro” y pese a que “escribió un drama lleno de pasión y de ternura”, “la empresa de teatros no quiso representar este drama...” (*Ib.* 247-248) cumpliéndose así el destino habitual de los genios contemporáneos. Finalmente, se suicida al leer una carta escrita por su amante, obligada a su vez por su madre, en la que dice casarse con otro hombre. La representación de este suicidio en la ilustración de Federico Madrazo que acompaña al texto en la que el suicida aparece tumbado en la cama de su buhardilla, con la cabeza y la mano colgando fuera del lecho, recuerda sobremanera el suicidio de Chatterton, icono romántico, tal y como lo pinta Henry Wallis en *La muerte de Chatterton* (1856). En ambas representaciones el artista parece dormir, descansar por fin de las tribulaciones del mundo.

El siguiente relato, el fantástico “Yago Yasck” (Pedro de Madrazo, *El Artista* 3), reúne en torno a una cortesana y un ser demoníaco a dos artistas, el poeta Rafael y el pintor y músico Jenaro, artista que más adelante descubrirá su ascendencia diabólica una noche de Carnaval. Más allá de la tragedia familiar y amorosa, nos interesa la descripción de la desesperación de Jenaro, esperable en quien es “un artista, y sentía como un artista” cuando descubre la naturaleza prostibularia de su amada (P. de Madrazo, *Yago Yasck* 3, 45). Se recrea uno de esos episodios exclusivamente literarios que los protagonistas de las sátiras no sabían distinguir como invenciones poéticas y que, llevados por el error, se esforzaban en *romantizar* para destacarse en el universo verosímil de la ficción costumbrista.

Así, tras una referencia al tópico de la infecundidad creativa (Jenaro golpea un lienzo frustrado por su incapacidad para pintar una madonna) (P. de Madrazo, *Yago Yasck* 3, 45), el artista se encierra en un nicho donde se dejará llevar por el transporte de la música. Esta ambientación, que en relato se presenta como potenciadora de la

inspiración creadora, en *La derrota de los románticos* es defendida como un escenario propicio para la creatividad, teoría extravagante, por otro lado, que facilita la ridiculización de la poética del Romanticismo.

Considere el lector a este joven, pintor-músico, incrustado en su nicho apenas iluminado por la pálida luz que por lo alto mandaba un reducido ventanillo, vestido con una negra bata cuyos pliegues parecían salir de la tierra, su cabeza rubia iluminada posteriormente, clavados los ojos en el cielo como un alma del purgatorio en el momento de la inspiración divina, y teniendo en su mano el instrumento: inmóvil como un santo de escaparate, y rodeado de esqueletos, momias, instrumentos de anatomía, retortas y otros objetos de alquimia no menos dignos de atención (P. de Madrazo, *Yago Yasck* 3, 45-56).

Se bebe el escritor una azumbre de ron: se lee en seguida un par de capítulos del *Han de Islandia*, o una novelita de la *Galería fúnebre de Espectros y Sombras*: se encierra después en un cuarto pintado de negro, en el que debe haber varios esqueletos, calaveras, huesos, puñales, copas y demás enseres que constituyen el ajuar de un romántico; y si puede ser por la noche, y alumbrándose con la pálida luz de una escasa cerilla dará el romántico más vigor y energía a su imaginación. Se pone a continuación a escribir, y ayudado de estas circunstancias en breve se sacan las más composiciones (*La derrota de los románticos* 14-15).

Componer o interpretar entre referencias sombrías propicia una ejecución y obra equivalentes, sobre todo cuando se trata de un arte especialmente asociado a la proyección espiritual como es la lírica o la música. Por este motivo en las descripciones de los intérpretes musicales, como la de Gambara, el músico Alberto de Tolstoi (1857)⁷⁷

⁷⁷ “Alberto, sin prestar atención a nadie, iba y venía a lo largo del piano, mientras templaba el violín apretado al hombro. Había plegado los labios en una sonrisa indiferente; los ojos no se le distinguían, pero la estrecha y huesosa espalda, el cuello largo y blanco, las corvas piernas y la abundante cabellera negra, le daban un aspecto extraño. Es difícil explicarlo, pero no tenía nada de ridículo. (...) -Melancolía, en do mayor -le dijo con un gesto imperioso (...) Alberto se exaltaba más y más, y estaba muy lejos ya de parecer feo y grotesco; con el violín apretado a la barbilla, tocaba apasionadamente, agitando nervioso las piernas o enderezándose o encorvando todo el cuerpo. Mantenía el brazo izquierdo plegado e inmóvil, y sólo sus huesudos dedos se movían nerviosamente, mientras el brazo derecho se movía con lentitud, de una manera casi insensible y elegante. Su cara revelaba el entusiasmo y la felicidad más completos; estaba su mirada brillante y clara y sus labios enrojecidos se entreabrían de placer. A veces inclinaba más la cabeza sobre el violín, cerraba los ojos, y su cara, casi cubierta por la cabellera, iluminábase con una sonrisa de dicha inmensa. Otras veces enderezábase rápidamente, avanzaba una pierna, y en su pura

o veremos ahora de Jenaro, se insiste en la identificación entre pieza, ejecución y emoción del intérprete, lo que suele manifestarse en un comportamiento dinámico e imposible de prever con el que se pretende narrar, de la manera más gráfica posible, ese estado de *fuera de sí*. Se trata en definitiva de un tópico equivalente al del éxtasis del poeta o de la concentración del artista plástico y que, como estos, se alimentaba y se aplicaba también para los genios contemporáneos. Compárese en este sentido la descripción de la ejecución de Jenaro y la de Paganini que se encuentra en un documento informativo (una dudosa necrológica) publicada también en *El Artista*:

Levantó majestuosamente el arco, y dejándolo caer sobre las cuerdas empezó un canto lleno de sentimiento y de misterio. Participaba en aquella armonía de ideas a un mismo tiempo extravagantes y tiernas, y resonaba en aquel nicho con un inexplicable sabor romanesco y enérgico (...) Lloraban sus ojos, palidecía como un difunto, y su largo cabello se encrespaba sobre su cabeza –inclinola a un lado, y a otro como un péndulo, bajó un poco el cuerpo, agitó convulsivamente sus hombros, corrió el arco sobre el instrumento en toda su longitud como una especie de frenesí maligno y satánico (...) siempre salía de allí con algún signo fatal en la imaginación, que a un mismo tiempo le deleitaba y desgastaba su vida de pensamiento y melancolía (P. de Madrazo, *Yago Yask* 3, 53-54).

Un esqueleto vestido de negro con dos ojos de indecible penetración, con una frente regular y encima otra; con unas manos descarnadas de longitud desmesurada, en la izquierda un violín, en la derecha un arco. Empieza desde luego a pasar este por aquel sin dar ni coger nunca el tono ni afinar el instrumento, y empieza el espectador al mismo tiempo a sentirse arrancar de cuanto le rodea como por una fuerza magnética, irresistible, enteramente mágica. Por algún tiempo continúa tocando el esqueleto negro casi inmóvil y como afectando una sonrisa sardónica, mas luego va esta desapareciendo para dar

frente y en su ardiente mirada, que paseaba alrededor de la sala, aparecían grabadas la arrogancia y la fiereza con que sentía su poder. (...) Al final de la última variación, el rostro de Alberto se fue poniendo rojo; brillaban sus ojos extraordinariamente; gruesas gotas de sudor cayeron sobre sus mejillas; las venas de la frente se le hincharon, su cuerpo agitóse cada vez con más fuerza; sus labios pálidos no se volvieron a cerrar, y todo él parecía experimentar la avidez entusiasta del goce. Con brusco movimiento del cuerpo y sacudiendo la cabellera, bajó el violín; y, con una sonrisa de majestuosa arrogancia y de felicidad inmensa, miró a los presentes. Después enarcó la espalda, bajó la cabeza, se plegaron sus labios, y, viendo con timidez a su alrededor, se dirigió hacia la otra sala” (Tolstoi, *El músico Alberto* 2-4).

lugar a otras expresiones muy diferentes, a medida que los movimientos de cuerpo, brazos, y cabeza, se aumentan más y más hasta llegar a un grado que harían reír sino hicieran temblar; porque unidos los efectos del oído a los de la vista, en el alma del espectador, se halla tan absorta en la contemplación de lo sublime, que no queda el menor lugar para acordarse de lo ridículo. De repente cesaban todas estas contorsiones. El cuerpo volvía a su primitiva posición erguida, a tiempo que la mano derecha recogía detrás de una y otra oreja, con dos movimientos también particulares, la larga cabellera que habían ido pasando por encima de los hombros, cubriendo por el lado izquierdo parte del mismo instrumento, y contrastando fuertemente con su negro de azabache la amarillenta color del rostro. Entonces solía pasar de la *bravura* al sentimiento, dando principio a uno de aquellos cantos que nadie había oído ni volverá a oír, de cuyos inexplicables efectos sus mismas facciones iban dando señales hasta acabar por fijar la vista en el espacio con una especie de complacencia íntima como si estuviese espionando la majestuosa elevación de un espíritu idolatrado a la esfera de la luz (S.M, *Paganini* 2, 168).

2.4. La presencia del artista en la novela prerrealista (anterior a 1868).

2.4.1. El artista, héroe moderno en la novela histórica de tema contemporáneo.

La adaptación de la novela histórica romántica a otra de tema, costumbres y ambientación contemporánea y el desarrollo de esta última se produjo de forma paralela al nacimiento y auge de la actitud romántica y la conversión de esta en una moda que pronto se popularizaría y se convertiría en una actitud oficial (Rosen y Zerner 23) y en un síntoma de cursilería susceptible de censura (*La Filocalia o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son*, 1868). En este sentido, hemos visto como el costumbrismo proporciona y refuerza una serie de tipos y referentes imprescindibles para los protagonistas de estas nuevas novelas, de tal manera que, a menudo, la descripción de estos últimos coincidirá o incluso se dará por supuesta mediante alusiones implícitas a los primeros.

En general, por lo que respecta al artista, las novelas suelen adoptar las tramas que se encontraban en germen en las escenas de los artículos costumbristas no satíricos. Como ocurría en estos, los autores de las novelas contemporáneas insistirán en sus

declaraciones en destacar la importancia de la observación, la inmediatez y el deber testimonial de la realidad de la época, objetivo que no perciben como incompatible con la excesiva tendencia a poetizar esa misma realidad y a los personajes, aún tipos, que se insertan en ellas.⁷⁸ Así se explica por qué, pese a las coordenadas históricas y la adecuación documental, la dedicación de decenas de líneas a la descripción de la emotividad y pensamiento de los protagonistas apenas aporta algo más que la misma información tipificada que adornaba al protagonista de la escena costumbrista. Al fin y al cabo, son las consecuencias esperables de limitar el movimiento dramático de un universo que se pretende mimético, y por tanto, reconocible, pero que en la práctica no es más que una conveniente selección y poetización de unos pocos hechos en los que es imposible la recreación de una aventura problemática (Ferrerías 1972: 252).

Pese a lo dicho, la revalorización en los últimos años de la novela previa a 1868 como testimonio de los intentos de experimentación de la realidad rastreables hasta la década de los cuarenta (Sebold 2007) ha propiciado un acercamiento a estas tramas y personajes que supera el mero interés sociológico del citado Ferrerías. En su monográfico sobre la novela de Ayguals, Sebold describe a los actantes de estas novelas como personajes universales planos y unidimensionales procedentes de tipos,⁷⁹ que ejercerán en la trama una clara función como sujetos generadores de acciones (Romero Tobar 1976).⁸⁰

⁷⁸ El debate en torno al poder social de la novela como género capaz de condicionar directamente las costumbres sociales según cómo se describan y desarrollen estas en la narración explica la insistencia en la rigurosidad y la velada alusión a la responsabilidad del novelista en esta opinión de Mesonero Romanos sobre la novela de costumbres contemporánea (*Crítica literaria* 1839): “La novela, pues, para ser lo que la literatura quiere hoy que sea, ha de describir costumbres, ha de desenvolver pasiones, ha de pintar caracteres. Si a estas condiciones generales añade la circunstancia de que las costumbres, los caracteres, las pasiones que derriba, se enlacen naturalmente con los nombres históricos, vengán a formar parte el cuadro general de una época marcada en la historia de cada país, la novela entonces adquiere un valor sumo que reúne las más ventajosas condiciones del teatro, de la cátedra y de la historia. Excusado es decir cuánta observación, cuánto talento, cuánta buena fe se hacen necesarios para manejar debidamente un género, que por ser su verdad, su gracia y ligereza, viene a ser la lectura más popular en todos los países, el reflejo inmediato de la sociedad”. Pedro Mata y Fontanet en la advertencia de *El poeta y el banquero* (1842) insiste también en recordar el componente de fantasía de la novela y el uso de tipos en ella (“El autor de esta novela se cree en el deber de manifestar al público que si su argumento es sacado de la historia contemporánea, y de la sociedad actual, los acontecimientos que refiere son una combinación debida a su fantasía [...] Tanto el *poeta* como el *banquero* son dos tipos de la sociedad actual en los cuales ha reunido el autor lo que en la vida real está esparcido entre muchos”).

⁷⁹ En este punto parece contradecir la teoría de Montesinos : “No pertenecen a razas antagónicas el tipo y el protagonista de novela individualizado, como pensaba Montesinos, porque también nace como tipo todo protagonista novelístico, aunque después, respondiendo de modo decisivo y personal a los variados vaivenes de su historia, quedará *redondeado* (al decir de Isla y Foster)” (Sebold 2007: 62).

⁸⁰ “En cada novela, el repertorio de personajes primarios y secundarios se convierte en una guía de sujetos generadores de *acciones*; cada personaje en el contexto de su novela es un signo claro y diferente de unas

La acotación y manipulación del universo realista son acciones propias de un universo inmóvil, prefigurado y normalmente caracterizado por el dualismo doctrinario definitorio de las novelas de tesis. La opción deja de existir en la práctica, por lo que el relato se reduce a una confrontación entre dos tesis opuestas, una de ellas claramente preferida y ensalzada, con la que el héroe se identificará independientemente del desenlace triunfal o trágico de la trama.⁸¹ En este contexto, el personaje del artista será un actante privilegiado, pues ya en sí mismo es presentado y descrito en constante enfrentamiento con la sociedad como parte de su encarnación del mártir o guía espiritual (Capítulo 1). Así pues, de acuerdo con el dualismo moral, el verdadero artista será siempre el ejemplo del Bien frente a sus antagonistas, enemigos políticos, comerciantes o banqueros que serán por contraste ejemplos del Mal. Por otro lado, además, la ambigua posición social del artista, la misma que lo convierte en víctima o *rara avis* para la clase social de la que proviene, favorecerá en la trama el contraste entre la reducida elite de los poderosos y la gran masa popular definitoria de la novela social. Por lo general en esta novela, al igual que en los artículos costumbristas, se insistirá en el valor del talento como garantía y merecedor del premio del ascenso social describiéndose por lo normal no sólo como una cualidad creativa sino como sinónimo de la Virtud del pueblo que en el artista se acrecenta con la bondad natural de los individuos excepcionales.

La diferencia fundamental respecto a la novela realista es que la novela previa a 1868 se simplifica en una estructura en la que el artista es un tipo más entre todos los tipos de este universo poetizado. En el Realismo posterior el tipo desaparecerá como elemento de acción (que no como referente, con el que se identifica y compara el personaje) y el artista, en lugar de usarse para expresar la oposición entre las dos clases sociales, se convertirá en ejemplo del difícil proceso de integración. En este sentido, el fracaso será menos dramático o poético pero más realista y por lo tanto más creíble e identificable con el universo del lector, aunque no será incompatible con un nuevo

características y unas funciones narrativas y, a la vez, el conjunto de todos los personajes de la misma novela actúan como símbolos trivializados de una concepción colectiva sobre la organización y comportamiento de la sociedad” (Romero Tobar 1976: 130).

⁸¹ “Je définis comme roman à thèse un roman ‘réaliste’ (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale à un lecteur principalement comme porteur d’un enseignement, tendant à démontrer la vérité d’une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse (...) La connaissance-de-soi du héros n’est plus un fin, mais une simple conséquence: c’est parce qu’il acquiert la connaissance d’une ‘vérité’ objective et totalisante que le héros trouve ‘sa propre essence’” (Suleiman 18-45).

proceso de “literaturización” de la patología del artista de pretendida indiscutibilidad científica (véase el caso de Zola).

2.4.1.1. Un ejemplo del dualismo social y moral aplicado al artista. La sensibilidad artística en dos personajes de Ayguals de Izco.

Aunque veremos que lo habitual es que los personajes artistas de la novela prerrealista sean poetas o escritores, hombres en definitiva relacionados con el ámbito de las Letras, a veces encontramos también personajes secundarios dedicados a otras artes, como la música o las artes plásticas.

En el caso que nos ocupa, Reyero (2008a) recuerda la presencia del mundo del arte en la trilogía de *María* de Ayguals de Izco especialmente en la visita que esta realiza al Museo de las Pinturas (el Museo del Prado) en *María o la hija de un jornalero* (1845). Allí María demuestra tener una sensibilidad innata para la pintura, pese a su origen ignorante como hija del pueblo, explicada en parte por su concentración y esfuerzo, así como por la emoción *natural* característica de su clase. La novedad estriba también en presentar como sujetos críticos a dos mujeres ya que las referencias literarias o pictóricas contemporáneas sobre la contemplación y comprensión femenina en las exposiciones públicas eran apenas existentes (Reyero 2008b). Esta indiferencia contemplativa no resulta extraña si se tiene en cuenta la falta de preparación estética de la mayor parte de los espectadores habituales en los salones, quienes acudían a estos para cumplir con una clara obligación social, es decir, el lucimiento personal. Así, en el artículo de Mesonero Romanos, “La exposición de pinturas” (1838) se critica una situación similar a la descrita en *La obra* de Zola: la falta de respeto de una muchedumbre en la que se encuentran tanto los inteligentes, los artistas de vanguardia (en este caso, los románticos), comerciantes, familias con niños, mozalbetes en busca de diversión como algún que otro artista escondido. Entre tanta risa, comentario, compasión y desprecio,⁸² se dedica también un espacio a la coquetería y escándalo femenino.

⁸² Los “inteligentes” son además los que más deben ser criticados pues su juicio condiciona y promueve más aún el escándalo. Hablando de la nueva escuela “echan sus ojeadas oblicuas, y sonríen y manotean, y señalan con el dedo, y algunos más decididos hacen como que dibujan o contornean con él, según su estilo, lo que le falta o le sobra a la pintura representada; y otros más serios suspiran y fruncen el gesto como lamentándose de la profanación del arte; y por último, aquellos de más allá parecen contemporizar diciendo: -‘ es buen muchacho el autor... tiene chispa... promete bastante, si no estuviera viciado...’ Y con estas y semejantes expresiones ábrense paso por en medio de la concurrencia que se apresura a

Pero apartemos la vista de tan singulares escenas, y descendamos a esta sociedad práctica y positiva, prosaica y risueña, bulliciosa y amiga de sensaciones de todos los géneros... Busquémosla, por ejemplo, en aquel triunvirato de bellezas que se adelanta de frente, contemplando con igual indiferencia las románticas catástrofes y la clásica beatitud.... Para ellas y para el numeroso séquito de apasionados que las rodean, en vano Murillo adivinó la pureza virginal del rostro de la madre de Dios; en vano Velázquez sorprendió el secreto de la naturaleza; en vano Rivera trasladó sus dolores y su más violento padecer.

- ¡Ay, Jesús! Mamá, que cuadro más asqueroso... yo no sé por qué le miran tanto... no parece sino que Murillo había sido practicante de algún hospital (y esto lo dicen tapándose las narices y apartando la vista del magnífico lienzo de Santa Isabel)

- Por cierto (exclama alguno de aquellos celosos almivarados) que estos españoles antiguos no sabían pintar más que santos y mendigos.

- Sin duda debían ser muy feos nuestros antepasados (prorrumpe otro creyendo decir un chiste) porque todas las caras que nos representan sus pinceles son tan inverosímiles que me hacen horror (Mesonero Romanos, *La exposición* 169).

En cuanto a la caracterización del artista, Ayguals dedica algunos de los capítulos de *Pobres o ricos o La bruja de Madrid* (1849) al padre de la protagonista, Enriqueta, un conocido aunque humilde retratista que podemos considerar una encarnación ideal del personaje del artista en la novela de inclinaciones socialistas. El padre de Enriqueta concilia perfectamente la veneración por la familia y la patria con la inspiración y la admiración por la voluptuosidad artística (“Cuando tengo yo mi paleta y mis pinceles en la mano, olvido los efímeros placeres de la sensualidad, y mi fantasía se eleva a otra región de hermosas ilusiones”) (Ayguals de Izco, *Pobres* 1, 325). Dotado de una amplia formación intelectual (preparación en Italia, estudio de los tratados clásicos, coleccionismo), cuando se enfrenta al padre del héroe masculino, el bondadoso y noble Eduardo, sostiene una inseparable defensa del talento del artista y del pueblo sobre la aristocracia de sangre.

admirar el cuadro, y dejan escapar sobre aquella y sobre este una mirada alternativa de compasión y de desprecio” (Mesonero Romanos, *La exposición* 168-169).

La aristocracia más respetable para la sana razón es la del talento. Entre un sabio artista y un orgulloso magnate, hay la misma distancia que entre el ente social y el autómeta. El primero es el hombre de la inteligencia, del trabajo, de las virtudes. El segundo es un maniquí que se mueve al impulso de la rastrera adulación, un títere que se lanza a la escena cuando toca su alambre la intriga de los palaciegos. Y esos holgazanes presuntuosos que tanto boato ostentan en sus marmóreos salones aristocráticos, califican a las masas trabajadoras de *asquerosa plebe*, y su necia vanidad olvida que todas sus galas, en todo ese lujo que constituye su fortaleza, se ve la mano del virtuoso jornalero, y no tienen los presuntuosos magnates más parte en ellas que la de haberlas comprado con el oro, tal vez por malos medios adquirido (...) Nada sois sin vuestra inteligencia, y reconoced la superioridad intensa que lleva el hombre útil, el sabio, el artista y hasta el infeliz jornalero... (Ayguales de Izco, *Pobres* 538-539).

Según este razonamiento, el artista sería un trabajador más del buen pueblo y se opondría no tanto a las clases altas sino a los malos ejemplos que en estas se encuentran. Esta adscripción del artista a las clases populares basada en una oposición entre clases trabajadoras y clases ociosas no parece sin embargo demasiado coherente respecto a la estructura de la novela. En *Pobres o ricos* la familia de Enriqueta goza de cierta holgura económica que le permite acceder a privilegios difícilmente alcanzables para el colectivo al que se supone que pertenece. Así, se presenta al artista como un individuo, excepcional al fin y al cabo, que reúne en sí una serie de virtudes que le aseguran una cierta independencia, una tercera opción frente a las que permite el dualismo social.

2.4.2. Un recorrido por la evolución del personaje del artista en la novela de costumbres contemporáneas.

2.4.2.1. El escritor como guía político.

El periodo político en el que se escriben dos de las primeras novelas protagonizadas por un poeta con aficiones periodísticas, *El poeta y el banquero* (Pedro Mata y Fontanet, 1842) y *El dios del siglo* (Salas y Quiroga, 1848) coincide con los inicios del liberalismo español, la Regencia de María Cristina (1833-1840), la Regencia de Espartero (1840-1843) y la década moderada presidida por Narváez hasta la

revolución de 1854. La división cada vez más agudizada entre moderados y progresistas y la protesta contra la falta de una Constitución realmente popular forma parte hasta tal punto del escenario histórico en el que se sitúa la trama de estas novelas que su protagonista se ve obligado a asumir un papel en él. Así, el protagonista de la novela de Mata sufrirá el exilio que el mismo autor padeció tras su participación en las revueltas o *bullangues* de la Barcelona posfernandina mientras que el de la novela de Salas protestará desde su periódico contra la ausencia de libertades fundamentales como la de prensa.

Pese a su compromiso político, los protagonistas de estas novelas intentarán alejarse de cualquier tipo de participación armada, de tal manera que su implicación, aunque comprometida, rara vez será continua, política y oficialmente activa. Anticipando en parte la figura del intelectual, escribirán artículos, panfletos e incluso sátiras (como el Poeta de Mata) en el que defienden de forma entusiasta una idea sublime, aunque un tanto abstracta, del ideal romántico de Libertad, aunque siempre de forma armónica y pacífica. De este modo, y a diferencia de la convivencia directa con el pueblo que encontraremos en *El frac azul*, estos escritores sufrirán un castigo desproporcionado por una actuación que se adscribe rigurosamente a *la misión poética del obrero del pensamiento*, es decir, de un guía más espiritual y paternal que político.

2.4.2.1.1. *El poeta y el banquero. Escenas contemporáneas de la revolución española de Pedro Mata y Fontanet (1842).*

El título completo de la novela de Mata resume perfectamente el contenido de esta: *las escenas contemporáneas de la revolución española* indican la sucesión de cuadros de corte costumbrista sobre acontecimientos coetáneos de carácter político. A diferencia de la habitual tendencia del Romanticismo de titular las obras con el nombre del protagonista, la novela de Mata resalta desde el principio el verdadero objetivo de la novela, exaltar el espíritu revolucionario del pueblo español. De hecho, en la propia portada indica ya su implicación personal en este proyecto como diputado a Cortes o redactor jefe de *El Constitucional*. El condicionamiento mayor se produce obviamente en la novela, con la descripción basada en experiencias autobiográficas de las persecuciones políticas, el exilio y la muerte en la cárcel de uno de sus amigos, si bien la decepción por la derrota de la milicia catalana ya se encontraba en relatos publicados

en 1837, *Una metamorfosis* y *El escéptico* (Ibáñez Olivares 45).⁸³ En todo caso, y pese a las decepciones sufridas, el protagonista apenas mostrará una transformación tal que lo aleje del tipo del escritor romántico en su manifestación más pasional. Su fracaso, como hemos dicho anteriormente, le convertirá en una víctima de la sociedad materialista encarnada en el Banquero, que no conseguirá ni que el poeta renuncie a sus ideales ni que, por supuesto, se integre en ella.

La acción comienza con el regreso a España del poeta José Vilalta y Gau, hijo de una humilde tabernera que ha alcanzado una cierta fama literaria gracias al ocultamiento de su verdadera identidad bajo un pseudónimo que evoca un apellido noble (Rogerio de Pimentel de los Pinares). Tras descubrirse el engaño, su amante será obligada a casarse con un banquero, conservador y violento, que intentará impedir las relaciones entre estos y perseguirá al poeta a lo largo de toda la novela.

Los primeros encuentros entre el poeta y su madre revelan la visión que tenía el pueblo de la profesión literaria. Ante la necesidad de dinero, la madre anima al hijo a trabajar como escribiente, algo que el muchacho rechaza por ir en contra de su vocación creativa, reparos que, sin embargo, resultan incomprensibles para su madre.

Pero sí es así como dices, ¿qué hiciste tanto tiempo en Francia y en Madrid? ¿En qué te ocupabas? ¿Cómo te ganabas la vida? ¿Cómo has podido llevar el tren con que te presentaste en la casa de tus padres, si no tienes oficio ni carrera?

- Escribiendo (...) En los periódicos, esta era mi ocupación ordinaria; daba además al público de vez en cuando alguna novela, alguna comedia...

- ¡Ola! ¿Sabes escribir novelas y comedias, y dices que no sirves para llevar la pluma en un estudio de abogado, ni en un escritorio de comerciante? Tú te chancas. ¡Como si el que tiene talento para escribir comedias y novelas no pudiese apostárselas con el más estirado escribiente en eso de endilgar pedimentos y copiar letras de cambio!

- Se lo repito a V., madre; yo no sirvo maldita la cosa para estudios ni escritorios: yo no soy escribiente, soy escritor.

- Llámese hache ¿qué diferencia va del uno al otro?

⁸³ Para la crítica de la época esta implicación política es incluso un lastre para el desarrollo de la novela: "Hubiéramos deseado menos animación, menos fuego al describir las escenas, sea que tras del mérito literario del autor, no se entreviese su color político" ("Reseña de *El poeta y el banquero*", *El Constitucional* 2/12/1842).

- Ociosa sería toda la explicación; no me comprendería V. jamás (Mata y Fontanet, *Poeta y banquero* 1, 26-28).⁸⁴

Esta imagen práctica del oficio de escritor contrasta totalmente con la que tienen las jóvenes burguesas de la ciudad. Para ellas, lectoras sin freno de las novelas románticas, el poeta aparece revestido de un resplandor de distinción, originalidad y aventura, común por otro lado a todos los artistas, que los hace especialmente atractivos.

Gustábale [a Catalina] sin embargo ser la querida de un poeta, y de un poeta *romántico*; porque esta voz le había caído muy en gracia, usándola a cada momento que pegase que no. Todo para ella era *romántico*, y andaba preguntando a cada momento cómo vestían, cómo hablaban, qué color tenían las *románticas*, y hacía todo lo posible para estar pálida, puesto que le habían dicho que este color era el tipo del romanticismo que anhelaba (Mata y Fontanet, *Poeta y banquero* 2, 66-67).

El enredo amoroso y la inmediatez de la gestación de la revuelta dejan en un segundo plano la inspiración estrictamente poética para centrarse en el apasionamiento del escritor, procedente de las clases populares y superior a estas en tanto se siente su educador. Aunque se muestra decepcionado por la volubilidad del pueblo,⁸⁵ tras ser

⁸⁴ El ascenso social que le ha proporcionado el talento no se ve como válido ni para el pueblo ni para las clases poderosas (el banquero): “Me han hablado de él en el café: hánme dicho que es un valiente majadero, un fatuo, un impertinente; que ha regresado a Francia picando de muy leído y de escritor y hecho un petimetre; que no se trata con nadie; que se da aires de señor; que se ha olvidado, en una palabra, de que ha nacido junto a los establos de una mísera venta” (Mata, *Poeta y banquero* 1, 53).

⁸⁵ En un primer momento Rogerio participa de forma activa en las revueltas populares, tras las cuales debe exiliarse a Marsella. A partir de entonces sólo se implicará en la causa popular con la publicación de artículos críticos y caricaturas contra el poder. Es en el contexto de la *bullanga* cuando Sarriego le increpa para que retome la participación activa y Rogerio le recuerda lo ocurrido en sus antiguas experiencias: “Cuando todo el mundo me designaba como *anarquista*, creyendo que yo llamaba a las masas al desorden para medrar en él... Y luego que indignado de tanta infamia y estupidez, me retiro; se alzan todos a una, gritando como energúmenos *¡al apóstata, al traidor!* ... ¿Y todavía me hablas de ese pueblo?” (Mata y Fontanet, *El poeta y el banquero* 3, 23). Respecto al maltrato que sufre la juventud revolucionaria y el apelativo de *anarquista* como sinónimo de violencia y agitación, Ibáñez Olivares (51) recuerda la denuncia previa de Mata en el artículo “Jóvenes y viejos” publicado en *El Propagador de la Libertad* en octubre de 1836 (“Y cuando los hombres viejos están sentados en las sillas del poder se preguntan los unos a los otros. ¿Quién nos ha colocado aquí?... Y sus miradas siniestras caen sobre aquellos jóvenes que en los pronunciamientos mostraron más entusiasmo, más osadía; les extienden el diploma fatal de *anarquistas* y si con una escolta no los arrancan a la una de la noche de sus lechos, para encerrarlos en un calabozo, embarcarlos o ajusticiarlos, juzgados cuando más por el injusto tribunal de una comisión militar; sembrando cédulas calumniantes por las calles y plazas públicas hacen que el pueblo sancione su *ostracístico* destierro del círculo político”).

acusado de cobarde por parte de su amigo Sarriego (basado en el amigo de Mata, Pedro Soriguera), el poeta escribe y publica una sátira contra el gobierno moderado que goza de un éxito inmediato pero que también le hace objeto de las iras de los poderosos por lo que será encarcelado en circunstancias similares a las del protagonista de *El dios del siglo*.

Circulaba por la ciudad una sátira en verso contra la torcida política de los reaccionarios, que tenía a todo el pueblo en agitación, por lo chistoso de sus epigramas y el atrevimiento de sus ideas. Cuantos papeles había lanzado al público el partido progresista todos habían sido anónimos, mientras que los versos en cuestión llevaban sin el menor empacho toda la firma del poeta (...) El desdichado Rogerio no había podido resistir a la impresión que le dejaban las palabras de su amigo (Mata y Fontanet, *El poeta y el banquero* 3, 42).

El desenlace de la novela coincide con el profetizado en la *Fisiología* de Noriega y con el que veremos en *Ernesto* de Castelar (1855) (Isla García 2013). La desgracia política y personal conducirá a Rogerio a la locura y a la muerte, tal y como testimoniará un joven estudiante de medicina en Montpellier que bien podría ser el propio Mata y Fontanet.⁸⁶

Seis meses no habían transcurrido aun cuando un español, cursante de medicina en la facultad de Montpellier, entrando una tarde en la sala de disección, se clavó en una zozobra insoportable a dos pasos de una mesa donde estaba echado un tronco de cadáver, sin entrañas, con un brazo y la cabeza, horriblemente desfigurada por la agonía. El estudiante se acordaba de haber visto aquellas facciones en alguna parte, y recogiendo sus recuerdos se llenó de espanto y amargura al columbrar de lejos una idea terrorosa. Salió de la sala de disección, preguntó de dónde habían traído aquel cadáver, y supo que había muerto en el hospital de locos. Voló allá, se informó, y

⁸⁶ De hecho el mismo Mata es un profundo admirador del frenólogo Mariano Cubí y Soler (Cofre Mateo 2007) y muestra en sus tratados científicos un gran interés por el tema de las enfermedades de la razón humana: *Tratado de la Razón Humana con aplicación a la práctica del foro* de 1858, reeditado en 1872 como *Tratado de la Razón Humana en sus aspectos intermedios* y *Tratado de la Razón Humana en estado de enfermedad o sea de locura y de sus diferentes formas* (López Fernández 1992).

todo lo que pudo saber fue que el cadáver, por quien preguntaba, había pertenecido a un español, cuyo nombre ignoraban (...) En cuanto a lo que decía el loco, tan pronto en francés como en español, todo se reducía en *¡maldición a la sociedad! ¡maldición! ¡maldición!* (...) Estos pormenores fueron escritos a un periódico de París que los insertó, y todo el mundo fue del parecer que el cadáver de Rojerio, alineado a fuerza de tamañas desdichas, había ido a parar a una sala de disección (Mata y Fontanet, *El poeta y banquero* 4, 157-158).

2.4.2.1.2. El triunfo del talento y de la justicia en *El dios del siglo* de Jacinto de Salas y Quiroga (1848).

Si en la novela de Mata se observaba una fuerte dependencia de la experiencia revolucionaria del autor entre 1835 y 1840 (fecha de la redacción de la novela en su exilio en París), la novela de Salas y Quiroga se ambienta también en las revoluciones de 1836. Sospechamos sin embargo que las alusiones en torno a las libertades de imprenta en la novela de Salas pueden hacer también referencia al conservadurismo del gobierno moderado, en el poder en la fecha de publicación de la novela (1848), y a la polémica Constitución y Ley de Imprenta de 1845. Sea como sea, a diferencia de la novela de Fontanet esta *novela original de costumbres contemporáneas* apuesta por el final feliz.

Aunque en su estructura *El dios del siglo* presenta una original “forma laberíntica, anticronotópica como el mundo moderno” (Patiño Eirín 2002: 329), mantiene un fuerte dualismo moral concretado en torno a la pregunta de quién es el *Dios del siglo*, el dinero o el talento. Félix de Montelirio, el protagonista, representará a la aristocracia que aboga por la reconciliación social frente a la ambición del capitalismo puro encarnado en Sisebuto, el usurero, y la especulación y adulación del folletinista Rafael.

En general, el personaje de don Félix se definirá por contraste respecto a otros jóvenes de inquietudes literarias que aparecen en la novela. La posición económica de Félix y su conocimiento de las Leyes le permite ostentar una libertad también moral que esos otros jóvenes no se pueden permitir. Así, frente a Félix, que escribe para dar rienda suelta a su pensamiento elevado en busca de la mejora social, Rafael escribe motivado por el sueldo, atento a la menor oportunidad de medrar en la sociedad. Otro tanto ocurre

con los poetas de salón, parásitos de los caprichos y el ocio de las mujeres de la clase alta.⁸⁷ Desde luego, la tesis de la novela invalida cualquier amago de compasión hacia estos jóvenes ya que la fortuna de Félix se entiende como un aspecto muy secundario respecto a su talento, que es lo que realmente le hace merecedor del respeto en el universo prerrealista. Encontramos de hecho una referencia similar al discurso de Ayguals en *Pobres o ricos* cuando don Sisebuto reflexiona acerca de los objetos artísticos que colecciona la condesa:

- Por supuesto; pero, el Dios del siglo es el dinero.
- No, querido, no; el dinero no es el Dios, es el demonio del Siglo.
- Pues, ¿quién es el Dios de nuestros días?
- El talento.
- ¡Locura! Yo no tengo gran talento, y desde que soy rico, hago cuanto quiero. Antes, todo me salía mal.

[...] Al cruzar los espléndidos salones para retirarse, don Sisebuto de Soto iba deteniéndose a examinar cuantos objetos veía, y, al reparar el mérito de cada uno, decía entre sí: -“Esto no se compró con talento, sino con dinero, y buen dinero” (Salas y Quiroga, *El dios del siglo 1*, 283).

Por lo que respecta a la falsa acusación de conjurado y su encierro en la cárcel, Félix no pierde la fe en el pueblo (algo que sí le termina ocurriendo a Rogerio en *El poeta y el banquero*) y se indigna cuando se le acusa a este, desde la prensa gubernamental, de populacho tumultuoso o de turbas violentas y libertinas (Salas y Quiroga, *El dios del siglo 2*, 41-48).⁸⁸ De hecho, además de para ensalzar su feliz

⁸⁷ “Y los poetas, en tanto, gente de carácter impresionable y vario, unos festivos hasta rayar en desvarío, otros sentimentales, hasta en soporíferos, servían para rellenar los huecos y formar el arco iris de toda la sociedad. Sin ellos no habría cohesión posible y se rechazarían aquellos heterogéneos elementos, mas su natural flexibilidad los hacía a propósito para servir de guión y enlace entre unas y otras clases, resultando de su cooperación eficaz que los salones de la condesa eran, por todas partes, citados como el centro de la animación y reguladores del buen gusto” (Salas y Quiroga, *El dios del siglo 1*, 219). El interés de la condesa por Félix, un periodista, se explica de esta manera: “las mujeres hasta cierta edad miran con predilección visible a los poetas, pero, a medida que pierden la frescura de la imaginación y del alma, se van aficionando más y más a los periodistas, porque en ellos ven a los dispensadores de la fama, deidad a que erige altares su experiencia” (*Ib.* 1, 227). Pese a esta afirmación, por lo general seguirá siendo el poeta el fetiche de las damas de las clases más elevadas.

⁸⁸ Al igual que el decepcionado Rogerio, don Félix rechaza participar con las armas en la revolución (“contra los españoles no sé esgrimir más armas que la pluma”) (Salas y Quiroga, *El dios del siglo 1*, 265), máxime cuando no parece ser una revolución popular y para todos, sino para unos pocos. El ofrecimiento de los conspiradores se asemeja mucho al carácter exaltado de los locos románticos de las

matrimonio, los sufrimientos pasados le impulsarán a formalizar su participación en la carrera política (*Ib.* 2, 177-178). Quizá es precisamente la ausencia de una clara vocación poética frente a una dilatada publicidad ensayística, así como el castigo que sufre el Mal con la condena de Sisebuto, lo que anima al protagonista a participar, de una manera idealista y no negada en la novela, en la política más activa. Al fin y al cabo, la afición literaria era en este caso una forma de ofrecer al público su experiencia legal y moral más que vital o poética.

2.4.2.2. La moderación y el refugio en la anécdota sentimental y poética.

Con la excepción del bienio progresista de 1854 a 1856, la década de los 50 va estar caracterizada por la moderación de Narváez hasta 1854 y la estabilidad de la Unión Liberal hasta la expulsión de Isabel II en la revolución de 1868. Aunque tres de las novelas que vamos a analizar, *Ernesto* (Emilio Castelar), *Laureano* (Eugenio de Ochoa) y *Los hijos de la fortuna* (Rivera) se publicaron precisamente en el bienio progresista (1855), no hacen referencia, como hacían sus predecesoras, a las revoluciones sociales, ni siquiera a la cercana y progresista de 1854, acontecimientos que sí se recrearán en novelas posteriores como *El frac azul* (1864).

Tal vez el optimismo del triunfo no invitaba a la implicación política. O quizá, por el contrario, la progresiva decepción ante la inestabilidad política y la ausencia de reformas reales terminó propiciando un fenómeno equivalente al ocurrido en Francia tras las revoluciones de 1830 y de 1848, es decir, un cauteloso refugio en la vida artística similar al que encontrábamos en la *Comedia humana* de Balzac. De este modo se explicaría la preferencia por las tramas basadas en las anécdotas de los artistas, la continuación novelesca del itinerario del escritor costumbrista, incluidos los elementos de burla, y en general la tendencia a narrar las vicisitudes artístico-vitales del protagonista sin hacer apenas referencia a los acontecimientos externos que lo rodean y que, desde luego, ya no le condicionan.

parodias: “... cuando vio entrar en su despacho a dos jóvenes con largas melenas y no menores barbas, quienes, sin saludarlo siquiera, cerraron la puerta por dentro y sacaron de los bolsillos del gabán dos pistolas de arzón, un puñal y una daga (...) ‘Tome V. las armas que le envía la sociedad de los *Amigos del Pueblo* para defensa y protección de los derechos del hombre (...) Entre nosotros se llamará V. Temístocles y ¡quiera el cielo que, como el general ateniense, cuyo nombre le damos, venza V. a los nuevos persas que nos oprimen!’” (*Ib.* 1, 264-265).

2.4.2.2.1. La fortuna del artista romántico en las novelas de la década de los 50.

Resulta sintomático del apagamiento del entusiasmo romántico que el propio Eugenio de Ochoa, promotor de la revista *El Artista* y traductor de *Anthony* al español, se arrepienta de esta traducción, recuerde el peligro de la lectura romántica y colabore en la edición de la pretendida continuación de *El Artista*, el moderado *Renacimiento* de 1847 (Rodríguez Gutiérrez 2004a).

Del mismo modo en *Laureano*, primera parte de su trilogía *Los Guerrilleros*, publicada en 1855 pero ambientada aproximadamente en 1835 (Randolph 73), Ochoa ofrece una crítica despiadada de aquellos jóvenes que se *pretenden* románticos por repetir continuamente las actitudes que recogía el costumbrismo coetáneo. Para ello, dota al novio de una de las hijas de la familia de clase media que espera al tal Laureano de todos los estereotipos del poeta romántico de la década de pleno auge del movimiento. Sin embargo, para que la sátira sea efectiva, tenemos que suponer su pervivencia en la moda de la década de los años 50. De esta guisa se presenta Rafael, el poeta, a la cita con el hermano de su novia Luisa:

.... Un joven alto, delgado, algo escuálido, con largas melenas mal peinadas, y traje elegante en su corte, pero muy desaseado y raído. Era su amigo íntimo Rafael Lamosa, una de las lumbreras del entonces naciente romanticismo, poeta lírico y dramático de gran celebridad en aquellos días de fáciles triunfos literarios (...) poseía, como tantos otros, una facilidad asombrosa para ensartar a manera de cuentas de vidrio, redondillas sonoras y quintillas tan fluidas: sabía también apropiarse sin conciencia ni temor de Dios y reproducir bajo mil formas distintas, unas cuantas ideas ajenas, que constituían todo su caudal literario (...)

Rafael se creía un *Antony*, hubiera dado por ser bastardo un ojo de la cara. Ser incluso le parecía el colmo de la felicidad humana, y condición esencial para tener *genio* y *corazón* ⁸⁹(...) Añadamos también que en la pobre Luisa aquel

⁸⁹ Como se ha dicho previamente, Ochoa se burla del mismo personaje que tradujo para los lectores (y sobre todo lectoras) españolas. En verdad *Anthony* lleva al extremo la melancolía y la pasión del Werther hasta el punto de que se le describe como un ser sobrenatural que sufre la marginación de la sociedad (“*Anthony* no es voluble, ni indiferente. Tiene un corazón noble y fiel [...] si tú le hubieses seguido, observándolo cuando atravesaba todo ese mundo nuestro, tan cercano y a la vez tan ajeno; cruzando entre la gente, como un extraño, porque era superior. Tenías que haberle visto, triste y sereno, en medio de esos jóvenes locos, elegantes e inútiles. Parecía un astro de soledad [...] Si pudieras haber sorprendido su mirada, constantemente fija en mí [*Adèle*], que me cubría igual que si fuese una piel desesperada y sombría”) (A. Dumas, *Anthony* 14). Dado que la creatividad del artista romántico es inseparable de su

sentimiento era tan exaltado como sincero: en Rafael era como todas las cosas, - como sus melenas republicanas, como su desaliño byroniano, como su mirada fatídica, como su sonrisa satánica, -afectación, farsa, mentira (E. de Ochoa, *Laureano* 224-225).

La renuncia de los ideales románticos lleva a los siguientes protagonistas, un estudiante, un *lion*, un poeta y un empleado escritor de folletines, *Los hijos de la fortuna* de Luis Rivera (1856, firmada en 1855), a probar otras formas de conducirse en la sociedad. Con el fin de contarse su fortuna, se emplazan dos años después del comienzo de la narración (1853), es decir, el 4 de noviembre de 1855. La fortuna se definirá en enlaces con nobles, carreras políticas e inversiones en bolsa, éxitos como representantes del mundo del espectáculo y satisfacciones de padres de familia pero nunca a través de ideales revolucionarios o aventuras itinerantes. La decepción final de los más beneficiados por el destino coincide con la de *Las escenas de la vida bohemia* de Murger cuando Marcel recuerda que en el último encuentro con su antigua amante Musette “éramos como una imitación muy deficiente de una obra maestra” (Murger, *Escenas* 308).

En los dos jóvenes se notaba el mismo aire altivo que da indicios de opulencia, un poco serio, un poco grave, y algo insolente. No habían perdido su antigua elegancia, pero faltaba en ellos aquel desenfado de calavera, aquel abandono encantador, que realzaban los encantos de su juventud.

Era más ricos, pero más cómicos.

Más graves, pero más ridículos (Rivera, *Los hijos de la fortuna* 309-310).

En otros casos, como el de Enrique de Sandoval, el pintor y estudiante protagonista de *La gota de tinta* de Luis Mariano Larra (1858), el artista ni siquiera tiene una voluntad real de desarrollar su talento artístico y se conforma con ser un miembro destacado de la juventud desocupada. De hecho, ni cuando la trama le obligue a participar de una vida más activa, con la observación, rescate y enamoramiento de una

emotividad, no es sorprendente la asociación que hace Rafael del personaje de Anthony con el genio y el corazón. Por otro lado, tal y como advirtió Larra en su crítica al estreno de *Anthony* (1836) la facilidad con que de manera generalizada se culpa a la sociedad de una marginación que en realidad es culpa de una actitud pasiva se convirtió en una excusa típica sobre la que disfrazar el desorden y la pereza.

niña abandonada, la pintura pasará a ser algo más que una simple excusa de la que el personaje se intenta aprovechar para justificar su vida ociosa.⁹⁰

Este muchacho cursaba su tercer año de leyes, y en sus ratos de ocio, que solían ser meses enteros, se daba, según él mismo decía, el vicio de la pintura. Debemos decir, sin embargo, que pintaba poco o nada, porque tenía que ir a la universidad y no iba a la universidad nunca porque tenía que pintar. La vida de Madrid tiene el atractivo irresistible, y ese es el aburrimiento; como no se sabe qué hacer, como no sabe uno en qué ocuparse, sucede que no se ocupa uno en nada (Luis Mariano de Larra, *La gota de tinta* 59).

2.4.2.2.1.1. La trayectoria del poeta, Ernesto de Emilio Castelar (1855).

El peregrinaje de Ernesto desde la ilusión de la provincia a la locura de la Corte recuerda y asume gran parte las experiencias del aprendizaje del tipo costumbrista. A estas Castelar añadirá un mayor hincapié en la idealización de la vida poética y en las reflexiones íntimas así como mostrará una evidente indiferencia por la recreación histórica más allá de los referentes costumbristas.

La identificación entre Vida y Arte, causa principal de la locura final de Ernesto, se justifica a menudo en otros textos de Castelar. Es destacable su interés por recrear e idealizar las vidas de los genios pasados o contemporáneos como Tasso (*Recuerdos de Italia* 2, 246-268) (1872), Beethoven (*Un año en París* 88) (1875) o Byron (*Vida de Lord Byron*) (1873) tal y como vimos era común entre las revistas románticas y será el objetivo principal de su novela *Fra Filippo Lippi* (1877) (Isla García 2011). La consecuencia inmediata de este solapamiento entre talento y la vida será un inevitable e impredecible desequilibrio mental que explicará los excesos apasionados del pintor renacentista y que hará que, tras la fuerte decepción, Ernesto pierda la cordura.

⁹⁰ A diferencia de Enrique, los personajes femeninos de la novela tienen en muy alta estima la profesión artística, probablemente porque, como ocurrirá en algunas de las novelas de escritoras femeninas de esta misma época y de las que nos ocuparemos más adelante, ven en ellas una independencia de la que no pueden gozar. El tema surgirá de nuevo cuando hablemos de *Tristana* de Galdós: “¿Cree usted que una mujer puede pintar, como un hombre y llegar a ser una verdadera artista? ¡Si eso pudiera ser, con cuánto gusto me dedicaría a la pintura! ¡Y no para tomarla como una distracción o un entretenimiento sino como una profesión, como una existencia, como una pasión!” (Luis Mariano de Larra, *La gota de tinta* 2, 21-22).

¡Poeta, gran poeta! Indudablemente los hombres no saben que es imposible tener grandes cualidades sin tener también grandes defectos. No saben que toda virtud extraordinaria, que todo mérito sobresaliente nacen de un desequilibrio entre las facultades humanas. No saben que la perfección del oído se relaciona con la imperfección de la vista, y a veces la perfección de la fantasía, con la imperfección de la conciencia. (...) El talento está en el alma, pero influye en el cuerpo. Todo talento sobrenatural es una enfermedad de una entraña (...) todo genio es una enfermedad mortal. (...) El genio es una enfermedad divina; el genio es un martirio (Castelar, *Byron* 109-111).

Aun sin necesidad de llegar a estos extremos, el talento divino obliga al artista a una búsqueda incesante del ideal desde su infancia y a la caída en momentos de hastío o melancolía por no encontrarla en la sociedad en la que vive (Castelar, *Byron* 82). Para combatir esta soledad, Castelar enfatiza la necesidad de que estos “hombres-símbolo, elegidos entre muchos para personificar y representar un siglo” (*Ib.* 42) no abandonen la fe cristiana y luchen por mantener su misión como artistas de guías de la Humanidad hacia un positivo progreso social (*Ib.* 41). Esta idea la identificará de hecho con la reivindicación de los *Héroes* de Carlyle en el prólogo que escribe para la traducción de Julián G. Orbón con introducción de Clarín (1893).

El libro de LOS HÉROES téngalo por el menos inglés y más humano entre todos los libros. Leyéndolo, se observa cómo intenta levantar la personalidad y la figura de aquellos hombres extraordinarios que tienen la llama de lo ideal en su frente, y al vapor de las ideas marchan hacia el bien de toda la Humanidad (Castelar, “Prólogo” XVII).

Por que respecta a la conflictiva relación entre el Arte y el Amor, Castelar advierte de la alta posibilidad de que el artista termine preso de un matrimonio desgraciado, unido a una mujer incapaz de comprenderle.⁹¹ Para evitar tal fatalidad,

⁹¹ La puritana esposa de Byron representa un claro ejemplo de cómo el artista se comporta de manera escandalosa para la mentalidad burguesa: “Tiene celos de la Biblioteca, celos de los libros. No puede sufrir que vele mientras ella duerme y que duerma mientras ella vela. Los reflejos de sus ojos, cuando la inspiración le posee, asústana como si fueran los reflejos de la mirada de un tigre. Las palabras incoherentes que salen de sus labios en las horas en que compone sus poemas, le infunden la idea de que está loco” (Castelar, *Byron* 107).

aconseja en primer lugar la castidad de los grandes genios “que sólo se han desposado con su ideal, y que de este matrimonio del espíritu han tenido sus hijos, es decir, sus obras” (Castelar, *Byron* 105). En caso de hallarse ante un artista sensualmente apasionado, recomienda la unión con el amor casto. Para lograrlo, imagina heroínas propias de las novelas de tesis, es decir, que reúnen en sí mismas el ideal de la musa, el ángel del hogar y la bondad y fe cristianas en todas las situaciones. Así es María en *Ernesto*, Lucrecia en *Fra Filippo* e incluso la Teresa de la *Vida de Byron*, cuyo amor a Byron exculpa incluso los extravíos de su imaginación y sendos adulterios.

Necesitaba una redención que sólo era posible por el amor, y por el amor puro. Una mujer amada podía serenar la tempestad con su sonrisa; podía purificar la vida cenagosa con su ejemplo. Nada hay tan casto como el amor verdadero (...) esta redención era la única posible al poeta caído del cielo (...) Su héroe, el héroe de sus ensueños, el héroe nacido en el convento, agrandado en la realidad de un frío y triste matrimonio, el héroe ideal, soñado cada día con más delirio, merced a una lectura sin tregua, ese héroe extraordinario no existía, o si existía, era Byron, el único capaz de incendiar la realidad con el fuego de la poesía (...) se vieron y se amaron. Eran dos mitades de un alma. Byron, a través de sus desórdenes, había buscado a Teresa; y Teresa, a través de sus ensueños, había buscado a Byron (Castelar, *Byron* 126-129).

Por otro lado, el personaje público de Emilio Castelar también fue objeto de idealizaciones, en parte por sí mismo y en parte por los demás. Si en su autobiografía insiste en su precocidad,⁹² Rubén Darío encumbrará a un Castelar genio contemporáneo, retomará su idea de la santa castidad⁹³ y le atribuirá anécdotas en las que se manifieste su despego por lo material en pro del ensimismamiento de la belleza, actitud habitual por medio de la cual se santifica también el culto a la pobreza.

⁹² “A los trece o catorce años, había escrito multitud de novelas, folletos políticos, discursos históricos, meditaciones religiosas. Ninguna de estas obras de niñez se ha salvado. Emilio Castelar las escribía, las leía él solo, y luego las rasgaba, temeroso de que los demás las leyeran, pues era muy grande su timidez. Algún amigo de la infancia que sorprendió páginas olvidadas o descuidadas, dice que se distinguían ya por la novedad de las ideas y la extraordinaria elocuencia” (Castelar s.a: CXVI).

⁹³ “La castidad de Castelar, bien sabida y explotada por los bufones de copla y lápiz en las enemistades de la política, fue uno de esos casos de absorción cerebral en que todas las facultades humanas se condensan en la obra del pensamiento (...) ¿Qué unión, qué matrimonio no habría podido efectuar este dueño de la fama? Célibe y casto vivió, célibe y casto murió” (Darío 1899: 37-38).

Cuéntase que un día acontecíanle encontrarse en molestos apuros de dinero. Era en invierno y la chimenea estaba encendida, como su conversación, sobre un asunto político, delante de varios íntimos. Llega una carta de América, con una letra por mil duros. Grata sorpresa, que interrumpe un instante su hablar. Pero continúa, con carta y letra en la mano; el discurso, a poco, se precipita, y con una frase rotunda y un gesto supremo, carta y letra, hechos nerviosamente una pelota, ya están ardiendo en la chimenea. Otra vez hizo aguardar largas horas a un personaje político, cuya presencia en la antesala se le anunciaba repetidas veces, porque le tenía asidos lengua y pensamiento una disertación sobre Botticelli y los primitivos (Darío 1899: 40-41).

Esta imagen se perfilará y en ocasiones se atenuará en los estudios frenológicos que pretenden autentificar científicamente la armonía del orador, perfecto equilibrio entre razón e imaginación: “a pesar del gran desarrollo de la *maravillosidad*, de la *idealidad* y de la *sublimidad*, como la *comparatividad* y la *causatividad* están también en su grado máximo, hay en el examinado toda la *razón* suficiente para contrarrestar a la *imaginación* en todas las ocasiones” (Castels, *Castelar según la frenología*, hacia 1874)(4).⁹⁴

Novela de costumbres contemporáneas, *Ernesto* narra el desenlace trágico de una vida consagrada al sentimiento poético. En este caso, frente a genios como Byron, Ernesto no se dejará llevar por pasiones abrasivas, sino que su error vendrá de la mano de la ingenuidad incompatible con el comercio literario, sueños que el costumbrismo había señalado como habituales entre los poetas que llegaban a la corte con una idea de la ciudad procedente sólo de sus lecturas o de oídas.⁹⁵ Aunque como estos Ernesto

⁹⁴ Será esta imagen equilibrada la que se desprenda de la autobiografía. No existe por lo tanto intención directa de identificarse con los excesos vitales o poéticos de los protagonistas de sus novelas, ni siquiera con Ernesto, cuyos intentos de medrar en la capital podrían coincidir históricamente con los del propio Castelar. De hecho, en la autobiografía hay un cierto desprecio por estas primeras novelas, “que no son dignas de su nombre ni de su fama” (Castelar s.a.: CXXII), refiriéndose a *Ernesto* y a *La Hermana de la Caridad*.

⁹⁵ “Mi ambición solo puede llenarse en Madrid, allí donde el poeta es oído con entusiasmo, donde todos a porfía tejen coronas para sus sienes, donde la riqueza es el premio de sus versos, allí que habita la inteligencia debe la juventud encontrar el teatro de sus triunfos. Mis canciones aquí son las hojas de las palmeras del desierto, que el viento se las lleva” (Castelar, *Ernesto* 7); “Ernesto, poeta de la Divinidad, quería ir a Madrid; allí donde las casas son más altas que los templos; allí donde solo se adora el fastuoso lujo de la miseria, y sólo se oye la epiléptica carcajada de la embriaguez. Él, educado en la libertad suspiraba por esta dura cárcel, cuyas puertas estaban cerradas, guardadas por la desconfianza, defendidas por hombres-máquinas que se llaman soldados” (*Ib.* 9).

intentará el éxito en la poesía, la novela y el teatro, la poetización del personaje llegará hasta el extremo de que se obvien temas como el de la pobreza y se atemperen en general las circunstancias negativas externas que no tengan que ver directamente con la vida poética. De hecho, las aventuras propiamente folletinescas serán vividas por María y no por el artista.⁹⁶

En cierto modo Ernesto tiene una estructura circular. La experiencia de lo sublime del joven poeta en medio de una naturaleza que considera manifestación de la divinidad (Castelar, *Ernesto* 9) es equivalente a la recuperación de la fe gracias a María. Así, tras su acceso de locura, renuncia a una quimera similar a la que encontraremos mucho más adelante en la novela de Pardo Bazán (*La Quimera* 1903). El resto de la trama, el viaje a Madrid, el desengaño amoroso y la silba orquestada de su drama están encaminados a demostrar la importancia de no disociar la inspiración de la verdadera fe.

- Mira, mira. Deseo salvarte. No sabes que te he buscado por todas partes para volverte a la fe, y jamás, jamás pude encontrarte.
- Se opuso la fatalidad... la nada.
- No: Dios, Dios que castigó tu ambición (...)
- Sí, sí, me parece que veo al Eterno recoger mi alma en su seno, me parece que todas mis dudas se ahuyentan, que mis ojos penetran el azul velo del horizonte, y entreven la corona de los justos... perdón... Dios mío... perdón, soy tuyo (Castelar, *Ernesto* 92).

Así pues, frente a los protagonistas de *El poeta y el banquero* o *El dios del siglo*, no encontramos en Ernesto más que una breve e idealizada reflexión acerca de la obligación moral del poeta como guía del pueblo sin que se especifique ninguna circunstancia concreta que lo relacione con el contexto de su publicación (Castelar,

⁹⁶ Aunque el objetivo de Ernesto sea casi estrictamente poético y fuera de él su vida sea más receptiva que activa, su actitud reservada y melancólica es fácilmente identificable con la del tipo del artista romántico, y por tanto, de nuevo, atractivo para los personajes femeninos, máxime cuando estas están corruptas por la lecturas románticas. Así perjudica esta adicción a Eugenia, la joven noble que socorre a Eugenio: “Su pasión favorita era la literatura. Educada por un tío que había pasado su vida aprendiendo lenguas y estudiando poetas, se apasionó de tal modo por la literatura que con sus inmensas riquezas heredó la manía favorita de su sabio tío. Siempre hablaba en tono trágico. Las novelas la habían trastornado el seso, precipitándola en un abismo. Desposeída casi de nociones religiosas, queriendo realizar en la vida los sueños de los poetas, su alma impresionable se dejaba arrastrar por el primer libro que en sus manos caía (...) Llegó a tanto su desvarío que no creyendo en el amor puro, cayó en el lodo de los amores viciados (...) De abismo en abismo se hundió su reputación y su nombre, y fue escarnio de los hombres, escándalo de la corte” (Castelar, *Ernesto* 26). Resulta curioso que años después esta misma idealización romántica le sirva para justificar la atracción de Teresa y Byron que hemos indicado más arriba.

Ernesto 25). De hecho, a diferencia de la locura sin remisión, consecuencia de la negación total de la sociedad que asola a Rogerio de Pimentel y que es común a todos los héroes trágicos románticos (como el *Don Álvaro o la fuerza del sino*), Ernesto asocia el fracaso vital con el fracaso de la obra. Es la consecuencia lógica de utilizar su experiencia poética como única medida de todas las cosas y de exponer en la obra dramática “con todos sus colores [,] su triste historia, pero idealizándola de suerte que rayaba en lo sublime” (*Ib.* 78). El resultado, en todo caso, sigue siendo la reacción exaltada del genio decepcionado.

La conspiración había sido urdida con maravilloso arte (...) los imbéciles sacaron los silbatos, cual si infernal rabia les poseyera, y en un instante pobláronse los aires de agudos, infinitos, diabólicos sonidos (...) Ernesto temblaba como azogado, sus ojos despedían lívidos relámpagos, latía su corazón, cual si pugnase por salir del pecho, una risa convulsiva, sarcástica, vagaba por sus labios, la sangre se agolpaba a su cabeza, como si pretendiera inundar su cerebro (...) Ernesto abandonó el teatro donde había padecido tormentos tales, y tantos que no puede pintarlos la tosca pluma. El alma de su alma, la poesía, le abandonaba también. El infortunio quebraba las cuerdas de su divina lira. (...) “todas mis aspiraciones han sido vano ensueño, torpe ambición, ridícula mentira, delirio de mi mente, desvarío de mi amor propio...” y reía delirante, cuando oyó una voz, que sonó en sus oídos como el cantar del ángel de la gloria debe sonar en los oídos del condenado, cuando Dios, después del juicio, los arroje al infierno” (Castelar, *Ernesto* 86-87).⁹⁷

2.4.2.2.2. Mujeres artistas y mujeres autoras en la novela de 1849 a 1861.

Aunque no es habitual, en esta década encontramos también algunos ejemplos de mujeres artistas, si bien casi siempre son cantantes o actrices, es decir, intérpretes, y

⁹⁷ “La vida del artista influye en su arte. El gran Beethoven amaba apasionadamente a una joven que le inspiraba sus más sentidas melodías. Un día supo que su amada hacía traición a sus sentimientos. En su dolor llegó casi a la demencia, y se dio a correr por los campos buscando en la soledad un lenitivo a su pena, tal vez la muerte, ese bálsamo de todos los males. En su carrera no se acordó ni de tomar fuerzas, ni de alimentarse, ni de reposar, ni de escoger camino. El mundo había quedado desierto a sus ojos. Huía de sí mismo y del dolor que en sí mismo llevaba. La lluvia y el viento le azotaban el rostro. Los gemidos de los árboles, agitados por el frío cierzo, respondían a los gemidos de su corazón helado por el desengaño. Cayó sin sentido en medio de la soledad” (Castelar, *Un año en París* 88).

casi nunca creadoras autónomas. Al fin y al cabo, la creación romántica se asocia a la independencia física y mental, lo que es incompatible con la imagen del ángel del hogar. Por otro lado, en los casos en los que coincide que tanto la autora como la protagonista es una mujer, Fernán Caballero y Carolina Coronado, sólo en el caso de esta última encontraremos referencias a la oposición social de la que es víctima la mujer artista. En *La Gaviota* de Fernán Caballero o en el relato protagonizado por un pintor, *El artista barquero* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la mujer, protagonista en una, secundaria en la otra, se describirá según la acostumbrada perspectiva masculina.

Las primeras novelas que analizamos, *La Gaviota* de Fernán Caballero (1849) y *La gran artista y la gran señora* de Rie[s]go (1850) son protagonizadas por jóvenes humildes que llegan a convertirse en cantantes en éxito y deben enfrentarse a las tentaciones y envidias que rodean el mundo del espectáculo. En la novela de Rie[s]go la protagonista, ejemplo de talento y virtud, abandona los escenarios tras contraer matrimonio. En la de Fernán Caballero, la Gaviota comete adulterio y termina sus días sola y en progresiva degradación física y moral como castigo de sus acciones pasadas.

Condicionadas ambas, por lo tanto, por la lección moral, *La Gaviota* describe además un interesante proceso de creación pigmaliana sobre la mujer, cuando Stein se hace cargo de la educación musical de la niña salvaje que recuerda en su primitivismo a la Mignon de Goethe.⁹⁸ Aunque esta asimilación de la mujer al objeto moldeable se desarrollará con más detalle en las novelas galdosianas *La familia de León Roch* o *Tristana*, la tentación del creador ciega al futuro marido de la Gaviota e impide que vea el error que a veces se deriva de la identificación platónica de Talento con Virtud, error frecuente también, como hemos ido indicando, entre las lectoras románticas y que en su caso se consolida a medida que moldea el talento de la muchacha (“Es preciso, -se decía a solas-, que lo que expresa de un modo tan admirable los sentimientos más sublimes posea un alma llena de elevación y de ternura”) (Fernán Caballero, *La Gaviota* cap. XI)⁹⁹ Por otro lado, tal identificación implica una dominación sobre la misma persona

⁹⁸ Su instinto musical se asimila a la naturalidad del canto de los pájaros: “Un día que Stein estaba leyendo en su cuarto, cuya ventanilla daba al patio grande, donde a la razón se hallaban los niños jugando con Marisalada, oyó que esta se puso a imitar el canto de diversos pájaros con tan rara perfección que aquel suspendió su lectura para admirar una habilidad tan extraordinaria (...) El libro se cayó de las manos de Stein que, como buen alemán, tenía gran afición a la música. Jamás había llegado a sus oídos una voz tan hermosa. Era un metal puro y fuerte como el cristal, suave y flexible como la seda. Apenas se atrevía a respirar Stein, temeroso de perder la menor nota” (Fernán Caballero, *La Gaviota* 235).

⁹⁹ Vega Rodríguez (2008) considera que la destrucción de la bondad y la belleza de la Gaviota se produce precisamente por culpa de su formación musical que transforma la artista natural en una artista artificial.

que se pretende domesticar, pues en realidad Stein pretende hacer de ella no sólo una excelente cantante sino también la perfecta Señora que encontramos en la novela de Rie[s]go.

Cuando hubo acabado de hablar, calló un rato y dijo después con indiferencia;

- Yo no quiero casarme.

- ¡Oiga!- exclamó tía María- ¿pues acaso te quieres meter monja?

- Tampoco – respondió la Gaviota.

- ¿Pues qué? - preguntó asombrada la tía María -, ¿no quieres ser ni carne ni pescado? ¡No he oído otro! La mujer, hija mía, es de Dios o del hombre; si no, no cumple con su vocación, ni con la de arriba, ni con la de abajo (Fernán Caballero, *La Gaviota* 254).

La oposición social a la inserción natural de la mujer artista condiciona el tipo de vida de la protagonista de la novela *Luz* de Carolina Coronado (1851). La mujer que aspira a tener y mostrar ciertos conocimientos más allá de los que se suponen propios de su sexo (hogar, ornato y ocio) es encasillada rápidamente de literata, bachillera o marisabidilla, conductas censurables que a menudo se asocian a las de la lectora romántica (Jiménez Morales 1994). De este modo lo original y extraño que alimentaba el atractivo sobre el hombre artista se convierte en la mujer en un lastre que la condena a la marginación o a la difamación real. En este sentido Carolina Coronado realizó una emocionada defensa de la creatividad femenina en sus artículos *Los genios gemelos* (1848) donde defendió la figura heroica de Safo y de Santa Teresa de Jesús, si bien de esta última lamentaría los efectos de la sumisión religiosa sobre su escritura.¹⁰⁰

A pesar de esta crítica sobre Santa Teresa y de insistir en la fama de Safo más allá de su pasión amorosa, el personaje de la pintora Luz disculpará su profesión forzada por la orfandad, la necesidad de saldar unas deudas heredadas y vivir digna y honestamente. Insistirá además en sobreponer el Amor a su Arte, sumisión efectiva que se deseaba en varios tratados sobre el comportamiento femenino de la época. Según

¹⁰⁰ Para mayor información sobre estos artículos y su inserción en la polémica acerca de la erotomanía femenina recomiendo el trabajo de María Amelia Fernández Rodríguez (1994).

estos, en caso de conflicto la Mujer se identifica de nuevo con la Vida prohibiéndola así la subordinación de aquella al Arte.¹⁰¹

Se ha dicho que la cualidad de *artista* excluye la cualidad de mujer, y se ha dicho una mentira.

La cualidad de *artista*, sí, excluye la cualidad de *hombre*. Un pintor preocupado con el arte no ama sino sus cuadros; olvida cuanto le rodea: su mujer, sus hijos; y si ama, es como Rafael a sus ángeles, o Murillo a sus vírgenes. Hemos visto a un pintor retratando con toda la exactitud fría del arte el rostro de su amada recientemente muerta. Hemos visto a otro ocupado en trazar un risueño paisaje, mientras uno de sus hijos se halla expirando. La *mujer* es siempre más *mujer* que *artista*. Prefiere su amante a la gloria, y el lloro de un hijo la haría arrojar los pinceles aunque estuviese copiando un cuadro de Velázquez. Luz era una prueba de esto. Desde que se había enamorado, no pensaba sino en Alberto.

Esto es lo natural en el alma tierna y apasionada de la mujer. Si hay alguna que se aparte de esta ley natural, será una criatura de otra especie, y los enemigos de los artistas no tendrán en qué fundar su ataque al bello sexo (Coronado, *Luz* II, 125).

No obstante esta vida retirada y esta consagración al amor, por el solo hecho de ser mujer, artista e independiente, Luz será objeto de diversos rumores que le atribuyen una supuesta y particular inestabilidad mental. Por ejemplo, se la llega a acusar de estar enamorada de un retrato de Petrarca que ella misma está componiendo. De este modo, lo que en las narraciones de artistas masculinos se veía como síntoma de genialidad,¹⁰² como ocurría con Frenhofer en Balzac, se convierte para la mujer artista en motivo de mofa y de exclusión social.

¹⁰¹ “Dice un autor moderno que las mujeres son artistas por temperamento. Como al artista, las conmueve y embriaga todo lo que brilla; como al artista, les pesa el mundo de la realidad; pero en una cosa notable exceden y sobrepujan al artista: de este puede decirse que en el entusiasmo, en el amor mismo, no ve más que la gloria, es decir, no ve más que a sí propio: la mujer en la gloria no ve más que el amor, es decir, no ve más que a otro” (Severo Catalina, *La mujer* 1876: 369).

¹⁰² En la comedia *El cuadro de la esperanza*, atribuido a Carolina Coronado (1846), se desarrollan algunos de los tópicos más frecuentes entre artistas. Así, el enredo amoroso tiene como protagonistas a Andrea del Sarto, Benvenuto Cellini o a la sobrina de Miguel Ángel y se pretende resolver promoviendo una competición de retratos.

Alberto miró fijamente a Luz queriendo comprender lo que pasaba en su corazón y se sintió asaltado de mil pensamientos diferentes. Habíanle dicho que Luz era una especie de loca sublime que se enamoraba de los retratos de los poetas, y que ahora su imaginación se había fijado en el Petrarca. Que esta monomanía se había convertido en una pasión tanto más violenta, cuanto no podía ser correspondida por el Petrarca. El aire preocupado y distraído que unas veces se observa en Luz, la vehemencia de sus palabras, cuando se trataba de las artes o del amor; cierta expansión, cierta ligereza nacida de la ingenuidad; el misterio de su vida sola y retirada, cultivando el arte de la pintura, tan difícil para una mujer, todo le daba un aspecto desfavorable a los ojos del vulgo (...) Pero la gloria artística de una mujer, por brillante que sea, tiene siempre nubes que la oscurezcan. La gloria tiene su *escándalo*, y a una dama no favorece ni aun el escándalo de la gloria. Esa repetición de un nombre, esa facultad que todos tienen de hablar de la artista, engendra hacia ella cierta familiaridad en el vulgo que no se cree obligado a respetarla sólo porque se ha dado a conocer. La fama, que para los hombres es un león que los defiende, es para la mujer un tigre que las devora. Es preciso que acompañen a la artista virtudes eminentes para que al alcanzar el título de genio no pierda el de *dama* (Coronado, *Luz* II, 39).

Aunque Coronado no se arriesga a hacer enamorar a su protagonista de un retrato y justifica su entusiasmo por referencia a un objeto externo, su modelo y amor real, Alberto, sí que le permite compartir tópicos como la alternancia de impotencia y efusión creativa o el lamento por la imposibilidad de cumplir otras aspiraciones artísticas lo que, si bien es una queja común a todos los creadores, se justifica más aún en el contexto de la aspirante femenina.¹⁰³ En su caso, además, se le suma la dificultad

¹⁰³ “Nada hay que nos inspire mayor compasión que una mujer artista reducida al estrecho círculo que le marca nuestra sociedad. Tiene el espíritu necesidades que el hombre puede satisfacer volando en alas de su entusiasmo a contemplar las artes por las ruinas de Grecia, por los templos de Roma, por los museos de Europa, por donde quiera que le impulse su deseo de ver y de admirar. No impone la pobreza; a Murillo le bastaba para viajar unas sandalias, un bastón y unos mendrugos. Porque los mendigos gozan de libertad. Pero una mujer, si tiene aspiraciones hacia la contemplación de lo grande o de lo bello que ofrecen las historias, debe ahogarlas entre las paredes de su gabinete, como hacía Luz. En vano su pensamiento pugnaba por romper la cadena que le imponía su condición. Ni aún le era dado estudiar las obras de los pintores andaluces, porque en España no van las damas, como en Francia, a pintar a los museos. Contentábase Luz con el ir a la catedral todos los días a contemplar los sublimes lienzos de Zurbarán y de Murillo, volviendo a su casa con el alma llena de inspiraciones que hubieran sido fecundas si no tuviera que luchar con su falta de conocimiento en la pintura. La educación artística de Luz se había reducido a tener un maestro de dibujo por espacio de dos meses. Todo lo demás que sabía, lo había aprendido a fuerza de constancia” (Coronado, *Luz* II, 35-36). La formación artística femenina debía ser,

de llevar una vida independiente, algo que se hacía incluso deseable para el artista masculino pero que, como vimos en *La Gaviota*, se veía como inconcebible para el femenino. Pero es que además, incluso en el caso de que se pueda evitar también la opción conventual, la mujer está condenada a una soledad total que no tiene por qué darse en el hombre, pues este no está obligado a mantener una imagen de pureza física y moral. Por este motivo acepta un matrimonio sin amor la poetisa Luisa Siega en la novela homónima *La Siega*, narración histórica ambientada en el siglo XVI y escrita entre 1849 (primera parte) y 1854 (segunda) (Coronado, *La Siega* I, 602-603).

La novela *El artista barquero o los cuatro cinco de julio* de Gertrudis Gómez de Avellaneda apenas presenta novedades respecto a la caracterización tradicional del artista romántico. Basada en la biografía del pintor Huberto Robert (1733-1808), el diseñador de los jardines de Versalles, prácticamente sólo toma de este su éxito entre la realeza parisina para excusar la recreación de la corte artística de Madame Pompadour. Este episodio ocupa un lugar secundario en medio de una extensa trama en la que el joven pintor, que por motivos familiares se había visto obligado a trabajar como barquero, consigue ganarse la mano de una linda criolla. Obtiene su recompensa gracias a una pintura mural que compone a partir de los recuerdos de su amada en la que consigue reproducir a la madre de esta y la pasada felicidad de su vida en la casa antillana. La descripción del momento en el que se deja llevar por la inspiración y la progresiva destrucción física que tal proceso acarrea es la habitual en los relatos de artista.

Pronunciando estas palabras con sardónica risa, se lanzó frenético a la paleta, la cogió con una especie de rabia, tomó también el pincel, y con inspiración extrañamente sublime -que irradió en su mirada prestándole indescriptible belleza- comenzó a trabajar rápida la mano, firme el pulso, palpitante el pecho. ¡Cosa admirable! La fiebre del dolor y del genio daba al artista milagrosa intuición de lo desconocido.

El lienzo se animaba como por magia a cada toque valiente de su abrasada diestra (...) El pincel infatigable no suspendió su obra sino cuando faltó la luz a

por tanto, forzosamente individual, a menudo autodidáctica y desde luego, por lo general, alejada de los círculos académicos, hecho que implicaba, además, la imposibilidad de tomar clases del modelo natural (E. de Diego 231- 256).

los ojos del artista, que acababa de eternizarla -más fulgurosa y cálida- en el lienzo vivificada por su espíritu.

¡Era ya tiempo! La inspiración decaía, el cansancio comenzaba. A la creadora fiebre del alma iba sucediendo la humillante del cuerpo (...) Hurberto sucumbía, al cabo, a tantas sacudidas del corazón, a tantos esfuerzos de la inteligencia.

El que realizara minutos antes la más grande, la más maravillosa de las operaciones humanas; el que, a imitación del Eterno Productor del mundo estético, había prestado forma a lo bello, según el tipo ideal que contemplaba en su mente; aquel mismo se rendía débil bajo la mano de la enfermedad en un lecho calenturiento. Él, en su venganza de artista, había hecho una obra maestra conquistándose la inmortalidad de la gloria (Gómez de Avellaneda, *El artista barquero* 286-289).

Nos encontramos por lo tanto ante una recreación más del tópico del triunfo del talento y su reconocimiento premiado tanto con la protección oficial como por el amor de la compañera ideal (paciente y hogareña) deseable para el artista.¹⁰⁴

2.4.2.3. El itinerario bohemio en el camino al Realismo. *El frac azul* de Pérez Escrich (1864).

La experiencia madrileña del poeta Elías que el narrador cuenta a otro aspirante con el fin de disuadirlo de su intento de alcanzar la gloria poética es el hilo conductor de la novela *El frac azul. Episodios de un joven flaco* de Pérez Escrich (1864). La novela ejemplifica así el aprendizaje del poeta a través de una serie de anécdotas que la convierten en uno de los primeros testimonios narrativos del tema de la bohemia.

Respecto a las novelas precedentes, *El frac azul* supone el regreso a la preocupación por la inserción de elementos realistas y la contextualización de los

¹⁰⁴ En una novela de pintor de la misma época, *Un artista* de José Desiré Dugour (1855), encontramos el ejemplo contrario, más de acuerdo con la opinión negativa de Daudet sobre las mujeres de los artistas. En esta novela una joven de buena familia accede a casarse con un pintor atraída por su gloria artística, pero en su lugar, se encuentra con una vida doméstica y poco atractiva: “Quiso ser la escogida por el hombre que ceñía una aureola de gloria; pero una vez satisfecho este deseo, miróle con indiferencia y hasta con fastidio. Salvador, entregado a sus trabajos, no podía dedicar a su mujer todos sus instantes (...) El artista creía que su esposa, digna de su nombre, sacrificaría gustosa algunas pueriles distracciones a favor del grande objeto que se proponía, cual era resucitar una escuela nacional que en otros tiempos había admirado el orbe; pero contaba sin la huésped” (Dugour, *Un artista* 68).

mismos que será característica del movimiento inmediatamente posterior. Las vicisitudes de Elías se desarrollan en un escenario y ambiente reconocibles de unas coordenadas históricas concretas (el Madrid de 1853 a 1856) que más allá de las referencias biográficas contribuyen a la consolidación de una ficción verosímil.¹⁰⁵ De hecho, el *Frac* no continúa con el modelo de exaltación espiritual de *Ernesto*. Por el contrario, encontramos en él la participación activa de los protagonistas en los acontecimientos históricos de 1854, hechos que, si bien no modifican esencialmente su vida ni cuestionan su idealismo, suponen una mayor implicación física sobre el terreno que la desarrollada en *El dios del siglo* (1848) o incluso que la esbozada en *El poeta y el banquero* (1842), siempre y cuando obviemos la primera y única participación callejera de Rogerio.

Probablemente el poner en contacto directo al protagonista con el pueblo en un acontecimiento tan puntual como el de la revolución de julio de 1854 se deba a que la narración de estos acontecimientos en *El frac azul* se hace de forma retrospectiva. De este modo Escrich muestra su simpatía, diez años después, por una revolución lejana en el tiempo que le permite comprometerse indirectamente con la ideología progresista que está en ese momento ejerciendo una protesta similar contra el agotamiento contemporáneo de la Unión Liberal y que culminará en otra revolución más próxima, la de 1868. Desde el punto de vista literario, además de las novelas españolas mencionadas, el referente para describir la exaltación revolucionaria parece ser *Los Miserables* de Victor Hugo (1862), obra a la que se remite como ejemplo de canto épico de las barricadas (Pérez Escrich, *El frac azul* 265). Por lo que respecta al comportamiento social del colectivo de artistas se destaca ya en la novela la contestación del autor a *Las escenas de la vida bohemia* de Murger,¹⁰⁶ así como se pueden rastrear modelos del personaje de Elías en *Las ilusiones perdidas* o incluso en *Grandes esperanzas* de Dickens (Santiáñez-Tiό 1995b).

¹⁰⁵ La verosimilitud de la novela no depende tanto de la correspondencia entre la biografía de Pérez Escrich y las memorias de Elías como en el uso de este subgénero perteneciente a los modos narrativos reconocidos como fieles a la realidad. Sobre el uso de la memoria, la relación con la autobiografía y con las biografías noveladas en *El frac azul* véase Giménez Caro (2002-2003b).

¹⁰⁶ Pérez Escrich señala que *la vida bohemia* se refiere a una denominación francesa extendida por toda Europa para referirse “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” (*El frac azul*, nota 1). Más adelante, Floro Godo Moro distinguirá a este personaje del *falso bohemio*, aquel que “hablando con entusiasmo de las excentricidades de Henry Murger [“conocido en París por el rey de los bohemios”, en nota], y se asusta viéndose una mancha en la pechera de la camisa” (Pérez Escrich, *El frac azul* 231).

La originalidad de *El frac azul* se debe tanto a la reinserción de la trama en una ficción realista como a la síntesis de acontecimientos y personajes similares presentes en novelas claves de la literatura decimonónica. De la confluencia de ambas raíces aparece por primera vez el Bohemio como héroe moderno y la ciudad como un personaje más en la novela española, un tema este último que se desarrollará, por ejemplo, en *La educación sentimental*, *Pedro Sánchez* y *La voluntad*.¹⁰⁷ En todo caso el tratamiento de la vida urbanita del bohemio se verá condicionada por un recuerdo idealizado que se explica desde la novelización del arte de vivir.¹⁰⁸

Por otro lado y sin necesidad de remitirnos a la literatura extranjera, hemos visto que en torno a estas fechas el tema del aprendizaje y trayectoria del artista se hallaba ya plenamente consolidado tanto en la narración prerrealista como en los ensayos costumbristas. Comprobamos entonces cómo los consejos para los jóvenes poetas de provincias que abandonaban el hogar para conquistar una idealizada corte literaria, los desengaños de estos, la escritura de varios géneros y finalmente, la disyuntiva de elegir entre la adaptación o el rechazo se destacaban también en estos artículos costumbristas, los cuales, satíricos o no, siempre dejaban entrever el aviso o la advertencia.

En 1864, año de la publicación de *El frac azul*, el tipo e incluso el personaje del artista romántico estaba más que asumido y aceptado, al menos, en su versión menos conflictiva, la del poeta de salón o retratista de encargo. Aunque siempre se mantendrán de manera más o menos latente los problemas derivados de la falta de definición y de posicionamiento del artista en una jerarquía social basada en el dinero y por tanto, no evaluable desde los estándares capitalistas, desde la publicación de *El frac azul* asistiremos al abandono paulatino de la identificación de esta oposición en personajes tipos (rico-pobre, noble-plebeyo) para formar parte de la caracterización de un universo verosímil que influirá en todos los personajes y entre ellos, como a uno más, al artista. Por este motivo incluso en novelas como esta que se centran en las vicisitudes del

¹⁰⁷ Además de colocar la novela de Escrich junto a estas narraciones, Santiáñez-Tió (1995b) enumera en el mismo artículo los principales temas de *El frac azul*, entre los que destaca la novedad en el esbozo de los puntos comunes entre realismo, arte y metaliteratura, “las relaciones entre el artista y la sociedad moderna, los vínculos entre la rebelión artística y la revolución social, las figuras del heroísmo moderno, la relación realista de acontecimientos contemporáneos y la reflexión sobre la literatura y el arte en un texto literario” (5).

¹⁰⁸ Cansinos Assens, analizando la presencia de la bohemia en la literatura y en concreto, en la novela *El frac azul*, confirma lo dicho en el capítulo 1 acerca de la idealización de la vida bohemia: “El fenómeno bohemio ha sido, pues, en realidad, una creación del Romanticismo, un epifenómeno del fenómeno romántico, un instante de aquella embriaguez, egolátrica y lírica, que lo idealizaba todo, hasta los andrajos” (*Los temas literarios y su interpretación*, on line).

colectivo de los artistas se les intentará caracterizar según la originalidad que desprenden entre sí y por sí mismos y se prescindirá de la comparación e influencia negativa de explícitos antagonistas.

El protagonista de *El frac azul* se halla todavía un paso por detrás del artista de la novela realista. Pese a lo explicado anteriormente, Elías debe todavía mucho de su caracterización al tipo costumbrista, al menos en su aspecto superficial, actitud inicial y conocimiento del mercado literario. No obstante, observaremos en él un proceso de maduración que lo acerca un poco más a las novelas de aprendizaje.

Desde el título de la novela, *El frac azul. Episodios de un joven flaco*, se indica al lector información sobre cómo va a ser su protagonista: un joven flaco que viste un frac azul tiene que ser necesariamente un diletante romántico que ostenta, consciente y con orgullo, la trasnochada vestimenta del apasionado Werther y del iluso Lucien de Rubempré.¹⁰⁹

Elías es descrito como un joven de aspiraciones literarias, que tras un dudoso éxito en la provincia, se cree con aptitudes para conquistar rápidamente la capital, a la que llega sin apenas dinero y con su fatídico frac azul, único bagaje que llevaban los héroes de sus lecturas y los genios de las biografías románticas.¹¹⁰ En este primer momento, Elías no conoce aún la existencia de la bohemia posromántica por lo que sus

¹⁰⁹ Werther asocia el frac azul al recuerdo de Carlota y por este motivo lo conserva incluso en su suicidio: “Ha sido difícil, hasta que me he decidido a dejar mi sencillo frac azul con que bailé por primera vez con Carlota; pero últimamente ya estaba impresentable. Entonces me he mandado hacer uno igual que el anterior, con el cuello y las solapas iguales, y también con el chaleco y calzones amarillos” (Goethe, *Werther* I, 77); “Quiero que me entierren, Carlota, con este traje: es sagrado porque tú lo has tocado” (*Ib.* I, 119); “Por la sangre que había en el respaldo de la butaca se puede deducir que realizó su acción sentado ante el escritorio, y luego cayó, saliéndose de su asiento en las convulsiones. Estaba contra la ventana desfallecido, tendido de espaldas, completamente vestido, con las botas, con el frac azul y el chaleco amarillo” (*Ib.* I, 120). En la Francia de la Restauración, Lucien luce la vestimenta wertheriana que para los habitantes de provincia representa “todo el aspecto de un señor con tu frac azul de botones amarillos y un simple pantalón de nanquín” (Balzac, *Las ilusiones perdidas* 81); sin embargo, en su primera fiesta oficial en París se da cuenta de que su vestimenta ya está pasada de moda y ahora resulta ridícula (*Ib.* 178-179). Imagínese cuánto lo será en *El frac azul* tantos años después (mediados de siglo): “Cuando Elías concluyó su tocador, hubiera dado lo que no tenía por poderse mirar unos segundos delante en un espejo de cuerpo entero. Su frac azul tina, 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 boardilla ostentando el altivo ademán de un conquistador. Llegó por fin a la calle y sus botas tocaron el sucio polvo de las sucias aceras” (Pérez Escrich, *El frac azul* 61).

¹¹⁰ “Elías dejó tres onzas a su familia, y colocando en una maleta cuatro camisas, un *frac azul*, nuevo, flamante, recién hecho, un pantalón negro, un chaleco de terciopelo de color de punzón y alguna otra prenda de ropa, entre las que se hallaba un cuaderno de poesías y una copia de su drama, se encaminó a la calle de Cuarte a la hora citada. ¡Ah! Me olvidaba decir que el poeta llevaba la moneda de cuarenta reales en el bolsillo del chaleco (...) Elías era un soñador tan furibundo, que creía suficiente cantidad cuarenta reales para conquistar a Madrid” (Pérez Escrich, *El frac azul* 52-53).

referencias son las de los tipos del primer romanticismo, los héroes exagerados y trágicos de la sátira de Mesonero Romanos que a su vez habían servido de modelo y habían pervivido después en novelas como la de *Ernesto*. En *El frac azul*, sin embargo, tal actitud, exagerada y ridícula, discordante con la realidad del universo y del lector, es también objeto de la misma burla que subyacía en las sátiras de la locura romántica.

De vez en cuando el poeta inédito daba furibundos puñetazos sobre el velador que tenía delante, declamando sus versos con entonación campanuda.

Esto sin duda no le dejaba reparar que era objeto de las burlas de los criados de la casa, y de las sonrisas maliciosas de algunas vecinas que asomaban las picarescas cabezas, por encima de la tapia del jardín, para gozarse, o mejor decir, para burlarse del entusiasmo del joven vate (...). “-¡Eh! ¡muchacho! – le dijo: - ¿Sabes el tratamiento que se emplea en el hospital para curar a los enajenados?”

Antes de que Elías tuviera tiempo de dar una respuesta a aquella pregunta, el tío, desde la ventana, le envió un jarro de agua que le inundó desde la cabeza a los pies (Pérez Escrich, *El frac azul* 42-45).

Como le sucedía a Ernesto y como a él a la mayoría de los aprendices o aspirantes a poetas, Elías identifica la ciudad con un parnaso poético y social. La decepción ante la imagen de la ciudad moderna, humeante, caótica e impersonal, “inmenso grupo de casas que se le acercaba como dispuestas a devorarlo” (Pérez Escrich, *El frac azul* 57),¹¹¹ le impacta de igual manera que al protagonista de *Las ilusiones perdidas*, aunque como este, se sobrepondrá una y otra vez y, pese a los continuos fracasos, se aferrará a sus sueños de gloria.

¹¹¹ En el artículo costumbrista “El saloncillo del Teatro del Príncipe” (1873) Pérez Escrich reutiliza esta comparación de Madrid como una bestia que devora al joven provinciano igual que ha corrompido ya a los genios que, antes que él, en ella moran. “Madrid es el sueño dorado del poeta de provincias. Desde el rincón de su modesto hogar, contempla a través de un prisma fascinador, una sociedad, unos hombres que admira sin conocer (...) Para los poetas noveles que viven lejos de este nuevo bazar de conciencias llamado Madrid; de este Leviatán que todo lo traga, lo corrompe y lo devora; de este océano de las pasiones donde los hombres corren empujados por las olas sin voluntad propia; los hijos del genio... son seres excepcionales (...) Pero llega un día en que se les conoce, se les trata, y entonces la poesía desaparece y las ilusiones de color de rosa bajan a sepultarse en el frío sepulcro de los desengaños” (23-24).

Su frac azul perdía poco a poco *la encantadora hermosura de la juventud*. Su pantalón negro adquiría con el constante uso y las caricias frecuentes del cepillo, cierto lustre sospechoso que asustaba al poeta. Sus botas de charol comenzaban a descascarillarse de un modo lastimoso, pidiendo una sustitución; pero en medio de esta decadencia, la esperanza brotaba lozana y llena de vida en el alma de Elías, y la fuerza de voluntad se redoblaba en su corazón (Pérez Escrich, *El frac azul* 135).

El protector de Elías pronto le adelanta cuáles son los oficios que podrían evitarle miserias futuras en su carrera de literato y le invita a simultanear la escritura con el empleo público o el trabajo de periodista (Pérez Escrich, *El frac azul* cap. 7). Fiel al idealismo del frac, Elías rechaza en principio ambas posibilidades e intenta contactar directamente con los empresarios de teatro. De acuerdo con el tópico, estos rechazan su drama, se ríen de la imagen de su pobreza romántica e ignoran una obra en la que sí hay muestras de un talento que más adelante corroborará el mismo Ventura de la Vega (*Ib.* cap. 22).

Una voz de mujer [una actriz]: - ¿Quién es ese joven flaco que preguntaba por el galán?

Una voz de hombre:- Un aprendiz de poeta.

La mujer:- ¿Traerá su dramita?.... ¡Pobre chico!

El hombre:- No es lo peor el drama, sino que el poeta viste frac azul y pantalón negro; y ese es el traje de los mártires y de los suicidas.

La mujer:- Tiene cara de hambre.

El hombre:- Puede que la tenga. Esa es una condición precisa en los poetas inéditos.

La mujer:- ¿Y cómo se titula el drama?

El hombre:- Óyelo y tiembla. *La calle de la Amargura*.

La mujer- ¿Y se lo harán?

El hombre:- Si lo harán, larán, larán, larán, y él se puso a cantar, y ella a reír.

En cuanto a Elías, sintió que una lágrima imprudente pugnaba por asomar a sus ojos (Pérez Escrich, *El frac azul* 76).

La falta de ingresos hace que la pobreza de Elías comience a ser más real que metafórica llegando a rozar el hambre. En este periodo conoce el destino de otros aspirantes, el suicidio físico (Pérez Escrich, *El frac azul* cap.17) o la muerte poética por la dedicación a la traducción y el plagio (*Ib.* cap.18). Finalmente Elías malvende la propiedad de su obra a un editor que recuerda la hipocresía del marchante de arte (como el Arnoux de *La educación sentimental*, 1869)¹¹² a cambio de la promesa de su anuncio en la cartelera teatral, algo que como era de prever tampoco sucede (*Ib.* cap.19). En este punto Elías acepta el destino inmediato de los literatos y vende su talento en encargos a sueldo (aleluyas, coplas, introducciones de libros, poemas de circunstancias para otros, etc.).

Sin embargo, a diferencia de lo habitual en la trayectoria de los jóvenes poetas, la fortuna de Elías ofrece una tercera alternativa a la de adaptación al mercado literario, que ya había aceptado, y el de la renuncia a la misión poética y el regreso al campo. Quizá como una profecía de la naturaleza de su genio, Elías se agota y sufre una ceguera momentánea que lo postra en el lecho. Desde allí dicta una obra dramática que se convertirá en el primero de otros éxitos teatrales (Pérez Escrich, *El frac azul* cap.34). Para que esto se produzca Elías es instado a renunciar si no a su carrera poética sí a su frac azul, es decir, a las actitudes y esperanzas quiméricas que le impedían desarrollarse a sí mismo más allá de lo esperable en el tipo literario asociado a este frac.

“Le suplico que arroje lejos de sí el frac azul, eterno compañero de su infortunio, porque nada bueno puede suceder a un hombre que viste siempre frac azul y pantalón negro” (...) aquel mismo día se compró un gabán de castor de color claro. En su casa querían quemar el frac; pero el poeta lo cepilló, lo dobló, lo encerró con cariño en un caja, que como la de Pandora, no debía abrirse sino por su mano.

Hoy, de vez en cuando, sus amigos le dicen:

Anda Elías, enséñanos el frac azul. Y Elías lo enseña con cierto respeto, porque al dirigirle una mirada, pasan en tropel por su memoria los cuatro años de horrible inquietud, de azarasas vicisitudes, que no consiguieron, sin embargo,

¹¹² “Vamos a ver, joven; porque después de todo, aunque los editores tenemos ante los poetas el nombre de tiranos, no sé la razón, pero me intereso por usted, y estoy casi resuelto a que nos entendamos, aunque pierda el dinero como otras veces” (Pérez Escrich, *El frac azul* 167); “No es mal teatro: si la obra gustara, podían sacarse buenos cuartos de ella... por consiguiente, en prueba del interés que me inspira, pues yo, bien lo saben todos, me precio de ser el paño de lágrimas de los poetas, voy a hacerle una proposición” (*Íd.*).

matar en perseverancia, ni ahuyentar la sonrisa de sus labios, ni borrar de su mente la esperanza que, durante aquel período de resignación y de amargura, le conducía a seguro puerto por entre el borrascoso oleaje de la vida (Pérez Escrich, *El frac azul* 335-336).

Si alcanzar el éxito después de haber asumido la rendición es bastante inusual, más lo es que el antaño orgulloso poeta desee renunciar a las alabanzas del público y decida alejarse físicamente de él. Tras un breve periodo en el que Elías se dedica por completo a mantener su estatus en un mundo teatral en el que por fin se siente integrado, sufre de nuevo los accesos de la enfermedad del genio, es decir, el exceso de trabajo y el agotamiento.

Su permanencia en el monte fue corta; los compromisos contraídos con las empresas teatrales le obligaron a volver a la corte, y de nuevo comenzó para él esa vida agitada de bastidores, donde el autor dramático gasta su existencia y se juega su salud.

Elías no ha gozado nunca de una constitución robusta. El estudio, el excesivo trabajo, los innumerables disgustos que proporciona el teatro, amenazaban concluir con su existencia (...) “-¡Oh! Creo que este acto es el de más efecto de todos cuantos he escrito en mi vida... no escribiré nada que más me guste”; sintió en la garganta, y luego en el centro del pecho, una cosa extraña, así como si una ola de sangre subiera hirviendo, dispuesta a ahogarle (...) Tenían razón, el acto no estaba. Elías lo había roto en pequeños pedazos para tapan la sangre (...) Elías terminó la comedia a costa de su salud (...) “El drama tuvo buen éxito, es cierto; pero el acto que yo rompí valía más que todos cuantos he escrito, y quizás que todos los que escriba” (...) “Ni mi carácter, ni mi temperamento, son a propósito para sostener por mucho tiempo las luchas, las envidias, las miserias de la vida de bastidores... será preciso dejarse el *oficio*, si quiero vivir algunos años más...” (Pérez Escrich, *El frac azul* 338-341).

En lugar de continuar hasta la locura o la muerte o de, por el contrario, abandonar el oficio literario, toma como alternativa definitiva la que hasta entonces había sido una opción momentánea y poco apetecible: Elías decide cambiar de género y probar suerte en el más sosegado, íntimo y lucrativo de la novela moderna (Pérez

Escrich, *El frac azul* cap.40). De este modo se desliga de la ciudad, que sigue mostrándose como enemiga, y alterna el domicilio urbano con una residencia campestre desde donde disfruta en la lejanía del éxito de sus novelas. En este momento (*Ib.* cap.41), se descubre que Elías es en realidad el narrador del relato (y suponemos, que también el autor, Pérez Escrich) el mismo que ha conseguido disuadir al joven poeta de medir sus escasas fuerzas con la vida madrileña.

Respecto a las otras narraciones sobre la vida de artistas mencionadas, *El frac azul* complica en algunos momentos el optimismo idealizado de los bohemios de Murger. En primer lugar, que Elías esté casado y tenga que hacerse cargo de su esposa y de los hermanos menores le hace plantearse necesidades cotidianas que no caben en los artistas célibes, como el encontrar un espacio lo suficientemente grande y cómodo para alojarlos o el apremio de tener que alimentarlos. Por otro lado, esta situación no se mide con los parámetros habituales en las vidas de los artistas, por lo que Elías no se siente menos creativo por culpa de su mujer ni hay una excesiva recreación en la sumisión y abnegación de su esposa en la descripción de su relación con Elías, sino que se trata esta de una forma relativamente natural e incluso afectuosa (“Todo cuanto soy, todo cuanto llegué a ser, lo debo a mi familia”) (Pérez Escrich, *El frac azul* 186).

Otro tanto ocurre con la descripción del mundo artístico madrileño. Si bien algunos de sus personajes se describen dotados de una aura de libertad y originalidad innatas, como es el caso de Floro Moro Godo y de los bohemios (Pérez Escrich, *El frac azul* caps.13 y 14), ni estos ni los estudiantes del Café Minerva animan a Elías a llevar una vida libertina y poética, al estilo de la de Murger, que es incompatible con su situación personal.¹¹³ Así, en la mayoría de los episodios más novelescos, como el de la juerga nocturna de los bohemios, la muerte de Ángel el revolucionario o la de Enrica, la sufrida compañera de Alejandro el pianista, amigo de Joaquín y de Elías, este se sitúa como un testigo y colaborador esporádico que asiste a estos acontecimientos en los momentos libres que le deja su periplo literario. De hecho, cuando asume un papel activo implicándose en las barricadas de la revolución de 1854 su intervención tampoco destaca sobre la de sus compañeros por lo que la responsabilidad individual de su misión poética se extiende en realidad a todo el colectivo.

¹¹³ Floro no admite la posibilidad del suicidio en Elías puesto que este tiene una responsabilidad más allá de sí mismo, una familia ante la que responder (Escrich, *El frac azul* cap.17). Más adelante Floro intenta que Elías adopte una actitud más realista: “Te aconsejo, amigo mío, que aprendas a vivir; es lo más necesario en este mundo; las ilusiones acaban por estropear el estómago y matar la alegría” (*Ib.* 164).

Desde entonces, todas las tardes se reunían los cuatro amigos en la barricada de la calle del Prado.

Aquellas piedras, arrancadas de las calles, que servían de baluarte a la libertad, fueron muchas veces mudos testigos de los sueños, de las ilusiones de aquellos cuatro alumnos del Parnaso; y no era extraño a veces, mientras Roberto, con el fusil al brazo, hacía centinela, ver detrás de la barricada, echados sobre las piedras, a Floro recitando versos, o Altadill leyendo una oda a la libertad (Pérez Escrich, *El frac azul* 273).

A pesar de asumir gran parte de la deuda del artista romántico tipificado desde los artículos costumbristas e inserto y consolidado en el universo narrativo de los relatos y narraciones prerrealistas, en *El frac azul* se permite un desarrollo del protagonista mayor que los que habíamos observado hasta la fecha. En lugar de someter a Elías a los enfrentamientos extremos de una sociedad dualista se intenta una evolución desde el tipo, novedad que implica un proceso de maduración psicológica inexistente en las novelas precedentes, y no del todo coincidente con los modelos extranjeros. De este modo, no encontramos en *El frac azul* el despego y el humor bohemio, la tragedia de la pobreza y la muerte o el hastío del aburguesamiento sino que nos hallamos a medio camino entre las ilusiones y anécdotas de la juventud artística y una cierta preferencia por el papel de testigo que dista aún demasiado de la pasividad del protagonista de *La educación sentimental* (1869). Un ejemplo de estos temas aquí apenas enunciados es el de la necesidad de reposo del artista o intelectual, el alejamiento consciente de la actividad urbanita por temor a la corrupción y al agotamiento físico y moral. Este problema, esbozado en *El frac azul*, se cargará de connotaciones metafísicas y poéticas en las novelas cercanas al cambio de siglo.

2.4.2.4. El símbolo paródico de las Letras y escritores contemporáneos: *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro (1867).

Escrita en un periodo tan convulso como el que precedió a la revolución de La Gloriosa, *El caballero de las botas azules* (1867) propone su propia revolución literaria y social. Calificada como de artefacto (Ríos-Font 1997) o de intento de deconstrucción del Romanticismo (G. Gullón 1986) (Johnson-Hoffman 1997), la novela de Rosalía de Castro experimenta con la fantasía, la fábula y la narración costumbrista para

ejemplificar una nueva concepción literaria cuya novedad radique en su propia ambigüedad. Para intentar encaminar y explicar el contenido de la novela, la narración se precede de un diálogo entre un poeta ya consagrado y la musa de la Novedad donde esta encarga al primero que se convierta en su representante en Madrid, aleccione a sus decadentes habitantes, destruya los malos libros y publique un imperativo *Libro de los Libros* capaz que renovar personas y creaciones.

La utilización de la parodia es omnipresente en la novela tanto en su estructura, que subvierte las expectativas del lector, como en su trama y descripción de personajes. De hecho, la experimentación con el lector y la crítica de la frecuente identificación de autor, personaje y obra y la falta de discernimiento del elemento ficticio en las lecturas románticas justifica la ausencia de interés del narrador por el lector, impensable en la novela folletinesca, y la insistencia en parodiar la frecuente atracción de las mujeres por la actitud romántica, a menudo falsaria, que encontrábamos reflejada en los personajes femeninos de las novelas prerrealistas.

Aprovechándose de esta curiosidad por lo original y la necesidad de apropiarse de ello, típico de la sociedad capitalista, el caballero consigue ser adorado como un nuevo Mesías que atrae sobre sí el ansia de imitación. La sumisión será mayor en el caso de las mujeres, agrupación en la que se potencia más el deseo como necesidad vital (Charnon-Deutsch 1992 y 1999), un anhelo por otro lado esperable en un colectivo que se describe a su vez como objeto de los hombres. Aunque en cierto modo el Caballero ejerce como un nuevo Pígalión cuando intenta inculcarles un modelo de vida hogareña y trabajadora que esté más en consonancia con el mundo real, en general Rosalía de Castro sanciona esta manipulación en otros textos, en especial en el personaje de Mara en su novela *Flavio* (1861). Desde el punto de vista romántico, Mara defiende la sensibilidad de la mujer como fuente igual o incluso mayor de inspiración que la del hombre así como se niega a dejarse moldear por ninguno de ellos,¹¹⁴ una dependencia

¹¹⁴ “Sé que solo siento en mí esta necesidad de trasladar a un papel delator mis más íntimos sentimientos (...) ¿Quién sois, pues, vosotras, musas..., tan queridas, tan alabadas?... Aunque difícil de convencer, soy débil para las grandes luchas, y sólo hubiera levantado mi voz cuando hubiese alguna que dijera que para ser poeta se necesitaba, demás del talento, mucha bilis, mucha sensibilidad romántica, propensión a la melancolía y un deseo innato hacia lo que no puede poseerse... Entonces... ¿quiénes más que las mujeres tendrían condiciones de verdaderos poetas? ¡Los hombres no pueden decir siquiera que son histéricos, y es esa una musa tan fecunda!...” (R. de Castro, *Flavio* 286-287). Mara reclama en varias ocasiones su derecho a distinguirse del imaginario masculino: “¿Qué queréis? Si no hallasteis en mí la mujer que habéis soñado, peor para vos si os empeñáis en transformarme” (*Ib.* 373); “¿Qué queríais, pues? ¿Que abandonase de un golpe mis antiguos hábitos, que me retirase del mundo..., que fuese, en fin, una dama de novela?” (*Ib.* 434).

que en las *Literatas* (1866) Rosalía lamenta por esperable en la sociedad.¹¹⁵ Así pues, la crítica del Caballero parece más encaminada a denunciar esta falta de actividad y participación social de la mujer que a insinuar su sumisión al hombre, ya que de hecho es él mismo el que, tras demostrarles cuán fácil es su dominación, les devuelve su libertad (“Será, pues, forzoso que os devuelva la libertad, mas no sin decir que la mujer, así en Oriente, como en Occidente, así en la civilizada Europa, como en los países salvajes, sólo sabrá vencer sabiendo resistir; idos en paz”) (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 334).¹¹⁶

En *El caballero de las botas azules* no se duda en culpar de esta decadencia generalizada a la excesiva profusión de malas novelas, entiéndase las novelas por entregas y folletinescas, llenas de tópicos románticos y mensajes morales. Una verdadera plaga¹¹⁷ que el caballero destruye delante de sus autores, caricaturas del literato triunfador el siglo, para sustituir a todos, libros y autores, por el gratuito *Libro de los Libros*.

La humanidad se ve libre de un peso inútil, ya no tropezará con escorias en el camino de la sabiduría; ya no leerá artículos distinguidos, ni historias inspiradas, ni versos insípidos, ni novelas extravagantes, ni artículos críticos cuya gracia empalagosa trasciende a necio... Helo ahí todo reunido en un punto de donde no

¹¹⁵ La sociedad se negará siempre a admitir una mujer escritora por lo que dirá de cualquier cosa que se publique que, “tu marido es el que escribe y tú la que firmas” (R. de Castro, *Literatas* 956). Elevará la misma queja que Carolina Coronado en *Luz* cuando se lamentaba de la mala fama que la sociedad atribuía a la artista por ser mujer, artista e independiente: “Pues no creas que para aquí el mal, pues una poetisa o escritora no puede vivir humanamente en paz sobre la Tierra puesto que, además de las agitaciones de su espíritu, tiene las que levantan en torno de ella cuantos la rodean” (*Ib.* 957) “Si te agrada la sociedad, pretendes lucirte, quieres que se hable de ti, no hay función sin taranca. Si vives apartada del trato de las gentes, es que te haces la interesante, estás loca, tu carácter es atrabiliario e insoportable; pasas el día en deliquios poéticos y la noche contemplando las estrellas, como Don Quijote” (*Ib.* 955).

¹¹⁶ La verdadera estatua es la mujer pasiva, la mujer inútil: “Dicen que las mujeres no deben ser literatas ni politiconas, ni bachilleras y yo añado que lo que no deben es dejar de ser buenas mujeres. Ahora bien, ninguna que no sepa hacer más que andar en carretela, tumbarse en la butaca y decir que se fastidia, por más que sepa asimismo la equitación, las lenguas extranjeras y vestirse a la moda, nunca será para mí otra cosa que un ser inútil, una figura de cartón indigna de oír la más pequeña de mis revelaciones” (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 240).

¹¹⁷ Sobre la prostitución de la musa literaria se había quejado también en *Las Literatas* (1866): “No, mil veces no, Eduarda; aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas (...) ¿No ves que el mundo está lleno de esas cosas? Todos escriben y de todo. Las musas se han desencadenado. Hay más libros que arenas tiene el mar, más genios que estrellas tiene el cielo y más críticos que hierbas hay en los campos (...) Semejantes a una plaga asoladora, críticos y escritores han invadido la Tierra y la devoran como pueden (...) Las musas son un escollo y nada más. Y, por otra parte, ¿merecen ellas que una las ame? ¿No se ha hecho acaso tan ramplonas y plebeyas que acuden al primero que las invoca, siquiera sea la cabeza más vacía?” (R. de Castro, *Literatas* 952-953).

saldrá más, y mañana el gran libro aparecerá como un astro brillante en medio de una atmósfera limpia y pura, en donde sin estorbo podrá esparcir la lumbre de su gloria (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 335).

¡Oh! ¡Musa incomparable! El librito de tres pulgadas y con broches de oro ha obtenido una fama universal, causando la desesperación de los editores avaros, curando a los brutos y a algunos listos del mal de escribir y haciendo la felicidad del universo. ¡Ay, ninguno ha sido más leído en la tierra que aquel libro feliz! (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 344).

Desde la primera aparición del Caballero hasta la de su epitafio, tanto el espectador como los personajes se encuentran inmersos en un increíble espectáculo de máscaras. Juego metaliterario, en la novela se reinterpretan por medio de la parodia la literatura coetánea, y en concreto, el tipo del poeta romántico. Con ese fin se exageran hasta el límite los tópicos románticos para presentarlos a continuación desde una óptica realista que no abandona la parodia. Un ejemplo era el de la destrucción de los libros, una reinterpretación burlona de la misión poética y social del poeta romántico.¹¹⁸

La desmitificación del poeta comienza en el diálogo que precede a la narración propiamente dicha. En lugar de ser protagonizado por El poeta y La musa, se les desprende del aura de excepcionalidad y se los indetermina en Un poeta y Una musa. A diferencia de los diálogos del poeta con los demonios en *El diablo mundo* o con el *Ángel* (1841), ambos de Espronceda, la conversación entre este poeta y esta musa pronto se desprende de toda gandilocuencia y deriva en una charla informal e incluso vulgar entre un poeta anciano que se arrepiente de haberse adaptado a la maquinaria social que lo ha alejado de la gloria literaria y una musa andrógina (“un marimacho, un ser anfibio”) (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 103)¹¹⁹, voluble, insolente y

¹¹⁸ Aunque Rodríguez Fischer (“Introducción” 2002: 72) relaciona con el ideal krausista el proteccionismo que el caballero ejerce sobre Melchor, prometido de Mariquita, en el que reconoce “uno de esos artistas nacidos para asombrar a los siglos con sus obras inmortales” (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 297), me pregunto si no estamos ante otra parodia sobre el motivo romántico del genio plástico. Al fin y al cabo, los trabajos de Melchor son imitaciones en cera de motivos de la naturaleza, objetos que por lo general suelen pertenecer a las artes decorativas, un tipo de creación de carácter secundario habitualmente atribuida a artesanos que tardaría toda la segunda mitad del siglo XIX y parte del XX en ser revalorizada al mismo nivel de las artes tradicionales (Escultura, Pintura y Arquitectura).

¹¹⁹ La ambigüedad y la parodia de los mitos románticos comienza en la propia descripción de la musa de la Novedad, quizá una vulgarización de las grandes heroínas medievales de rasgos nórdicos de moda en el

grosera (*Ib.* 92) que se ríe del Ideal, de la Musa romántica y de los méritos que se atribuían los poetas.¹²⁰

¿De qué puedes estar orgulloso? ¿De haber escrito pomposos artículos llenos de la más acendrada filantropía y de haber desplegado tu mayor ciencia en lanzar anatemas devastadoras contra los *enemigos de la patria*, es decir, contra los más pequeños y que no podían volver por su honra sino en bien de tu propia gloria? Pues así fue cómo empinándote poco a poco sobre los hombros de los débiles, te fuiste irguiendo audazmente con el plomo y la gravedad de un hombre *que no depende de nadie* y que *todo lo debe a su talento* (...) Cuando después, perfectamente conocedor de la política, de la estética, de la fisiología, de la mineralogía y de los costumbres extranjeras, te devolviste generosamente a la patria (antes del viaje ostentabas una preciosa cabellera, que no daba indicio de tus profundos pensamientos), apareciste en las Cámaras con la cabeza calva y reluciente como la cáscara de un limón verde... (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 95-96).

“Rico ya y dueño de algunos millones, no quisiera seguir las trilladas sendas de la vida, sino emprender algún trabajo desconocido que llenase de asombro la Europa, que me rodease de una gloria inmortal... pero ¿qué hacer? ... ¡Oh! De buena gana escribiría un libro... y lo grabaría con letras de oro... pero se

Romanticismo europeo (véase por ejemplo las óperas de Richard Wagner): “*una figura elevada y esbelta que viste larga y ceñida túnica, calza unas grandes botas de viaje y lleva chambergo. Su rostro es largo, ovalado y de una expresión ambigua: tiene los ojos pardos, verdes y azules y parecen igualmente dispuestos a hacer guiños picarescamente o a languidecer de amor. Un fino bozo sombrea el labio superior de su boca algo abultada, pero semejante a una granada entreabierta, mientras dos largas trenzas de cabellos le caen sobre la mórbida espalda medio desnuda. En una mano lleva un látigo, y en la otra un ratoncito que salta y retoza con inimitable gracia mientras aprieta entre los dientes un cascabel*” (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 103).

¹²⁰ Rosalía de Castro se burla en el *Caballero* de la misma aspiración hacia el Ideal que era el motor del joven protagonista de *Flavio* (1861). En esta novela de formación, similar a la inaugurada por Goethe, Rosalía desarrolla una formación negativa o degradación del protagonista quien, tras su caída en el placer y el vicio, termina sus días hundido en la corrupción más pragmática (Varela Jácome 1986) (Mariño Gómez 2004). En cierto modo Flavio es otra víctima de las lecturas románticas, cuya educación se asemeja en parte a la del protagonista de *Las confesiones de un hijo del siglo* de Musset: “Todo lo que había leído no había sido suficiente para formar en él un carácter fijo, un modo de pensar conforme; cada libro dejara en su espíritu una idea como un adorno postizo, y podemos decir que Flavio, en este punto, nada tenía suyo sino una imaginación de fuego, un carácter dado generalmente a la melancolía y un talento poco vulgar. Sus meditaciones solían ser sombrías, y sus sensaciones eran violentas y expansivas. Pero creemos que esta última, más bien que hijo de su carácter, era un efecto de su educación y de su ignorancia. Flavio era una planta virgen, un ser extraño a los placeres del mundo que con los ojos vendados corría en pos de ellos buscando su amada libertad” (R. de Castro, *Flavio* 218).

escriben tantos... ¿Y de qué trataría en él? ¿Quién lo leería? Y aun cuando lo leyesen, ¿recordarían al día siguiente su contenido? ¡Locura! ¿Quién se acuerda más que de sí mismo?... Y, sin embargo, esa era mi más querida ilusión... ¡mi eterno sueño!”

Lleno de abatimiento, volviste entonces la mirada hacia las antiguas musas y comprendiste que estabas perdido. ¡Nada nuevo te restaba ya! La inspiración, esa divina diosa que algún tiempo sólo se comunicaba con algunos elegidos, dignos de recibir las celestes inspiraciones, correteaba ya por las callejuelas sin salida, guarida de los borrachos, y se paseaba por las calles del brazo de algún barbero o de los sargentos que tienen buena letra (...) ¡he aquí por qué me buscarás siempre!, pues sin mí serás *¡uno de tantos!* Y nada más que esto (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 97-98).

Si el poeta pierde su aura de autenticidad, la musa renuncia también a ser objeto de poetización, lo que sin embargo no hace sino dotarla de una modernidad inexistente en la musa romántica, hecha a imagen y semejanza de los deseos del hombre. Por ese motivo la musa no tiene un sexo definido y no se preocupa por el individuo, sino por la Humanidad, aunque no como idea genérica, sino como colectivo histórico con unas características concretas. En este sentido la modernidad de la musa de la Novedad se explica por su dependencia del presente y por ello se define por su relatividad, la misma ambigüedad que se desprende de la estructura, trama y personajes de la novela.¹²¹

Te haré el más popular de los hombres y miles de corazones se estremecerán de curiosidad y emoción a tu paso (...) Lo que no se tolera, lo que irrita, lo que provoca y atrae el ridículo serán tus armas (...) Te hice ver cómo eres todo *un héroe de nuestros tiempos*, y ahora añadiré que para que puedas cumplir tus gloriosos votos, sólo falta que te instruya en mi ciencia, dándote parte de mi manera de ser y una apariencia extraña y maravillosa. Con esto triunfarás, cautivarás y representarás la más aplaudida y ridícula y singular comedia de tu siglo. Los espectadores se devanarán los sesos para comprender su argumento, y

¹²¹ Según Risco, la ambigüedad se consigue al convertir el tipo en un emblema a través de una progresiva desrealización purificadora del hombre real hasta la entidad simbólica (1986: 191). Se trata de un proceso aperturista que se opone al característico de la literatura de la época, empeñada en ceñir, concretar y completar “los rasgos constitutivos de sus personajes para cerrarlos en una significación unívoca y rígida que trataban de imponer al lector” (*Ib.* 196).

juro que no lo conseguirán, así como nadie los comprende a ellos (...) ¿qué más puede ambicionar un hombre en el siglo de las caricaturas que hacer la suya propia y la de los demás ante un auditorio conmovido?... (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 105-106).

La *romantización* extrema del poeta tiene como consecuencia la conversión de este en una máscara imperturbable, cuya atracción es más o menos poderosa según consiga remitir al tipo literario que el público desea reconocer.¹²² Es decir, se trata de que sus botas azules logren sustituir y evocar la fatalidad, idealismo y originalidad que habíamos visto asociadas al frac azul. Su éxito radica en la reiteración constante de la caracterización hiperbólica de las botas, una creación en definitiva puramente verbal que da lugar a una metonimia extrema que facilita el olvido de su portador. En este sentido el disfraz del Caballero anula completamente al poeta, lo que explicaría por qué la autoría de la Obra Maestra, el Libro de los Libros e incluso la identificación de este con la novela de *El caballero de las botas azules* no se resuelva nunca y permanezca como una cuestión secundaria.

Un joven y elegante caballero, vestido de negro, que calzaba unas botas azules que le llegaban hasta la rodilla, y cuyo fulgor se asemejaba al fósforo que brilla entre las sombras, se hallaba en pie a la entrada de la antecámara, agitando en una mano el cordón de la campanilla mientras con la otra daba vueltas a una varita de ébano cubierta de brillantes y en cuya extremidad se veía un enorme cascabel.

Era el singularísimo y nunca bien ponderado personaje de elevada talla y arrogante apostura, de negra, crespa y un tanto revuelta, si bien perfumada cabellera. Tenía el semblante tan uniformemente blanco como si fuese hecho de un pedazo de mármol, y la expresión irónica de su mirada y de su boca era tal que turbaba al primer golpe el ánimo más sereno. Sobre su negro chaleco resaltaba además una corbata blanca que al mismo tiempo era y no era corbata, pues tenía la forma exacta de un aguilucho de feroces ojos con las alas abiertas y garras que parecían próximas a clavarse en su presa. A pesar de todo esto, el conjunto de aquel ser extraño era, aunque extraordinario en demasía, armonioso

¹²² Como explica Johnson-Hoffman (162): “From the mysterious symbolism of this attire to the paleness of his face, he exaggerates all the characteristics typically associated with the romantic hero.”

y simpático. Sus botas, maravilla no vista jamás, parecían hechas de un pedazo del mismo cielo, y el aguilucho que por corbata llevaba hacía un efecto admirable y fantástico: podía, pues, decirse de aquel personaje que, más bien hombre, era una hermosa visión (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 112).¹²³

Aunque se han señalado varias fuentes literarias de donde la autora podría haber tomado el personaje del Caballero (el *Quijote*, *El gato con botas*, *Fausto*, *Hoffmann*, etc.) (Posada Alonso 2006), me parece muy significativa la insistencia en la propia novela en compararlo con Petchorin, el protagonista de *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov (1839-1840). Una de esas mujeres de *El caballero de las botas azules* que han perdido el contacto con la realidad y sólo pueden ver el mundo a través de sus ficciones (Ríos-Font 1997) se obsesiona con este personaje, representante del *spleen* ruso que se había puesto de moda en la segunda mitad del siglo XIX.¹²⁴ La habitual asociación en las lectoras románticas entre autor, personaje, actitud poética y de nuevo creación poética se exagera hasta el punto de que la mujer no da importancia a la imposibilidad material de que el Caballero sea ni el autor ruso, fallecido en 1841, ni mucho menos el héroe de su novela.

-¡Oh Dios! ¿Es un fantasma o un ser real? ¿Es él o su sombra? –exclamó la condesa mirándole con interés y con espanto.

¹²³ Las botas fascinan a los madrileños por inexplicables: “que son el infierno, señor, que han sido hechas para quitar a los hombres el poco juicio que les queda...” (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 127); “A no ser por aquella corbata y por aquellas botas maravillosas que llenan de asombro el espíritu más impasible y sereno, no podría soportársele un solo instante” (*Ib.* 129-130); “Madrid hierve a tal hora de impaciencia, se abrasa de ansiedad por saber quién es el ser extraño que osa deslumbrarle con unas botas azules” (*Ib.* 131); etc.

¹²⁴ En su edición de *El caballero de las botas azules*, Ana Rodríguez Fischer reproduce al pie de página la crítica que sobre Lermontov recoge Emilia Pardo Bazán en *La revolución y la novela rusa*: “lirismo desenfronado, ironía mofadora y a veces melancolía profunda son base de la poética de Lermotof (...) Lermotof es la nota sobreaguda del romanticismo, y después de su muerte es fuerza que decaiga; se han agotado las maldiciones, los furores, las quejas y los esplines, y ya puede venir otra forma más amplia y humana: el realismo” (2000: 160, nota 42); sobre el Petchorin, el protagonista de *Un héroe de nuestro tiempo*, Pardo Bazán lo describe como “el tipo de héroe romántico, exigente, egoísta, mal avenido consigo mismo y con los demás, insaciable de amor y despreciador de la vida, que nos encontramos con diferente nombre en varias tierras [Rolla, Adolfo, René, Werther] y siempre de mal humor, siempre inaguantable para decirlo de una vez” (2000: 259, nota 75). Estas referencias se encuentran también en la bibliografía de esta tesis en el volumen de las obras completas de Pardo Bazán editado por H. L. Kirby (1973) que incluye *La revolución y la novela en Rusia*. Las citas corresponderían a las páginas 828-829 y 830.

Por única respuesta, el gran duque se sonrió de la manera que se sonreía Petchorin, el héroe de cierta novela rusa, y casi fuera de sí la condesa se acercó más a él diciéndole:

- Señor duque... yo sé quién es usted... ¡ay!, conozco demasiado ese espíritu escéptico, ese carácter sensible y áspero a la vez, ese pobre corazón nacido como el mío, ambicioso y descontentadizo. ¡Lo he estudiado largos días cuando no hallaba nada a mi alrededor que me curase del hastío! (...)

-¡Ah!, basta, señora, la interrumpió el duque sin dejar de sonreír, adivino... usted delira como una pobre enferma y si quisiese la loca fortuna que fuese yo la sombra de Lermontov...(....) le aconsejaría a usted, condesa, que antes de hablar con el mal espíritu de un hombre escéptico y muerto en desafío, se pusiese usted a bien con Dios (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 257-259).

Aunque es cierto que el Caballero se asemeja al soldado ruso, las coincidencias son aquellas comunes con el héroe moderno, esto es, cierta frialdad irónica nacida de las decepciones sufridas¹²⁵ y una tendencia por el autoanálisis (“Yo sopeso y analizo mis pasiones y mis actos propios con rigurosa curiosidad, pero sin interés: uno vive, el otro le juzga”) (Lérmontov, *Un héroe de nuestro tiempo* 206) que se desarrollará más adelante en novelas posnaturalistas como las psicológicas de Bourget (*El discípulo*) (1889). Otras, como la exagerada sensibilidad, no pertenecen ni al Caballero ni al personaje de Lérmontov, sino que son fabulaciones de la propia lectora construidas a partir de una interpretación interesada de la novela que, en este caso, supone atribuir al personaje, y por extensión al Caballero, una serie de sentimientos que ni uno ni otro poseen.¹²⁶ En este aspecto, la misión reformadora del Caballero se extiende hasta “to

¹²⁵ “Era de mediana estatura y, a juzgar por lo esbelto de su talle y la anchura de sus hombros, de complexión vigorosa y capaz de soportar todos los rigores de la vida errabunda y los cambios climáticos, que no habían quebrantado ni las costumbres disolutas de la capital ni las tormentas del espíritu (...) Caminaba con soltura e indolencia, pero advertí que no movía los brazos, indicio infalible de un carácter reservado. (...) Su sonrisa tenía algo de la de un niño el cutis cierta delicadeza femenil (...) En primer lugar, sus ojos no reían cuando él se reía (...) Es indicio de mal carácter o de una pesadumbre honda y constante. Bajo los párpados entornados, tenían entre las pestañas un brillo fosforescente si se me permite expresarme así. No era el reflejo de un alma ardiente o de una imaginación inquieta; era un brillo semejante al brillo del acero pulido, cegador pero frío; su mirada, fugaz aunque penetrante y dura, causaba la desagradable impresión de una pregunta indiscreta y habría podido parecer insolente, de no ser por su serena indiferencia (...) Para terminar, diré que no era nada mal parecido y tenía uno de esos semblantes originales que agradan singularmente a las señoras de la alta sociedad” (Lérmontov, *Un héroe de nuestro tiempo* 111-112).

¹²⁶ La condesa dota a Lérmontov-Petchorin de unos sentimientos que él mismo niega a lo largo de toda la novela ya que estos en realidad sólo le interesan como medio de dominación sobre las mujeres,

teach women to be resistant readers, to read critically the fantasies scripted for them” (Kirkpatrick 1995: 88).

El caballero de las botas azules cuestiona por lo tanto la comunicación literaria, desde el autor hasta el lector, con el fin de ofrecer una alternativa al dualismo de la narración prerrealista y a las concepciones cerradas de idealismo y de realismo, innovaciones que afectarían también, por supuesto, al personaje del artista y a la identificación del Arte y la Vida.

dominación que también ejercerá el caballero para aleccionarlas y liberarlas del error de buscar en la realidad las idealizaciones de la literatura romántica: “Él era sombra y luz, y al decir ¡no creo!, ¡no amo!, decía a la vez ¡amo y creo! ¡quiero creer y amar!...” (R. de Castro, *El caballero de las botas azules* 258) cuando Petchorin afirma que “Y mi mayor deleite, el de someter a mi voluntad todo cuanto me rodea, el de despertar sentimientos de amor, de devoción y miedo, ¿no es el primer indicio y el mayor triunfo del poder?” (Lérmontov, *Un héroe de nuestro tiempo* 173). Aunque hemos visto que la atracción por lo original romántico es un tema habitual en la literatura precedente y coetánea a *El caballero*, Rosalía de Castro pudo observar también este error femenino en el personaje de Vera, amante de Petchorin, y en su defensa de una supuesta bondad oculta en el héroe trágico: “Nos separamos para siempre; sin embargo, puedes tener la seguridad de que jamás amaré a otro hombre. Mi alma ha agotado en ti todos sus tesoros, sus lágrimas y sus esperanzas. Una mujer que te haya amado una vez no puede mirar sin cierto desdén a los demás hombres. Y no porque tú seas mejor, ¡no! Pero, hay en ti algo peculiar, algo que sólo tú posees, algo arrogante y misterioso; tu voz, digas lo que digas, tiene un poderío invencible; nadie pone tanto empeño en ser amado; en nadie resulta tan sugestivo el mal; no hay mirada que prometa tanto deleite; nadie sabe valerse mejor de sus ventajas y nadie puede ser tan auténticamente desdichado como tú porque nadie se afana tanto por persuadirse de lo contrario” (*Ib.* 214-215).

3. LA TRANSFORMACIÓN DE LA IMAGEN DEL ARTISTA EN EL REALISMO Y EN EL NATURALISMO.

3. LA TRANSFORMACIÓN DE LA IMAGEN DEL ARTISTA EN EL REALISMO Y EN EL NATURALISMO.

3.1. Del tipo beligerante al personaje en sociedad. Pervivencia de elementos románticos en el Realismo. *Las ilusiones del Doctor Faustino* de Juan Valera (1875).

La nueva estética realista y naturalista que se extiende desde la revolución de 1868 hasta principios de la década de los 90 presenta al artista como un personaje más en el universo social que comenzábamos a observar en las últimas novelas del periodo isabelino. La inserción en un universo realista no supone la disolución de su originalidad entre la medianía sino que permite un estudio más fiel y detallado de la actitud artística en más contextos y diferentes intencionalidades que la simplificada y maniquea narrativa romántica. Así pues, convivirán ejemplos de burlas y parodias del aspecto superficial del artista romántico, moda que resulta no sólo cómica, sino incluso censurable para el narrador realista, y ejemplos de la progresiva aparición del artista contemplativo, intelectual, pesimista y en ocasiones bohemio que se desarrollarán del todo en el decadente fin de siglo.

En resumen, el tema del artista se tratará con distintos objetivos no excluyentes: nostalgia o condena del escritor romántico (especialmente en sus excesos quijotescos), curiosidad y apropiación burguesa de la originalidad del artista, ensayos en el desarrollo de la introspección artística y vital (a menudo del héroe contemplativo), re-actualización de la novela de desengaño, etc.

Pese a la fácil y errónea oposición entre Realismo y Romanticismo, basada en la supuesta objetividad y subjetividad de uno respecto al otro, el Realismo no renuncia en ningún momento al componente subjetivo, emotivo o psicológico. Es más, la impersonalidad narrativa no deja de ser una falacia que disfraza la interpretación personal del autor sobre lo narrado,¹²⁷ y que pretende, además, facilitar el desarrollo del personaje más allá de los tipos prefijados. De este modo, el personaje realista siempre se confrontará implícitamente con el tipo anterior, no para afirmarlo o negarlo, sino para cuestionar su identidad mientras participa en una sociedad ficticia. En consecuencia, y vista la complejidad del universo realista, no se obliga al lector a presuponer un

¹²⁷ En el Realismo “subyace un pacto, en el fondo, entre el autor y el lector según el cual este acepta, como verdaderamente objetivo, una interpretación subjetiva del mundo” (Román Gutiérrez 2, 19).

desenlace tajante (enfrentamiento, éxito, fracaso -adaptación o muerte-) que radicalice la relación del personaje con y en el espacio y tiempo en el que habita. De hecho, la diversidad psicológica, el énfasis en una sensibilidad menos superficial o nacida *ex nihilo*, permitirá estudiar con mayor fiabilidad a unos seres más complejos, perdidos en sus propias dudas y responsables de sus propias fatalidades o sufrimientos (Ciplijauskaité 93),¹²⁸ lo que supone que rara vez las ilusiones y expectativas de los personajes sean definidas y mucho menos aprobadas por el narrador. Frente a la unidad romántica, el héroe realista, incluso cuando se le sitúe en el reinado isabelino, oscilará entre la ambición y la pereza contradiciendo de este modo la exaltación idealizada de las novelas de costumbres contemporáneas.

Uno de los primeros de esta relectura serán *Las ilusiones del doctor Faustino* de Juan Valera (1875), novela protagonizada por un héroe desilusionado que recuerda al Frédéric de *La educación sentimental* (1869) (Tietz 1985), además de al doctor Fausto de Goethe (1808 y ss.). Figura novelesca y objeto de adoraciones en su ciudad natal, Faustino se anima a probar suerte en la capital, “lleno de ambición difusa y esperanza confusa de ser cuanto hay que ser, hombre de Estado, poeta, orador, filósofo, sabio, y hasta mago y místico” (Valera, *Faustino* 346). Tan difusa como su ambición es su voluntad. Por pereza, quizá proveniente de su excesiva autocrítica, no resiste los primeros fracasos de sus versos, no lucha por mantenerse en la prensa, medio que, por otro lado, desprecia (*Ib.* 98-99) ni termina nunca sus dramas. Víctima como Frédéric de la placidez intelectual y la soledad posrevolucionaria, Valera también desea representar en él “a toda la generación mía contemporánea; es un doctor Fausto en pequeño, sin

¹²⁸ Germán Gullón explica de forma muy clara la importancia de la lectura realista del Romanticismo en su camino hacia el Modernismo: “El romanticismo, y aludo (me centro) únicamente a su faceta pasional, no a la formal, corre por la literatura realista a modo de Guadiana, que irrigando sus raíces, busca una desembocadura natural en lo que denominamos la literatura modernista en su primera manifestación, el simbolismo. El realismo buscaba, como es bien sabido, ofrecer una visión objetiva de la realidad, y el romanticismo en cierta medida estorbaba ese propósito con sus excesos, su insistencia en el yo, la sentimentalidad, todo, en fin, lo que podría constituir un obstáculo para una percepción pura. Lo que el realismo no puede dejar de lado es la sensorialidad romántica, las trampas que ésta pone a la razón. Gracias al romanticismo la novela conocerá un nacimiento glorioso, precisamente porque cuando las letras tendían a cerrarse, a que la palabra y la realidad se acercaran demasiado, como ocurre en el periodismo, entonces irrumpe el ismo con un enorme hueco entre el lenguaje y la realidad, porque descubre, ofrece a nuestra consideración la realidad interior, la sensible. Cuando en la segunda mitad del XIX el positivismo fecunde un nuevo tipo de literatura, la realista, esta no podrá manifestarse como una simple narración de hechos verídicos, de noticias, a manera de una pieza informativa, porque los personajes además de protagonizar unas determinadas acciones en la obra serán seres de ficción, y eso de ser entraña el que son seres sensibles, que poseen una vida interior o dicho en otras palabras, el realismo nace preñado de romanticismo” (1988: 181).

magia ya, sin diablo y sin poderes sobrenaturales que le den auxilio. Es un compuesto de los vicios, ambiciones, ensueños, escepticismo, descreimiento, concupiscencias, etc, que afligen o afligieron a la juventud de mi tiempo” (Valera, *Faustino* “Posdata” de 1879).

No obstante lo dicho, la experimentación con el discurso narrativo realista convive con los géneros más populares de la época isabelina, el folletín social y la novela histórica, con los que el primero mantendrá un diálogo no sólo retrospectivo, sino también simultáneo. En este sentido, podríamos afirmar que el cuestionamiento de la imagen romántica del artista no es sino una excepción en el comercio literario que continúa aprovechándose, como los personajes criticados, del poderoso atractivo del personaje romántico.

3.1.1. El artista en la novela histórica romántica de la Restauración. *Fra Filippo Lippi* de Emilio Castelar (1877).

Como acabamos de decir, la pervivencia de los géneros románticos en la época de consolidación de la estética realista afecta no sólo a la novela social contemporánea sino también a la novela de corte histórico, el género más típicamente romántico. En el caso de las narraciones protagonizadas por artistas supone, además, la continuación de los tipos románticos y el relato de una serie de anécdotas basadas en la identificación del arte y la vida, ya existente en las biografías de Vasari, y subyacente a las interpretaciones de Carlyle o la *Vida de Lord Byron* de Castelar. Tanto esta obra como *Fra Filippo Lippi* son excelentes ejemplos de la defensa esgrimida por Castelar a favor de la reconstrucción romántica de los genios pasados. Así en Italia, después de escuchar una relación realista de la locura de Tasso, exclamará indignado: “Yo le quiero tal como le presenta la tradición poética en sus ensueños de gloria y lo detesto en vuestras disecciones de embalsamador. Dejádme creer que ha sido como nosotros lo ideamos y no como vosotros le habéis puesto” (Castelar, *Recuerdos de Italia* 2, 246-248).

Fra Filippo Lippi resulta especialmente interesante porque ofrece un intento de síntesis de las corrientes idealistas y pragmáticas o naturalistas que se desarrollan a lo largo de todo el siglo XIX y porque pretende presentar como compatibles la imagen de un artista igual de pasional que los artistas modernos con la defensa del virtuosismo, la fe y el talento que ya encontrábamos en los relatos y biografías noveladas de los grandes genios. Se trata por tanto de la narración de un personaje histórico ya de por sí atractivo

sobre el que se quiere construir una genialidad modélica y un tanto nostálgica, adorador de la Mujer y al servicio de la comunidad. Para ello Castelar se verá obligado a una idealización extrema y una labor constante de justificación de la irreverencia del pintor renacentista, secuestrador de una novicia y padre de un hijo con esta.

Por otro lado, además, las innovaciones técnicas del pintor del Renacimiento en el difícil camino de la introducción del realismo en un arte que se encontraba todavía al servicio de la religiosidad, le sirven de excusa a Castelar para insistir en la necesidad de la recuperación de la fe primitiva, artística y espiritual, en estos tiempos modernos, una fe sincera y verdadera que opone a los primeros intentos de revitalización de la estética prerrafaelista.

Yo no puedo ver sin verdadero entusiasmo las obras de los artistas místicos de los siglos católicos, porque tienen las dos condiciones esenciales al arte, la inspiración espontánea y la naturalidad completa. Pero yo no puedo ver sin repugnancia las figuras modernas que no han nacido de la cándida fe sino del recalentado estudio. La escuela académica, con sus griegos y romanos de convención, paréceme fría y mentida; pero la escuela prerafaelista, con sus santos de encargo, paréceme reaccionaria y absurda. Los pintores como Giotto, como Fra Angélico, que es la más alta expresión del misticismo artístico, han pensado y han sentido lo que han hecho; y sus ángeles y sus Vírgenes y sus Cristos traen visiblemente en los ojos y en los rostros un divino resplandor de los cielos. Pero estas figuras convencionales de Overbek no tienen ni siquiera un reflejo de sus inmortales modelos (...) Overbek, más sabio, más matemático, dibuja mejor que sus maestros los cuerpos, ciertamente; pero no acierta ni de lejos a pintar como ellos los rostros. Y es porque los pintores místicos sólo han debido convertir los ojos a sí mismos para encender en fe y caridad a sus santos, mientras los pintores neo-católicos han fingido unas creencias y una inspiración que realmente ni recogían por sus venas en la naturaleza y en la temperatura de este nuestro siglo, ni llevaban dentro de sí como una idea innata (Castelar, *Recuerdos de Italia 2*, 127-128).

Para la novelización de esta vida artística Castelar se aprovecha directamente de la ficcionalización previa de Vasari.¹²⁹ Ya en las *Vidas*, Vasari intenta restar importancia a la relación entre el monje pintor y la novicia secuestrada, un error menor perdonable por una idea de la Virtud que aúna la perfección moral y artística y que alcanza su culmen en el virtuoso Rafael y en la divinidad de Miguel Ángel.¹³⁰ De hecho, Castelar tomará también en su novela la biografía de Fra Angélico, para confrontar el éxtasis místico de este con la visión más moderna, individual y demiurga de la creación artística que representará Fra Filippo.

Verdaderamente que en presencia de Dios todo es pequeño. Pero si algo hay grande, si hay algo divino, como que produce la imagen de Dios mismo, de sus santos, de sus arcángeles, de sus bienaventurados, sin duda, es la mente, la fantasía, la persona del artista, sacerdote encogido desde el nacer por la inspiración, rey de los demás seres por el genio, creador como Dios mismo por sus obras (Castelar, *Fra Filippo Lippi* 1, 42-43).

La idea del progreso en las artes de Vasari tendrá también su correspondencia en la novela romántica, aunque en este caso se enfatizará más aún el elemento social con el ensalzamiento del sistema republicano y del protectorado oficial del talento artístico que venía pidiéndose desde el *El Artista* y que Castelar personificará en la figura de Cosme de Médici y su corte de artistas (Castelar, *Fra Filippo Lippi* 2, cap.1).

La caracterización del pintor renacentista nos permite, además, constatar la presencia cada vez mayor del determinismo científico sobre la persona del artista, un fenómeno que culminará, como veremos más adelante, con la patologización del genio

¹²⁹ “Mediante la descripción de la vida de artistas singulares, pintores, escultores, arquitectos, en cortas y densas biografías, Vasari traza la evolución ideal del primer período artístico de la Edad Moderna: el Renacimiento. Para esto, Vasari no duda en introducir elementos que le sirvan para sus fines, novelar y subrayar las características excepcionales de los artistas italianos y, fundamentalmente, toscanos, algunos anecdóticos y novelescos mezclados con otros razonamientos de alto valor teórico” (Méndez Baiges y Montijano García 27).

¹³⁰ “Si alguien que sea realmente virtuoso se encuentra sin embargo algún vicio, por muy reprobable y feo que sea, la virtud lo recubre tanto, que lo que comprometería y sería motivo de castigo para otros, casi no parece pecado en el virtuoso. Y no sólo que no sea castigado, sino que se le tiene compasión, pues la propia justicia implica siempre una cierta reverencia hacia cualquier amago de virtud. Esta, aparte de otras mil expresiones maravillosas, muda la avaricia del principio en generosidad, rompe los odios del ánimo, entierra las envidias en los hombres y alza desde aquí abajo hasta el cielo a quienes la fama convierte de mortales en inmortales, como mostró por estos lares fray Filippo di Tommaso Lippi...” (Vasari, *Vidas* 328); “Insomma i vizi dell’artista sono quelli che gli impediscono di render quanto potrebbe e dovrebbe: questi sono i suoi veri peccati” (M. Pozzi y Mattoida 309).

por Lombroso y la popularización de las ideas de este en los tratados de Nordau. En la novela de Castelar la descripción de la capacidad creativa se hará depender todavía de la frenología y de la fisonomía, de tal manera que aun antes de comenzar la narración de la vida de Fra Filippo, el lector puede hacerse una idea de su temperamento sólo por su retrato físico, unos rasgos fácilmente identificables, por otro lado, en la ilustración que acompaña a la edición de la novela.¹³¹ Tanto la descripción efrásica de la novela como la ilustración remiten al grabado que acompaña a la biografía de Fra Filippo Lippi en la segunda edición de las *Vidas* de Vasari. Este grabado está basado, a su vez, en la errónea identificación de la imagen de un clérigo orante en la *Coronación de la Virgen* (1441) con un supuesto autorretrato del pintor. Curiosamente, siglos después, esta confusión nos sirve para invalidar completamente las conclusiones pseudo-científicas que sustentan la caracterización del artista en la novela de Castelar.¹³²

Contemplémoslo breve instante, que bien podemos contemplarlo, pues de todos estos artistas del Renacimiento, nos han quedado numerosos retratos. Con solo verlo un frenólogo de nuestros tiempos hubiera dicho que, entre las tres divisiones del cerebro, la intelectual, la moral, y la animal, esta última aparecía como la más desarrollada, sobre todo, allá en el arranque de la nuca, donde residen los indicios del amor material, que junta los opuestos sexos y reproduce y renueva al género humano. La parte moral, estrechada entre el desmedido desarrollo de la nuca y los anchos huesos frontales, revela una índole

¹³¹ “La doctrina frenológica, elaborada por Gall y que completó Spurzheim, se apoya en los siguientes principios: 1º las facultades o potencias del alma son innatas y tienen asiento individual o localizado en los órganos de que se compone el cerebro; 2º cada facultad tiene, por tanto, su órgano propio; 3º el tamaño del cerebro mide su potencia mental; 4º el tamaño y forma del cerebro, consecuencia del desarrollo de las distintas potencias o facultades, se manifiesta en la superficie exterior del cráneo, lo que permite, por su examen y palpación, el conocimiento de la personalidad; 5º las facultades del alma pueden manifestarse en gestos, movimientos o actitudes, mediante el ‘lenguaje’ que los frenólogos denominan natural o especial” (S. Sánchez Granjel 14). De acuerdo con Cubi i Soler, el pintor tendrá que tener especialmente desarrolladas las áreas dedicadas a la Constructividad, Forma, Tamaño, Colorido, Individualidad, Idealidad, Imitación y Secretividad (*Sistema completo de frenología con sus aplicaciones al adelanto y mejoramiento del hombre, individual y socialmente considerado* 1846, 190).

¹³² “Vasari cited a self-portrait of Fra Filippo in the frescoes in Prato cathedral, in which he noted that the painter wore a friar’s habit. Another self-portrait of Filippo clothed in his monastic habit can be seen in his *Coronation of the Virgin* in the Uffizi. Vasari used this painting as his source for the friar’s portrait but, instead of the actual self-portrait by Fra Filippo, he used the portrait of the kneeling donor, Francesco Maringhi (...) Vasari was probably misled by the inscription beside Maringhi (‘is perfect opus’) thinking that it referred to the painter as opposed to the patron (...) Vasari, on the other hand, seems to have believed that the friar had at the age of 17 ‘boldly thrown off his monastic habit’. Therefore when he came to design the woodcut portrait of Fra Filippo, he removed the clerical clothing and substituted secular attire, though the friar still displays the tonsure” (Gregory 52-56).

voluptuosa, pero no perversa, de instintos indomables, de pasiones violentísimas, pero no de refinada maldad.¹³³ El amor en su más rudimentario concepto le domina, y a la satisfacción de ese amor desordenado somete todas sus inclinaciones y todos sus instintos. La frente, dura en su nacimiento, se echa hacia atrás, como si buscara la parte posterior del cráneo, a la manera que en su inteligencia busca la idea el absoluto imperio de las sensaciones. Por sus anchos espacios atravesados de prematuras arrugas nótanse la fantasía artística en sus tendencias más plásticas, y la irregularidad de la vida desgarrada por contrarios apetitos. A cada instante se mueve tal frente, como si en vez de escudo solidísimo, fuera ligero velo; achaque propio a los caracteres enardecidos por las pasiones. Sus fibras se cimbrean y mecen como las plantas parietarias en los altos muros al menor airecillo. Las cejas resultan prominentes y espesísimas; y si denotan viveza y exaltación, también denotan lo fugaz de esas exaltaciones, ruidosas, tormentosísimas, huracanadas, pero cambiantes y rápidas. En los párpados carnosos, rematados por largas pestañas, se esconden unos ojos grandes como para recoger en su oceánica mirada los colores, y al mismo tiempo superficiales, para no pasar del relieve y forma externa de todos los seres y todas las cosas, como convenía a un pintor naturalista por excelencia. La nariz es por sus dimensiones aguileña, hundida en el entrecejo y luego larga, aunque en vez de puntiaguda como corresponde a los caracteres finos y diplomáticos, redonda como corresponde a los caracteres abiertos y francos. La boca es carnosa, los labios gruesos, la barba desmesurada y partida, la oreja grande; las mejillas encendidas; el cuello como de un toro; la estatura elevada, las manos largas, los pies breves, reuniendo así todas las indicaciones que la forma puede dar al alma y revelando a las claras un hombre esencialmente sensual, entregado al dominio de las más ardientes y más vulgares pasiones.¹³⁴

¹³³ Si tenemos en cuenta la información frenológica del *Arte de conocer a los hombres y a las mujeres, sus pasiones, cualidades y vicios por las facciones del rostro y la forma de la cabeza; o sea, Fisonomía y Frenología* (1880), y prestamos atención tanto a la descripción de la novela como al grabado que lo acompaña, podemos sospechar un realce intencionado de las protuberancias craneales que según este tratado deberían corresponder al órgano de la pintura. Este talento debería corresponder a una “protuberancia colocada encima de la parte de media de cada una de las ambas cejas” (Daura 142).

¹³⁴ Por lo que respecta a la fisonomía, según el tratado citado en la nota anterior, encontramos la misma relación entre rasgos y carácter que la que se establece en la novela y en la ilustración. En esta última se destaca todavía más que el grabado original de Vasari los siguientes aspectos de la fisonomía del fraile renacentista: “las arrugas perpendiculares de la frente indican grande energía y aplicación (...) cuando la vena frontal se manifiesta indistintamente en medio de una frente lisa y bien redondeada, anuncia

Tal y como adelantamos cuando nos referimos a *Ernesto* y encontrábamos ya en Vasari, los excesos del pintor renacentista se justifican por su temperamento genial, el cual se cimienta a su vez sobre su hipersensibilidad. Así, Filippo no atiende a razones porque es un artista y es un artista porque no responde a los parámetros normales. Aunque Castelar basaba su defensa de Byron en este mismo razonamiento, la originalidad de la caracterización del pintor renacentista es que este niega la necesidad del sufrimiento y de la melancolía como fuente creativa y apuesta por no dejarse dominar por el dolor (Castelar, *Fra Filippo Lippi* 1, 97). De este modo, se imagina evolucionando su pintura en un contexto favorable de armonía conyugal.

Filippo paseó su mirada entristecida, roja aún por la congestión de su cerebro, sobre todos aquellos objetos y comparándolos con lo que sería una habitación ocupada por la mujer querida, con algún niño que sonriera y jugara aquí y allá; con las delicadas labores del bello sexo como redes y bordados de seda; sobre cojín de terciopelo ella destellando de sus ojos la lumbre en que se avivan las almas y se enardece la sangre; junto a ella él con su paleta y sus pinceles en las manos, en la frente la inspiración dócil, y en el corazón ¡ay! el amor correspondido y feliz (Castelar, *Fra Filippo Lippi* 1, 225).

El amor casto del que hablábamos en *Ernesto* redime también al artista en su doble faceta vital y artística ya que Filippo encuentra en Lucrecia tanto la compañera doméstica, el ángel del hogar, como la musa y modelo para sus cuadros, circunstancias que deberían justificar su acoso y su secuestro. Por lo que respecta a su faceta como modelo, Lucrecia servirá de referente para una Virgen ya que personifica en sí misma la castidad y la virtud que se desean en el pintor. Castelar se aleja en este punto de la recreación en el cuerpo y la fascinación que este ejerce sobre el artista, argumento fundamental en novelas como *Manette Salomon* y que se retomará en el fin de siglo.¹³⁵

Talentos extraordinarios. Cuando se inclina hacia atrás, denota un genio fogoso y poco reflexivo” (Daura, *Arte de conocer* 20-21); “Anuncia una nariz aguileña Carácter altivo y pasiones ardientes. Una nariz con larga espina, indica Cualidades superiores. Cuando alas de las narices son móviles y bien expeditas, indican Propensión a la sensualidad. Una nariz con una concavidad en la raíz, es señal de Carácter para mandar, firme en sus proyectos y perseverante para continuarlos” (*Ib.* 28); “Boca con labios gruesos y carnosos, denota Sensualidad, muchas veces Pereza y siempre un carácter Flemático”, “Labios gruesos y bien proporcionados, designan un Carácter incompatible con la falsedad, maldad y bajeza, pero Propenso a la voluptuosidad” (*Ib.* 30-31).

¹³⁵ La castidad y la virtud de Lucrecia imponen que el pintor preste menor atención al cuerpo que a lo ideal, pero esta preferencia no implica el desprecio por el cuerpo como motivo artístico. Desde el inicio

De hecho, la fascinación que Lucrecia ejerce sobre Filippo representa la antítesis de la influencia maligna de la sensual Fornarina a la que nos referíamos en el primer capítulo. En la novela de Castelar es la casta posesión de la mujer real lo que anima al pintor a indagar más allá en lo ideal.

Veía su casa llena de ventura y su mente llena de inspiraciones (...) Ya que una mujer real, con cuya belleza soñara siempre, sin lograr otra cosa más que reproducirla y retratarla tal como la veían su ojos deslumbrados, ya que esta mujer real entraba en su poder, veía más venir la hora de soñar con otro tipo ideal más cercano a las realidades eternas que las miserables y frágiles criaturas (...) Así puede decirse que, en aquella hora suprema, si el corazón de Filippo entraba por el amor en la felicidad, su inteligencia entraba por la inspiración en lo ideal (Castelar, *Fra Filippo Lippi* 3, 324-325).

La relación entre Fra Filippo Lippi y Lucrecia es un tema privilegiado en la pintura histórica del siglo XIX. Por este motivo los artistas recrearán los dos momentos de mayor tensión amorosa: la escena en que el pintor se declara a la monja que está posando para su cuadro de la Madonna y el reencuentro de Filippo y Lucrecia cuando se reconocen a solas tras su secuestro.¹³⁶

Paul Hyppolite Delaroche (1822) presenta a un Fra Filippo declarándose a una turbada novicia en la postura clásica, arrodillado, tras abandonar los pinceles en el

de la novela enfatizará el aspecto estético del desnudo sobre la simple carnalidad: “Pero no me neguéis que hay bellezas en la tierra como hay bellezas en el cielo. No me neguéis que si es bella nuestra Virgen rodeada de las jerarquías angélicas, es bella también la Galatea antigua, de pie sobre su cuadro de nácar, ceñida con su túnica de espumas, los ojos en el horizonte, la cabellera agitada por las brisas, las manos en las riendas, circuida de las ninfas cuyos cuerpos desnudos blanquean como las escamas argentadas entre las ondas y de juguetones delfines que saltan y colean por la celeste superficie de los mares inundados de luz y de alegría (...) El cuerpo humano mismo, este cuerpo humano que la primera culpa arrastró por el barro de la tierra, es la imagen de Dios, como la bóveda de nuestro cerebro una repetición de la bóveda del cielo. El sentir la belleza religiosa no debe impedirnos sentir también la humana belleza” (Castelar, *Fra Filippo Lippi* 1, 44). Parece ser que Castelar comete en la descripción de Galatea un grave anacronismo ya que esta descripción corresponde casi al detalle al fresco *El triunfo de Galatea* pintado por Rafael Sanzio en la Villa Farnesina (Roma) en 1511. Este famoso fresco será mencionado más adelante en el discurso de Picón en su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1902).

¹³⁶ Por lo que respecta a este encuentro tras el secuestro, Castagnola recreará el abrazo de Filippo a una asustada Lucrecia (1874a). La Lucrecia de Castelar realizará una vehemente defensa de su castidad ante un fogoso Filippo mientras el ilustrador mostrará directamente a un sosegado Lippi que acepta la intersección de su amigo Serafín. Menos popular que estas, también se recrea en la pintura de la época el momento en que el sultán que tiene cautivo a Fra Filippo le libera de su prisión como reconocimiento por la perfección alcanzada en un retrato que este había realizado del primero (Pierre Nolasque Bergeret, *Fra Filippo Lippi y el sultán*, 1819).

suelo, en una pose teatral que nos recuerda inevitablemente a lo que en 1840 será la escena del balcón de Don Juan a Doña Inés en el drama de Zorrilla. En fechas más cercanas a la novela, Gabriele Castagnola realizará varias versiones de la escena, aunque su planteamiento será, en general, más sosegado. Por ejemplo, en pleno arrebatado amoroso, el pintor permanece sentado mientras contempla a la modelo, que está de pie, y es testigo el cuadro, casi concluido, de la Madonna con dos ángeles y el niño (*La musa del artista*, 1874b). La escena en la novela de Castelar, aunque desde un planteamiento también muy teatral, dotará de mayor importancia a la palabra, pues no permitirá en ningún momento el acercamiento físico entre el pintor y la modelo (que en la ilustración, además, se dibuja de espaldas) e incluirá a dos testigos (Castelar, *Fra Filippo Lippi*, capítulos X a XII). Menos íntima que la declaración apasionada, se corresponde bastante con los comentarios que sobre esta escena se hicieron a una edición de las *Vidas* de Vasari casi contemporánea a la aparición de la novela. Nos referimos a las anotaciones de las *Vite* a cargo de Gaetano Milanesi (Firenze, Sansón Editore, 1878) publicadas anteriormente en la revista francesa *L'art* entre el 30 de diciembre de 1877 y el 20 de enero de 1878 (Milanesi 2, 633). En todos los casos destaca la fascinación por la recreación de una escena que Vasari ni siquiera desarrollaba en su obra.¹³⁷

Y formaban los diversos grupos vistosísimo cuadro en aquella galería. Hacia el centro la tabla medio comenzada, a cuyo lado se veía el pintor erguido, con la cabeza bajo el pecho, los brazos tendidos en aparente desmayo, el pincel a las plantas, mirando a Lucrecia con la candidez del niño que ha pretendido coger una mariposa, y la ha visto escaparse en rápido, inconstante vuelo a sus activas manos: cerca ya de la reja, que daba al interior del Convento, Lucrecia, vestida con su traje pintoresco de modelo, coronada con su mística aureola de virgen, y

¹³⁷ Vasari resume de este modo la relación entre Filippo Lippi y Lucrecia Buti: “Se cuenta que era tan enamorado que, siempre que veía a una mujer que le gustaba, se mostraba dispuesto a concederle todo su dinero a cambio de poseerla. Y, si no podía, usaba otros medios: las retrataba y con su charla encendía la llama de su amor. Le perdían tanto estos apetitos, que cuando le asaltaban estos humores poco o nada trabajaba en sus encargos” (Vasari, *Vidas* 330); “Poco después de haberla comenzado (la tabla), mientras estaba en el monasterio, vio un día a una de las hijas del florentino Francesco Buti, que había ido allí para hacerse monja o quedarse en custodia. Después de haberse ganado la complicidad de Lucrezia, que así se llamaba la joven, de bellísimo aspecto y gracia, obró por todos los medios con las monjas para hacerle un retrato para ponerlo en una figura de la Virgen, dentro de su obra, concesión que le hicieron no sin bastantes dificultades. Por distintos medios consiguió apartar a Lucrezia de las monjas, justo el día que ella había ido a ver el cingulo de la Virgen, celebrada reliquia de ese castillo” (Vasari, *Ib.* 332).

suspensa en la incertidumbre de su ánimo entre contrarios pensamientos: en el extremo, que al Monasterio se avecinaba, Berta con sus tocas de monja, resaltando entre el oscuro enverjado de las celosías, ansiosa por saber el sentido oculto de toda aquella escena, cuya gravedad adivinara por los ademanes que había visto, y sin necesidad de oír las palabras, mientras al otro extremo, hacia la puerta que al exterior se avecinaba, Guido ornado con todas sus preesas de caballero, extático a la presencia de su amada, como un místico a la visión beatífica; al lado de Guido, el escudero Gasparo riéndose de todo y de todos como esas grotescas figuras cinceladas al pie de los bajos relieves religiosos por los escultores de la Edad Media (Castelar, *Fra Filippo Lippi* 2, 258).

Trovandosi così Fra Filippo per la detta ragione spesso insieme colla Lucrezia, e avendo grand'agio di mirarla, mentre dipingeva, e d'intrattarsi con lei in piacevoli ragionamenti, viepiù nell'amorosa sua passione andava invescandosi. La quale, non sostenendo di chiuder più a lungo dentro di sè, tutta con accese parole a lei discoperse, colto un giorno il destro che la monaca data per compagna e a guardia della Lucrezia gli aveva per poco lasciati soli. Le quali parole, sebbene in quel subito forte turbassero la Lucrezia, pur è da credere che poi volentieri, e non senza un segreto piacere udisse altre volte dall'innamorato frate ripetersi.

Conversando adunque insieme e non di rado senza l'importuna presenza di testimoni, nacque a poco a poco tra loro maggior confidenza (Milanesi 2, 635).

En todo caso, la novela de Castelar supone un ejemplo más en la recreación de la identificación entre el arte y la vida en el artista romántico, de modo que, pese a sus reflexiones acerca de las concepciones idealistas y naturalistas del arte, el protagonista no puede desprenderse de su origen como *tipo de Lippi* (Castelar, *Fra Filippo Lippi* 1, III). Al final, “su manera de concebir y comportarse en el mundo resultará de la hiperbolizada comunión de las aspiraciones quiméricas del genio y de la actitud vital del yo más exaltado propio de todo héroe romántico” (Isla García 2011), que será en la práctica el principal reclamo de la novela. De hecho, la ópera que se escribe en base al

éxito de la novela preferirá ofrecer una nueva lectura de los amores entre el artista y la novicia, obviando así la problemática estrictamente artística.¹³⁸

3.2. Recuerdos y ecos del artista romántico.

3.2.1. El encuentro con la ciudad y la lucha revolucionaria. *Pedro Sánchez* de José María de Pereda (1883).

En *Pedro Sánchez* Pereda cuenta la historia de un joven pueblerino de ambiciones sencillas, entretenimiento literario y trabajo de oficina, a quien una familia de alta posición anima a probar suerte en Madrid. Pronto descubre la falsedad de las promesas del personaje que iba a recomendarlo y mientras decide qué hacer con su vida comienza a trabajar en un periódico con el que empieza a ser conocido en la capital. Con el estallido de la revolución de 1854, Pedro asume un papel importante como líder de una parte de la población y, en agradecimiento, recibe como recompensa un puesto político y la mano de la hija del personaje que antaño lo había despreciado. Sin embargo, lejos de ser feliz, encadena una serie de desgracias que finalmente le empujan a regresar a su pueblo muchos años después de su partida.

Sea una mirada nostálgica y quizá aliviada hacia una vida que se rechazó, o un intento por aclarar desde la óptica realista los sucesos de una época que había sido un tanto idealizada por el relato de *El frac azul*, Pedro Sánchez responde en diversos aspectos a la misión social atribuible al artista de novelas como *El poeta y el banquero*, *El dios del siglo* o el relato de Pérez Escrich. A diferencia del final trágico del primero, la felicidad del segundo o la tercera vía conciliadora entre el éxito y la vida retirada de Elías, la fatal desilusión de Pedro comienza justo cuando alcanza el éxito literario y político por lo que no podemos hablar en sentido estricto del fracaso del artista romántico o de “el fracaso de toda una vida” (Montesinos 1969: 145) aunque sí aceptar,

¹³⁸ *La Dinastía* (19/6/1890) anuncia el estreno en Barcelona de la ópera (o melodrama) en cuatro actos, de Orestes Bimboni, “La modella” publicada en Berlín en 1882 y a la que califica de “sobrado e insulso a pesar de estar entresacado de la conocida novela del señor Castelar, *Fra Filippo Lippi*”. Todo el argumento se reduce a los amores del pintor y la novicia: “Habiendo logrado el artista penetrar en el convento de Santa Margarita para pintar un retablo, escoge como modelo a Lucrecia, se enamora de ella y se escapan del convento ayudados de ‘Folcoretto’ amigo y discípulo de ‘Lippi’ quien a su vez se enamora de la novicia y le propone abandone a su maestro. Aperciéndose de ello ‘Lippi’, trata de castigar a su desleal discípulo y en la lucha recibe ‘Lucrecia’ el golpe destinado a Folcoretto.”

teniendo en cuenta lo dicho, la idea de una “novela de aprendizaje negativo” (Herrán 1995: 389). En este sentido, cabría relacionarlo con las advertencias del costumbrismo y de las novelas anteriores en las que se aconsejaba la renuncia a la vida de la Corte ya que en el caso de *Pedro Sánchez* la corrupción de la vida urbanita afectará incluso a quien no albergaba ninguna imagen idealizada sobre esta.¹³⁹ En el retiro al campo Pedro Sánchez no buscará ni el reposo ni encontrará la salvación, pues ya se encuentra profundamente desilusionado, “agobiado el ánimo bajo la tiranía de la memoria, que no se cansaba de ponerme delante de los ojos las más risueñas ilusiones enfrente de todos los errores y desencantos de mi vida” (Pereda, *Pedro Sánchez* 424). En la vejez sólo anhela vislumbrar el refugio que nunca debería haber abandonado.

Dada la similitud en los aspectos citados con la novela de Pérez Escrich, las “ilusiones desvanecidas” de Pedro Sánchez también han sido relacionadas con las *Las ilusiones perdidas*, *Los miserables* y *La educación sentimental* (Santiáñez-Tío 1995c). Sin embargo, estamos lejos del combate e itinerario literario de Elías así como de las exaltaciones y decepciones causadas por este. Ídem cabe decir sobre los personajes que rodean al protagonista, ya que la bohemia en *Pedro Sánchez* se reduce prácticamente a un poeta llamado Matica, que bien podría ser otra víctima del frac azul,¹⁴⁰ ni encontramos referencias tan claras a la novela de Murger como las que había en la narración de Pérez Escrich.

¹³⁹ “¡Qué días los ocho que siguieron a este! ¡Cuánta ansiedad! ¡Qué insomnios! ¡Qué raros cosquilleos en todas las fibras de mi cuerpo! ¡Qué incesante tensión la de mi espíritu! Veinticinco años, los primeros de mi vida, corridos en el apartamento, en el sosiego, en la oscuridad, sin deseos, sin ambiciones, al dulce calor del hogar paterno; avezado a abarcar con la mirada desde la solana de mi casa todo el escenario en que había de desenvolverse la insulsa comedia de mi vida, por larga que ella hubiera sido... De pronto el mundo entero ante mis ojos; el mundo con sus estruendos, sus confusiones, sus azares, sus halagos, sus inclemencias, sus risas, sus dolores, sus grandezas, sus miserias... Póngase cualquiera en mi lugar, y dígame si el trance no era para andar caviloso, inapetente y desvelado, como andaba yo... Pero mucho más desvelado, inapetente y caviloso andaba mi padre, aunque hacía heroicos esfuerzos para ocultármelo” (Pereda, *Pedro Sánchez* 105-106).

¹⁴⁰ “Apareció en seguida en el hueco de ella un mozo moreno, de rizada melena negra, altísimo sombrero de copa, tirillas de papel, a la inglesa, corbata blanca, ceñido frac azul con botones dorados, pantalón negro, tan raído y maltrecho como el frac, guantes blancos de algodón y zapatillas de badana. Andaba este personaje a paso trágico y miraba con altivo gesto. Inclínose el lacayo delante de él; y después de recibir de sus manos el sombrero y los guantes, preparóle una silla junto a la mesa. Sentóse el caballero, grave y solemne; saludóme también muy fino, y se acomodó a su lado el fingido jockey después de arrojar debajo de la mesa los guantes y el sombrero de su señor” (Pereda, *Pedro Sánchez* 125); “Es muy de notar que en su trato ordinario era culto, y revelaba sus instintos de artista de raza hasta en las cosas más nimias; su conversación era siempre amena, su imaginación fecundísima (...) Oyéndole pocas veces, se le creía capaz de las más altas empresas; frecuentando su trato, se caía bien pronto en la cuenta de que tenía dos enemigos invencibles: la sujeción y el método. Era un vagabundo incurable que derrochaba su ingenio a borbotones en las mesas de los cafés y entre estudiantes desenfadados. Estaba bien por su casa, y de eso vivía holgadamente en Madrid, pues no era vicioso ni gastador (...) Matica valía mucho más (*Ib.* 129-131).

Pedro Sánchez se aleja de la exaltación romántica pero no asume aún la figura del intelectual. Tal y como afirmaría Pardo Bazán, constituye uno de los primeros modelos de personaje realista, en sentido positivo, poco aficionado al *spleen*.¹⁴¹ Sin embargo, en ocasiones su comportamiento -en cierto modo, testigo, como Elías-, y sus sensatas y egoístas consideraciones sobre su labor literaria y revolucionaria (causada quizá por un “falso y repentino entusiasmo”) (Pereda, *Pedro Sánchez* 285) no pueden sino contagiarse por la locura reinante, la exaltación colectiva pervierte al personaje y este llega a desear convertirse en un héroe importante.

Entonces, de repente, me acordé yo de que era Pedro Sánchez; no el hijo el pobre hidalgo montañés don Juan Sánchez; no el inofensivo Pedro Sánchez que estaba allí como un curioso más; sino el Pedro Sánchez redactor de *El Clarín de la Patria*; el Pedro Sánchez “perseguido por la causa de la libertad”; el popular autor de un escrito incendiario; el Pedro Sánchez que acababa de salir del escondrijo donde burló la vigilancia de los esbirros del poder, que le buscaban porque su nombre era bandera de batalla en manos de la revolución; y aquella que fermentaba en derredor mío, era, en gran parte, obra de mi ingenio, chispa de mi pluma fulminante... (...) ¡Con qué facilidad podría yo inflamar aquel reguero de pólvora y convertir en mar embravecido lo que ni siquiera había llegado a lago turbulento! Desde lo alto del pedestal de la farola, lanzar mi nombre por encima de todos los ecos y rumores de la multitud; después, cuatro arranques tribunicios bien empapados en el espíritu revoltoso que palpitaba en aquellas gentes inflamables, y al fin, arrastrarlas en mi seguimiento, cual desbordado torrente, por donde a mí me diera la gana (Pereda, *Pedro Sánchez* 292-293).

¹⁴¹ “Acaso notamos que le falta un poco de fuego juvenil, de pasión, de melancolía y de austeridad, para aspirar a ser algo más que la medianía humana; sin embargo, a su lado nos sentimos satisfechos, tranquilizados por su invariable sensatez (...) La psicología de *Pedro Sánchez* no es pesimista; Pereda no despelleja, ni le contrae el rostro la mueca del sarcasmo y amargura que, a despecho de su imposibilidad, entristece la de Flaubert y Zola; se ve que *Pedro Sánchez* la escribió quien no está a mal con sus semejantes ni hace inventario de las flaquezas y sandeces de la pobre humanidad, para desahogar la vilis y entretener el esplín; el estudio es benévolo y cómico sin que llegue a desesperar a nadie” (Reseña de Pardo Bazán a *Pedro Sánchez*, 1884). De hecho, cuando Pedro Sánchez recuerda sus versos juveniles “a la luna, y al borrascoso mar, y a cuanto se me ponía delante, y agotaba consonantes para llorar imaginadas amarguras y fingidos desengaños”, lo hace para demostrar “que el hombre, por sí, es tonto a cierta edad de la vida, sean cuales fueren las circunstancias que lo rodeen” (Pereda, *Pedro Sánchez* 56).

Pese a la coincidencia en la creencia en el valor de la actuación heroica, en este episodio revolucionario se invierte el orden de actuación del protagonista de *El poeta y el banquero*. Si la participación activa de este le había llevado al exilio y a la decepción revolucionaria y como consecuencia de esta, acepta sólo implicarse en los acontecimientos políticos a través de una sátira, Pedro Sánchez actuará de forma inversa: primero se hará conocido por un cuento satírico, sufrirá una breve persecución y finalmente participará con las armas en la revuelta callejera y como orador en las juntas revolucionarias. La diferencia fundamental es que lo que había sido motivo de difamación, cárcel y exilio en el primero es aquí recompensado con un puesto político, un desenlace que tras los acontecimientos posteriores a La Gloriosa no resulta quizá tan descabellado.¹⁴² Sin embargo, como dijimos, en el momento en que el protagonista de Pereda se inserta en la sociedad comienza también la destrucción de una felicidad inicial en la que no se planteaba ninguna quimera.

Cuando me apuntó el bozo, y di en mirarme en el espejo, y en pagarme mucho de mi persona, y me tuvo el párroco por regularmente instruido en letras humanas, ni por descuido me asaltó la tentación de ser ministro, ni siquiera diputado a Cortes, ni de meterme a periodista, ni a poeta dramático, ni a funcionario de la nación, aunque fuera de los de corto sueldo. Todas estas cosas y otras muchas más estaban tan lejos de mi lugar, tan fuera del alcance de la máquina de mis pensamientos; tan limitado era el círculo de mis ideas; tan

¹⁴² Además de ser causa de sus desgracias, la posición de poder que ejerce Pedro Sánchez contamina de alguna manera su desinteresada actuación en el periodo revolucionario. Por este motivo quizá la recreación de los mismos acontecimientos en las *Impresiones y recuerdos* de Nombela (1909-1912) se reduzcan a una participación sólo literaria, de carácter, sin embargo, más espontánea y noble: “Volví a casa ponderando la cordura del pueblo, su marcialidad, su honradez (...) necesitando desahogar mi emoción, escribí una oda en la que rebosaba mi entusiasmo (...) al día siguiente volví a la barricada de la calle de Tudescos, donde me reconocieron y me acogieron con afecto (...) Me pidieron a coro que leyera los versos, y rodeado de una veintena de hombres de todas clases y condiciones, entre los que figuraba el capitán retirado, todos en mangas de camisa y sudando el quilo, porque hacía un calor sofocante, leí con mi calor poético y el de la temperatura la tal oda, que me valió, dicho sea sin retruécano, una *calurosa* ovación. Me hicieron repetir las estrofas; los primeros aplausos, que fueron ruidosos, atraieron más gente a la barricada, llegaron mujeres a engrosar el corro y otras asomadas a los balcones próximos, gritaron varias veces que leyera con voz más alta (...) No sé cuántas veces me hicieron repetir la lectura, y cuando ya no era posible continuar aquella escena, que si me halagaba, me dejó extenuado, el capitán exclamó: - Eso debe publicarse en las *Novedades*, para que todos nuestros amigos se enteren del tributo que este joven rinde al pueblo soberano” (Nombela 1976: 262-263). Además de la oda, el poeta escribe un ensayo lírico dedicado al general San Miguel cuya impresión casi le lleva a la ruina. Esta decepción se añade a las sufridas en el campo literario ante las sucesivas e interesadas negativas de empresarios teatrales y editores para publicar su obra, una relación de la trayectoria literaria muy común hasta este punto con la habitual desde el Romanticismo y que el propio Nombela reflejará en su relato *La senda de espinas* (1876).

enclavado estaba en los angostos linderos del terruño nativo, que hubiera yo tomado a sueños febriles aquellas imaginaciones si alguna vez se me hubieran metido entre los cascos (Pereda, *Pedro Sánchez* 55).

3.2.2. La locura del autor bohemio romántico. *El Doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós (1883).

En las *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870), manifiesto por excelencia a favor de la inclusión de la clase media como materia literaria, Galdós reivindica, sin ápice de burla, la lucha de los artistas en la sociedad moderna. Recuerda como destinos de estos los muy conocidos del trabajo de oficina y el martirio de la producción de una “plaga desastrosa” de novelas “destinadas sólo a la distracción y deleite de cierta clase de personas” (Pérez Galdós 1972: 119) contra la que había querido actuar pocos años antes *El caballero de las botas azules* (1867). Al fin y al cabo, el escritor poco podía hacer ante la maldición de la corriente sentimental e idealista, de la grosera, pesimista y social,¹⁴³ o de la histórica erudita que se le ofrecerían como modelos literarios en la sátira de 1872, *Un tribunal poético*. De este modo resume la vida del aspirante a creador en la década de los setenta:

Domina en nuestros pobres literatos un pesimismo horrible. Hablarles de escribir obras serias y concienzudas por el puro interés literario, es hablarles de otro mundo. Todos ellos andan a salto de mata, de periódico en periódico, en busca del necesario sustento, que encuentran rara vez; y la mayor recompensa y el mejor término de sus fatigas es penetrar en alguna oficina, panteón de toda gloria española. Todos reposan su cabeza cargada de laureles sobre un expediente; y el infeliz que no acepta esta solución, y se empeña en ser literato a secas, viviendo con su pluma, bien podría ser canonizado como uno de los más dignos mártires

¹⁴³ Parece que Galdós critica aquí las exageraciones de las primeras novelas naturalistas. La misma crítica es extensible a la común identificación entre autor y obra que sirve de base para el análisis pseudocientífico del artista: “No están conformes los biógrafos de D. Marcos en la causa de ciertas riñas, que pusieron a la esposa en peligro de morir de un hachazo: unos lo atribuyen a veleidades del escritor; otros más concienzudos, y buscando siempre las causas recónditas de los sucesos humanos, a que el pesimismo que adquirió cultivando su literatura, se infiltró de tal modo en su pensamiento, que llenó de melancolía y fastidio su vida. ¡Tal afinidad tienen las grandes ideas con las grandes almas!” (Pérez Galdós, *Tribunal poético* 149).

que han probado las amarguras de la vida en este valle de lágrimas (Pérez Galdós, *Observaciones* 117).

La independencia del individuo galdosiano respecto al tipo romántico no impide sin embargo su uso como elemento de comparación para sus personajes reales, máxime en los más aquejados de la locura quijotesca, como Isidora Rufete en *La Desheredada* o Alejandro Miquis en *El Doctor Centeno*. En este sentido, la muerte de Miquis escribirá el acta de defunción del Romanticismo o al menos de su interpretación extrema entre vida y arte, interpretación que sólo tenía cabida en un universo literario regido por unas leyes que no tenían entre sus objetivos transmitir el efecto mimético del realista.¹⁴⁴

Aunque la primera parte de la novela se inicia con el aprendizaje de Felipe Centeno, en el momento en que se convierte en el criado del estudiante y dramaturgo Alejandro Miquis, la narración, como el propio Felipe, se centra en el relato de los últimos meses de vida del dramaturgo, para quien Felipe acaba convirtiéndose en un nuevo Sancho o un moderno Lazarillo.

A diferencia de la tradición anterior a la que aludía Galdós en *Observaciones*, la llegada a la corte del joven Miquis desde el Toboso o los enfrentamientos directos con el comercio literario se relatan de manera secundaria,¹⁴⁵ y se prefiere la descripción de su proceso de locura creativa y de su enfermedad hasta que muere en la reafirmación de su poética y en su esperanza de regenerar el teatro nacional con un drama titulado *El condenado por confiado*.¹⁴⁶ La identificación última del autor con el protagonista de su obra, el drama histórico-romántico *El Grande de Osuna*, se explica en la larga tradición

¹⁴⁴ En el episodio *La estafeta romántica* (1899), Galdós recrea desde la óptica realista la recepción del Romanticismo. Se teme que uno de sus protagonistas, Fernando, se comporte como un nuevo Werther. Sin embargo, él mismo es consciente de lo fatigosa y estúpida que resultaría esa actitud de reproducirse en la realidad: “Al propio tiempo, no dejaba de comprender mi situación, iba entrando en el periodo de ridiculez; que la monotonía de mi desesperación lúgubre comenzaba a ser enfadosa en los círculos que yo frecuentaba. Disimulé por lo pronto. El carácter de Werther sin suicidio no me convenía en modo alguno, ni era papel airoso para ningún cristiano” (Pérez Galdós, *La estafeta romántica* 37).

¹⁴⁵ Para los habitantes del Toboso Alejandro Miquis estaba destinado a seguir la trayectoria política que hemos visto relatada en la novela del mismo año, *Pedro Sánchez*: “Era en general allí la creencia de que el Toboso, ya tan célebre en el mundo por imaginario personaje, lo iba a ser por uno de carne y hueso. Destináronle a estudiar Leyes. Los amigos de su papá decían: - Este, que empieza por literato y poeta, acabará, como todos, por orador político y ministro de cuenta. El Toboso tendrá, al fin, su prohombre” (Pérez Galdós, *El Doctor Centeno* I, 1394).

¹⁴⁶ Es decir, en lugar de intentar representar (y por tanto simplificar) en su totalidad al héroe romántico, la estética realista prefiere aislar, describir y analizar una pequeña parte de la vida de un sujeto cualquiera extraído de la multitud, para convertirlo, posteriormente, en un personaje interesante (R. Gullón 1987: 179-180).

de malas lecturas y peores interpretaciones románticas, en este caso aún más interiorizadas por la coincidencia en la misma persona de la malinterpretación del lector y la exaltación imaginativa del autor de la obra.

Tantas vueltas había dado en su espíritu al famoso y noble Virrey, que concluyó por identificarse con él y hacerlo suyo, fundiendo el carácter soñado en el real. En sus soliloquios decía: “Soy lo mismito que el Grande Osuna”. ¡Oh!, pues si Alejandro tuviera medios de manifestar lo que en sí llevaba; si los tiempos y las circunstancias le permitieran exteriorizarse, sin duda admiraríamos en él al gallardo tipo del prócer dadivoso, caballeresco, justiciero, duro con los malos, blando con los buenos, enamorado con frenesí de toda mujer guapa...

Dando en el hombro de Centeno una palmada tan fuerte que a poco más le hace caer del petril, díjole estas enfáticas palabras:

-Tú eres mi secretario, el gran don Francisco de Quevedo.

Verse comparado con el hombre más gracioso que ha existido en el mundo, hacía reír a Felipe de gozo y orgullo (Pérez Galdós, *El Doctor Centeno* I, 1413).

No es este el primer ejemplo en Galdós de la locura del hombre de la ilusión (común al poeta de *El hombre de la ilusión y el hombre de la realidad*, 1842), ya que un proceso similar había trastornado al protagonista de *El audaz* (1871).¹⁴⁷ Sin embargo es en Alejandro Miquis en quien la locura del *hombre en verso* (Pérez Galdós, *El Doctor Centeno* I, 1464) tiene unas consecuencias metaliterarias inmediatas en la literatura de 1863-1864, fecha en la que se sitúa la novela galdosiana y fecha en la que se publicó *El frac azul* (1864). El testigo de la literatura folletinesca, social y contemporánea, su vecino Ido del Sagrario, reafirmará en *Tormento* (1884) la plaga de la que hablábamos antes, pandemia que extinguirá las esperanzas de los Alejandros Miquis supervivientes que muestren de verdad ciertas aptitudes poéticas.¹⁴⁸

¹⁴⁷ La obsesión revolucionaria acerca la genialidad a la locura en el héroe de *El audaz*: “Muriel tenía en todos sus actos el sello de la superioridad, aun en aquella sociedad de locos. Sus movimientos eran dignos, su modo de mandar majestuoso, su voz grave, aunque estridente y sofocada. No se dignaba fijar la vista en los extraños que venían a contemplarle desde el mundo de fuera, desde el Imperio de la razón; lanzaba sobre ellos una mirada de desprecio y les volvía la espalda diciendo: - Estos necios no me conocen” (Pérez Galdós, *El audaz* I, 412).

¹⁴⁸ Por otro lado, Galdós desaconseja totalmente la lucha si no se tiene auténtico talento. Siguiendo este razonamiento, Manso recomienda a su discípulo no proseguir en la carrera de las Letras: “Era artista, sentía ardientemente la belleza, y aun sabía apreciar los primores del estilo, a pesar de hallarse desposeído casi en absoluto de conocimientos gramaticales. Más tarde estudiamos los poetas contemporáneos, y en

Novela de “arrepentimiento y de elegía” (Mainer 2003: 242), pese a los defectos de su drama, quizá más anacrónicos que disparatados, o incluso pese a la posible crítica hacia su vida disipada, la caracterización de Alejandro Miquis en la novela no puede ser calificada sino de positiva. Bondadoso, generoso e ingenuo, Alejandro, aún antes de sus delirios, se comporta como un personaje de otra época poética y caballeresca que no tiene cabida en el mundo verosímil de la novela realista.¹⁴⁹ Su forma romántica de ver la vida se plantea incompatible con la realidad, pero no es objeto directo de burla ni casi de condena, algo que sí ocurre con uno de los personajes, el astrónomo y aficionado dramaturgo de la Alta Comedia, Federico Ruiz.¹⁵⁰ Dado que es este personaje, avaro y vanidoso, el que pone el epitafio al Romanticismo (“Señores, el romanticismo ha muerto”) (Pérez Galdós, *El Doctor Centeno* I, 1466), la defunción de este no puede ser sino cuestionada. Al fin y al cabo, tanto la novela como el personaje de Alejandro Miquis son ejemplos claves de la deuda del Realismo con el auténtico Romanticismo al situarse en una encrucijada estética de la mentalidad bohemia (con su vagar por las calles como *flâneur*) (*Ib.* I, 1410), el romanticismo lacrimoso y el social y “un realismo de raíz romántica que pisa fuerte” (Mainer 2003: 236).

Si en *Pedro Sánchez* se renunciaba al *spleen*, en Alejandro Miquis se rinde un póstumo homenaje a la identificación entre la vida y el arte a través de los excesos vitales y creativos y el papel destacado del amor y la melancolía (en parte agudizada por el primero) en estos impulsos. En este sentido recordamos que no por casualidad la muerte de Miquis se produce por causa de la tuberculosis, enfermedad que más allá de asociarse con la pobreza y por extensión, con la vida marginal (prostibularia o artística),

poco tiempo se familiarizó con ellos. Su memoria era felicísima, y a lo mejor le sorprendía recitando con admirable sentido trozos de poemas modernos, de leyendas famosas y de composiciones ligeras o graves. Razón había para esperar que mi discípulo, que de tal modo se identificaba con la poesía, fuera también poeta. Cierta día me trajo con gran misterio unas quintillas; las leí, pero me parecieron tan malas, que le ordené no volviese a tutear a las Musas en todos los días de su vida, y que se mantuviera con ellas en aquel buen término de respeto y cariño que imposibilita la familiaridad. Le convencí de que no era de la familia, de que son cosas muy distintas sentir la belleza y expresarla, y él, sin ofensa de su amor propio, me prometió no volver a ocuparse de otros versos que de los ajenos” (Pérez Galdós, *El amigo Manso* I, 1194).

¹⁴⁹ En su primer encuentro, Alejandro Miquis ofrece a Felipe parte de su ajuar para que pueda vestir decentemente y abrigarse en el invierno, un gesto desinteresado que escandaliza a otros personajes. Quizá con la donación de su chaqué azul el poeta comience la transformación de Felipe en su particular Sancho Panza: “-Pero, ¡qué loco, Virgen madre, qué loco!... Allí está dando el *chaquet* azul, que no se ha puesto más que tres veces..., y dos camisas y unas botas enteramente nuevas... ¡Jesús, Jesús! (...) Acabará en San Bernardino” (Pérez Galdós, *El Doctor Centeno* I, 1327).

¹⁵⁰ “En rigor, a lo largo de la dilatada agonía de Miquis, Ruiz se va convirtiendo progresivamente en un fantoche de sí mismo y en una contrafigura esperpéntica del hombre al que la muerte dignifica” (Mainer 2003: 242).

llegó a convertirse en una manera de estetizar la muerte y a sus víctimas (Sontag 1996: 25). Recuerda también Sontag cómo la palidez del enfermo se asociaba con una mayor desmaterialización del mismo (*Ib.* 20), y por lo tanto, con una mayor aproximación al ideal.

Era la perfecta imagen de un Nazareno, a quien se le quitaran diez años. Su barba mosaica le había crecido algo después de la enfermedad; pero aún no pasaba de la condición de vello largo, fino y sedoso. Era más bien como una sombra dibujada con blando carboncillo: se creería que iba a desaparecer si la soplaban con fuerza. Su perfecta nariz, afilada, tenía transparencias de ópalo, y las tintas gelatinosas de sus mejillas y sienes hacían que éstas parecieran más deprimidas de lo que estaban. El tinte cárdeno de las cuencas de sus ojos agrandaba éstos, haciéndolos más negros, luminosos y profundos. Cuando eran intérpretes de la esperanza o del entusiasmo, el espíritu como que no cabía en ellos y se derramaba en borbotones de luz. Tristes, parecían la propia mirada de la muerte; alegres, traían resurrección o apariencias de salud a todo el descompuesto organismo.

Día y noche se le veía en aquella postura de paciencia, incorporado en el lecho, porque no podía respirar de otra manera; rodeado de almohadas, mal cubierto, de frente a la luz, con la mirada perdida en el techo, o en el cuadrado trozo de cielo que por la ventana se veía (Pérez Galdós, *El Doctor Centeno* I, 1424).¹⁵¹

La locura creativa y la enfermedad son causas comunes y dependientes en la muerte del joven escritor puesto que los efectos del primero repercuten en el segundo y viceversa (Flores Ruiz y Luna Rodríguez 2005). Sin embargo, incluso antes de contraer su enfermedad, el narrador duda de la neurosis hereditaria del poeta anotando que quizá

¹⁵¹ “La enfermedad es causa de fealdad cuando modifica sobremanera la forma: es también el caso de la hidropesía, de la timpanitis y otras enfermedades similares. No lo es cuando, en la caquexia, en la tuberculosis, en los estados febriles, le da al organismo aquel color trascendente que le da un aspecto etéreo. La delgadez, la mirada ardiente, las mejillas pálidas o enrojecidas por la fiebre del enfermo permiten intuir de forma más inmediata la esencia del espíritu. Entonces el espíritu está ya como separado del organismo. Habita aún en él, pero solo para convertirlo en puro signo. El cuerpo con su transparente ‘morbidez’ ya no tiene significado por sí mismo, es en todo expresión del espíritu que se aleja de él, independiente de su naturaleza. ¡Qué espectáculo más luminoso ofrecen una niña o un jovencito en el lecho de muerte, víctimas de la tuberculosis! No hallamos nada semejante entre los animales. Por los mismos motivos, no puede decirse que la muerte siempre produzca un afeamiento de los rasgos del rostro: puede incluso dejar tras de sí una expresión bella, feliz” (Rosenkranz, *Estética de lo feo* 1853, 256).

se trate tan solo de la reciente moda de buscarle una explicación científica a la inspiración poética.¹⁵² Esta incertidumbre tiene como consecuencia que nunca sepamos a ciencia cierta si la sucesión de momentos creativos y de instantes de abatimiento tienen su causa en el temperamento melancólico y tradicional del artista, en la degradación por la tuberculosis o en la simultaneidad de ambos procesos.

En esto ocupaba Alejandro aquellas madrugadas, viviendo solo en el gabinete de la esquina, después de su cambio de fortuna. A tales horas, excitado por su labor, sentía febril entusiasmo; había algo de convulsivo y epiléptico en la onda de vibraciones nerviosas que de su cerebro salía, viniendo a morir en su epidermis. Su sangre era lumbre; el pulso se aceleraba, corría, como viajero impaciente. Su fantasía poderosa encendíase a la acción magnética de aquel estilo ampuloso y calderoniano (...) La excitación cerebral de Miquis concluía en enfermizo marasmo. Se acostaba rendido de fatiga, y le entraba delirio, con escalofríos muy penosos (...) Levantábase Alejandro muy tarde, cada día más tarde; sentía, al despertar, un enbrutecimiento invencible. La pereza le dominaba y no podía vencerla. Su cuerpo era de plomo... (Pérez Galdós, *El Doctor Centeno* I, 1395-1396).¹⁵³

De este modo, los últimos instantes de Miquis recrearían la apoteosis del mismo Romanticismo que parece terminar con él.

Faltábale en absoluto la palabra: disfrutaba de la vista y oído; sus percepciones eran vivaces, aunque falsas: sus ideas, las ideas de todos los momentos de su vida, pero engrandecidas por un sentido hiperbólico, deformadas por la

¹⁵² “Físicamente era raquítrico y de constitución muy pobre, con la fatalidad de ser dado a derrochar sus escasas fuerzas vitales. Sus nervios se hallaban siempre en grado muy alto de tensión, y todo él vibraba constantemente, como cuerda de templado metal, sin cesar herida por el divino plectro de las ideas. La fiebre era en él fisiológica, y el organismo del cerebro constitucional y normal. Era un enfermo sin dolor, quizás loco, quizás poeta. En otro tiempo se habría dicho que tenía los demonios en el cuerpo. Hoy sería una víctima de la neurosis” (Pérez Galdós, *El Doctor Centeno* I, 1393).

¹⁵³ Alejandro Miquis presenta también síntomas de la obsesión por la obra maestra, nunca perfecta pero siempre omnipresente, causante también de estos momentos de creatividad y pérdida de fe: “El iluminado manchego se pasaba las lentas y cansadas horas de su enfermedad pensando en la ira de don Pedro y en el grandioso cuanto infortunado drama. Este era la causa de sus males todos; pero también de aquellas resurrecciones súbitas y vigorosas de su espíritu, que compensaban las molestias físicas. Porque el arte, dominando con imperio en su alma, era la fuerza que le alentaba, el resorte de la vida y el secreto germen de ideas salvadoras” (Pérez Galdós, *El Doctor Centeno* I, 1414).

amplificación romántica; sus imágenes, las reales, pero coloridas de vigorosas tintas, todo metafórico y trasladado a los patrones del ensueño, conservando, no obstante, sus originales elementos de verdad (Pérez Galdós, *El Doctor Centeno* I, 1444 -1445).

3.2.3. Poetas románticos de provincias.

Incluir al protagonista de *El señorito Octavio* (1881) de Palacio Valdés en la nómina de los personajes artistas es un tanto discutible. Al fin y al cabo, no existe constancia de que dé forma literaria a su imaginación exaltada ni que llegue siquiera a emborronar los “muchos papeles” depositados sobre “una mesa de escribir, tallada con pésimo gusto” (Palacio Valdés, *El señorito Octavio* II, 11). Sin embargo, el hecho de que se considere un héroe de novela y pretenda actuar como tal lo relaciona de algún modo con el poeta de *El Cisne de Vilamorta* de Pardo Bazán (1885), al menos en lo que respecta a la cuidadosa elección de su vestuario, conversación y gestualidad.

Colocadas en lugar preferente de su biblioteca [las obras de Feuillet], fueron para él, á un tiempo mismo, código de la cortesanía y biblia de los sentimientos nebulosos y delicados. Desde entonces vivió una vida ficticia, pero llena de encantos, incomprendible para la mayoría de los humanos, sobre todo para los humanos de Vegalora. Alejándose cada vez más del comercio de la gente que le rodeaba, principió a asistir con la imaginación a las escenas descritas con más arte que vigor, por su favorito Feuillet, y a representárselas con tal verdad, que ni un solo pormenor les faltaba (...) Y no solamente fue espectador humilde de estas escenas, sino que, dejando suelta la rienda a su fantasía desocupada, se puso a tejer novelas análogas de las cuales siempre resultaba él el héroe o protagonista (...) Así, de un modo vago e inconsciente, principió a imitar el carácter y las inclinaciones de los personajes que más admiraba y a adoptar en la forma estrecha y deficiente que podía los usos de la sociedad elevada donde tenía puestos los ojos. Entonces se le vio andar por los parajes más retirados de la población, solo y vestido con extraordinaria elegancia (Palacio Valdés, *El señorito Octavio* II, 54).

Aunque Octavio prefiere asimilarse a los elegantes protagonistas de las novelas románticas de ambientes elegantes a la manera de Feuillet, no abandona por ello algunos de los tópicos todavía frecuentes en el posromanticismo, como el chaquet azul, que vimos en Alejandro Miquis,¹⁵⁴ o la imitación de los tópicos de la poesía becqueriana a la que recurre para resaltar su sensibilidad.¹⁵⁵ Octavio anticipa de este modo la cursilería del Cisne, al menos en su adhesión a una aristocracia poética que en el caso de Octavio se asemeja más a una ridícula combinación del héroe romántico y el dandismo urbano.

3.2.3.1. *El Cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán (1885).

La parodia que Pardo Bazán ofrece sobre los poetas de provincias en *El Cisne de Vilamorta* no es extensible ni al héroe romántico en general ni al poeta que trabaja fuera de la corte en particular. Ejemplo del primero tenemos a Artegui, el protagonista de *Un viaje de novios* (1881), un personaje oscuro, pasional, enfermo de la misma melancolía y padecimiento que había lamentado en su crítica de *Pedro Sánchez*. En “El oficio de poeta” (1877) el segundo es objeto de compasión, ya que se le explota con encargos personales y con festejos que se disfrazan de distracciones y que ocupan lo que para los demás son sus eternos momentos de ocio.

¿Dónde hay desdicha igual a que, por ser dueño de una facultad intelectual, no concedida a todos, se pase plaza de mentecato, e inútil, para el empleo de las restantes? Pues así cabalmente acontece a los poetas. En opinión general, decir poeta es tanto como decir distraído, holgazán, iluso, inexperto, y finalmente sandio o loco de remate (Pardo Bazán, *El oficio de poeta* 101).

¹⁵⁴ “Aunque su rostro, cándido y delicado, es de adolescente, la figura no lo es, y declara en él un joven de veintidós o veintitrés años, de mediana estatura y bien proporcionado. Viste con pulcritud, y si bien un poco retrasado en la moda respecto a Madrid, está adelantado y mucho respecto a la que ordinariamente rige en las provincias, sobre todo en los pueblos secundarios. Su traje se compone de un chaquet de tela azul, chaleco blanco, pantalón también azul y botas de charol muy empolvadas” (Palacio Valdés, *El señorito Octavio* II, 21).

¹⁵⁵ Octavio cree imprescindible que el amor se manifieste a través de los tópicos románticos: “Vaya, no riñamos y mírame un poco. Tú no sabes las cosas que yo veo al través de tus pupilas azules. Lo más hermoso que existe en la creación es azul: el cielo, el mar y tus ojos. ¿No has observado qué afición tengo al color azul desde que te quiero? Mira mi traje; mira mi corbata...” (Palacio Valdés, *El señorito Octavio* II, 41).

Por lo que respecta al escritor este aparece de forma regular en sus colecciones de cuentos, asociado a sus distintas facetas. Así, en *Linda* (1893) es un folletinista mediocre, en *Sor Aparición* (1896) un poeta corrupto por la capital, mientras que en *La inspiración* (1894), *En verso* (1909) y *El ruido* (1892) se reflexiona acerca del problema de la creatividad y la búsqueda del ideal. Incluso el protagonista de *El ruido* llega a caer en la locura en su rastreo de la forma musical aislada y pura.

Si bien los problemas de la creatividad se tratan en estos relatos con gran respeto, la actuación anacrónica, superficial, parasitaria y vegetativa del protagonista de *El Cisne de de Vilamorta* es claro objeto de burla y de caricatura. Frente a la honestidad de Octavio, Segundo García, el cantor oficial de la ciudad de provincia, se aprovecha del atractivo de su fachada pseudoromántica y se siente superior a la comunidad que le rodea, inclusive Leocadia, la maestra que le repugna pero por la que, sin embargo, se deja mantener (“La de Leocadia le sirvió de refugio, y él vino en dejarse querer pasivamente, lisonjeado al pronto por el triunfo que habían obtenido sus versos, alcanzándole homenaje tan desinteresado y ardiente, atraído después por el bienestar moral que engendra la aprobación sin condiciones y la complacencia sin tasa”) (Pardo Bazán, *El Cisne* 662-663).

Consciente también de la común identificación entre el arte y la vida esperable en los artistas románticos, se esfuerza por imitar los versos de Bécquer (un delito aún mayor que la recitación de Octavio), estrofas “redondas, fáciles, remataditas por consonantes armoniosos y oportunos, con cierta sonoridad y dulzura muy deleitable para el mismo autor” (Pardo Bazán, *El Cisne* 701) que darán como resultado un libro *bonito* que provoca claramente el disgusto de la crítica madrileña.¹⁵⁶ En ambos casos el error resulta de quedarse en una lectura superficial de la obra del poeta sevillano, lectura por otro lado pronto condicionada por la imagen literaria que se le atribuye, y que la convierte en poesía de rápido consumo, simple de entender y se supone que fácil de reproducir para alimentar la demanda de “ese transporte momentáneo a un mundo

¹⁵⁶ “Que hoy, cuando Bécquer pertenece ya al número de los semidioses de la poesía, habiendo ingresado en el panteón de los inmortales, es pecado que se le falte al respeto imitándole torpemente, y estropeando y contrahaciendo sus pensamientos mejores”, afirmación que resume la opinión madrileña (Pardo Bazán, *El Cisne* 814). Previamente el narrador había elogiado la sencilla dificultad de la poesía becqueriana (“¡Ahí es nada! Obtener la difícil conjunción de la forma y la idea, prender el sentimiento con los eslabones del oro del ritmo! ¡Ah, qué cadena tan leve y florida en apariencia y tan dura de forjar en realidad! ¡Cómo engaña la ingenua soltura, la fácil armonía del maestro! ¡Qué hacedero parece decir cosas sencillas, íntimas, narrar quimeras de la fantasía y del corazón en metro suelto y desceñido, y cuán imposible es, sin embargo, para quien no se llama Bécquer, prestar al verso esas alitas palpitantes, diáfanas y azules con que vuela la mariposa becqueriana!” (Pardo Bazán, *El Cisne* 702).

ilusorio”, sensiblería “de andar por casa” de las clases medias (Moreno Hernández 1995: 43-44). De ella se sigue alimentando el poetastro costumbrista, cultivador ahora del “género de los *suspirillos germánicos*, según la feliz expresión de Núñez de Arce” y otras “composiciones patrióticas” (Ossorio y Bernard, “Un... poeta” 1877: 27).¹⁵⁷

El Cisne no sólo pretende reproducir una aptitud sino que sobre todo centra sus esfuerzos en recrear las actitudes y acciones que ha heredado de la literatura.¹⁵⁸ Esta le exige la recreación de vagabundeos solitarios e imprecaciones a la luna, que son por supuesto objeto de mofa tanto de los personajes como del narrador de la novela por ridículos y fingidos. La misma condena se le impone en sus intentos de relación con la mujer del político que regresa al pueblo por problemas de salud. Que la altiva señora se sienta halagada y deje continuar la adoración por simple divertimento no resta culpabilidad al poeta, que actúa como el Anthony exigido por su profesión poética.

A estas interrogaciones, calculadas para que la contestación del eco formase sentido con ellas, siguieron frases lanzadas sin más objeto que el de oír las repercutirse con extraña intensidad en el muro. “-¡Hermosa noche! -La luna brilla-. Se ha puesto el sol-. Eco, ¿me entiendes tú? - Eco, ¿sueñas algo? - ¡Gloria! ¡Ambición! ¡Amor!” El nocturno viandante, embelesado, insistía, variaba las palabras, las combinaba (...) con lenta canturía empezó a recitar versos de Bécquer, sin atender ya a la voz de la muralla que, en su precipitación de repetirlos, se los devolvía truncados y confusos. [Le oyen unos arrieros y le imitan] La ninfa domiciliada en el muro no opuso resistencia a la profanación, y repitió los tacos redondos tan fielmente como las estrofas del poeta. Al oír las vociferaciones y carcajadas opacas que la pared devolvía irónicas, Segundo, el del abogado, se volvió furioso, comprendiendo que los muy salvajes se burlaban de su entretenimiento sentimental (Pardo Bazán, *El Cisne* 650-651).

¹⁵⁷ Continúa con la descripción: “Manolito es hoy una necesidad de la sociedad moderna. Habitada esta a sentir poco sin renunciar por eso a que se le supongan aficiones literarias, agasaja al escritor para que este a su vez lea en sus reuniones alguna de sus composiciones poéticas; enmascara al infeliz con los dictados de eminente, inspirado y sublime, y Manolito hace ya versos como su padre píldoras y ungüentos. Ha logrado tal facilidad, que no tendría inconveniente en pasarse hablando en endecasílabos toda la semana, no falta quien le suponga aptitudes académicas” (Ossorio y Bernard, “Un... poeta” 1877: 28).

¹⁵⁸ Tal y como afirma Valis (1986: 306): “He acts like a hero but he also knows it. This is to say that as a character he sees himself behaving... like a character.”

Sin embargo, no es el personaje de Dumas el único modelo al que remite la figura del Cisne. Las semejanzas con Lucien de Rubemprè de *Las ilusiones perdidas* en cuanto a que también el Cisne es protegido por una mujer mayor y es el causante de la ruina ajena, la relación cuasi platónica con la mujer casada como Frédéric Moreau y Mme. Arnoux en *La educación sentimental* así como la ausencia de una formación personal consolidada que recuerda a la del protagonista de *Las confesiones de un hijo del siglo* de Musset¹⁵⁹ se explican por su filiación común con la pose y máscara del poeta-romántico que quiere aprovecharse de las relaciones intertextuales entre estos clásicos contemporáneos y que tienen su origen último, en su caracterización como héroes melancólicos, en el *Werther* de Goethe. Sin embargo, el Cisne también decepciona en sus ambiciones urbanitas. Como la mayoría de los artistas, Segundo desea alcanzar la gloria en Madrid, pero su vocación dista de ser ingenua ni íntegra. Ante la dificultad de vivir de la literatura, está dispuesto a aceptar el empleo público que

¹⁵⁹ Recordamos que el protagonista de Musset se lamentaba de que “no tenía ni profesión ni ocupación ninguna (...) mi único tesoro, después del amor, era la independencia (...) al no sentir vocación por ninguna, dejé vagar mis pensamientos (...) seré un hombre, pero no un hombre corriente (...) Así se encontraba mi espíritu; había leído mucho; además, había aprendido a pintar. Sabía de memoria muchas cosas, pero sin orden ni concierto, de modo que mi cabeza estaba hueca y llena a la par, como una esponja. Me enamoraba de todos los poetas, uno detrás de otro; pero, como mi naturaleza es muy impresionable, el último que leía tenía el don de hacerme despreciar a los anteriores. Me había construido una gran tienda de ruinas hasta que al fin, saciado de novedades y de lo desconocido, me convertí yo mismo en una ruina” (Musset, *Confesiones de un hijo del siglo* 125-127). Segundo también está dotado de “un memorió de primera y un regular despejo” y sobre su mesa “se besaban tomos de Zorrilla y Espronceda, malas traducciones de Heine, obras de poetas regionales, el Lamas Varela, alias *Remedia-vagos*, y otros volúmenes no menos heterogéneos. No era Segundo un lector incansable; elegía sus lecturas según el capricho del momento, y sólo leía lo que conformaba con sus aficiones, adquiriendo así un barniz de cultura deficiente y varia. (...) Por un raro fenómeno de parentesco cultural, se identificó con el movimiento romántico del segundo tercio del siglo, y en un rincón de Galicia revivió la vida psicológica de generaciones ya difuntas” (Pardo Bazán, *El Cisne* 660-661). Pardo Bazán critica así una falta de criterio propio, que en Musset tenía consecuencias trágicas, y que ya había sido objeto de mofa en *Pedro Sánchez* (179): “A todo esto, tenía yo un memorió colosal, y una singular disposición para asimilar el estilo y la estructura de las obras ajenas. Y lo declaro aquí, porque en virtud de esta memoria y de este poder de asimilación, en poniéndome a escribir hacia cosas que me asombraban, y, sin embargo, no valían dos pitos, como me lo demostró Matica en más de una ocasión y con motivo de pedirle yo su parecer sobre lo que había hecho”. La semejanza evidente entre las novelas de Pereda y Pardo Bazán hizo que esta última modificara partes de su argumento con el fin de evitar las previsibles acusaciones de plagio. Así escribe a Pereda el 2 de enero de 1884: “¿Sabe usted que la novela que ahora traigo entre manos era una cosa parecida -sin serlo, ya que U. entiende a media palabra- al *Pedro Sánchez* de U? Había hombre político que viene al pueblo pequeño en que nació, hija suya que trastorna la cabeza a un poeta provinciano, y alguna otra coincidencia. Dicho *había*, porque ya modificaré en los accidentes el plan del *Cisne de Vilamorta*, por evitar las malicias del público, que no cree en los ambientes literarios” En Patiño Eirín (1999: 32), que cita a su vez desde González Herrán, José Manuel, “Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX (1983), 259-287. Penas Varela (1999) relaciona también *El Cisne* con *Cuesta abajo* de Clarín (1891) así como este último lo hace con *El señorito Octavio* (“Así, cuanto le sucede por este camino a Segundo García, le había sucedido, salvo el vencer, al Señorito Octavio - de Armando Palacio, el cual- el señorito, o yo recuerdo mal, o no era poeta”) (L. Alas “Clarín”, “*El Cisne de Vilamorta*. Novela por Doña Emilia Pardo Bazán” 784).

le ofrezca don Victoriano, “un puesto que no le robe a usted muchas horas, ni le caliente mucho la cabeza”, es decir, la seguridad burguesa que solía constituir la muerte del espíritu o de la vocación poética (Pardo Bazán, *El Cisne* 728). De hecho, cuando recibe el único desengaño real, el fracaso de su libro en la Corte, toma una decisión muy pragmática, irse a probar suerte en América, donde quizá, ejerza la abogacía.¹⁶⁰

La curiosidad que el Cisne despierta en Nieves tiene más que ver con el redescubrimiento del tipo romántico, extinto en su aspecto más superficial en la corte, que en una fascinación real por la independencia y originalidad que se asocia a su comportamiento. Las lectoras herederas de la fascinación del héroe romántico son aquellos personajes más aficionadas a la idealización lírica, la maestra Leocadia y la literata Elvira. La preocupación por el exceso de fantasía de los libros románticos había sido ya tratada en su primera novela, *Aficiones peligrosas* (1866),¹⁶¹ aunque la crítica se dirige más a la interpretación errónea que de tales temas se hace que a las novelas en sí. Leocadia y Elvira encarnarán aquí uno de los tópicos más frecuentes del costumbrismo, el de la marisabidilla vulgar y el de la marisabidilla culta de Cayetano Rosell en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). Las *ilusiones perdidas* de Leocadia se disculpan por formar parte de un escudo emocional que le protege de su maltrecha vida,¹⁶² las de Elvira, sin embargo, son igual de reprobables que las del Cisne, aunque

¹⁶⁰ Se echa en falta, por lo tanto, la experiencia urbana del Cisne, algo que resta interés a su trayectoria literaria y sentimental frente al protagonista de *La educación sentimental* con el que comparte “la pasividad y ausencia de una clara evolución artística (...) coincidencia derivada de la común mirada irónica desde la óptica realista” (Isla García 2012: 205). En palabras de Clarín (2003: 783): “Si alguna censura poco favorable merece *El cisne*, que no lo niego, no es, ciertamente, porque Segundo sea como es. El Federico de *La educación sentimental* no es de otra estofa, y hace lo que García hiciera viviendo en París y no en un rincón de Galicia. La culpa de que el interés que despierta el libro no sea muy grande, no está en el carácter de Segundo, sino en la autora, que no quiso estudiar a su personaje más que en momento de su vida, en una sola aventura, y cuando los yangüenses de la realidad fría y seca le dan la primera paliza.” El desinterés del narrador por lo que acontece al Cisne remarca aún más la intención satírica del relato y la utilización del personaje para desmitificar la explotación “del yo, afirmado anárquicamente” (*Literatura francesa moderna. El Romanticismo* [1910], cap. V) que se exageraba en el tipo romántico (“Acaso algún día narrará la historia las metamorfosis del Cisne, su odisea y sus vicisitudes”) (Pardo Bazán, *El Cisne* 821).

¹⁶¹ “Amanda es una imaginación exaltada; y sabes bien cuán fáciles de extraviar son estas almas fogosas. Cuida pues de moderar su ardor, y sobre todo, presérvala de ese veneno del alma que se llama mala lectura” (Pardo Bazán, *Aficiones peligrosas* 48); “He notado con mucha frecuencia que la novela actual posee el singular privilegio de trastornar deliciosamente las cabezas y los corazones (...) Aleja de tal manera de la vida real, que es imposible el verla sin hastío después de haber atravesado toda aquella brillante fantasmagoría” (*Ib.* 58).

¹⁶² “El inicuo estupro sufrido en los primeros años de la juventud había dejado a Leocadia, envuelto en sus amargas memorias, horror profundo a las realidades del matrimonio, base de la familia, y una sed perpetua de cosas ideales y delicadas, rocío que refresca la imaginación y satisface al sentimiento. Poseía la media instrucción de las maestras, rudimentarias, pero bastante para infundir gustos exóticos en Vilamorta, verbigracia, el de las letras, en sus más accesibles formas -novela y verso-. Consagró a la

parece que hay en ellas algo más de sentimiento auténtico que en el poeta masculino o al menos así pretende reflejar adoptando en su presencia “la acostumbrada postura lánguida y sentimental” que mantiene durante su estancia en las Vides (Pardo Bazán, *El Cisne* 761) o esperándole con una escenografía nocturna equivalente.

En efecto, una mujer esperaba allí, ansiosa, vestida de blanco, apoyada sobre el balaustre de madera de la solana; mas ya la distancia no consentía ilusiones ópticas; era Elvira Molende, con su peinador de percal y el pelo tendido, a guisa de actriz que representa la *Sonámbula*. ¡Con qué afán se inclinaba la pobrecilla! Casi tenía el cuerpo fuera del balcón. Jurara el poeta que hasta le llamaba por su nombre, muy bajo, con ceceo cariñoso... Y él pasó de largo (Pardo Bazán, *El Cisne* 776).

Recordábamos al principio que la crítica pardobaziana no se dirige tanto contra el Romanticismo como movimiento de renovación literaria como a las actitudes falsarias que proliferaron desde sus reacciones hiperbólicas y que vimos que habían sido objeto de sátira y burla desde la popularización del movimiento. Así pues, en lo que respecta a la autenticidad de la poética romántica, Pardo Bazán destacará el papel fundamental del Romanticismo en la génesis del individualismo en la modernidad que “como fenómeno aislado, como enfermedad, pasión o anhelo del espíritu, no pasará tal vez nunca” (*El Cisne* 646) y reivindicará su presencia al lado del naturalismo católico defendido en *La cuestión palpitante* (1882-1883).

lectura los ocios de su vida monótona y honesta. Leyó con fe, con entusiasmo, sin crítica alguna: leyó creyendo y admitiéndolo todo, unimismándose con las heroínas, oyendo resonar en su corazón los suspiros del vate, los cantos del trovador y los lamentos del bardo. Fue la lectura su vicio secreto, su misteriosa felicidad (...) Al tropezar Leocadia con Segundo, la casualidad aplicó encendida mecha al formidable polvorín de sentimientos y ensueños encerrado en el alma de la maestra (...) Segundo era la poesía hecha carne; en él se cifraban y compendiaban todas las interesantes y divinas menudencias de los versos: las flores, el aura, el ruiseñor, la luz moribunda del sol, la luna, la umbría selva” (Pardo Bazán, *El Cisne* 658-659).

3.3. Víctimas de la sociedad.

3.3.1. El naturalismo radical. *El periodista* de Eduardo López Bago (1884) y *Declaración de un vencido* de Alejandro Sawa (1887).

La lectura naturalista del subjetivismo romántico se traduce en un estudio analítico y supuestamente científico de la influencia genética, ambiental y social que, sobre el yo sentimental, edifica el temperamento zolesco. La rigurosa objetividad sobre la que se asienta el movimiento adolece en muchos casos de tantos prejuicios y tesis como el maniqueísmo romántico contra el que reaccionaba y del que se toma, además, el dualismo moral que condiciona y subordina personajes y trama. Así pues, la novela naturalista acaba presentándose como síntesis del positivismo más radical y de la caracterización del folletín lo que supone el regreso a un narrador superomnisciente y a temperamentos en lugar de a personajes (Lissourges 1988: 249). En cuanto a la equiparación de lo naturalista con lo “grosero, obscuro y sucio” (Pardo Bazán, *El cisne* 645-646), es decir, con el estudio de las lacras sociales en todas sus manifestaciones, incluida la popular (tabernas, prostitución, etc.) la observaremos especialmente en la obra de López Bago, mientras que la de Sawa será todavía en parte deudora del Romanticismo y de su defensa de la belleza.¹⁶³

Tanto en *El periodista* como en *Declaración de un vencido*, los escritores protagonistas volverán a sufrir el destino trágico del literato romántico. Sin embargo, mientras que en los protagonistas de las novelas prerrealistas la desgracia tardaba en minar el optimismo de los poetas y cuando este se desmoronaba, se les recompensaba con un final sacralizado (locura profética o suicidio titánico), los protagonistas de las novelas del naturalismo radical son víctimas desde que comienza el relato, la desdicha destruye las ilusiones cuando aún no han sido casi ni esbozadas y arrasa con los restos

¹⁶³ Recuerdo que cuando hablamos de *La obra* de Zola vimos ya cómo este reconocía en boca de Sandoz la deuda romántica (“... ¡Ah! Todos bebemos de la salsa romántica. Nuestra juventud ha chapoteado demasiado en ella, estamos metidos en ella hasta los corvejones. Necesitamos una buena limpieza”) (Zola, *La obra* 93-94). En *El periodista* se expondrá dos veces la oposición entre la escuela idealista y la naturalista. La primera se desarrollará cuando el protagonista confeccione una novela *que copia la verdad misma* para un famoso escritor idealista (López Bago, *El periodista* 120), un episodio que recuerda a lo sucedido en *El tribunal literario* de Galdós (1872). La segunda será en la posdata, cuando insista en su poética de reproducción y traslado de la naturaleza frente a las “afeminaciones” de la escuela idealista a la que asocia implícitamente con el conservadurismo político (“Mis odios en literatura son las afeminaciones a que nos quiere llevar la llamada escuela idealista. Mis odios en política son las decadencias a que trata de someternos la escuela conservadora”) (López Bago, *El periodista* 173-174).

de un idealismo que, desde luego, no se encuentra tampoco en la realidad circundante. Además, el uso de arquetipos se combinará ahora con la tendencia a la animalización.

La insistencia en la corrupción de la virtud, la descripción de todo tipo de vicios y el enfrentamiento entre la necesidad y el amor y la ambición y la lujuria que encontraremos por ejemplo en *El periodista* resucita la oposición explícita entre el yo y el mundo lo que supone el retorno a las dos opciones de adaptación o renuncia. Por otro lado, el determinismo ejerce tanta presión sobre los protagonistas que quizá no conviene hablar de opciones sino de posibles desenlaces.

El lastre que implica la obligación de confirmar la tesis de la novela, es decir, el asesinato del individuo por la opresión de la sociedad, impide una evolución original en la caracterización del personaje del artista que se debate entre el Prometeo romántico y la pasividad e introspección finisecular. Aunque se niegue, estamos ante personajes extraordinarios pero impotentes, comprometidos con la misión romántica evolucionada en un humanismo sentimental (Pattison 136) que, sin embargo, cuando intentan desarrollarse, son inmediatamente *vencidos*. Las vicisitudes y lucha personal entre arquetipos malignos y el condicionamiento natural frenan todavía la posterior transformación en el personaje del intelectual.

3.3.1.1. El tormento agónico de *El periodista* de Eduardo López Bago (1884).

Primera novela de una serie que pensaba titular *Cuadros de la vida política* (Lissourges 1988: 239), *El periodista* cuenta los problemas de un joven redactor, padre de una hija y compañero sentimental de una mujer enferma, por sobrevivir a la miseria en medio de un turbulento drama que culminará con el suicidio del protagonista. Las desdichas se suceden a partir de que es despedido de la redacción por replicar un insulto contra su familia, fácil objeto de burla al no cimentarse sobre una unión legal. Se agudizan cuando el autor para el que sirve de negro le recrimina la poética naturalista de la novela encargada (novela que, sin embargo, es un éxito) y se desbordarán cuando su amante, anémica, ceda a posar para una publicidad modernista ante el requerimiento del poderoso político frente al cual, posteriormente, su compañero dará fin a su vida.

Pese a que se pretende alejar al protagonista del prototipo del héroe romántico insistiendo en lo corriente de su vida, la descripción de su pasado, su lucha, bondad y

abnegación niegan su anonimato a ojos de un lector que lo interpretará como un excelente ejemplo de la deuda sentimental de la que hablábamos en la introducción.¹⁶⁴

Novela intermedia entre la raigambre romántica y el naturalismo radical, Pura Fernández lo define como “un claro exponente del desengaño y desilusión flaubertianas” al que se añade la fuerza destructiva del determinismo que no logra, sin embargo, la degeneración moral del protagonista (1995: 152). La integridad de la dignidad del protagonista de la novela de López Bago se explica de hecho como un refuerzo para enfatizar el mensaje de la novela y resulta mucho más sencillo de justificar que una repentina conversión psicológica que no tiene cabida en el personaje-tipo ni siquiera cuando caiga, como ocurrirá en *Declaración de un vencido*, en la maldad involuntaria de la que es culpable la sociedad decadente. Nada tienen que ver las dificultades de Luis con las de Frédéric de *La educación sentimental*, cuya decepción proviene más del enfrentamiento de sus expectativas sentimentales con la realidad parisina que del fracaso efectivo de estas. Al contrario de la tesis de López Bago, la culpabilidad última de la novela de Flaubert se explica en la actitud pasiva del propio Frédéric.

El tema de la creación pictórica, aunque tratado de forma muy secundaria, resulta sumamente interesante por la manera en que introduce la asociación entre el canon estético finisecular, modernista o art-nouveau, con el gusto burgués y capitalista, una relación conflictiva desde el punto de vista ideológico pero fructífera también desde el comercial en su utilización como reclamo publicitario o adorno de los interiores burgueses (Benjamin, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*). Quizá así se explique por qué para completar la “Alegoría del Café” diseñada para el techo de un lujoso y moderno local de la ciudad, un lugar presumiblemente elitista, el pintor insista en homenajear a la musa poética:

La composición del cuadro, obedeciendo a las ideas del pintor, estaba reducida a lo siguiente: en el fondo, el amanecer, viéndose la primera dudosa claridad del

¹⁶⁴ Aparentemente “Luis es un individuo tan poco notable entre los demás de la familia humana, que sólo el decidido empeño en hacer novelesca su figura, sólo nuestra manía, tiene la culpa del aburrimiento que ha de sentir el que leyere” (López Bago, *El periodista* 57). Sin embargo, pronto se ensalza la superioridad del héroe: “Brillo no tenían sus ojos, color sus mejillas y vitalidad su cuerpo, pero sí en cambio incalculable fuerza intelectual, voluntad de hierro y carácter energético, decidido, enteramente para lo que el periódico atañía. Dijérase al verlo que estaba enfermo, que agonizaba. Pero aquel agonizante llegó en cierto día a la redacción, se vio solo, y echando sobre su mesa un montón de cuartillas y una pluma, escribió sin descanso alguno las nueve columnas que formaban el periódico, y por la noche se dijo que *La Voz del País* había publicado el número más notable de su colección” (*Ib.* 30-31).

cielo detrás de una cortina descorrida a medias, sobre cuya varilla se posaban dos o tres gorriones con el plumaje humedecido aún por el rocío de la mañana; unos lo alisaban con el pico, otros sacudíanse y miraban curiosos a lo que en primer término había, que era una mesa y sobre ella la lámpara lanzando sus últimos destellos; una taza en que humeaba el café, la *musa negra* de Enrique Mürger; las cuartillas escritas y en desorden, y sentada ante la mesa de trabajo la *Poesía*, una figura sáfica, un rostro, cuya expresión debiera ser la de inteligencia, la del pensamiento, luchando tras la velada con el sueño que empieza a apoderarse de los sentidos. La lira a los pies y el laurel ciñendo la frente (López Bago, *El periodista* 98).

La fascinación por la palidez, languidez y demás signos de decadencia física que presenta la enferma anémica, tiene una explicación morbosa, y por tanto, negativa, en el caso del capitalista,¹⁶⁵ y un aura espiritual y estéticamente inalcanzable para el artista.¹⁶⁶ Aunque el novelista reclama la libertad sexual (los protagonistas se juntaron “como era *natural*”) (López Bago, *El periodista* 63), las connotaciones eróticas de la imagen femenina finisecular (Litvak 1986) son planteadas como degradantes y deshonorosas para el escritor que identifica la exhibición pictórica con la posesión física o espiritual (“Quieren que como yo me he vendido, venda a los seres que me rodean. Hoy eres tú. Una pobre mujer enferma puede utilizarse. Todavía sirve para modelo de un pintor. Sirve para hacer un gran cuadro”) (López Bago, *El periodista* 135). En este sentido, el aspecto lánguido de la mujer recuerda al del tuberculoso Alejandro Miquis, ya que también en este caso el halo de santidad se corresponde con una personalidad excepcional. De este modo, la dignidad de la amante de Luis sobre el pedestal se desprende de la soberbia de Manette Salomon así como de la dominación sexual que esta ejerce sobre los que la contemplan.¹⁶⁷ También en este punto nos encontramos aún

¹⁶⁵ “La afición del Ministro revestía especialísimo carácter. No le gustaba adquirir un cuadro que no hubiese visto pintar (...) En realidad era un subterfugio. Campuzano no necesitaba ver pintar, sino ver lo que se pintaba. A los estudios no le llevaba el amor a los lienzos, sino su deseo de las modelos. Y esto había que ocultarlo a las gentes” (López Bago, *El periodista* 93-94).

¹⁶⁶ “No existe entre las que tienen este oficio. Me hace falta una mujer delgada, pero con la delgadez distinguida y garbosa; un rostro pálido, hermoso, inteligente; sobre todo una palidez grande. Necesito una tísica o una anémica” (López Bago, *El periodista* 99).

¹⁶⁷ María trata con desprecio al secretario -el instrumento del político-, quien será asesinado por Luis antes de suicidarse: “Esa mujer- exclamó-, me ha tratado como se trata a un miserable. ¿Qué es esto?” (López Bago, *El periodista* 142). Sin embargo la compañera de Luis dulcifica su expresión cuando se

lejos de la recreación en el desnudo femenino que encontraremos en las novelas en torno al cambio de siglo.

3.3.1.2. El testimonio de la juventud derrotada. *Declaración de un vencido de Alejandro Sawa (1887)*.

Publicada antes de su revelador viaje a París, *Declaración de un vencido* resume el fracaso de un joven aspirante a literato en la corte madrileña en una novela cargada de un cierto autobiografismo y escrita en los años en los que Alejandro Sawa comenzaba a convertirse en un mito en sí mismo (Phillips Allen 1975: 212).

La simultaneidad entre las decepciones en su carrera literaria y las sentimentales y la manera en que estas afectan al protagonista reproducen los motivos más característicos del Romanticismo de la Desilusión. Así pues, nos encontramos ante una novela que vuelve hacer a hincapié en la lucha vital del artista sobre la puramente artística, un nuevo ejemplo de la desgraciada conciencia hegeliana (Puebla Isla 212) y educación sentimental (Phillips 1988: 398) en estas “*confesiones de un hijo del siglo del modernismo español*” (Bark 1901, 65).

Como ocurría en la novela de Bago, el protagonista de *Declaración* dista de ser un ejemplo anónimo de la juventud española ya que se trata de un ser “con genio”, “artísticamente hermoso”, “potentemente organizado por dentro y por fuera” (Sawa, *Declaración de un vencido* 114). Su idealismo neoplatónico, en el que se identifican verdad, belleza y bondad, “visionario y amante, todo al mismo tiempo” (*Ib.* 174) le invita a enamorarse de una bella vecina en apuros¹⁶⁸ y a renunciar a su trabajo en el periódico ante la corrupción de este, acción esta última que le lleva a una situación de miseria por la cual su amante le abandona. A partir de aquí, cae en la taberna y en el

dirige al pintor, ya que este asegura que si hubiera sabido que se la había presionado para realizar el posado, no hubiera aceptado hacerlo. María le sonríe y contesta, “usted no tiene la culpa. Usted es otra cosa” (*Ib.* 149).

¹⁶⁸ Para conquistar a su vecina, Carlos se aprovecha de la imagen extravagante que se asocia al escritor (Sawa, *Declaración de un vencido* 185) por lo que exagera sus penas y crea otras que ni siquiera había sentido (*Ib.* 186). Horacio se aprovechará de la misma fascinación para conquistar a Tristana, aunque en su caso se enjuiciará desde el narrador heterodiegético y realista. La exageración de Carlos no parece tanta más adelante, cuando recuerda cómo se echó a llorar de felicidad tras la primera entrevista con su amada (*Ib.* 189), una reacción común con la del protagonista de *La educación sentimental* cuando se acuesta con Rosanette para ultrajar el desplante de su amada, Mme. Arnoux: “Hacia la una, la despertaron lejanos redobles; y ella lo vio sollozar con la cabeza hundida en la almohada. -¿Qué tienes, amor mío? -Es un exceso de felicidad –dijo Frédéric-. Hacia mucho tiempo que te deseaba” (Flaubert, *La educación sentimental* 362).

sexo viciado, se convierte en el chulo de una bondadosa prostituta, a la que maltrata, y finalmente se suicida.¹⁶⁹ La verdadera ramera es la ciudad corruptora, la mujer fatal, que seduce y asesina al artista de la misma manera que había conducido a la locura a Claude Lantier (Zola, *La obra*, 1885).

¡Todo eso, y mucho más, mucho más - ... ¡la fantasía trotando por los espacios del delirio como un caballo furioso!-, iba por fin a verlo realizado! -¡Ah Madrid, Madrid, solapada ramera, cuántas ilusiones seduces, atraes sobre tu seno, de todos los extremos de la patria para darte luego el placer de exprimirlas, de dejarlas exhaustas, y de tirarlas adonde no vuelvan a incorporarse nunca, rendidas para siempre! ¡Cisterna, antro, sima, que mientras me devoras, más sientes aumentarse tu apetito! -Pues bien: ¡yo te he amado! (Sawa, *Declaración de un vencido* 159).

Aunque como se ve a simple vista la historia de Carlos Alvarado es bastante común y literariamente conocida, su novedad no estriba en el elemento naturalista que es, al fin y al cabo, un paso más en la obsesión por el asesinato social, sino en el tipo de narración y discurso elegido. En efecto, la narración autodiegética se subjetiviza aún más con la selección implícita en un discurso fragmentado que acentúa el elemento emotivo y la empatía que se pide en la advertencia del relato:

Quizá andando el tiempo lea esto, desde su oscuro rincón de provincia, algún joven corroído por la pasión de la gloria, ganoso de aventuras, azotado por las misma borrasca de emociones que el autor de este libro, y quizás también, al compadecerme, aproveche las experiencias de que pretendo dejar llenas estas hojas, tomando otros derroteros y otros caminos que los que yo he seguido.

¹⁶⁹ Aunque la relación emotiva-estética entre el poeta y la prostituta se intensifica en la bohemia finisecular, en realidad es un tema fácilmente rastreable, al menos, desde mediados de siglo. Destacan los ejemplos de las *Escenas de la vida bohemia* de Murger, las relaciones esporádicas de *La educación sentimental* o el sacrificio de la hermosa cortesana Margarita Gautier en *La dama de las camelias* (1848) de Alejandro Dumas hijo. De hecho, en la estudiada *El poeta y el banquero*, tras un frustrado intento de suicidio, Rogerio se lanza por las calles de Barcelona donde se encontrará con una joven perdida que lo acoge como su amante: “Adorado de una mujer que, revolcada en el cieno de la prostitución, no parecía capaz de afecto alguno, no solo obtenía de ella toda la materialidad del amor, sino cuanto dinero necesitaba para la disipada vida que llevaba (...) siempre calavereando por igual, enredando en todas partes, haciendo reír a todo el mundo con sus chistes y salidas, y llevando por do quier todo el peso de la broma. Sin embargo, este exterior atolondrado de Rojerio, este lujo deslumbrante de alegría y jocosidad era el rayo sangriento de su alma despezada, dividido en cien colores por el prisma del aturdimiento de que a propósito se encubría” (Mata y Fontanet, *El poeta y el banquero* II, 39-40).

Están malditos esos caminos, están sembrados de sangrientos despojos de mi vida; y tenga siquiera la trascendencia de esas cruces que clavan en algunos senderos de Andalucía para avisar al caminante que en aquel sitio donde la cruz está clavada ha hecho explosión una desgracia, han matado a un hombre, como Madrid y mis errores me han matado a mí (Sawa, *Declaración de un vencido* 181).¹⁷⁰

La novela presenta por lo tanto un aspecto tan ruinoso como el del protagonista y como en general, la juventud a la que este pertenece. La derrota de Carlos es en realidad la de su propia generación, hijos y nietos de padres que lucharon en empresas heroicas que no supusieron ningún progreso, testigos póstumos de una decepción e inmovilismo que se extiende desde Restauración a toda la Regencia (Sawa, *Declaración de un vencido* 122-124). La introducción histórica que precede al testimonio de Carlos Alvarado profetiza su destino de un modo similar al repaso revolucionario con el que las *Confesiones* de Musset explicaban la educación y comportamiento de su protagonista.

Esta juventud se ha visto forzada a despeñarse desde la altura de los sueños a que había trepado, y se la ha condenado a la desgracia, sin escucharla, sin compadecerla, de un modo implacable, como si la felicidad no fuera el más improrrogable y el más categórico de todos nuestros derechos.

Vivimos mal, por consiguiente. Miramos con desesperación al azul del cielo, y maldito lo que se nos importa de los poderes de la tierra (Sawa, *Declaración de un vencido* 119-122).

¹⁷⁰ Esta declaración de intenciones repite de manera íntima la nota al lector que antecede al libro primero: “Muchas veces me ha ocurrido pensar lo que en esta sociedad nuestra, tan azotada por la ambición, deben sufrir esos inteligentes jóvenes que vienen desde provincias a comenzar por Madrid la conquista de Europa, sin más bagaje que un drama, una novela, o una obra literaria cualquiera, bien acondicionadas en el fondo del baúl, y dos o tres cartas de recomendación por otros tantos personajes acreditados en la corte. Es éste un caso que el novelista moderno debe consignar preferentemente entre sus apuntes. Yo lo he anotado, he hecho curiosos estudios de observación, *d’après nature*; y de tal modo he llegado, para escribir este libro, a identificarme con uno de esos jóvenes a que hago referencia, que sin lisonja propia puedo afirmar que lo conozco bastante más que a mí mismo. Es su historia, su historia que me refirió una tarde entre sollozos y palabras -más sollozos que palabras-, lo que ofrezco a la opinión pública en las páginas siguientes” (Sawa, *Declaración de un vencido* 113).

La trayectoria profesional del protagonista responde a la mayoría de los tópicos que hemos ido encontrando en las novelas precedentes: deseos de gloria en una utópica capital madrileña,¹⁷¹ primer contacto decepcionante con la realidad impersonal de la corte (“Madrid: ¡Si sólo por haber llegado a él ya me siento más chico por dentro y por fuera!”) (Sawa, *Declaración de un vencido* 167), relación conflictiva con la ambivalencia de la prensa, contactos infructuosos con el comercio editorial,¹⁷² etc. No hay cabida en esta novela a un posible regreso al hogar. Por el contrario, se condena al escritor a una forma de insania caracterizada por una agudización de la degradación moral explicable, por otro lado, como una exageración de la melancolía que culminará con el sarcasmo previo al suicidio romántico (“Y sobre todo, ¿a qué esta emoción? ¿No voy a cegar la fuente viva de todos mis pesares? ¡Abajo las lágrimas! ¡Viva la alegría! ¡Quiero morir cantando para asombrar a la gente!”) (Sawa, *Declaración de un vencido* 249).

La recreación del vicio por el novelista afin al Naturalismo tiene como objetivo último denunciar las lacras del organismo social y, por contraste, ensalzar la virtud a través, precisamente, de su castigo (Fernández Rodríguez 1999). Carlos Alvarado ejerce así tanto de víctima de la sociedad como de fiscal contra esta, una labor de portavoz esta última que remite, cómo no, a *Los miserables* de Víctor Hugo (“ser César y Víctor Hugo al mismo tiempo. César, para abatir a los poderosos, y Hugo, para ennoblecer a los miserables, para formar con ellos una simpática aristocracia”) (Sawa, *Declaración de un vencido* 152). Conviene matizar, sin embargo, cómo la aproximación a estos *miserables* no implica necesariamente que el escritor pertenezca a este colectivo. Lo que Carlos reclama para sí es la ambigua posición social que tantos perjuicios le habían

¹⁷¹ “Me propuse llevar calor de mi sangre y electricidad de mis nervios a todas las páginas de esa obra, de mi obra, haciéndola de tal modo humana, que pudiera palpitar entre las manos del lector con los estremecimientos de vida de los libros tallados para la inmortalidad... Y cuando la hubiera terminado, hacerla imprimir en Madrid, para que llevara el sello todopoderoso de la corte; y marchar a ella; y llegar a ser un nombre ilustre más, de la lista completa que yo me había aprendido de memoria... ¡Las audaces construcciones de los diez y seis años! ...*Gioventù, primavera della vita!* ” (Sawa, *Declaración de un vencido* 154).

¹⁷² “Salí al día siguiente con una de mis novelas -la que juzgaba menos imperfecta- debajo del brazo, y recorrí, infructuosamente, hasta cuatro casas editoriales. Todos los editores me respondían con la misma frase, que a fuerza de oírla llegé a antojármese como una especie de consigna...: ‘Tenemos exceso de original: no hay quien lea, y no podemos publicar nada por ahora’. También advertí, por la forma altanera con que escucharon mis proposiciones, que el oficio de escritor es, en cierto modo, análogo al de mendigo, porque el tono con que los editores respondían a mi oferta era exactamente igual al que se emplea para despedir a un pordiosero molesto: ‘Perdone usted por Dios, no llevo suelto’. Y eso hasta el punto de que, al regresar a mi casa, me sentía horriblemente humillado” (Sawa, *Declaración de un vencido* 214).

ocasionado al artista y que un poco más adelante se considerará definitiva del intelectual. Este orgullo de su propia clase explica por qué Carlos, pese a compartir los vicios del pueblo, tarda en renunciar a los trabajos no manuales, es decir, los ejecutados por los *obreros del pensamiento*, y cómo cuando finalmente lo hace no se encuentra capacitado, oportunamente, para los empleos artesanos. Contradice de este modo su visión idealizada de la vida obrera así como su crítica sobre la prostituta a la que culpabiliza por no haber elegido una profesión decente en lugar de haberse conformado con la que ahora ejerce (Sawa, *Declaración de un vencido* 227, 230-233).

Quiso ser obrero; trabajar manualmente en los talleres de obras mecánicas: no pudo ser tampoco; carecía de experiencia, de fuerzas musculares en los brazos, de voluntad para el trabajo. ¡No iba a entrar de aprendiz en una imprenta, y a los veinte años, para ganar una peseta todas las semanas, él que era autor de tres libros nada menos, y sin tener siquiera padre ni madre que le dieran de comer todos los días! Se ha matado hace una semana aproximadamente (Sawa, *Declaración de un vencido* 247).

La generosidad de la hetaria la engrandece respecto a la primera amante, la mujer que realmente comercia con su cuerpo por el interés. Confiar en una mujer a la que se idealiza es un error que comete también el pintor Eudoro Gamoda en *La mujer de todo el mundo* (1885), quien llega a calificar a su amada de “pequeña Fornarina” (Sawa, *La mujer de todo el mundo*, cap. VIII). Frente a la pareja de Luis en *El periodista*, la modelo aparece aquí como la Mujer que se opone a la Vida, una Galatea diabólica que reaparecerá como una especie de *Eva Futura* en *Iluminaciones en la sombra* (publicado póstumo en 1910) para rebelarse egoístamente contra su creador.

Porque, a fin de cuentas, ¿qué clase especial de alma es la que pedía como compañera mi amigo a la vida? Pues, sencillamente: un alma cualquiera, una mujer que perteneciera a la humanidad de munición; pero que fuera joven, que no viviera, como por sombras materiales, cercada por las visiones de un pasado sentimental; que, estando ineducada, fuera educable; que, siendo de carne, pudiera imaginativamente ser comparada con el yeso por la posibilidad de moldear en ella un proyecto de estatua a gusto del escultor; una mujer, en fin, un bloque de humanidad femenina con suficiente cantidad de primera materia para

que no resultara disparatada la idea de construir con ella la mujer exclusiva con que todos los hombres sueñan. Y ya he dicho que al volver de una esquina se encontró mi amigo con las apariencias de esa mujer. Era alta, fuerte, blonda, rosada y azul. Eso, de piel afuera. Por dentro era taimada, tozuda, rencorosa, pétrea (...) Aquella mujer de condición social tan humilde (...) quiso ensayar taimadamente, tozudamente, rencorosamente, un régimen asiático de tiranía contra el hombre precisamente que le había abierto, con su hogar, su corazón y sus brazos... (...) Ya veis en lo que han venido a dar esos dos destinos: la mujer de piedra, obediente a las leyes que rigen a los organismos de piedra, irá a aplastar por yuxtaposición otro destino cualquiera; el hombre estará condenado hasta su muerte a mirar con rabia los horizontes por donde el sol del amor resurge todos los días. Y tendrá frío en agosto, sed insaciable al pie mismo de los más frescos manantiales. Pero, ¿no tenéis un poco de cognac con que llevar algún calor a mis venas? Parece que, en vez de sangre, contienen hielo... (Sawa, *Iluminaciones en la sombra* 60-61).

3.3.1.3. El vacío narcisista de *Juan Vulgar de Jacinto Octavio Picón (1885)*.

En cierto modo, *Juan Vulgar* podría ser la historia de Segundo García, *El Cisne de Vilamorta*, si se hubiera decidido a abandonar la seguridad de la provincia y probar suerte en la ciudad. Incapaz de reflexionar de manera coherente y sin voluntad real (mucho menos titánica) Juan Vulgar confunde una imaginación exagerada con verdadero talento y presupone ligado a este una vida de tragedia y un desengaño amoroso, en el cual se basará, cómo no, para redactar un drama romántico:

La primera vez que se le ocurrieron estas reflexiones, la palabra *drama* quedó grabada en su imaginación. “Sí, señor, todo un drama, -se dijo-, un drama muy hermoso. ¿Por qué no? ¿Ha de escribirlo alguien mejor que quien lo ha sentido?”. Desde entonces la palabreja fatal fue enseñoreándose de su fantasía como una mancha que se extiende por un cuerpo poroso. “¿Qué duda cabe? -se repetía- un drama interesantísimo. La dificultad está en el desarrollo; pero, fuera de esto, la obra está hecha, no hay más que escribirla, lo cual para mí es cuestión de unas cuantas semanas. Claro que es necesario abultar las cosas. El padre... la inglesa... *ella*... su madre... el otro y yo; sobre todo yo, ¡qué gran tipo! Es decir,

el hombre que lucha con la fatalidad, y en cuyo corazón, triturado por el dolor, queda siempre un rayo de esperanza, una aspiración indefinible (Picón, *Juan Vulgar* cap. XI).¹⁷³

Juan Vulgar se convierte en manos del narrador omnisciente en la marioneta heredera de las sátiras sobre el alto concepto de sí del creador romántico, una mirada narcisista (Valis 1981: 113) que se niega a reconocer su falta de originalidad. Esta ausencia se disfraza entonces de una repetitiva queja acerca de un supuesto e infortunado destino que no hace sino completar su actuación ridícula.¹⁷⁴ La condena del narrador es explícita, por ejemplo, cuando Juan imagina los pasajeros apuros económicos de sus padres como una “irremediable ruina” o cuando hace una “farsa de luto” para conmemorar la muerte de su olvidada novia del pueblo, a la que presupone enferma de tisis tras su abandono (Picón, *Juan Vulgar* cap.VI). Tampoco es sincero cuando su amante se casa y se esfuerza por adoptar una pose melancólica para que todo el mundo entienda su pena, pose que abandona “algunas veces cada dos o tres días” cuando “al retirarse por la noche, daba una acometida brusca a la criada de la patrona, moza frescota y nada arisca, que le servía para contentar lo que él llamaba *la bestezuela de la carne*” (*Ib.* cap. XI).

La más absurda de sus decepciones es la que atribuye a su mujer, a quien acusa de mostrarse indiferente e incapaz de comprender sus problemas creativos. En obras como *Mujeres de artistas* de Daudet o en *Charles Demailly* de los Goncourt esta queja normalmente solía verbalizar la incompatibilidad entre el Arte y la Mujer cuando esta

¹⁷³ “Sí, chico, asómbtrate; un drama, un verdadero drama, vivificado por la savia de lo que yo mismo he sentido. Aun no sé si titularlo *Hojas caídas* (ya comprenderás que son las esperanzas) o *Los juguetes del viento*. Esto último me gusta mucho, pero tendré que intercalar un largo monólogo para justificarlo, sin recordar, por supuesto, aquello de *las ilusiones perdidas juguete del viento, etc.*, que dijo Espronceda. En fin, de todo te pondré al corriente” (Picón, *Juan Vulgar* cap. XII).

¹⁷⁴ La tentación de comparar a este personaje con Alejandro Miquis ha llevado definir a Juan Vulgar como un “sujeto ambicioso, inconstante y holgazán, especie de Alejandro Miquis sin gota de romanticismo” (Gonzalo Sobejano, “Introducción” de *Dulce y sabrosa* 1990: 26) poseedor como este de un “embrión estético” que se desarrolla sin embargo en una “naturaleza pasiva” o “receptáculo de impresiones” (Valis 1981a: 111). La novela de Galdós le servirá también a este último para establecer a muy grandes rasgos una continuidad entre distintas novelas de la desilusión que culminan en el fin de siglo (“¿Cómo explicamos la creación de Juan Vulgar? Sugeriría una cadena de asociaciones literarias decimonónicas derivándose de Flaubert (*L'éducation sentimentale* y *Bouvard et Pécuchet*); emergiendo en la creación galdosiana de Alejandro Miquis, de *El doctor Centeno* (1883); pasando por una etapa transicional con una obra piconiana como *Juan Vulgar* (o *Una medianía* de Clarín); y de ahí, a la manifestación hispánica (y europea) en el *fin de siècle*, de la desilusión y la impotencia”) (*Ib.* 109).

quería ignorar la trascendencia del primero. La esposa de Juan Vulgar, sin embargo, se describe como la perfecta compañera que se anhelaba en Daudet por lo que no distinguimos entre ellos tal oposición. Se trata en realidad de un error narcisista explicado en la ceguera de Juan Vulgar que ve reflejada en su mujer la “paradójica vacuidad autoengañadora” (Valis 1981a: 116) que se encuentra en él mismo.¹⁷⁵ Solo queda en duda si el lamento que murmura cuando descubre que su mujer se ha quedado dormida con la lectura de su drama se debe a la toma de conciencia de lo absurdo de su exagerada conducta o, por el contrario, nos encontramos ante el momento derrotista común a los aspirantes a artista.

¡Sí! Allí estaba el drama, en el suelo, arrugadas las hojas por el golpe, abierto casualmente por donde más fuego y mayor sinceridad respiraban sus versos; mientras la agenda del gasto diario, aborrecible emblema de toda la prosa de la vida, descansaba cuidadosamente puesta sobre el tapete del velador.

Entonces Juan, callado y silencioso, como había venido, sin pararse siquiera a recoger del suelo el adorado manuscrito, se volvió al despacho oprimiendo con las manos crispadas las hojas del calendario, y dejándose caer de golpe en un sillón, agobiada el alma por el dolor, como bestia rendida a la pesadumbre de su carga, se arrojó de bruces sobre la mesa y murmuró llorando: “¡Dios mío! ¡Treinta años, treinta años! ¡La juventud perdida!” (Picón, *Juan Vulgar* cap. XIV).

¹⁷⁵ El pintor protagonista de *El origen del Pensamiento* de Palacio Valdés (1893), novela de la que nos ocuparemos más adelante, comparte con un amigo su preocupación por la falta de interés de su esposa por el mundo artístico ya que lo respeta como una distracción pero no como una ocupación que permita ganar el sustento. Su amigo le responde recordándole el peligro que para los artistas supone buscar una mujer igual de excéntrica que ellos: “Carlota es un espíritu sensato, lúcido, equilibrado. No tiene la imaginación propensa a los sueños, ni facultades para introducirse en el mundo del arte y la poesía. ¡Qué importa! La poesía es ella misma. (...) Además, nunca he creído que al artista le convenga una esposa de imaginación exaltada, de temperamento nervioso, inquieto y refinado como el suyo. Esta paridad de humores produce casi siempre funestos resultados” (Palacio Valdés, *El origen del pensamiento* II, 314).

3.4. Querer ser artista desde la burguesía.

3.4.1. La mujer objeto o la pequeña Galatea. *Tristana* de Benito Pérez Galdós (1892).

El interés galdosiano por la ejecución, crítica y presencia del arte en su obra ha sido ampliamente estudiado por Alfieri (1968), Bly (1986), Cristina Carbonell (2008), Peñate Rivero (2008), etc. Aunque nosotros vamos a restringir nuestro trabajo a la trayectoria del mito de Pigmalión y su papel en *Tristana* (1892) conviene recordar que la mayoría de estos estudios coinciden en señalar a *La sombra* (1870) como la primera novela galdosiana en la que el arte adquiere una función propia. En esta historia se cuenta como un coleccionista se obsesiona con que el personaje de Paris, protagonista de un cuadro que representa los amores de este con Venus, es capaz de salir de la representación pictórica y asaltar a su esposa en sueños, a veces como una sombra y otras disfrazándose de un dandi un poco descarado. La novedad de la obra no se encuentra en el tema del cuadro animado, tratado también magistralmente por Gogol (*El retrato*) o por Wilde (*El retrato de Dorian Gray*), sino en la consciente irresolución del conflicto fantástico.

Al bajar las escaleras me acordé de que no le había preguntado una cosa importante y que merecía ser aclarada, esto es, si la figura de Paris había vuelto a presentarse en el lienzo, como parecía natural. Pensé subir a que me sacara de dudas satisfaciendo mi curiosidad; pero no había andado ni dos escalones cuando me ocurrió que el caso no merecía la pena, porque a mí no me importaba mucho saberlo, ni al lector tampoco (Pérez Galdós, *La sombra* I, 231).

Cuando Galdós recurre al mito de Pigmalión para recrear desde el punto de vista realista la posibilidad de la formación femenina se refiere siempre a un tipo de escultura metafórica, que se relaciona fundamentalmente con la educación espiritual y no tanto con la estrictamente corporal. Tanto en *La familia de León Roch* como en *Tristana*, los “educadores” intentan modificar a su gusto un personaje femenino que existía antes de su intervención y al que se quiere dejar lo justo y necesario de vida para que solo la belleza acompañe al artista como ángel del hogar. Este ideal krausista que dirige las expectativas de León Roch (Jago 1992) se transformará en *Tristana* en un complejo

intercambio de deseos educativos, sexuales y artísticos que enriquecerá sobremanera la complejidad de la escultura de Galatea.

“Mujer arpía” (Rueda 202) y “odalisca mojigata” (Pérez Galdós, *La familia de León Roch* I, 821) como la *Olimpia* de Manet (1863) María Egipcíaca atrae a León Roch de dos maneras muy seductoras que tienen su origen en su belleza marmórea y en su falsa imagen de *tabula rasa*. Moderno Adán, León quiere hacer a su esposa a su imagen y semejanza (*Ib.* 796), pero se encuentra con que, como una Venus un tanto retorcida, María ha sido ya animada por la autoridad cristiana en su faceta más fanática. El modelaje de su hermano místico no puede sin embargo ahogar la naturaleza sensual de María, que cuando siente en peligro su dominio sobre su marido, recurre de nuevo a sus armas más femeninas, su cuerpo escultural y el artificio del maquillaje. El arrepentimiento de la santa prostituta que le da nombre desaparece entonces, y con esta pérdida de humanidad reaparece la muñeca diabólica, la autómatas Cornelia de Coppélius o la Venus de bronce de Mérimée (*La Venus de Ille* 1837), que se aferra a su creador en una nueva inversión galdosiana del mito (“no era de barro flexible, pronto a tomar la forma que quieran darle las hábiles manos, sino bronce ya fundido y frío, que lastimaba los dedos, sin ceder jamás a presión”) (*Ib.* 801).¹⁷⁶

No era una señora, era una muñeca grande, muy grande, vestida como las señoras (...) Vio que la gran muñeca adelantaba lentamente, sin quitar de ella los ojos, ¡y qué ojos! Monina se iba quedando pálida y quería gritar, pero no podía. Y la enorme muñeca avanzaba hacia ella sin parecer que andaba, sino que la movían resortes debajo de la falda (...) una voz indefinible, que a Monina no le pareció voz humana, sino esa voz fuelle que en el pecho de las muñecas dice papá y mamá, le preguntaba: “-¿Quién eres? ¿Cómo te llamas?” (Pérez Galdós, *La familia de León Roch* I, 904).

¹⁷⁶ La derrota de la prostituta redimida en su enfrentamiento con Venus había sido ya destacada cuando hablamos de *El toisón de oro* de Gautier. Recordábamos entonces la coincidencia del tema pictórico de María Egipcíaca y María Magdalena entre la obra de Gautier y la de Balzac (*La obra maestra desconocida*). Si prestamos atención a la recreación del redescubrimiento de su cuerpo por María Egipcíaca, vemos lo que podría ser un guiño a la *Belle Noiseuse* de Frenhofer cuya belleza, a su vez, se oponía a la inanimada de la santa de Pourbus: “Sus pies eran bonitos de cualquier modo, y desnudos más. Pero admitido el calzado como una necesidad social que no era ley en tiempos de Venus, María vio con admiración sus pies artificiales, con los cuales Dafne no hubiera podido correr, pero no por eso eran menos lindos. Sentó con arrogancia la planta en el suelo, examinó todo desde la rodilla, giró un poco sobre el tacón, movió la delgada punta, semejante a un dedal. El pie tiene su expresión como la cara. María lo encontró admirable, y pensó en otra cosa” (Pérez Galdós, *La familia de León Roch* I, 902).

Frente a la perfección clásica de María Egipciaca, en la descripción de Tristana predomina la línea sobre el volumen, el papel sobre el mármol, la concentración de tamaño sobre la plenitud avasalladora de la mujer de León Roch. Muñequita japonesa, una geisha en miniatura,¹⁷⁷ Tristana es un objeto a ojos de los demás, imposible de aprehender pero igualmente tentador en cuanto a que invita a escribir, moldear y fantasear sobre él.¹⁷⁸ En este sentido, el deseo de posesión implica mucho más que el de la dominación sexual, una satisfacción que tanto Lope con Horacio disfrutaban sin problemas, sino que se extiende hasta la necesidad de una omnipotencia también espiritual contra la que sí se rebela Tristana. De hecho, se sentirá con fuerzas suficientes como para abandonar su pedestal de Galatea (“Resignada en absoluto no, porque más de una vez, en aquel año que precedió a lo que se va a referir, la linda figurilla de papel sacaba los pies del plato, queriendo demostrar carácter y conciencia de persona libre”) (Pérez Galdós, *Tristana* 124).

¹⁷⁷ La geisha, prototipo opuesto a la sensualidad de la mujer del trópico, llegó a convertirse en el fin de siglo en uno de los ideales eróticos femeninos, “mujer convertida en el arte en sus más mínimos movimientos; la sujeción de sus gestos de perfección estética” (Litvak 1986: 130).

¹⁷⁸ “La otra, que a ciertas horas tomaríais por sirviente y a otras no, pues se sentaba a la mesa del señor y le tuteaba con familiar llaneza, 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, pequeña y roja la borriquita, de labios un tanto gruesos, orondos, reventando de sangre, cual si contuvieran toda la que en 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” (Pérez Galdós, *Tristana* 122); “Llevaba en toda su persona la impresión de un aseo intrínseco, elemental, superior y anterior a cualquier contacto de cosa desaseada o impura. De trapillo, zorro en mano, el polvo y la basura la respetaban; y cuando se acicalaba y se ponía su bata morada con rosetones blancos, el moño arribita traspasado con horquillas de dorada cabeza, resultaba una fiel imagen de dama japonesa de alto copete. ¿Pero qué más, si toda ella parecía de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representan 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” (*Ib.* 123) A lo largo de la novela se repite en varias ocasiones y en boca tanto de los personajes como del narrador (que se hace así eco de estos) que Tristana es una muñeca, aunque en su caso no se refuerza el elemento antinatural de la autómatas o muerta viviente de la descripción de la furiosa María Egipciaca: “...orejas hubo en la vecindad que la oyeron decir *papá*, como las muñecas que hablan” (*Íd.*); “aún no estaba contento don Lope, decidido a emplear todos los recursos de la ciencia médica para sanar a su muñeca infeliz” (*Ib.* 235) y en otro lugar “Ya me pertenece en absoluto hasta que mis días acaben. ¡Pobre muñeca con alas!”; “En fin- agregó Miquis,- no se asuste la muñeca, que no la haremos sufrir nada...” (*Ib.* 239), etc. Stoichita señala que en el mito de Pigmalión la escultura de la mujer correspondería a una figurilla más que a una escultura a tamaño real, es decir, a una muñeca (“también se supone que la escultura original sería obligatoriamente reducida y crecería con la transformación. Estas figurillas suelen aparecer representadas sobre estelas erigidas en memoria de jovencitas, de ahí su consideración de muñecas”) (2006: 25).

Este despertar de Tristana no era más que una fase de la crisis profunda que hubo de sufrir a los ocho meses, aproximadamente, de su deshonra, y cuando cumplía los veintidós años. Hasta entonces, la hija de Reluz, atrasadilla en su desarrollo moral, había sido toda irreflexión y pasividad muñequil, sin ideas propias, viviendo de las proyecciones del pensar ajeno, y con una docilidad tal en sus sentimientos que era muy fácil evocarlos en la forma y con la intención que se quisiera. Pero vinieron días en que su mente floreció de improviso, como planta vivaz a la que le llega un buen día de primavera, y se llenó de ideas, en apretados capullos primero, en espléndidos ramilletes después. Anhelos indescifrables apuntaron su alma. Se sentía inquieta, ambiciosa, sin saber de qué, de algo muy distante, muy alto, que no veían sus ojos por parte alguna; ansiosos temores la turbaban a veces, a veces risueñas confianzas; veía con lucidez su situación, y la parte de humanidad que ella representaba con sus desdichas; notó en sí algo que se le había colado de rondón por las puertas del alma, orgullo, conciencia de no ser una persona vulgar; sorprendiose de los rebullicios, cada día más fuertes de su inteligencia, que le decía: “Aquí estoy. ¿No ves cómo pienso cosas grandes?”. Y a medida que se cambiaba en sangre y médula de mujer la estopa de la muñeca, iba cobrando aborrecimiento y repugnancia a la miserable vida que llevaba bajo el poder de don Lope Garrido (Pérez Galdós, *Tristana* 137).

Lope inicialmente y Horacio después, se interesan en Tristana primero como amantes y sólo después de la consumación sexual se plantean la posibilidad de convertirla en el ángel de su hogar. La doble sumisión del objeto desde un punto de vista no sólo artístico sino también social ejerce el efecto contrario sobre Tristana, pues la recuerda la falta de definición de su propia identidad y la anima a convertirse en Pigmalión de sí misma.¹⁷⁹ Aunque antes de conocer a Horacio ya había reflexionado

¹⁷⁹ Como veremos a continuación, Tristana creará lograrlo a través de la profesión artística. En palabras de Valis (1984: 208): “Art in Tristana, I would suggest, becomes in the hands of the protagonist an instrument subordinate to her quest for self-knowledge, for self-awareness. Through art Tristana will attempt to find herself, to define what it is to be Tristana”. Clarín por su parte relacionó las vacilaciones de la heroína galdosiana con el fenómeno general de indefinición del personaje realista-naturalista que se agudizará en el fin de siglo: “La representación bella de un destino gris atormentando un alma noble, bella, pero débil, de verdadera fuerza sólo para imaginar, para soñar, de muchas actitudes embrionarias, un alma como hay muchos en nuestro tiempo de medianías llenas de ideal y sin energía, ni vocación seria, constante, definida” (Alas “Clarín”, *Galdós* 252).

acerca de las distintas profesiones que podría ejercer como mujer soltera e independiente,¹⁸⁰ el comienzo de su relación con el pintor le muestra cuarta opción, la del artista.

Yo quiero vivir y ser libre... Di otra cosa: ¿y no puede una ser pintora, y ganarse el pan pintando cuadros bonitos? Los cuadros valen muy caros (...) ¿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. Puedes creerme que estas noches últimas, desvelada y no sabiendo cómo entretener el tiempo, he inventado no sé cuántos dramas de los que hacen llorar y piezas que hacen reír, y novelas de muchísimo enredo y pasiones tremendas y qué sé yo. Lo malo es que no sé escribir... quiero decir, con buena letra; cometo la mar de faltas de gramática y hasta de ortografía. Pero ideas, lo que llamamos ideas, creo que no me faltan (Pérez Galdós, *Tristana* 139).

Una nueva inspiración se reveló a su espíritu, el arte, hasta entonces simplemente soñado por ella, ahora visto de cerca y comprendido (...) No le faltaban, no, disposiciones, porque la mano perdía de hora en hora su torpeza, y si la mano no la ayudaba, la mente iba muy altanera por delante, sabiendo *cómo se hacía*, aunque hacerlo no pudiera (...) “Ahora me parece a mí que si de niña me hubiesen enseñado el dibujo, hoy sabría yo pintar, y podría ganarme la vida y ser independiente con mi honrado trabajo (...) Así es que me encuentro inútil de toda inutilidad” (Pérez Galdós, *Tristana* 180-181).

El aura de libertad y originalidad de la profesión le permitiría cumplir su objetivo social a la vez que le serviría para crear su propia personalidad. A la larga, además, acabaría creando ella misma un objeto externo, independiente de sí y por lo

¹⁸⁰ “Libertad, tiene razón la señorita, libertad, aunque esta palabra no suena bien en boca de mujeres. ¿Sabe la señorita cómo llaman a las que sacan los pies del plato? Pues las llaman, por buen nombre, *libres*. Por consiguiente, si ha de haber un poco de reputación, es preciso que haya dos pocos de esclavitud. Si tuviéramos oficios y carreras de mujeres, como los tienen esos bergantes de hombres, anda con Dios. Pero, fíjese, sólo tres carreras pueden seguir las que visten faldas: o casarse, que carrera es, o el teatro..., vamos, ser cómica, que es buen modo de vivir, o... no quiero nombrar lo otro. Figúreselo” (Pérez Galdós, *Tristana* 138-139). La otra opción habitual, el convento, se contempla en *La familia de León Roch*; pese a plantearse como otra posibilidad, la vida dramática, como la de la modelo, solía estar también contaminada por la mala fama de la tercera opción no mencionada, situación esta última que, en cierto modo, es la que más se acerca al estado de Tristana.

tanto fuera del alcance de los prejuicios sociales que se ciernen sobre su situación actual. Por encontrarse a medio camino en su transformación de escultura a mujer y en continua transición de un estado artístico a otro Tristana parece intuir que su creación sólo puede ser artificial, es decir, que le está negada una fecundidad natural. Por este motivo, cuando Horacio plantea la posibilidad de tener un hijo en el futuro, ella afirma pesimista que “niño nacido es niño muerto... y el nuestro se moriría también” (Pérez Galdós, *Tristana* 188).¹⁸¹

Ignorante de la realidad del mundo artístico así como de las dificultades añadidas para la mujer artista, Tristana no se plantea las críticas que atormentaban a Siega, Luz o Mara. Así, por ejemplo, niega rotundamente la subordinación de sus inquietudes al matrimonio o al amor que sí se defendía en *Luz* (“Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro [...] Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia”) (Pérez Galdós, *Tristana* 206). Encerrada en su jaula de oro (*Ib.* 178), la casa de Lope y la rigidez de la burguesía finisecular, Tristana sólo puede reflexionar a partir de lo que se gesta en su imaginación, una fantasía poetizadora que disfraza la realidad, la idealiza y la convierte en objeto de literaturización.¹⁸² Este proceso, que Germán Gullón (1977) explica como común a Tristana, Lope y Horacio, participa de la ironía y desmitificación habitual en las novelas realistas. La desmitificación es aún mayor en este caso ya que la actitud desafiante de Tristana, pese a que no llegaba a una realización efectiva, era sin embargo reflejo de una creencia real en la validez de la pose literaria.

La pregunta acerca de la originalidad de Tristana en su intención de transformarse de objeto a creador artístico tiene una importancia menor si aceptamos como posible en esta Galatea la traslación de la identificación del arte con la vida característica del artista de herencia romántica. Así, de la misma manera que los demás la ven como objeto, Tristana se siente con capacidades creativas que le permitirán cultivarse como la Pigmalión de sí misma que mencionábamos más arriba. Dado que su

¹⁸¹ El tema del Hijo como creación natural enfrentada o sustituta de la creación artística o científica, en todo caso, no natural, comienza a popularizarse en torno al fin de siglo con novelas como *Su único hijo* de Clarín (1891) y *Amor y Pedagogía* de Unamuno (1902) de las que hablaremos más adelante.

¹⁸² Su mismo nombre, *Tristana*, se debe a la pasión de su madre por “aquel arte caballeresco y noble, que creó una sociedad ideal para servir constantemente de norma y ejemplo a nuestras realidades groseras y vulgares” (Pérez Galdós, *Tristana* 130) y que estaba de moda por las óperas wagnerianas. Don Lope se aprovecha de los excesos de imaginación de la muchacha como forma de amaestramiento: “Don Lope le cultivaba con esmero la imaginación, sembrando en ella ideas que fomentaran la conformidad con semejante vida; estimulaba la fácil disposición de la joven para idealizar las cosas, para verlo todo como no es, o como nos conviene o nos gusta que sea” (*Ib.* 136).

aprendizaje se basa siempre en la memorización y en la copia, no podemos saber si habría llegado a desarrollar una personalidad completa o una producción artística propia. Cuando tras la amputación de su pierna reinicia la pintura o se interesa por la música, ha perdido ya su libertad física y espiritual, que se acentuará progresivamente con la pérdida de su interés como intérprete y la preferencia por la contemplación mística,¹⁸³ la reproducción gastronómica y su matrimonio con Lope. Con la imposibilidad de liberación se da marcha atrás en la formación intelectual y se regresa al estado inicial del objeto, el de *tabula rasa*. En palabras de Tsuchiya (345), “Tristana gradually returns to paper, to a state of non-existence from which she has originally emerged.”

No sé si por la congoja que siento, o efecto de la enfermedad, ello es que todas las ideas se me han escapado, como si se echaran a volar. Volverán, ¿no crees tú que volverán? Y me pongo a pensar y digo: pero, Señor, todo lo que leí, todo lo que aprendí en tantos libretos, ¿dónde está? (Pérez Galdós, *Tristana* 221).

Antes de la amputación Tristana había mostrado una sensibilidad innata por la belleza y un sentimiento de superioridad injustificado fuera de sí común al de Isidora en *La desheredada*.¹⁸⁴ Casualmente, la fatalidad y la derrota del idealismo acercará a esta última a un pintor igual de tísico y por tanto, idealizado, que Alejandro Miquis. Isidora

¹⁸³ De la trascendencia musical al misticismo sólo hay un paso que en Tristana se encuentra ya suficientemente abonado por su tendencia a la idealización y el aislamiento al que le condena su amputación. Si una vez idealizó a Horacio, ahora lo hace con Dios y se consagra a una contemplación religiosa, al contrario que la primera, socialmente aceptada (Pérez Galdós, *Tristana* 268). Tras el fin definitivo de su búsqueda de la libertad se convierte irremediamente en una estatua: “La señora coja hízose popular entre los que asiduamente asistían a los oficios mañana y tarde, y los acólitos la consideraban ya como parte integrante del edificio y aun de la construcción” (*Ib.* 270).

¹⁸⁴ “Isidora tenía una maestría singular y no aprendida para arreglarse. Con ella nació, como nace con el poeta la inspiración, aquella facultad de los ojos para ver siempre lo bello, sorprender lo armonioso y elegir siempre de un modo magistral, así como la destreza de sus manos para colocar sobre sí cualquier adorno. Poseía la rarísima afición a la sencillez” (Pérez Galdós, *La desheredada* I, 1039). En esta novela, Galdós ofrece un guiño al pasaje de la trilogía de Ayguales de Izco en que María mostraba una sensibilidad especial para la contemplación artística. Isidora compartirá la misma cualidad aunque, haciendo gala de un sentimiento de superioridad basado en una equivocada idea de lo aristocrático, se asombrará de que tal contemplación sea permitida al mismo pueblo del que tanto María, como ella misma, provenían: “Sin haber adquirido por lecturas noción alguna del verdadero arte, sin haber visto jamás sino mamarrachos, comprendía la superioridad de lo que a su vista se presentaba; y con admiración silenciosa, su vista iba de cuadro en cuadro, hallándolos todos, o casi todos, tan acabados y perfectos, que se prometió ir con frecuencia al edificio del Prado para saborear más aquel goce inefable que hasta entonces le fuera desconocido. Preguntó a Miquis si también en aquel sitio destinado a albergar lo sublime dejaban entrar al Pueblo, y como el estudiante le contestara que sí, se asombró mucho de ello” (*Ib.* 1007).

acompañará a su amante hasta los últimos momentos de su vida, justo los que Torquemada aprovecha para comprar de saldo unos cuadros que prevee revalorizar con la fama póstuma (*Torquemada en la hoguera*, 1889).¹⁸⁵ La abnegación de Isidora, la mujer perdida, contrasta con la repulsión de Tristana a la formación de un hogar común con Horacio, una decisión igual de opuesta al tópico romántico que la caracterización del artista compañero de Isidora respecto a la del pintor de Tristana.¹⁸⁶

Hallábase Don Francisco dentro de una estancia cuyo inclinado techo tocaba el piso por la parte contraria a la puerta; arriba, un ventanón con algunos de sus vidrios rotos, tapados con trapos y papeles; el suelo, de baldosín, cubierto a trechos de pedazos de alfombra; a un lado un baúl abierto, dos sillas, un amagre con lumbre; a otro, una cama, sobre la cual, entre mantas y ropas diversas, medio vestido y medio abrigado, yacía un hombre como de treinta años, guapo, de barba puntiaguda, ojos grandes, frente hermosa, demacrado y con los pómulos ligeramente encendidos; en las sienes una depresión verdosa, y las orejas transparente como la cera de los devotos que se cuelgan en los altares. Torquemada le miró sin contestar al saludo y pensaba así: “El pobre está más tísico que la *Traviatta*. ¡Lástima de muchacho! Tan buen pintor y tan mala

¹⁸⁵ “No me dirán que me cobro en pinturas, pues por estos apuntes, no me darían ni la mitad de lo que yo di. Verdad es que si se muere valdrán más, porque aquí, cuando un artista está vivo, nadie le hace maldito caso, y en cuanto se muere de miseria o de cansancio, le ponen en las nubes, le llaman genio y qué sé yo qué...” (Pérez Galdós, *Torquemada en la hoguera* II, 1362). Alfieri (1968) indica que quizá el personaje de Martín sea un homenaje al pintor Rosales “quien parece ser su modelo y que al morir tan joven (1836-1873) forja una leyenda del pintor romántico” (81).

¹⁸⁶ En Horacio se representará al artista medio, de ideas no demasiado exaltadas, que gracias a la generosidad de un familiar y a una vida relativamente tranquila no se ve inmerso ni en la vorágine de la búsqueda de la obra maestra ni en los problemas económicos habituales en el artista romántico. La antítesis burlesca de este es Francisco Bringas, funcionario aficionado al arte cuya obra maestra será un artificio sepulcral, diseñado desde el despropósito y la cursilería, recubierto de distintas tonalidades de pelo. La ridiculez es extensible a lo que él considera momentos de inspiración genial: “Salió de la casa el buen amigo, febril y tembloroso. Tenía la enfermedad epiléptica de la gestación artística. La obra, recién encarnada en su mente, anunciaba ya con íntimos rebullicios que era un ser vivo, y se desarrollaba potentísima oprimiendo las paredes de su cerebro y excitando los pares nerviosos, que llevaban inexplicables sensaciones de ahogo a la respiración, a la epidermis hormiguilla, a las extremidades desasosiego, y al ser todo impaciente, temores, no sé qué más... Al mismo tiempo se regalaba de antemano con la imagen de la obra, figurándose ya parida y palpitante, completa, acabada, con la forma del molde en que estuviera. Otras veces veía nacer por partes, asomando ahora un miembro, luego otro, hasta que todo entero aparecía en el reino de la luz (...) Interrumpiendo esta hermosa visión de la obra non-nata, llameaban en el cerebro del artista, al modo de fuegos fatuos (natural complemento de una cosa tan funeraria), ciertas ideas atañaderas al presupuesto de la obra. Bringas las acariciaba, prestándole aquella atención de hombre práctico que no excluía en él las desazones espasmódicas de la creación genial” (Pérez Galdós, *La de Bringas* II, 129-130).

cabeza... ¡Habría podido ganar tanto dinero!” (Pérez Galdós, *Torquemada en la hoguera* II, 1358-1359).

Si Tristana poetiza su porvenir, Horacio ajusta convenientemente la narración de su trayectoria artística a los tópicos esperables en las biografías de los artistas consagrados. Consciente de que así afianzará el interés de Tristana, Horacio describe una infancia cosmopolita, una adolescencia en lucha entre la vocación artística y su destino en el comercio, una juventud viajera, anhelante de aventuras, de amor y de gloria que se cumple en parte cuando conoce a la muchacha.¹⁸⁷ Pero detrás del desorden de su estudio o de los apelativos cariñosos, Horacio insinúa su deseo de compartir su vida con una mujer que sea la compañera doméstica del artista y no su competencia, una mujer a la que encerrar en una habitación magnífica, “digno estuche para tal joya” (Pérez Galdós, *Tristana* 212).

Estos alientos de artista, estos arranques de mujer superior, encantaban al buen Díaz, el cual, a poco de aquellos íntimos tratos, empezó a notar que la enamorada joven se iba creciendo a los ojos de él y le empequeñecía. En verdad, que esto le causaba sorpresa, y casi casi empezaba a contrariarle, porque había soñado en Tristana la mujer subordinada al hombre en inteligencia y en voluntad, la esposa que vive de la savia moral e intelectual del esposo, y que con los ojos y con el corazón de él ve y siente. Pero resultaba que la niña discurría por cuenta propia, lanzándose a los espacios libres del pensamiento, y demostraba las aspiraciones más audaces (Pérez Galdós, *Tristana* 182).

Estas esperanzas de dominar y limitar a Tristana coinciden con las de Lope, deseos en todo caso igual de hipócritas al provenir de dos personajes que defienden la ostentación de una vida libertina hasta que conviene el sosiego de una vida rentista y burguesa. La renuncia de Horacio a la gloria artística que esta vida implica no tiene su causa en fracasos sucesivos o profundas decepciones, sino en un razonamiento que

¹⁸⁷ “Él, en cambio, ardía en deseos de contar su vida, la más desgraciada y penosa juventud que cabe imaginar, y por lo mismo que ya era feliz, gozaba en revolver aquel fondo de tristeza y martirio” (Pérez Galdós, *Tristana* 155); “Todo esto, y otras cosas que irán saliendo, se lo contaba Horacio a su damita, y esta lo escuchaba con deleite, confirmándose en la creencia de que el hombre que le había deparado el Cielo era una excepción entre todos los mortales, y su vida lo más peregrino y anómalo que en clase de vidas de jóvenes se pudiera encontrar; como que casi parecía vida de un santo digna de un huequecito en el martirologio” (*Ib.* 158).

combina la pintura paisajística con las “querencias de propietario” (Pérez Galdós, *Tristana* 27) y que causa horror a Tristana. Coherentemente, será ella la que sufra la experiencia traumática e irremisible propia de los artistas, la que convierta la diafanidad y blanclura increíbles de su rostro (*Ib.* 233) en papel de estraza (*Ib.* 247).

En cierto modo *Tristana* podría ser considerada una novela de formación que permanece en germen toda la narración y que coincidiendo con su desenlace, se atrofia, es absorbida y desaparece. Si la tuberculosis era la enfermedad poética, la represión social e interna que caracteriza las acciones de Tristana acaban castigándola, de manera metafórica, con el padecimiento de un cáncer, la enfermedad de lo Otro frente al Yo romántico imposible de estetizar (Sontag 1996: 69). Cuanto más asciende, como los mitos también artísticos de Dédalo o Lucifer, mayor es la caída, máxime cuando la ascensión ha sido puramente imaginativa y se ha visto siempre en duda desde la óptica realista. Así pues, al final de la novela Tristana vuelve a ser un objeto decorativo inicial, sólo que ahora ha perdido su valor comercial y carece incluso del atractivo erótico de las estampas que coleccionaba Don Lope. Tristana se convierte en un hermoso busto de exhibición, el boceto de una obra contemporánea, truncada y caduca, que ni siquiera puede contar, como las Venus antiguas, con la sacralización del tiempo (“Soy una belleza sentada... ya para siempre sentada, una mujer de medio cuerpo, un busto y nada más”) (Pérez Galdós, *Tristana* 257).¹⁸⁸ Tristana no será nunca un objeto adorado, sino un ángel sin alas que debe una sumisión tan inevitable como forzada. Tristana no será nunca más ni Vida ni Arte, ni tan siquiera pornografía.

Ya no le quedaba más que su colección de retratos de hembras hermosas, en los cuales había desde la miniatura delicada hasta la fotografía moderna en que la verdad suple al arte, museo que era para su historia de amorosas lides como la de cañones y banderas que en otro orden pregonan las grandezas de un reinado glorioso. Ya no le restaba más que esto, algunas imágenes elocuentes, aunque mudas, que significaban mucho como trofeo, bien poco ¡ay!, como especie representativa de vil metal (Pérez Galdós, *Tristana* 132).

¹⁸⁸ Un ensayo de obra como los que se encontraban desperdigados por el estudio de Horacio (Zamora 209): “Figúrese un cuarto muy grande, con un ventanón por donde se cuele toda la luz del cielo, las paredes de colorado, y en ellas cuadros, bastidores de lienzo, cabezas sin cuerpo, cuerpos descabezados, talles de mujer con pechos inclusive, hombres peludos, brazos sin persona, fisonomías sin orejas, todo con el mismísimo color de nuestra carne. Créame, tanta cosa desnuda le da a una vergüenza... Divanes, sillas que parecen antiguas, figuras de yeso, con los ojos sin niña, manos y pies descalzos... de yeso también...” (Pérez Galdós, *Tristana* 153).

3.4.2. Del burgués aficionado a la abulia de la medianía.

3.4.2.1. El genio y el Arte en las narraciones de Clarín. *Doña Berta* (1892).

Los personajes que se dedican al mundo de las Letras, como poetas, novelistas, dramaturgos e incluso periodistas protagonizan algunos de los relatos más emblemáticos de Clarín. La mejor obra de un poeta de provincias es su muerte heroica en *El sustituto* (1896), otro abandona su vocación por la vida empresarial (*Doctor Sutilis*) (1916), un lírico antiguo reflexiona acerca del paso del tiempo y del olvido en *Vario* (1896), otros se enredan con el mundo de la ópera (*Amor è furbo*) (1886) mientras que los que sólo son dramaturgos se aíslan del mundo (*El señor Isla*) (1896) o cambian la gloria por la salud de sus familiares (*Un voto*) (1901), sentimiento familiar este último que compartirá el pintor ciego y músico trascendental de *Cambio de luz* (1893).

Las conductas más reprobables, a parte de la de un novelista moralizante que sin embargo incita a una joven al adulterio (*Rivales*) (1893), corresponden a los críticos literarios, profesión en la que se pueden encontrar escritores frustrados (*González Bribón*) (1896) que hundirán los libros de sus propios compañeros, tal y como se advierte en *Carta a un sobrino* (1884), aunque a veces también ayudan a desterrar lo absurdo de muchas manías poéticas pseudorománticas (*Mi tío y yo*) (1868) entre las que se pueden incluir los versos de ultratumba (*El poeta búho*) (1885) o los juegos florales (*Cartas a un poeta*) (1885).¹⁸⁹ Ejemplo de estos cisnes, será el poeta de Vetusta, Trifón Cármenes quien, según Ana Ozores, encarna la cursilería más deleznable. Aunque las relaciones amorosas entre los burgueses de *La Regenta* (1884-1885) tienen poco de idealizantes, se permite un cortejo discreto y elegante (como el deseado por Nieves en *El Cisne de Vilamorta* o el pretendido por *El señorito Octavio*) pero nunca exagerado. Este comportamiento es sin embargo incompatible con el recato femenino por lo que no se ve con buenos ojos la figura de la literata, tal y como se mostrará Elvira en *El cisne* o pretenderá Tristana un poco más tarde. Para los vetustenses este personaje femenino

¹⁸⁹ Don Tristán de las Catacumbas, el poeta búho, lleva al extremo el luto de aquel sobrino de Mesonero Romanos. Don Tristán aportará a la caracterización de este último un visión elitista de la literatura: “Es alto, escualido, cejijunto, lleva la barba partida como Nuestro Señor Jesucristo, tiene el pelo negro, los ojos negros, el traje negro y las uñas negras. Lo único que no tiene negro son las botas, que tiran a rojas (...) Don Tristán habla poco, pero lee mucho. Es un poeta inédito, de viva voz; si se le pregunta cuántas ediciones ha hecho de sus poesías, contesta con una sonrisa de muerto desengañado: ‘¡Ninguna! Yo no imprimo mis versos: no hago más que leerlos a las almas escogidas.’ Para él son almas escogidas las que le quieren oír” (Clarín, *El poeta búho* I, 139).

representa lo “absurdo viviente”, “híbrido y abominable” (Clarín, *La Regenta* 1, 234 y 233 [Cap. 5]).

Todas aquellas necedades ensartadas en lugares comunes; aquella retórica fiambre, sin pizca de sinceridad, aumentó la tristeza de la Regenta; esto era peor que las campanas, más mecánico, más fatal; era la fatalidad de la estupidez; y también ¡qué triste era ver ideas grandes, tal vez ciertas, y frases, en su original sublimes, allí manoseadas, pisoteadas, y por milagros de la necedad convertidas en materia liviana, en lodo de vulgaridad y manchadas por las inmundicias de los tontos! (...) Y de repente recordó que ella también había escrito versos, y pensó que podían ser muy malos también; ¿Si había sido ella una *Trifona*? Probablemente, ¡y que desconsolador era tener que echar sobre sí misma el desdén que mereciera todo! ¡Y con qué entusiasmo había escrito muchas de aquellas poesías religiosas, místicas, que ahora le parecían amaneradas, rapsodias serias de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz! (...) ¿Si en el fondo no sería ella más que una literata vergonzante, a pesar de no escribir ya versos ni prosa? ¡Sí, sí, le había quedado el espíritu falso, torcido de la poetisa, que por algo el buen sentido vulgar desprecia!” (Clarín, *La Regenta* 2, 11-12 [Cap. 16]).

Si Mesonero Romanos se quejaba en su momento de que en este siglo todo el mundo era artista, Clarín lamentará el uso indiscriminado del calificativo de genio. Cuando un crítico alaba así la primera obra de un joven artista, este adopta de inmediato las actitudes asociadas al estatus del genio, excentricidades inseparables del artista y del héroe romántico que incluyen desde producciones insensatas hasta amores con mujeres casadas si bien tanto unas como otras terminan en fracaso (*Genio, historia natural*) (1885).¹⁹⁰ La sátira pierde aquí un tanto del humorismo inicial, especialmente cuando

¹⁹⁰ El comportamiento del nuevo genio es el típico que hemos visto desde el costumbrismo: “Al muchacho no se lo podía sufrir en casa. No había Dios que le hiciese ir a la cátedra. Él no quería más carrera que volar por el éter, y movía los hombros con aire despectivo y como si en efecto moviese las alas y se remontase al quinto cielo. Tenía novia, la boda era inminente, cosa de los padres; y el chico, so pretexto, - y so zángano-, de que chica era vulgar, una *burguesa*, la dejó, y estaba empeñado en enredarse con una tía suya casada (...) en fin, era un condenado; y en efecto, tenía un genio que no se le podía sufrir. Y todo ¿para qué? (...) Desde *El contubernio honrado* hasta las calabazas que le dio el ayuntamiento el genio había ido por la calle de la amargura (...) [En su álbum] estaban pegadas con obleas los recortes de periódicos en que se le llamaba genio, y se le aconsejaba *que se atreviese a todo*” (Clarín, *El genio, historia natural* [161-163]).

los ánimos provienen de los propios padres. Así, en *Estilicón* (1876) la pérdida de las ilusiones que un padre había depositado en su propio hijo acaba conduciendo a este a un desesperado suicidio mediante la ingesta de los recortes del periódico en el que trabaja.¹⁹¹

Un caso extremo de decepción paternal es la del padre del violinista que protagoniza *Las dos cajas* (1886). La precocidad del pequeño músico, la confianza en un análisis frenológico que garantiza la genialidad o la estupidez del muchacho y la afición desmedida por las biografías de las celebridades del pasado, obsesionan hasta tal punto al padre de la criatura que sueña incluso con que su hijo se convierta en nuevo Mozart y toque para la corte zarina.

Ventura había nacido para violinista. Fue esta una convicción común a todos los de su casa desde que tuvo ocho años el futuro maestro. Nadie recordaba quién había puesto en poder del predestinado el primer violín, pero sí era memorable el día solemne en que cierta celebridad de la música, colocando una mano sobre la cabeza de Ventura, como para imponerle el sacerdocio del arte, dijo con voz profética: “Será un Paganini este muchacho”. A los doce años Ventura hacía hablar al violín y llorar a los amigos de la casa, complacientes y sensibles. La palabra *genio*, que por entonces empezaba a ser vulgar en España, zumbaba algunas veces en los oídos del niño precoz. Un charlatán, que examinaba cráneos y levantaba horóscopos a la moderna, estudió la cabeza del místico y escribió esto en un papel y cobró muy caro:

- Será un portento o será un imbécil; o asombrará al mundo por su habilidad artística, o llegará a ser un gran criminal embrutecido (Clarín, *Las dos cajas* I, 248).¹⁹²

¹⁹¹ “Antes de ser periodista había sido Estilicón poeta; antes de ser esto, había sido un adolescente soñador y melancólico, y antes un niño sonrosado, de rubia cabellera, y muy querido de sus papás. Su padre era frenólogo, y como viese que el niño tenía tales y cuales protuberancias le levantó un horóscopo que fue como levantarle los cascos, y sólo sirvió para hacerle creerse un genio de los más aprovechados” (Clarín, *Estilicón* II, 416). Como vemos, el análisis médico es idéntico en este cuento y en *Las dos cajas*.

¹⁹² El veredicto caricaturiza las conclusiones extremistas de los análisis pseudocientíficos que Lombroso realizó sobre el hombre criminal y el hombre de genio en la segunda mitad del siglo XIX. Como veremos en el capítulo siguiente, estas teorías positivistas, así como la aplicación a los artistas contemporáneos por Nordau, gozarían de gran popularidad a finales del siglo XIX y en gran parte del XX. Remitiremos entonces a la crítica que sobre los *mattoidi* de Lombroso realizaría Clarín en el artículo *Los grafómanos*.

Sin embargo, pese a esta facilidad innata, el músico prefiere una vida tranquila, opuesta a las excentricidades descritas, que le permita consagrar su intimidad a la ejecución de una música sincera y casi mística. Aunque no llega a la locura de Gambará, el músico pierde sucesivamente el prestigio, la fidelidad de su esposa y la vida de su hijo, momento en que renuncia a la música y sin grandes melodramas entierra su violín junto al cadáver del niño.¹⁹³

Por su parte, en la descripción del pintor que desencadena la búsqueda de Doña Berta tampoco se recurre a los tópicos comunes en los artistas plásticos. Conocido por un cuadro que representa la muerte heroica de un soldado, género histórico de moda en la década de los 80 (Romero Tobar 1994), se aleja de la corte y viaja al norte peninsular en busca de nuevas inspiraciones. Allí conoce a la anciana y le cuenta la historia de la gestación del famoso cuadro. Más adelante le regalará dos retratos: uno que reproduce la imagen del soldado del primer cuadro y otro idealizado basado en un retrato antiguo que conservaba la belleza de la mujer en plena juventud. Esta cree reconocer en el del soldado la fusión de sus rasgos con los de un capitán con el que había tenido un hijo en el pasado y que le había sido arrebatado. Ilusionada por esta idea y ante la ausencia de noticias del pintor (avanzada la narración sabremos que muere al poco de entrevistarse con la anciana), emprende un viaje a la ciudad para recuperar el cuadro del soldado. Tras una vista fugaz en el museo, consigue permiso para contemplarlo durante unos días

¹⁹³ Ventura quiere *hacer vivir* a su violín, frente al resto de los intérpretes que se conforman con hacerlo *hablar* (Clarín, *Las dos cajas* I, 255). La descripción de la plena implicación del intérprete en su ejecución ya la habíamos visto en el Romanticismo en *Yago Yask*, la noticia acerca de Paganini y el relato de Tolstoi. Una caricatura de este éxtasis musical lo encontraremos en *Su único hijo* en la manera en que Bonifacio Reyes pretende suplir su talento mediocre con una interpretación tan exagerada como ridícula:

“Buscando, pues, algo que le llenara la vida, encontró una flauta (...) Se reconoció actitudes algo más que medianas, una regular embocadura y mucho sentimiento, sobre todo. El timbre dulzón, *nasal* podría decirse, monótono y manso del melancólico instrumento, que olía a aceite de almendras como la cabeza del músico, estaba en armonía con el carácter de Bonifacio Reyes; hasta la inclinación de cabeza a que le obligaba el tañer, inclinación que Reyes exageraba, contribuía a darle cierto parecido con un bienaventurado (...) los ojos, azules claros, grandes y dulces, buscaban, como los de un místico, lo más alto de su órbita; pero no por esto miraban al cielo, sino a la pared de enfrente, porque Reyes tenía la cabeza gacha como si fuera a embestir. Solía marcar el compás con la punta de un pie, azotando el suelo, y en los pasajes de mucha expresión, con suaves ondulaciones de todo el cuerpo, tomando por quicio la cintura. En los *allegros* se sacudía con fuerza y animación, extraña en hombre al parecer tan apático; los ojos, antes sin vida y atentos nada más a la música, como si fueran parte integrante de la flauta o dependiesen de ella por oculto resorte, cobraban ánimo, y tomaban calor y brillo, y mostraban apuros indecibles, como los de un animal inteligente que pide socorro. Bonifacio, en tales trances, parecía un naufrago ahogándose y que en vano busca una tabla de salvación; la tirantez de los músculos del rostro, el rojo que encendía las mejillas y aquel afán de la mirada, creía Reyes que expresarían la intensidad de sus impresiones, su grandísimo amor a la melodía; pero más parecían signos de una irremediable asfixia; hacía pensar en la apoplejía, en cualquier terrible crisis fisiológica, pero no en el hermoso corazón del melómano, sencillo como una paloma” (Clarín, *Su único hijo* 82-83).

en casa de su comprador, hasta que este se lo lleva a otro destino el mismo día que la anciana muere.

Aunque el pintor es tan sólo un personaje secundario, las relaciones entre la imagen del retrato, la referencia real y la contemplación e interpretación imaginativa del primero vertebran toda una reflexión acerca de la recepción y producción estética. Primero, el pintor interpreta en su cuadro una realidad concreta desde su personal percepción artística. Más adelante, en la narración de dicho proceso, entremezcla el acontecimiento histórico, la experiencia personal y la visión estética.

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 (...) El gesto de aquel hombre, el que milagrosamente pudo conservar con absoluta actitud y trasladarlo a mi *idea*, era de una expresión singular (...) bien se veía que aquel soldado caía en la muerte heroica como en el abismo de una tentación fascinadora a que en vano se resiste. El público y la crítica se han enamorado de *mi capitán*; ha traducido cada cual a su manera aquella *idealidad* del rostro y de todo el gesto; pero todos han visto en ello lo mejor del cuadro, lo mejor de mi pincel; ven una lucha espiritual misteriosa, de fuerza interna y admiran sin comprender, echándose a adivinar al explicar su admiración (...) Lo que no sabrá el mundo es que *mi capitán* murió faltando a su palabra de no buscar el peligro... (Clarín, *Doña Berta* I, 336-337).

Esta “verbalización del cuadro” (Valis 1986a: 75) o doble interpretación del acontecimiento de manera pictórica y narrada condiciona la contemplación de los retratos que envía a la anciana quien, a estas lecturas subjetivas, sumará la imagen también idealizada de sus recuerdos.¹⁹⁴ Doña Berta entiende que esta identificación a partir de imágenes construidas se corresponde con el referente real y este con el cuadro que representa la muerte del soldado, olvidándose de que el último no deja de ser una interpretación más del primer referente.

Aun obviando este error, Doña Berta duda de su propia interpretación cuando se enfrenta al cuadro. La primera vez lo hace de forma indebida, tan cerca del lienzo que el

¹⁹⁴ “Juntó, confrontó las telas, vio la semejanza perfecta que el pintor había visto entre el retrato del salón y el *capitán* de sus recuerdos, y de su obra maestra (...) El *capitán* del pintor era como una restauración del retrato de otro capitán que ella veía en su cerebro, algo borrado por el tiempo, con la pátina oscura de su escondido y prolongado culto” (Clarín, *Doña Berta* I, 340).

choque con el artificio implica una decepción fatal (“Doña Berta se vio sola, completamente sola ante la masa informe de manchas confusas, tristes, que yacía a sus pies. ‘- ¡Y mi hijo está ahí! ¡Es eso..., algo de ese gris, blanco, rojo, azul, todo mezclado, que parece una costra!...’”) (Clarín, *Doña Berta* I, 353).¹⁹⁵ Las siguientes, una vez colocado correctamente el lienzo, puede permitirse la contemplación habitual del museo, con la ventaja o desventaja de poder hacerlo en una relativa soledad. Sola consigo misma, la anciana se debate entre la duda (“Según las luces, según el estado de su propio ánimo, según había comido y bebido, así adivinaba o no en aquel capitán del cuadro famoso al hijo suyo y de su *capitán*”) (Clarín, *Doña Berta* I, 356-357). Finalmente la duda, en lugar de desengañarla, la reafirma en lo que considera un acto de fe. Por otro lado, tanto su sordera como la impersonalidad de la ciudad,¹⁹⁶ aislarán todavía más a la anciana y le empujarán a un mayor recogimiento y a la búsqueda de refugio y de certeza en su propia intimidad.

3.4.2.2. Los inicios de la insatisfacción resignada. *Sinfonía de dos novelas (Su único hijo y Una medianía) y Cuesta abajo (1890-1891).*

Clarín narra en *Su único hijo* la situación que antecede al nacimiento del protagonista de la novela incompleta *Una medianía*, la primera de una trilogía que nunca llevó a realizarse. Al margen de los problemas de gestación de una y de otra, estudiados por Carolyn Richmond,¹⁹⁷ ambas novelas ejemplifican la confluencia de

¹⁹⁵ Cuando los obreros comienzan a mover el cuadro, Doña Berta “como un fantasma ondulante, como un sueño, vio entre humo, sangre, tierra, colores de uniformes, una figura que la miró a ella un instante con ojos de sublime espanto, de heroico terror... la figura de *su capitán*, del que ella había encontrado, manchado de sangre también, a la puerta de Posaderio. 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, desconocida entre otras manchas y figuras... Pero la expresión de aquel rostro, la virtud mágica de aquella mirada, eran fijos, permanecían en el cerebro...” (Clarín, *Doña Berta* I, 354-355). Como había advertido el pintor, cada cual traduce a su manera la idealidad que él mismo ha interpretado previamente en el rostro del capitán.

¹⁹⁶ “¡Estaba perdida, perdida en el gran mundo, en el infinito universo, en un universo poblado de fantasmas! Se le figuraba que habiendo tanta gente en la tierra, perdía valor cada cual; la vida de este, del otro, no importaba nada; y así debían de pensar también las demás gentes, a juzgar por la indiferencia con que se veían, se hablaban y se separaban para siempre” (Clarín, *Doña Berta* I, 351).

¹⁹⁷ “In his letter to Rafael Altamira [¿?], Alas described *Su único hijo* as a ‘peristyle (with unity)’ to *Una medianía*. To date Clarín’s earliest exposition of the projected trilogy to which the latter was to form part is found in an April I, 1887 letter to Galdós: ‘Preparo tres novelas que tienen el lazo común de ser la vida de una especie de *los tres mosqueteros psicológicos*, como si dijéramos. La primera se llama *Una medianía* (Antonio Reyes). La 2º *Esperaindeo* (completamente reformada y refundida; dedicada a Don

tendencias en el fin de siglo representada en *Su único hijo* en la mirada realista de un personaje burgués admirador de la imagen romántica del artista en un universo que tanto en su temática como en su discurso hace ciertos guiños a los motivos decadentistas. El más destacado de estos es el nacimiento de un niño de una mujer dominadora y de una paternidad dudosa entre un cantante de ópera de segunda categoría o el soñador diletante que será el que realmente asuma la formación espiritual del decadente protagonista de *Una medianía*.¹⁹⁸

Aunque la mayor parte de la trama de *Su único hijo* transcurre en la década de los años 60 del siglo XIX, no estamos ante la crítica habitual que desde la óptica realista se hace de esta década, al menos no tal y como aparecía en *La de Bringas*, si bien es obvio que la reproducción irónica del pseudoromanticismo de estas fechas es común en ambas novelas. Así, podemos comparar los intentos creativos del túmulo funerario diseñado por Francisco Bringas con la composición sobre arabescos de Bonifacio Reyes. Ambos burgueses de clase media, ninguno de los dos es capaz de renunciar a profesión capitalista. Véase por ejemplo la defensa que Bonifacio hace del arabesco como medio artístico que enlaza sus facultades de escribiente con la indeterminación de la música (Clarín, *Su único hijo* 173). Recuérdese también que Horacio, para demostrarle a Tristana lo temprano de su vocación, le cuenta cómo, mientras trabajaba en el escritorio de su tío, realizaba ensayos de formas humanas con los números. No obstante, a diferencia de los Bonifacio Reyes o Francisco Bringas, restará importancia a estos juegos, un “ejercicio pueril” insuficiente para ver y reproducir seriamente la línea (Pérez Galdós, *Tristana* 160).

Era aquello... ¿cómo lo diré yo?... un gallardo artificio sepulcral de atrevidísima arquitectura, grandioso de traza, en ornamentos rico, por una parte severo y

Benito Pérez Galdós: obra casi lírica, mi *credo*... a lo menos de ciertas horas del día) la 3^o *Juanito Reseco* (mi predilecta)’ And four years later, in a letter to Menéndez y Pelayo [6/10/1891], Alas declares that *Su único hijo* is to serve as an introduction not only to the first of the three novels, but to the entire trilogy.” (Richmond 1975: 305). Por lo que respecta a *Una medianía* Richmond reproduce parte de una carta de Clarín a Oller en 1886 [11/1/1886]: “Yo ahora tengo entre manos... una novela vendida ya a Fe, que provisionalmente se titula *Una medianía*. Pasa en Madrid la acción y se desarrolla en ella parte de la vida literaria. Si se parece algo es, remotamente, a Charles Demailly, de los Goncourt, pero sólo por el asunto” (*Ib.* 307).

¹⁹⁸ Valis relaciona acertadamente el ambiente decadente de la novela de Clarín con la degeneración paulatina de sus raíces románticas: “If Alas’ characters often seem like a degenerate travesty of romantic operatic personae, it is because decadent characters, like the decadent sensibility itself, ultimately derive from romanticism. Thus it is fitting that Italian opera, a highly romantic genre, be the means through which Alas may demonstrate his character’s moral decay” (1981b: 133). Sobre la dependencia del fin de siglo respecto al movimiento romántico volveremos al comienzo del siguiente capítulo.

rectilíneo a la manera viñolesca, por otra movido, ondulante y quebradizo a la usanza gótica, con ciertos atisbos platerescos donde menos se pensaba; y por fin cresterías semejantes a las del estilo tirolés que prevalece en los kioscos (...) Pero lo mas bonito quizás era el sauce (...) El tal sauce era irremplazable en una época en que aún no se hacía leña de los árboles del romanticismo (...) El fondo o perspectiva consistía en el progresivo alejamiento de otros sauces de menos talla, que se iban a llorar a moco y baba camino del horizonte. Más allá veíanse suaves contornos de montañas, que ondulaban cayéndose como si estuvieran bebidas; luego había un poco de mar, otro poco de río, el confuso perfil de una ciudad con góticas torres y almenas; y arriba, en el espacio destinado al cielo, una oblea que debía de ser la Luna a juzgar por los blancos reflejos de ella que esmaltaban las aguas y los montes (Pérez Galdós, *La de Bringas* II, 127).

Sí, poco a poco fue sintiendo Bonis que la música del alma se le bajaba a los dedos; las curvas de su arabesco se hacían más graciosas, sus complicaciones y adornos simétricos más elegantes y expresivos, y la indeterminada tracería se fue cuajando en formas concretas, representativas; y al fin brotó, como si naciera de la cópula de lo blanco y de lo negro, brotó en un cielo gris la imagen de la luna, en cuarto menguante, rodeada de nubes, siniestras, mitad diablos o brujas montados en escobas, mitad colmenas de formas fantásticas, pero colmenas bien claras, de las que salían multitud de bichos, puntos unidos a otros puntos que tenían cuerpos de abejas, con patas, rabos y uñas de furias infernales. Aquellas abejas o avispas del diablo, volaban en torno de la luna, y algunas llenaban su rostro, el cual era, visto de perfil, el del mismísimo Satanás, que tenía las cejas en ángulo y echaba fuego de ojos y boca. Por encima de esta confusión de formas disparatadas, Bonis dibujó rayas simétricas que imitaban muy bien la superficie del mar en calma, y sobre la línea más alta, la del horizonte, volvió a trazar una imagen de la noche, pero de noche serena, en mitad de cuyo cielo, atravesando cinco hileras de neblina tenue, las líneas del pentagrama, se elevaba suave, majestuosa y poética, la dulce luna llena: en su disco, elegantes curvas sinuosas decían: *Serafina* (Clarín, *Su único hijo* 174).

Dejando a un lado la coincidencia temática, la novela de Clarín recurre con mayor eficacia a la focalización que Galdós en la narración de *La de Bringas*. Sin necesidad de

abandonar el narrador heterodiegético, Clarín adelanta en cierto modo la introspección omnipresente de las novelas como *Camino de perfección* (1902). En este sentido, la correspondencia entre caracterización de personaje y discurso no resulta tan chocante en *Una medianía*, pues su acción se desarrolla en un periodo casi contemporáneo a la fecha de la publicación de la novela, 1890 (portada) o 1891 (cubierta) (Muñoz Marquina 6).

Bonifacio Reyes apenas tiene voluntad propia. Casado con Emma Valcárcel por un capricho romántico de esta, su matrimonio se reduce a cuidar de su mujer, que oscila entre la hipocondría y deseos de sexualidad animal, y los sueños de una vida algo más aventurera y a ser posible artística. Con la llegada de una compañía de ópera a la ciudad Bonifacio se siente fascinado por los entresijos de la vida artística, para él mucho más interesantes que la actuación en sí, confiado como está en la veracidad de la imagen romántica que iguala el arte y la vida.¹⁹⁹ Con ellos cree compartir la experiencia artística, que en su caso significa un mediano dominio de la flauta y de la caligrafía (los arabescos), hasta el punto de iniciar una relación, que él entiende como poética, con la primera cantante. Bonifacio se imagina que se ha convertido así en el héroe que no ha sido capaz de crear (Serrano Asenjo 97-98).²⁰⁰ Sin embargo, Bonifacio está lejos de ser

¹⁹⁹ Bonifacio no distingue entre intérpretes y artistas-creadores. De hecho, su pasión por el arte se debe a que asocia su cultivo a un tipo de vida heroica reflejada en las lecturas y basada en la popularización de tópicos (libertad, originalidad, martirio, etc.) pero no por su aptitud para reproducir o crear ficción u otras obras musicales o plásticas (Clarín, *Su único hijo* 101): “Bonifacio amaba el arte por el artista, admiraba a aquella gente que recorría el mundo sin estar jamás seguros del pan de mañana, preocupados con los propios y los ajenos gorgoritos (...) Y por lo mismo que él se creía incapaz de ser *artista*, en el sentido de echar a correr sin más que la flauta, por lo mismo admiraba más y más a aquellos hombres, que eran indudablemente de otra madera (...) Lo que él no veía era el lado malo de los artistas. Todo lo poetizaba en ellos. Los contrastes fuertes y picantes de sus ensueños de gloria y de su vida de bastidores con la mezquina prosa de una existencia difícil, llena de los roces ásperos con la necesidad y la miseria, le parecían a Reyes motivos de poética piedad y daban una aureola de martirio a sus ídolos” (*Ib.* 102-103).

²⁰⁰ “Bonis también creía que aquella vida no era para llegar a viejo; pero, a pesar de cierto vago temor a ponerse tísico, estaba muy satisfecho de sus hazañas. Se comparaba con los héroes de las novelas que leía al acostarse, y en el cuarto de su mujer, mientras velaba; y veía con gran orgullo que ya podía hombrearse con los autores que inventaban aquellas maravillas. Siempre había envidiado a los seres *privilegiados* que, amén de tener una ardiente imaginación, como él la tenía, saben expresar *sus ideas*, trasladar al papel todos aquellos sueños en palabras propias, pintorescas y en intrigas bien hilvanadas e interesantes. Pues ahora, ya que no sabía escribir novelas, sabía hacerlas, y su existencia era tan novelesca como la primera (...) Aquella ausencia de facultades expresivas, que según él era lo único que le faltaba para ser un artista, estaba compensada ahora por la *realidad de los hechos*; se sentía héroe de novela; no había sabido nunca dar expresión a lo que era capaz de sentir; mas ahora él mismo, todos sus actos y aventuras, eran la viva encarnación de las más recónditas y atrevidas imaginaciones” (Clarín, *Su único hijo* 133). *Saber expresar sus ideas* es también el deseo de Tristana. Aunque ambos comparten las limitaciones que les impone el mundo burgués y no escapan de este, los discursos de Tristana son mucho más idealistas que los de Bonifacio, que se conforma fácilmente con lo que Serrano Asenjo (103) explica como heroísmo cotidiano. En todo caso, en un momento determinado ambos personajes coinciden en desear un acercamiento a la moda mística: Tristana a través de la contemplación religiosa y Bonifacio a través del heroísmo de los santos (Clarín, *Su único hijo* 212-213).

el hombre entero que Clarín identifica con el héroe de Carlyle en la introducción a traducción de los *Héroes* de 1893 (Alas, *Introducción a Carlyle* 723). La magnificencia de este se ridiculiza en un Bonifacio escindido entre los sueños poéticos y la comodidad prosaica, caricaturizada en la necesidad omnipresente de tener siempre a su lado las zapatillas de andar por casa.

El ideal de Bonis era soñar mucho y tener grandes pasiones; pero todo ello sin perjuicio de las buenas costumbres domésticas (...) Envidiaba el valor, la despreocupación de los artistas que no tienen casa, que acampan satisfechos en las cinco partes del mundo; pero esta admiración nacía del contraste con los propios gustos, con la invencible afición a la vida *material* tranquila, sedentaria, ordenada. Hasta para ser romántico de altos vuelos, con la imaginación completamente libre, le parecía indispensable, a lo menos para él, tener bien arreglada la satisfacción de las necesidades físicas, que tantas y tan complicadas son. El símbolo de estos sentimientos era, como va indicado más atrás, las zapatillas (Clarín, *Su único hijo* 178).

Sea hijo legítimo o no de Bonifacio, Antonio Reyes recuerda en un episodio semejante a la famosa rememoración prousiana la presencia constante de su padre durante su infancia, la única persona que confía en él y le protege de la indiferencia que le rodea, actitud que suponemos explicada por lo que acontece en *Su único hijo*. Bonifacio había afirmado en esta novela su deseo de hacer de su hijo su creación, lo que explicaría que este herede la resignación pasiva de su padre. Sin embargo, la escisión en su caso no se basará en la dicotomía poético-romántica y prosaico-realista sino que recogerá las paradojas finiseculares de cerebralismo-abulia, voluptuosidad e introspección propia del intelectual paralizado que veíamos en la novela de Sainte-Beuve o en *Des Esseintes* (Valis 1979).²⁰¹

Antonio, en cuanto el traqueo de las ruedas desvencijadas le sacudió el cuerpo, sintió una reacción del espíritu, que le hizo saltar desde el deleite casi místico de

²⁰¹ “Si los paralelismos entre padre e hijo son notables, es evidente que diferencias como ésta marcan la distancia entre el simplemente pusilánime Boris y el abúlco exquisito y altanero, que es Antonio. Y es que ambos héroes son muy distintos: en el hijo se reflejaría ya toda la abulia escéptica propia del intelectual de la época que nada tiene que ver con la búsqueda desesperada del ideal por parte de Bonifacio. En Antonio el fracaso del ideal se habría consumado” (Muñoz Marquina 69, nota 13).

la vanidad halagada en su contemplación solitaria, a una ternura sin nombre, que buscaba alimento en recuerdos muy lejanos y vagos. Era una voluptuosidad entre dulce y amarga esforzarse en estar triste, melancólico por lo menos, en aquellos momentos en que el orgullo satisfecho le gritaba en los oídos que el mundo era hermoso, dramática la vida, grande él, el hijo de su padre (...) Un olor punzante, indefinible, pero muy conocido (olor de coche de alquiler lo llamaba él para sus adentros), le traía multitud de recuerdos viejos, y se vio de repente sentado en la ceja de otro coche como aquel, a los cinco años, entre las rodillas de un señor delgado, que era su padre (...) Las rodillas del padre eran almohada dura, pero que al niño se le antojaba muy blanda, suave, almohada de aquella cabeza rubia, un poco grande, poblada de fantasmas antes de tiempo, siempre con tendencias a inclinarse, apoyándose, para soñar.

Reyes atribuía a los recuerdos de su infancia un interés supremo; conservábalos con vigorosa memoria y con una precisión plástica que le encantaba; los repasaba muy a menudo como los cantos de un poema querido (...) La realidad, tal como era desde que él tenía recuerdos, le había parecido despreciable; sólo podía valer transformándola, viendo en ella otras cosas; la actividad era lo peor de la realidad; era enojosa, insustancial; los resultados que complacían a todos, le repugnaban; el querer hacer bien algo, era una ambición de los demás, pequeña, sin sentido. De todo esto había salido muy temprano una injusticia constante del mundo para con él. Nadie le apreciaba en lo que valía; nadie le conocía; sólo su padre le adivinaba, por amor (Clarín, *Una medianía* 75-76).²⁰²

²⁰² Lo poco que conocemos de Antonio Reyes lo define como un joven pasivo, que conoce mucho pero actúa lo justo, defensor de un anarquismo aristocrático del talento y de la distinción, que sin embargo, considera irrealizable (Clarín, *Una medianía* 69). Al mismo tiempo, su aspecto melancólico a la manera decadentista atrae al público femenino de la misma forma que antaño lo hacía el romántico, algo de lo que Antonio parece igual de consciente que lo será el protagonista de *La Quimera* de Pardo Bazán (Isla García 2011: 65): “Antonio Reyes era un joven rubio, de lentes, delgado y alto; tosía mucho, pero con gracia; con una especie de modestia de enfermo crónico cansado de molestar al mundo entero. Este modo de toser y la barba de oro fina, aguda y recortada, había llamado la atención de Rita Cofiño en la tertulia de cierto marqués literato, adonde la llevaba de tarde en tarde don Elías” (Clarín, *Una medianía* 62). La atracción de las damas burguesas o aristócratas por los artistas ya se había tratado en *Un documento* (1886), novela corta en la que se relatan los amores, primero platónicos y luego físicos, entre una duquesa lujuriosa que quiere reformarse y un aspirante novelista que se venga de ella publicando una novela donde la convierte en objeto de análisis naturalista. En *Su único hijo* encarna en Marta la depravación y el cinismo de todas aquellas mujeres de la alta sociedad que juegan a ser mecenas y amantes, platónicos o sexuales, de distintos artistas. De este modo, se consideran a sí mismas mujeres hermosas, sentimentales, poéticas y diletantes, que, desde la *decencia*, comparten el aura del artista (Clarín, *Su único hijo* 191-192).

Aunque la trilogía planeada desde *Una medianía* quedó incompleta, no fue esta la única narración de Clarín en la que sitúa como protagonista a un héroe decadente. El debate acerca de la recuperación de la sensibilidad estética en las corrientes del fin de siglo, como la novela psicológica de Bourget, se encuentra en la gestación de la también inacabada *Cuesta abajo* (1890-1891). Frente a la equiparación que ese mismo año Pardo Bazán realiza entre el folletín romántico y la novela novelesca, caracterizadas en su opinión por ser “merengadas de psicología” y “natillas del sentimiento” hijas del falso arrepentimiento finisecular (*La novela novelesca* 999-1902), Clarín defiende en *El Heraldo de Madrid* (4/06/1891) el uso legítimo de esta forma de novela porque, aunque es consciente de su fácil corrupción, considera que se trata de un género oportuno en la crisis actual en tanto a que “atiende al alma, no por el análisis, sino por su hermosura, por la belleza de sus expansiones nobles, no menos que por la formidable lucha de las pasiones.”

No conforme con su defensa, Clarín experimenta en *Cuesta abajo* con la “textualización del sentimiento”, “derrota de la historia” y “la emoción sentida en el tiempo” (Valis 1988: 411 y 414). Relato autodiegético apoyado en un tiempo íntimo, subjetivo, se recurre de nuevo a la experimentación con el recuerdo sentimental y sensitivo que anticipa el discurso prousiano (Rivkin 1986). El fin es ofrecer una narración exclusivamente personal en la que la obra se dirija desde y hacia el personaje mismo (“Justamente ahora doy principio a una obra, si no te parece ambiciosa la palabra, a una obra muy interesante para el curioso lector, que soy yo mismo, yo solo”) (Clarín, *Cuesta abajo* II, 504).²⁰³

La heroicidad romántica que quería adoptar Bonifacio Reyes y que se manifiesta en su hijo en una profunda pesadumbre y descreimiento se actualiza en este ensayo, prácticamente modernista, a través de la renovación estética de la sensibilidad del individuo moderno que rastreamos desde el Romanticismo. Así pues, esta alma poética se recrea en la lírica de un sentimiento melancólico, de “tristeza milenaria, suavemente apocalíptica” (Clarín, *Cuesta abajo* II, 508), “desaburrimento dignificado” (*Ib.* II, 509)

²⁰³ “Comienzo por confesar que en los apuntes escritos ayer hay cierto artificio, además del diálogo. Consiste en haber ocultado, como si yo ahora no lo supiera, que tal vez habría yo bajado al valle de Concienes antes de aquella visita con mi madre a las de Pombal” (Clarín, *Cuesta abajo* II, 521); “No, no podía ser eso: en mi vaga reminiscencia había la especial dulzor melancólica que acompaña al recuerdo (...) Yo no recordaba nada de las circunstancias personales en que había visto aquello: ¿cuándo, con quién, cómo había estado allí? No lo sabía. Tampoco podía precisar la imagen antigua de ningún objeto particular: la reminiscencia era del conjunto y, por entonces, sin relación alguna a mi estado de aquel tiempo incierto. El resultado de aquella extraña evocación era muy parecido a lo que puede llamarse el recuerdo de un perfume o de una música; más de un perfume” (*Ib.* II, 523-524).

que se opone al vacío imaginativo de Schopenhauer, y en la misma ruina propia y universal que veíamos en Musset y en *Declaración de un vencido* (*Ib.* II, 508). Consciente del origen romántico de este hastío, en su adolescencia se siente afín a Leopardi hasta el punto de creer ver en él el espiritualismo que anhela para él mismo.²⁰⁴ Sólo así podría intentar superar la sensación de aniquilamiento, de “irse... escapar por la espalda, cayendo...” (*Ib.* II, 510) que lo persigue toda su vida.

Así como aquellos Tales, Anaximenes, Anaximandros, Heráclitos, etc., etc., decían que todo era agua, o todo era aire, o todo era fuego, el *pastor* de Leopardi y yo decíamos, como si lo viéramos, que todo era hastío. Encontrar el mundo inútil a los diez y siete años es un gran dolor. Tal vez no se cura de este mal por completo nunca. Cuando muchos años después creí en la vida, y hasta fui a votar a los *comicios*, y cuidé mi hacienda, aunque poca, y hasta jugué algún albur en la banca de la suerte a la carta del progreso, y me decidí a escribir un programa de Estética, dividiéndolo, por supuesto, en parte general, especial y orgánica; todas estas cosas, y otras muchas por el estilo, las hice yo con un poco de comedia que procuraba ocultarme a mí mismo. Desde aquellas primeras tristezas serias de mi adolescencia, siempre que estoy contento me encuentro cierto aire de actor. Una voz secreta y melancólicamente burlona me dice: – ¡Ah, farsantuelo! –y otra voz también secreta, y tal vez más honda, me dice: – ¡Haces bien, cómico! ¡Adelante! (Clarín, *Cuesta abajo* II, 515-516).

Tal y como ocurría en *Doña Berta*, se reflexiona de nuevo sobre el poder interpretativo del lector y sus consecuencias, ya que animado por su subjetividad, el protagonista llega incluso a pensar que puede invertir el sentido tradicional de la comunicación literaria, de modo que ahora sea su lectura personal la que influya en el

²⁰⁴ “El ateísmo de Leopardi está continuamente ligado a un espiritualismo que, una vez muerto Dios, encuentra inerte la naturaleza, estúpida, como la llama el Sr. Feuillet en una novela que está publicando estos días [En nota: *Honor de artista*]. Por eso la poesía de este desgraciado genio (de Leopardi, no de Feuillet) que para mí simboliza mejor su poesía, su carácter poético, es la canción de un pastor a la luna en una llanura de Asia.” (Clarín, *Cuesta abajo* II, 510). En esta novela de Feuillet, citada en el capítulo 1, se defiende un tipo de idealismo pictórico que no se encuentra muy alejado de la estética de *Cuesta abajo*: “Fabricé procuró en vano hacerle comprender que el arte de ninguna manera consiste en servilmente copiar a la naturaleza, la que en sí misma es inerte y muda, sino en reflejar sobre ella las ideas que su contemplación sugiere a nuestra mente, prestándole un algo de esa alma que nosotros poseemos y de que ella carece, pero Calvat al oír tan exactos y atinados razonamientos, rompía en indignación, apostrofando a su cuñado de ser pintor de damiselas, de paisajista de corte, enviándolo por fin a esa fosa común del ya difunto idealismo, es decir, la Academia” (Feuillet, *Honor de artista* 69).

autor y no al revés (“Además, disparatadamente, como si el libro no fuera una cosa muerta, constante por su misma inercia en el dolor de que hablaba, yo iba a leer con la esperanza absurda... de *influir* en Leopardi aquella tarde en vez de dejarme entristecer por él”) (Clarín, *Cuesta abajo* II, 512).

Hipersensible e impresionable, víctima de crisis nerviosas, como Charles Demailly, y en general, como todo héroe decadente, huirá del éxito literario, que había sido el objetivo de casi todo artista romántico, y buscará refugio en sí mismo:

Como una especie de escoria del trabajo interior de mi espíritu, salían a la superficie, sonsacados por las vanidades escolares, ciertos productos de una precocidad que el mundo no miraba como síntoma de lo que yo podía ser por dentro algún día, sino como habilidad y gracia y maravilla a cuyo valor real, inmediato, presente, se atendía tan sólo (...) Todas aquellas precocidades me repugnaban casi, me daban vergüenza, prefiriendo yo el valor que atribuía *a mis adentros* a todas aquellas expansiones que a lo sumo eran disculpables (...) procuré huir, en cuanto pude, de exhibiciones de ese género, y cuando no había modo de eludirlas sus resultados me dejaban bastante frío, como si aquellas habilidades fuesen de otro yo muy inferior a mí mismo; como si fuesen *res inter alios acta* (Clarín, *Cuesta abajo* II, 529).

Se refiere aquí a un escapismo que ya no dependerá tanto del enfrentamiento campo (hogar) - ciudad, como de una nueva interpretación del yo contra el mundo romántico. El mundo dejará de ser el objetivo externo contra el que se lucha y se desea convencer para convertirse en una interpretación subjetiva de un yo receptáculo de sensaciones y totalmente ambiguo.

3.5. El principio de la enfermedad del escritor urbanita. *El idilio de un enfermo de Armando Palacio Valdés (1884).*

Aunque la novela de Andrés Bello se publicó sólo un año después de *Pedro Sánchez* o *El Doctor Centeno*, su historia no remite a un periodo anterior a esta fecha (1884) sino que ofrece una visión de la oposición campo-ciudad bastante más moderna que la ofrecida en la novela de Pereda así como recrea el resultado contemporáneo de la evolución del escritor romántico cuya defunción había testimoniado Galdós.

Tras una primera etapa dedicada a las composiciones lacrimosas y las leyendas románticas, Andrés se convierte en un poeta de prosa elegante, hipocondríaco, devoto de los placeres de la ciudad donde goza de una fama y prestigio en parte debido a sus creaciones y en parte por la adopción de un cierto dandismo, financiado por sus rentas, similar a aquel que el señorito Octavio intentaba imitar en la novela de 1881. Consecuencia de este ritmo de vida, la salud de Andrés se marchita hasta el punto que cree haber contraído la tuberculosis. Cuando acude al doctor este le diagnostica una anemia, “la enfermedad del siglo diecinueve, y en particular de las grandes poblaciones” (Palacio Valdés, *Idilio* II, 108), agravada en parte por la profesión de las Letras²⁰⁵ y que sufre también Charles Demailly (Goncourt 1860).²⁰⁶ Su consejo es que se aleje de la ciudad, descanse en el campo y recupere su salud. En este destierro forzoso alterna su mejora física con un romance con una muchacha del pueblo, a la que acabará abandonando a su suerte para regresar a la ciudad. De nuevo allí, retoma sus vicios pasados, contrae la temida tisis y muere casi en soledad.

Si vamos más allá de la evidente alabanza de la vida campestre frente a la de la ciudad, resulta sintomático que, a diferencia de los artistas anteriores, Andrés abandone el campo una vez conocidos sus efectos beneficiosos y prefiera regresar a la ciudad. La urbe impersonal, artificial, de aire y costumbres viciadas, se confirma como el hogar indiscutible de los escritores modernos, independientemente del castigo que el narrador les imponga, normalmente condenándoles a muerte (Ragala 409). Por otro lado, aún no estamos ante la huida en busca de reflexión o de reposo de las novelas de Baroja, José Martínez Ruiz o Altamira, ya que el traslado geográfico no modifica más que el aspecto físico del protagonista de *Idilio*.

La pérdida de la salud física y por extensión, el desmoronamiento de la mental, anticipa los endebles e hipocondríacos héroes decadentes, los descendientes de Des Esseintes, en una correspondencia implícita entre la decadencia del individuo y la de la

²⁰⁵ “Mala profesión es para una naturaleza como la suya. Las circunstancias con que ustedes trabajan, generalmente... a las altas horas de la noche, hostigados por la premura del tiempo..., la falta de ejercicio... y el trabajo intelectual, que ya es de por sí es debilitante...” (Palacio Valdés, *Idilio* II, 106).

²⁰⁶ También en la novela francesa se define la anemia como “la enfermedad del siglo”. Así explica sus causas el médico que atiende a Charles Demailly: “Yo, por el contrario, la considero como una enfermedad orgánica y propia, al menos por sus caracteres de generalidad y de frecuencia en la raza del siglo XIX. La juzgo enfermedad de todos los habitantes de las capitales (...) La vida moderna va del aire puro de la vida agrícola a la vida concentrada, a la vida inactiva, a la vida del gas y del carbón de piedra, a la vida del petróleo de las lámparas, a la vida que se nutre de una alimentación falsificada, a la vida adulterada, engañosa; a todos los trastornos de las condiciones normales del ser físico...” (Goncourt, *C. Demailly* 340).

civilización finisecular de la que nos ocuparemos en el capítulo siguiente. Al contrario que la novela de Huysmans (*À rebours*, publicada también en 1884), el refugio en la naturaleza se presenta como la solución utópica ideal, algo impensable en el universo artificial del aristócrata francés, que inaugura tanto en el discurso como en el relato la estética de lo mórbido.

Para la alta sociedad, el aspecto enfermizo de Andrés Hereida se corresponde con su alambicado ejercicio poético y le asegura un éxito entre las mujeres similar al que disfrutará, como hemos visto, Augusto Reyes en *Una medianía* (1890-1891).²⁰⁷ Su actitud no alcanza todavía la abulia y el pesimismo de este ya que la recreación de su enfermedad se haya demasiado supeditada a la intencionalidad crítica de la narración realista. La melancolía no es la causa del abatimiento espiritual que veremos en *Diario de un enfermo* de José Martínez Ruiz (1901) y tampoco se mencionará como causa de filiación poética, algo que sí vimos en *Cuesta abajo* de Clarín (1890-1891). Por otro lado, tampoco se llegará a las quejas schopenhauerianas, y un tanto ridículas, de *Tristán o el pesimismo*, obra del mismo Palacio Valdés (1906) que retomaremos más adelante.

Aunque la enfermedad en el *Idilio* de Palacio Valdés se sitúa en los comienzos del debate sobre la influencia perniciosa de la ciudad, como símbolo del progreso, apenas analiza las consecuencias de esta sobre el individuo como sí hará la novela posterior. De hecho, este será para Clarín el mayor error de la novela (“el defecto está en que el autor no quiso detenerse a estudiar y pintar despacio aquel caso vulgar, aquel hombre vulgar”) (*Sermón Perdido*, “El idilio de un enfermo” 1885 [242]).

El castigo que Palacio impone a su protagonista priva a su tisis del halo de espiritualidad que veíamos en *El Doctor Centeno* y le niega su asociación con las penalidades cotidianas, el exceso creativo o la combinación de ambas que justifican la búsqueda artística-espiritual que encontraremos en *La Quimera* de Pardo Bazan (1903). Quizá así se explique por qué a diferencia de Alejandro Miquis o de Silvio Lago, casi no se nos muestre la agonía de Andrés Hereida y se le deje morir sólo acompañado de dos amigos cualesquiera.

²⁰⁷ Precisamente el exceso sexual y la dedicación exclusiva a la última de sus amantes agravará su enfermedad y perjudicará a su profesión literaria, ya que desde entonces sólo trazará composiciones para su dama (Palacio Valdés, *Idilio* capítulo 2). A partir de este momento a la delgadez, fatiga e inapetencia se le añadirá unos agudos dolores de estómago, un síntoma más en común con el enfermizo Des Esseintes.

A los tres meses de su regreso había caído ya en la misma vida perezosa, estéril y antihigiénica que antes de irse a las Brañas (...). El sueño le embargaba por la mañana, el letargo más bien, porque era un verdadero letargo el que sentía, un cansancio incomprensible que le privaba de todas las fuerzas. (...) Poco a poco se fueron disipando los colores de sus mejillas, por más que el organismo no parecía resentirse. No obstante, pasados algunos otros meses, comenzó de nuevo a sentir alguna molestia en el estómago; empalideció aún más y enflaqueció. Achacolo al desarreglo de las horas de dormir y comer. No le dio importancia; siguió haciendo la misma vida (...) Desde esta época ya no gozó un día de salud; cada día peor, más flaco y más pálido. En noviembre le sorprendió un fuerte vómito de sangre que le hizo comprender lo grave de su dolencia. Todavía anduvo cerca de un mes por la calle; pero habiéndole repetido con más fuerza, se vio necesitado a quedarse en casa. Y no volvió a salir. En uno de los últimos días del mes de enero expiraba en brazos de dos amigos, que le acompañaron fielmente en aquellos últimos y angustiosos momentos (Palacio Valdés, *Idilio* II, 173-174).

**4. LA *NUEVA* IMAGEN DEL ARTISTA
EN EL CAMBIO DE SIGLO.**

4. LA NUEVA IMAGEN DEL ARTISTA EN EL CAMBIO DE SIGLO.

4.1. La pervivencia del yo romántico en el yo modernista.

El Modernismo hereda del Romanticismo las innovaciones fundamentales que este había inaugurado como crítica de la modernidad. La búsqueda de nuevas formas de sentido para la existencia y el misterio del mundo, la exaltación de lo subjetivo y de la imaginación creadora, la rebeldía y la inquietud hacia el convencionalismo social y el utilitarismo alienante burgués forman el *continuum* entre ambos movimientos, si bien la tensión entre positivismo y romanticismo acabará desencadenando la perplejidad y la desorientación de los escritores finiseculares y la búsqueda de nuevas soluciones en el Misticismo y el Decadentismo (Cerezo Galán 38-59). Pese a las críticas que acusaban a los modernistas de adoptar una postura cursi y desfasada frente a la reacción realista aún en boga (Celma Valero 1989b: 41), el Modernismo no se planteó como una simple repetición, sino como una metáfora, otro Romanticismo (Paz 1974) o como un renacimiento o última palpación de este (Chávarri en *Gente vieja*, 1902). Al fin y al cabo, tal y como hemos visto en las novelas realistas o naturalistas, en común con el costumbrismo precedente, la crítica de estas se centraba en general en la adopción de un falso y superficial romanticismo, y rara vez se extendía a la sentida y sincera aptitud creadora, sirva de ejemplo el respetuoso tratamiento de Alejandro Miquis por Galdós y la caricatura negativa de Pardo Bazán en su *Cisne de Vilamorta*.

Decepción, desilusión, desánimo... son algunos de los síntomas del sentimiento del exacerbamiento del mal de siglo romántico agudizado por esta falta de confianza en el positivismo y en el progreso ilustrado, la angustia personal y social ante los desastres de las últimas décadas (desde la Comuna de París hasta la pérdida española de Cuba, por citar sólo algunos) y el consiguiente refugio en el escapismo y en el refinamiento decadente que vimos personificado en *Des Esseintes*. La búsqueda de la seguridad en el artificio estético e inútil frente al caos industrial burgués desatará una auténtica fiebre por el mundo artístico con el Movimiento de Artes y Oficios y la popularización de sus objetos para el comercio del propio burgués. La distinción entre este y el artista no se basará tanto en la posesión del objeto como en la capacidad de empatía con él. Por otro lado, la demostración de esta mayor capacidad sensitiva causará en el artista una honda fatiga y cierta apatía por todo lo que no se explique mediante dichos artificios,

“simulaciones, estilizaciones y réplicas [que] vencen sobre la realidad y generan su propia y espectacular vida” (Litvak 1998: 41).

Si bien el Decadentismo toma prestado del Romanticismo el agotamiento espiritual y la exageración emocional (Sáez Martínez 50), el yo del héroe decadente, en el sentido histórico del adjetivo, evita definirse constantemente en oposición a los otros (la sociedad, el mundo) sino que dirige toda su subjetividad al eterno e imposible debate del yo consigo mismo. Observador de su alma, sólo a partir de su mirada, sensitiva, intelectual y a menudo estética, es capaz de acercarse a un mundo que le resulta ajeno e incomprensible, por lo que el escapismo se torna en auténtica alienación y aislamiento físico y espiritual. De este modo, la soledad y el egoísmo romántico se dramatizan (Allegra 1986: 75) y se cubren de un halo de desesperación costosamente objetivada, en un intento morboso por llevar al extremo la rigurosidad naturalista con la aplicación a uno mismo del análisis científico. La introspección extrema y “la sobrevaloración y el supremo uso de la imaginación” (López Manzanedo 86) no conseguirán sino hacer zozobrar la emotividad y la sensibilidad de estos héroes pasivos, objetos de estudio de sí mismos y víctimas de teorías heredadas de las frenologías y fisiologías que intentarán rebautizar dichas zozobras como síntomas de diversas patologías.

“El mal del siglo romántico fue el tedio; el de la época modernista, la angustia” (R. Gullón 1971: 51-52). A diferencia del héroe romántico, el modernista nace ya decepcionado. No se narrará entonces el proceso de pérdida de dichas ilusiones, se obviarán los desafíos del protagonista en su llegada a la gran ciudad, y se recogerá el testigo de los conatos de huida de esta y el refugio infructuoso en las pequeñas poblaciones o en el paisaje.²⁰⁸ No se encontrará en la ficción finisecular la recuperación del supuesto equilibrio inicial, sino que se trabajará en la construcción de otro presente artificial, carente de ilusiones, caracterizado por la apatía, la abulia y el nihilismo de origen schopenhaueriano. Los problemas de la voluntad sobre las experiencias sociales y la crítica genérica sobre la política y utopía ilustradas se convierten en tema y forma de las narraciones de estos héroes pesimistas e incapaces para la acción.

²⁰⁸ La imagen negativa de la capital en el fin de siglo hereda también los prejuicios románticos que hemos visto en textos anteriores como, por ejemplo la pérdida de la identidad entre la masa indiferente. La novedad modernista estriba, como hemos indicado más arriba, en que la ciudad ya ha perdido todo su poder fascinador sobre el artista y ahora le repele: “Los héroes urbanos conquistando a la naturaleza se convirtieron en endebles zánganos sin rostro y sin individualidad (...) La ciudad industrial era un monstruo que devoraba a la humanidad (...) Culturalmente, era considerado como algo deforme, sin lazos con el pasado y la tradición, algo construido deprisa y sin consideraciones estéticas de ninguna clase” (Litvak 1980: 73).

Aunque Beebe (1964) insertaba las tendencias finiseculares y de principios de siglo XX en la tradición de las *Ivory towers* (o torres de marfil) caracterizadas por el aislamiento estético, cierta superioridad e indiferencia respecto al mundo externo, el planteamiento de estas corrientes no hace sino reinterpretar para sí la identificación entre arte y vida heredera del Romanticismo. Al fin y al cabo, las narraciones de esta época detallan continuamente las experiencias de sus personajes, sólo que ahora el interés se concentra en su problemática íntima en vez de en el conflicto social o en el enfrentamiento con el mundo. No se trata tampoco de que este les resulte indiferente ya que de hecho la mayor parte de sus dudas se plantean por la ambigüedad de su misión en el espacio contemporáneo, sino que se prefiere mantener la ficción de una separación casi física que se potencia con el uso constante de la focalización para reforzar la experiencia mística, estética o la sobrecarga intelectual. De este modo, el creador y el objeto se identifican, este ya no se presenta fuera del primero ni el primero puede enajenarse del segundo. La auto-reflexión impide al personaje creador buscar el objeto artístico fuera de sí, un objeto que dada la pasividad e incertidumbre del artista, se verá igual de sujeto a las inspiraciones intermitentes y problemas de determinación que poblaban la tradición de las leyendas del artista. El aprendizaje del artista queda así siempre inconcluso lo que no deja de ser una consecuencia esperable de la auténtica innovación, la renovación discursiva de la novela lírica.²⁰⁹

4.2. El exceso de pensamiento y la incapacidad para la acción.

La descomposición del yo que Bourget señala como característica de las psicologías decadentes encuentra su expresión en discursos igual de fragmentarios y simbólicos (“Un style de décadence est celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser à l’indépendance du mot”) (“Avant Propos”, *Essais de psychologie contemporaine*, publicados por primera vez en 1883). Características estas de la novela lírica, el lirismo de la metáfora de novelas

²⁰⁹ Dado que el corpus analizado para este estudio es exclusivamente narrativo no nos detendremos a señalar las evidentes e importantísimas innovaciones en el género lírico o en el teatro ni la presencia omnipresente del yo-artista en el primer caso, y del personaje del artista en el segundo, como ocurre por ejemplo en algunas obras de Jacinto Benavente, véanse *La comida de las fieras* (1898) o *La gata de angora* (1900). Del mismo modo, puesto que nuestro interés se centra fundamentalmente en la literatura peninsular, remitimos de nuevo al trabajo de Phillips (1968) y a la tesis de Amezúa (2002) sobre el arte y el artista en el Modernismo hispanoamericano.

como *La voluntad* (R. Gullón 1984) experimentará con los conatos de testimonios psicológicos y decepciones personales presentes en las novelas realistas de la década de los noventa (*Tristana*, *Su único hijo*, *Una medianía*, *Cuesta abajo*), para enfatizar el sentimiento de yoidad y su propia representación del mundo. Aunando el detallismo naturalista con la abstracción simbólica (Urrutia 129), la mirada del artista mostrará un mundo estetizante y selectivo, dependiente en todo momento del sujeto creador.²¹⁰

Antes de entrar en el aspecto de la renovación del estilo, el modernismo supuso un cambio de sensibilidad respecto a la percepción del entorno, llevado a cabo desde el yo. Los escritores hablaron de egolatría, intimidad, ensimismamiento, de introyección e interiorismo (...) La mismidad, la autocirugía, la yoidad son el centro de toda la atención, del hallarse a sí mismos: el tema seminal de lo nuevo. El espejo en vez de reflejar el mundo devuelve la imagen del hombre, y según este se vea, será su representación, y el texto cobrará formas que nada tienen que ver con la representación mimética de lo palpable (G. Gullón 2003: 37-38).

Las lecturas intimistas de estas nuevas novelas remiten de forma explícita o implícita al idealismo subjetivista de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Si la presencia de Nietzsche en España ha sido estudiada con detalle por Gonzalo Sobejano (2004), el sustrato pesimista del filósofo kantiano aparece como objeto de debate en todo el fin de siglo, a favor o en contra de las distintas posturas susceptibles de adoptarse ante el poder implacable de la voluntad. La permanente y dolorosa indecisión entre la sumisión o la resistencia explica la ambigüedad de las novelas canónicas más indiscutibles de 1902, como *La voluntad* o *Camino de perfección*. Ambas fluctuarán entre “el impulso regenerador y la abulia esteticista; de modo que el fondo pesimista se reviste de una voluntad de acción con inclinación a acto fallido” (Alonso 1996: 41).

²¹⁰ “Y, en cualquier caso, no se trata de un universo exterior real, sino que siempre es visto a través de los ojos del protagonista, de su mirada estetizante, y expresado en un relato fragmentario. Sólo conocemos como lectores aquello que puede interesar al protagonista, un solitario que tiende a autoanalizarse y atrae, arrastra al narrador. Lo que importa, pues, es un artista que siente como artista y que vea el mundo como tal. El lector entiende que hay una relación sumamente estrecha entre el personaje y el novelista, a veces a través de la primera persona narradora” (Urrutia 73). Santiáñez-Tió (2002) insiste en que el fragmentarismo del relato refleja un yo igual de escindido, discontinuo y desintegrado, que busca “la autenticidad personal en la elaboración simultánea de un yo y de un discurso literario autónomo y autosuficiente” (323).

En este contexto de reducción del mundo a una representación propia y única dependiente de cada sujeto, el idealismo platónico de Schopenhauer se ofrece como una metáfora *ad hoc* para la búsqueda del refugio íntimo e inexpugnable anhelado por los artistas finiseculares. La contrapartida es evidente y anunciada por el mismo filósofo: el aislamiento y la responsabilidad del sujeto, soporte de su propio mundo, está abocado al dolor y al sufrimiento, pues se ve empujado a satisfacer una serie ilimitada de deseos instintivos que mueven la voluntad. El sujeto sólo podrá liberarse de estos instintos por medio de la actitud contemplativa o el ejercicio del puro conocimiento. Para ello se recomiendan dos caminos, la santidad y el arte, opciones íntimamente unidas por medio de un recomendado ascetismo y castidad, abolición de instintos sexuales que hemos visto repetidas veces como perjudiciales para la creación artística. El genio se definirá así como aquel capaz de sustraerse por momentos de la voluntad para dar forma a la idea esencial y eterna y facilitar así la misma contemplación en otros sujetos espectadores, especialmente a través de la música, copia de la voluntad misma.²¹¹ Esta orientación a lo intuitivo explicaría algunas de las características más controvertidas del artista tales como la irreflexión, la pasión o la tendencia a la locura que se exageran en los momentos de inspiración, conductas habituales, por otro lado, en los artistas románticos (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* [1819], Segunda consideración, Libro tercero).

Novelas como las arriba citadas de Martínez Ruiz y Baroja se plantearán las consecuencias prácticas de intentar alcanzar y mantener un estado de suspensión contemplativa e intelectual sobre el imperativo de los impulsos naturales. Se añade así un motivo más para la persistencia en la búsqueda de un refugio interior en el que sufrir las consecuencias del constante y excesivo autoanálisis,²¹² la agudización de la fatiga y

²¹¹ “El artista nos hace ver el mundo con sus ojos. Lo propio del genio, lo nativo en él, es que su mirada descubre lo más esencial de las cosas, lo que estas son en sí y fuera de toda relación; pero la facultad de hacernos ver esto a nosotros, de prestarnos su mirada, esto es lo adquirido, la técnica del arte” (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* cap. 37, 159).

²¹² La introspección y el autoanálisis agudizan la escisión del individuo en un yo activo y un yo reflexivo que juzga constantemente las acciones del primero. Recordamos que ya habíamos encontrado este fenómeno en *El caballero de las botas azules*, en concreto en su comparación con *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov. Allí habíamos adelantado que este tipo de autorreflexión se pondría de moda a finales del siglo XIX con el éxito de *El discípulo* de Bourget, novela psicológica relacionada con los conatos de experimentación de los noventa como *Cuesta debajo* de Clarín. Para Pierrot se trata en definitiva de una característica más del narcisista artista decadente (“Victime d’un fatal dédoublement, il tue en lui toute spontanéité, se condamne à être déchiré entre une partie de lui-même qui éprouvet intensément, douloureusement même, toutes les impressions de la vie, et une autre qui les juge en observateur lucide et désabusé” (67).

el pesimismo que Pardo Bazán entiende como característicos de estas nuevas generaciones de novelistas.

Agitados por sobreexcitación nerviosa, o abatidos por una especie de indiferente cansancio, me recuerdan siempre –hablo de los mejores- el impresionante busto de Rodin que representa, si no me engaño, el Pensamiento: una interesante testa de mujer, presa por los hombros en informe bloque de arcilla. Los libros de los jóvenes son, en general, cortos de resuello, revelan fatiga, y proclaman a cada página lo inútil del esfuerzo y la vanidad de todo. Muéstrase esta generación imbuida de pesimismo, con ráfagas de misticismo católico a la moderna (sin fe ni prácticas) y propende a un neorromanticismo que transparenta las influencias del norte –Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck- autores que aquí circulan traducidos (Pardo Bazán, *La nueva generación de novelistas y cuentistas en España*, 1904a).²¹³

Por otro lado, tal y como decíamos al principio, esta sensación generalizada de incapacidad para la acción, en parte deseada por estos enfermos del ideal,²¹⁴ se encontraba ya en el primero héroe romántico, Werther, así como en sus distintos descendientes, el protagonista de las *Confesiones* de Musset y sobre todo Frédéric en *La*

²¹³ En *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916) añadiría que la literatura de esta época “apartándose de la muchedumbre, se refugió (más o menos sincera en sus quejas y aislamientos) en la vida interior, artística y sentimental -cosa de iniciados, sin popularidad alguna-. En una hora de decadencia fue decadente, y no podía ser otra cosa” (Pardo Bazán, *El porvenir...* 1546-1547).

²¹⁴ Urbano González en *Preocupaciones sociales* (primera edición de 1882; citada de 1899) se pregunta también por el destino contradictorio de estos abatidos sujetos de la voluntad: “Sobrellevando una existencia sin objetivo concreto, rodeada de un hastío inmoderado y de un desaliento sin reacción posible, los que padecen la nostalgia del ideal buscan un punto de apoyo en el vacío (...) Le hastía lo real y no concreta lo ideal, concibe la acción como realización de sus ensueños y lo odia como pesada cruz y por sentirse con ambiciones desmedidas carece de toda ambición. Los enfermos del ideal, ascetas del alma, llegan a la contradicción más completa en todo (...) amalgaman el valor y la debilidad, la ambición y la apatía, el candor y la ironía, el gusto de las grandes cosas y el infantilismo; piensan como hombres, sienten como mujeres y obran como niños” (239-240). Nótese como gran parte de estas contradicciones son recurrentes en las anécdotas de los artistas, especialmente cuando se contrasta su fuerza creativa con la debilidad con que conducen su vida cotidiana. Por otro lado, para Nordau esta disposición hacia lo ideal es en realidad una excusa para justificar su vida desordenada y perezosa, una crítica sobre la identificación en el artista del ocio y el trabajo que, como vimos en el primer capítulo en palabras de Balzac, se convierte también en un tópico de la vida artística (“Lo contrario es lo que le sucede: se alegra de su imaginación que opone al prosaísmo del filisteo y se consagra con predilección a toda clase de ocupaciones libres que permiten a su espíritu la vagancia ilimitada, mientras que no puede sujetarse a las funciones burguesas reguladas que exigen atención y una constante consideración de la realidad. Llama a esto ‘una disposición para el ideal’, se atribuye inclinaciones estéticas irresistibles y se califica arrogantemente de artista”) (Nordau, *Degeneración* 1902, 35-36).

educación sentimental.²¹⁵ La progresiva agudización de la debilidad y la melancolía presentes en estos alentará un despego cada vez mayor por el mundo externo que culminará en la rendición en la abulia, la desesperación sin suicidio y la reinterpretación de las relaciones conflictivas entre el artista y el mundo moderno.

4.3. La aparición del intelectual.

Inman Fox (1974) señala como hito histórico de la aparición del intelectual en Europa el manifiesto de Zola publicado en *L'Aurore*, "J'acuse" en el que criticaba el proceso en torno al juicio Dreyfus. El equivalente español habrían sido las irregularidades en torno al proceso de Monjuit también en 1898, fecha coincidente además con la pérdida de las colonias en ultramar. Junto con la constatación de la desconfianza en las instituciones contemporáneas, se inicia en estos años un movimiento general de regeneración liderada por una elite cultural, no necesariamente literaria (Unamuno, *¿Quiénes son los intelectuales?* 1905), en un doble movimiento de recuperación individual y nacional.²¹⁶

De nuevo, la impotencia de la inteligencia (Gutiérrez Girardot 1983: 168) se convertirá en un lastre para estos críticos y disidentes sociales que heredan la conciencia de la misión romántica sin su fe, un tanto ingenua, en los resultados de su acción. Así, mientras que el héroe romántico no dudaba en posicionarse a favor del elemento positivo del dualismo social, el pueblo, víctima inocente, el crítico finisecular encuentra que ese pueblo utópico ha sido sustituido por una masa informe y urbana que reivindica un lugar político como entidad social de pleno derecho.²¹⁷ Se prescinde de la

²¹⁵ Menéndez Pelayo sitúa en el Werther el origen de la melancolía y pasividad de los demás héroes prerrománticos. Este sería "el primero y el más humano de toda la serie de espíritus melancólicos, descontentos y no comprendidos, orgullosos y débiles, henchida la cabeza de ilusiones y de vanagloria que los incapacitaba para la acción, enervados por una actividad mental sin contenido y sin objeto, que los conducía a la desesperación o al suicidio" (*Historia de las ideas estéticas en España* [1883-1891], 81).

²¹⁶ "En el nuevo palenque de las ideas, la actuación intelectual se convertía en un acto individual pero a la vez colectivo: el manifiesto, la protesta, el hermanamiento generacional iban a ser sus manifestaciones predilectas, sin que por esto la convicción ideológica dejara de ser el fruto de un doloroso y personal descubrimiento" (Mainer 1998: 127-128). La aparición del intelectual como categoría social y cultural en España es aún hoy objeto de debate y de trabajos extensos y detallados que por cuestiones obvias de tiempo y espacio apenas se pueden esbozar aquí. Para una síntesis completa y actualizada de la bibliografía sobre este tema, recomiendo el capítulo introductorio "La emergencia del intelectual moderno en España" en *Miguel de Unamuno o La creación del intelectual moderno* (Roberts 2007: 13-39).

²¹⁷ En cierto modo el artista u obrero del pensamiento ha intentado mantener siempre una cierta distancia respecto a la masa popular apoyándola desde sátiras o artículos (*El poeta y el banquero*, *El dios del siglo*) o participando en la lucha armada como baluarte de una cierta corrección moral (*El poeta y el banquero*,

propaganda de las tesis naturalistas, el intelectual renuncia a un liderazgo efectivo y se ofrece como un mero interlocutor, posición que parece más compatible con la aristocracia y el anarquismo estético. De este modo, el intelectual convierte la disidencia en un signo de distinción (Juliá Díaz 113), se sitúa sobre la masa para defender las injusticias que se ejercen sobre ellas y critica el orden establecido pero evita siempre caer en el engranaje político o en un programa de acción concreto que desestabilice la búsqueda personal de su particular universo intelectual y estético. Defiende por lo tanto un deseo de reforma espiritual cuyo origen inmediato podemos rastrear en los postulados krausistas esbozados por Giner de los Ríos en *El arte y las artes* (1871) (Flitter 1993). A partir de este momento, tal y como afirma Celma Valero (1989b), “el escritor moderno difícilmente podrá sustraerse ya a dos realidades que lo definen: su faceta de intelectual, con una toma de postura ante la sociedad y con conciencia de influir en ella; y su faceta de artista, en la que se funde, indisolubles, la dimensión creadora y la dimensión reflexiva” (171).

La juventud intelectual oscila entonces entre la rebeldía y el escepticismo, actitudes defendidas sucesivamente en los distintos homenajes a Larra -1898 y 1901- (Escobar 2002), y que caracterizan a esta anarco-aristocracia estética o “anarquismo delirante” que apuesta por la resurrección futura de la juventud derrotada en *Declaración de un vencido*.

De los quince a los veinte años, ráfagas poderosas de vida impulsan el corazón y el pensamiento del hombre. Amar todos los Placeres de la creación fundidos en una sola Belleza, vencer todos los Dolores del mundo, fundidos en un Obstáculo, uno solo, por grande y temible que fuese. Tal es el ansia de la juventud.

Pero no se le ofrecen de pronto empresas gigantes, y consumen sus fuerzas pequeñas dificultades, míseras luchas y livianos amoríos (...) Y contra la implacable tiranía, despiertan fieros rencores... ¡Por eso la juventud ha sido en otros tiempos revolucionaria, y hoy siente congojas de anarquismo! (...) Así transforma una existencia gallarda en una momia estéril (...) ¡Y aún se lamenta

Pedro Sánchez), siempre de forma voluntaria y un tanto independiente (*El frac azul*). Cuando finalmente aspiraban o asumían un cargo político, como los protagonistas de *El dios del siglo*, *Luz* o *Pedro Sánchez*, se asociaban con una difusa y utópica imagen de la libertad y la conciliación social opuesta a la injusticia y el mal, un ideal que pensaban defender como representantes del poder. Esta imagen poetizada y simplista del problema será defendida también por personajes que no participan de forma directa en los conflictos políticos (como *Ernesto* de Castelar) o los protagonistas de las novelas de tesis naturalistas (*Declaración de un vencido* o *El periodista*).

de que hoy la juventud, revolucionaria en otros tiempos, hoy se inclina con dulces congojas de anarquismo delirante!... ¿No es justicia despreciar y destruir a quien desprecia y destruye? (...) Pero de todas las mentiras que son, para muchos, manera de vivir y de medrar, ninguna tan execrable como el falso escepticismo que viene a ser la señal de los tiempos; disfraz de la inútil canalla y de la impotencia, es el escollo más temible para las Ilusiones de la Juventud. No dejéis que os arrebaten las ilusiones y la Fe (Nosotros, “A la juventud intelectual”, *Revista Nueva* 15/02/1899).

4.4. La búsqueda de la alternativa. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid de Ángel Ganivet (1898).*

Frente al tipo romántico e incluso frente al modernista, Pío Cid aparece como alternativa tanto al entusiasmo desmedido del primero como a la abulia del segundo. Egotista, reivindica para sí el culto al héroe que Carlyle atribuía a ciertos seres escogidos, en una recuperación positiva del yo en una sociedad, que más que rechazar, le resulta indiferente.²¹⁸ La reivindicación heroica no implica necesariamente que se presente como un nuevo Narciso decadentista ni que busque otra realidad más allá de este, sino que se apropia de la libertad de elegir en qué circunstancias actuar y qué facetas de su personalidad desarrollar según le convenga. Así pues, se presenta como un creador itinerante, polifacético, libre de las ataduras de las obsesiones artísticas acerca de la obra genial o de la contaminación de la vida, que prefiere más bien la ilustración libre de las personas a la publicidad de sus producciones artísticas.

Del mismo modo que Pío Cid forma a aquellos que le rodean, la imagen inicial que tenemos de él responde a aquella que los demás personajes tienen de él. La deformación y diseminación del yo, posteriormente reconstruido como unidad por estos

²¹⁸ “Hacer el yo, cuidar el yo, es ahora la suprema tarea. No hay más alto ni más noble heroísmo que el de ser sencillamente hombre, un yo en experimento de su propio poder. El culto del yo es el culto del héroe (...) sólo queda el yo, el héroe, reivindicando para sí aquel culto, que antes se transfería hacia las ideas o los valores (...) supone, en primer lugar, una batalla contra las viejas tablas de valores, entronizadas con el triunfo de la burguesía, pero que ahora, en el sombrío final de siglo, con la crisis interna de la cultura ilustrada, muestran inanidad y carencia de justificación (...) ser yo implica, en segundo lugar, tener un perfil propio, labrarse la propia individualidad en un tiempo en que comienza a dominar e imponerse el rostro anónimo de la gente” (Cerezo Galán 531); “El egotismo se formula con la intención de un valor universal (frente al egoísmo)” (*Ib.* 534). Con la alusión a Carlyle remitimos a sus conferencias sobre el culto a los héroes mencionadas en el primer capítulo de este trabajo. Respecto a otras obras, Santiáñez-Tió (1998) encuentra un aire de familia entre *Sartus Resartus* y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* ya que “ambas novelas pertenecen a la tradición de las llamadas ‘novelas de artista’ en las que se relatan las peripecias y los pensamientos de un intelectual” (59).

personajes,²¹⁹ no despojan al personaje de su individualidad, sino que más bien muestran su subyacente “férrea voluntad de autoafirmación” (Fernández Sánchez 23-24) y su omnipresente magisterio sobre el universo novelesco, a partir del cual simboliza una silenciosa revolución pacífica sobre las mentes de los hombres.

De este modo, el primer enfoque desde el que uno de los personajes le presenta es el de “una obra de psicología novelesca al uso” en la que, como tal género, se omitirán las acciones que “por arrancar de los bajos instintos materiales, descomponen y afean la noble figura humana” (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 55-57). Sin embargo, Pío Cid no termina de encajar con la imagen esperada del héroe de este tipo de novelas, aunque el narrador no escatima esfuerzos por dignificarlo.

No podía ser más vulgar su historia: un hombre inteligente, pero desilusionado e incapaz de hacer nada; extravagante más por falta de sociedad que por sobra de talento; con varias aptitudes que hubieran sido útiles a una persona activa y discreta, y que a él no le servían más que para perder el tiempo y distraer a cuatro amigos. A ratos parecía poeta, y a ratos jurisconsulto, o músico, o filósofo, o lingüista consumado; pero en cuanto a ser, era no más que un insignificante empleado de Hacienda, que iba a disgusto a la oficina (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 60-61).

Notábase en él un menosprecio profundo de sus semejantes, aun de los que más estimaba, que no era orgullo ni presunción, al modo que muestran estos sentimientos los hombres que se creen superiores, sino que era expresión de un poder misterioso, semejante al que los dioses paganos mostraban en sus tratos con las criaturas: mezcla de energía y de abandono, de bondad y de perversión, de seriedad y de burlas (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 61-62).

Por otro lado, en “Protoplasma”, el ensayo de novela naturalista en la que, para que no haya ningún héroe, se parte a Pío Cid en tres (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 107), Pío Cid, pese a su aire sacerdotal, es descrito como un solterón, empleado de Hacienda, de quien se rumorea está en relaciones con la dueña de la casa (Ganivet, *Trabajos Pío*

²¹⁹ Nil Santiáñez-Tió (1994), interpreta esta disseminación como una dispersión en la novela del propio Ángel Ganivet (“Ganivet logró aproximarse a uno de sus más queridos proyectos: autorretratarse en la literatura; identificar la búsqueda de sí mismo con la creación artística”) (354).

Cid 112). Sin embargo, es en este género tan realista donde Pío Cid afirma su atracción por el ideal.

Yo puedo asegurar que jamás me enamoraré de una mujer como ustedes se enamoran; los cinco sentidos de uso corriente no sólo no me sirven para enamorarme, sino que me distraen y me libran de caer en el verdadero amor, que sería el que llegase a mi espíritu por el sexto sentido. Una vez vi pasar a mi lado una máscara con un capuchón negro que la cubría de pies a cabeza, y sentí una emoción que jamás había sentido en mi vida; era una mujer y si yo la hubiese seguido no estaría hoy con ustedes. Quizás era un monstruo de fealdad o de depravación. ¿Qué importa? Era una mujer que a mí me dio la sensación pura del amor, una sola, pero tan fuerte, que contra ella nada hubieran valido las de los otros sentidos juntos. Y he aquí por qué a mí me dan miedo las máscaras (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 127).²²⁰

Al contrario que la mayoría de los artistas estudiados, para Pío Cid no existe ningún trauma en pasar de una vida ascética a otra familiar en la que además, se convierte en el único miembro masculino. La mujer no arruina su vida y tampoco se la pide una abnegación sin límites. En la vida cotidiana, superada la novedad inicial, el

²²⁰ En su decisión de no seguir a la figura enlutada Pío Cid demuestra más sensatez que los héroes románticos y más voluntad que los protagonistas de *Diario de un enfermo*, *Camino de perfección* o *Niebla*. Sin embargo, cuando por fin sienta surgir el amor hacia la que será su futura compañera, se resignará voluntariamente a la felicidad en una escena y contexto similar al que encontraremos en *Camino de perfección*: “Y él se veía encadenado, sin poder ni querer huir, resignado voluntariamente a seguir un nuevo rumbo y a arrojarse en brazos del azar. Entonces sintió una hondísima y desconsoladora tristeza, y se echó a llorar como un niño. La joven le veía llorar con asombro sin atreverse a romper el silencio. Sonaron en la escalera pasos de los huéspedes que volvían, y ella fue a la puerta a ver si estaba bien cerrada; volvió junto a la mesa de noche y apagó el moribundo cabo de vela, que se derretía sobre la piedra de mármol, para que no vieran luz encendida los que entrasen. Luego se acercó a Pío Cid, le cogió a tientas la cabeza, se sentó sobre sus rodillas, le echó un brazo por el cuello y comenzó a besarle los ojos para enjugarle las lágrimas” (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 51-52); “Ya perdonado, le pareció muy raro que yo quisiera retirarme a un monte como un ermitaño, y cuando le explicaba mis dudas, mis vacilaciones, mis proyectos místicos, se reía a carcajadas. A mí mismo la cosa no me parecía seria; pero cuando le hablé de mis noches tan tristes, mi alma torturada por angustias y terrores extraños, de mi vida con el corazón vacío y el cerebro lleno de locuras... - ¡Pobret! - me dijo, con una mezcla de ironía y de maternidad; no sé por qué entonces me sentí niño y tuve que bajar la cabeza para que no me viese llorar. Entonces ella, agarrándose de la barba, hizo que levantara la cara, sentí el gusto salado de las lágrimas en la boca, y, mirándome a los ojos, murmuró: - Pero qué tonto eres. Yo besé su mano varias veces con verdadera humildad, hasta que vi que Blanca y la amiga nos miraban en el colmo del asombro. Dolores estaba azorada y comenzó a hablar y a hablar, tratando de disimular su turbación. Yo la escuchaba como en un sueño” (Baroja, *Camino de perfección* 254). Como hemos visto, el comportamiento de estos héroes sentimentales del cambio de siglo es rastreable, como mínimo, hasta la dependencia emocional de Frédéric hacia Mdme. Arnoux.

amor no genera ningún conflicto ni con su personalidad ni con sus capacidades artísticas.²²¹ Así pues, Pío Cid, el hombre que no quiere ser nada, pudiendo serlo todo (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 70-71), esboza bocetos, escribe versos efrásicos y se dedica a la traducción sin sentir que esta ocupación humille su espíritu artístico. De hecho, afirma que no se consagra a desarrollar este talento creativo por desavenencias con el público y porque se niega a compartir la imagen habitual del artista bohemio dedicado exclusivamente a buscar un Ideal con el que obsesionarse.²²² Tras el fracaso del libro anterior (*La conquista del reino Maya por el último conquistador Pío Cid* (1896), se da cuenta de que,

Ni él era capaz de escribir obras al gusto de un público tan necio y estragado como el que había de leerle, ni este público estragado y necio podía entender y apreciar las que él escribiese según su leal saber y entender; no había motivo para escandalizarse, ni era cuerdo repetir la prueba y verse en la triste necesidad de empeñar hasta las sábanas. Se dedicaría, pues, a traducir libros de las diversas lenguas que poseía, y sin calentamientos de cabeza ganaría algo, aunque fuese poco. Así lo hizo, procurando traducir libros útiles, porque los de puro entretenimiento, y en particular las novelas, entonces de moda, le molestaba hasta el leerlas, cuanto más traducirlas (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 77).

-Usted debe de saber muchas cosas -dijo Paca a Pío Cid-, sobre todo muchas historias.

-¿Cómo historias? -interrumpió Martina-. Si es también poeta, y compone unos versos preciosos. Si vierais unos que leí yo anoche...

²²¹ Ganivet trataría este tema, la oposición entre Vida (amor, mujer) y Arte de forma simbólica en *El escultor de su alma* (publicada en 1904), obra en la que la búsqueda del ideal artístico justifica para el Pigmalión protagonista el abandono de su familia. A su regreso, descubre que el ideal que materializa su alma es en realidad su propia hija. La reproducción física del amor ha conseguido lo que no podía lograr la creatividad cerebral. La definición del Amor como poesía y esta como creación desde cualquier tipo de expresión (incluida la acción), se repite en varias ocasiones en los *Trabajos* (333-334, 337-338, etc.)

²²² La naturalidad y sinceridad en su forma de comportarse es una de las principales características que diferencian a Pío Cid de la imagen tradicional del artista. No dramatiza con la destrucción de las obras que no le satisfacen (“Sólo los tontos quedan satisfechos de sus obras y se encariñan con ellas”) (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 631), obras que prepara con total sencillez. Esta actitud sorprende a la duquesa que le compara con el comportamiento habitual del mundo artístico: “Todos los artistas son algo cómicos; quiero decir, que fingen bien la comedia y nos asustan con sus preparativos; y usted trabaja con tanta naturalidad que casi, casi me figuro yo que, si cogiera la pluma, escribiría versos como los de usted” (*Ib.* 660). Se insiste de nuevo en la idea de que la poesía no es patrimonio de unos pocos.

-¡Poeta! -exclamó doña Candelaria-; ahora sí que estamos frescos, y qué ratos de hambre vamos a pasar.

-No se sofoque usted, doña Candelaria -dijo riendo Pío Cid-, que no soy poeta, y aunque lo fuera, lo mismo sirvo yo para un fregado que para un barrido. Es decir, que si me aprietan, soy capaz de componer un poema tan largo como la *Iliada*; pero esto no quita para que sepa preparar un agua para los ojos o traducir libros de medicina, o hacer cuanto sea preciso para asegurar la manutención. Porque para mí la ciencia primera y fundamental de un hombre es la de saber vivir con dignidad, esto es, ser independiente y dueño de sí mismo, y poder hacer su santa voluntad sin darle cuenta a nadie (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 219-220).²²³

Sin embargo, esta decisión personal no implica que en su faceta educativa no anime a otros a seguir dicha carrera literaria. No por casualidad, indicará esta profesión a un joven aspirante a diplomático ya que, a diferencia del pensamiento común, Pío Cid considerará más acertada la carrera poética para un alma sensible que los peligros no mencionados de la política burguesa.

La elección entre los impulsos vitales y la ausencia del deseo y por tanto del sufrimiento en una vida abúlica se convierten en esta época en los dilemas del intelectual protagonista de *La voluntad* de Martínez Ruiz (1902) o de *Reposo* de Rafael Altamira (1903). En un equilibrio teórico, la ataraxia debería de beneficiar la crítica objetiva del intelectual. Sin embargo, en la práctica, el completo aislamiento se reconoce un imposible. Tal y como ocurre en *La voluntad*, por mucho que se aleje de los núcleos urbanos, el hombre nunca logra huir de la civilización, quizá porque realmente nunca llega a proponerse estos deseos ermitaños de manera radical. En este sentido, Pío Cid ignora la disyuntiva entre la vida contemplativa y la voluntad, apuesta por vivir plenamente y no se preocupa de manera masoquista ni por los grandes problemas de Estado ni por los conflictos de su personalidad. Sin necesidad de

²²³ Pío Cid traduce y enriquece libros de todo tipo de conocimientos, entre ellos los médicos, bajo el seudónimo de don Juan López Calvo, una forma cualquiera de despersonalizar y renunciar a los derechos de su propia producción, algo impensable para el ego romántico. En la explicación de su seudónimo Ganivet hace un guiño divertido al novelista Pedro Mata y Fontanet: “Por cierto que su idea fue poner Juan López Mata, pero el editor dijo que ya que el nombre era falso no debía ponerse Mata, que es nombre poco favorable para un médico. Pío Cid replicó que el nombre era lo de menos, y que Mata se llamó el doctor que organizó los estudios médicos en España el cual fue un gran publicista y hombre de positivo valer, pero por dar gusto al editor sustituyó Mata por Calvo, apellido que anuncia a una persona que tiene pocos pelos en la cabeza a causa de sus estudios y vigiliass” (Ganivet, *Trabajos Pío Cid* 248).

regodearse en su yo, consigue que este sea punto de apoyo de su relación con el Otro escapando así de la enfermedad del *no-querer* que padece la nación (Ganivet, *Idearium español* [1897], 162).

4.5. El optimismo de los últimos bohemios frente a las dudas de Hamlet. *Cosas de Hamlet* Gómez de Andrés Sánchez Ruiz (1903).

El carácter dubitativo y el eterno debate consigo mismo del joven Hamlet de Shakespeare habían aparecido ya en el *Wilhem Meister* de Goethe en un momento clave de la novela, la representación de la obra por parte del protagonista y la revelación de las diferencias entre el personaje que representa y su propia identidad fuera del escenario. Representado a Hamlet, Wilhem se libera de su errónea identificación y adquiere conciencia de la necesidad de proseguir su búsqueda personal más allá del mundo ilusorio del teatro. Tal y como defenderán los autores modernistas, la extraña secta de ilustres que lo vigila desde las sombras insistirá en la necesidad de consolidar la formación personal del protagonista antes de que ejerza su función en la sociedad.²²⁴

El mensaje positivo de la novela de Goethe no impide ver en ella una cierta restricción de las elecciones del personaje (al fin y al cabo, se le está guiando de forma encubierta), quien a su vez muestra una actitud un tanto pasiva dejándose llevar por los personajes y situaciones que se cruzan por el camino. No es por tanto *Werther* el único referente en la inauguración de héroes pasivos, eternos dubitativos que apenas son capaces de tomar ninguna decisión propia. El recuerdo de Hamlet subyace a todos ellos, y a él se referirá precisamente Clarín para rebatir los excesos que Nordau y el gran público atribuyen a los pensadores modernos (“la extravagancia, el artificio, el exceso, la comedia y la locura”) y que se fundamentan en ciertas exageraciones con que los

²²⁴ “The experience of seeing himself outside himself enables him to achieve freedom from his enslavement to ego” (Beebe 35). En *Wilhem Meister*, la idea “of self-development as a necessary preliminary to the improvement of society” (*Ib.* 37), es *a priori* incompatible con un personaje fatigado como Hamlet, al menos tal y como lo interpretaba Wilhem (“y no me cabe duda que Shakespeare intentó representar lo que deja dicho: cómo se le impone una obligación muy grande a alguien que no está capacitado para cumplirla [...] Un ser bello, puro, noble y de elevada moral, que carece de la fuerza material que caracteriza al héroe, sucumbe al intentar cargar con un peso, que no puede soportar, ni tampoco puede rechazar. Todo deber es para él sagrado, pero este es una carga demasiado pesada. Se le pide un imposible, no en sí, pero sí para él, que es quien tiene que llevarlo a cabo. Cómo irá de un lado a otro, cómo se angustiará, cómo avanzará y retrocederá, sin embargo, siempre recordará su misión, esta le hará perder el juicio, sino que jamás consiga volver a sentirse feliz” (Goethe, *Wilhem Meister* 321-322).

filósofos contemporáneos, como Nietzsche, adornan sus reflexiones metafísicas (Clarín, *Cartas a Hamlet*, 1896).²²⁵

En el árbol genealógico que precede a la novela de Paulino Masip, *El diario de Hamlet García* (Rodríguez 1998), interesa destacar una novela publicada en 1903 titulada *Cosas de Hamlet Gómez* en la que se plantea la alternativa coetánea a la ya por entonces caduca bohemia. Situada en 1901, se abre la acción con unos artistas bohemios que se encuentran a punto de celebrar la venta de un soneto de uno de ellos. Se les añade como invitado un tal Lucas-Hamlet Gómez, personaje agotado, sarcástico y algo antipático que se ríe de sus aspiraciones de gloria. La novela se plantea como una novela-prólogo de una supuesta trilogía que detallaría las teorías de este héroe refinado de la decadencia.²²⁶

Era de mediana estatura, muy delgado, casi sutil, y se vestía muy pobremente; pero en su porte y maneras, naturalmente extravagantes, se confundían en rara amalgama la inocencia y el descoco, la finura y el cinismo, la gracia y la insolencia, la soberbia y la modestia, la osadía y la timidez...; y esta extraña conjunción de cualidades contradictorias, manifestadas algunas veces con indiferencia inaprensiva e ingenua de chico candoroso y procaz a un tiempo... y otras con la indiferencia desalentada y forzosa de un neurasténico en continuo de depresión, en quien el fingimiento es superior a sus fuerzas... daban a su desmedrada persona una distinción singularísima, muy graciosa y atractiva a veces, a veces nada simpática y muy curiosa siempre. Su rostro, pálido, imberbe, afeminado, y sus cabellos, rubios, finos y lacios, y sus manos de niña anémica, cuidadas con esmero, sin resaltar aún más la pobreza de su ropa, raída y rota, que llevaba unas veces como con vergüenza, otras con indiferencia ingenua, y otras con una despreocupación afectada, tan cínicamente desdeñosa, que junto a otra ropa, menos raída o menos rota, debía parecer insultante... Hacía sospechar en tales momentos que si él iba envainado en los calzones, envainaba... por la

²²⁵ “Wilhem Meister, regardless of its conclusion, helped with Werther to establish the type of the passive, sensitive hero and this offered to prototype for the Stephen Dedalus and Marcells of later fiction. The character of Wilhem is the more convincing because Goethe, like Joyce in Ulysses, associates his hero with the earlier prototype, Hamlet” (Beebe 37).

²²⁶ Estas novelas serían: *Novela primera. Primera parte del libro de Hamlet Gómez. Adán y Eva* (Hamlet Gómez prepara en sueños su protesta); *Novela segunda. Segunda parte del libro de Hamlet Gómez. El Hombre* (Hamlet Gómez protesta); *Novela tercera y última. Tercera parte del libro de Hamlet Gómez y el epílogo al libro de Hamlet Gómez. Hacia el superhombre* (El sentido común de Hamlet Gómez).

fuerza de la costumbre, y que hubiera encontrado más limpio, más gallardo y más decente andar en pelo (Sánchez Ruiz, *Cosas de Hamlet Gómez* 15-16).

En sus ojos, oscuros, grandes, profundos, muy hermosos, nada se leía: miraba con una tranquilidad indiferente, fría, distraída, absorta, extraviada a veces, que no reflejaba ni desmayo ni fiebre, ni dolor ni alegría, ni amor ni odio; y miraba siempre de frente, unas veces con la indiferencia ingenua de un niño, y otras con la indiferencia resuelta e imperturbable del que ha vivido mucho y está muy seguro de sí mismo... Y esta indiferencia absoluta de sus ojos, medio cerrados siempre, y su sonrisilla, burlona unas veces, otra desdeñosa, inocentísima otras y otras indescifrable, y su voz apagada y dulcísima, eran características en él (Sánchez Ruiz, *Cosas de Hamlet Gómez* 18).

Hamlet Gómez comparte la ambigua caracterización de Pío Cid en cuanto a la posibilidad de ser considerado tanto como un antihéroe como el más auténtico de todos los héroes. Su agotamiento y frialdad recuerdan de nuevo la indiferencia de Petchorin y en consecuencia, la máscara atrayente de *El caballero de las botas azules*, características que, como dijimos, cobran una nueva popularidad en los años alrededor del cambio de siglo. Hamlet Gómez afirma encarnar al hombre de la modernidad, de oscilante voluntad y búsqueda permanente, una nueva actualización desde y para los discutibles límites entre la realidad y la ficción del mito de Hamlet.

¡Juro que el alma de Hamlet vive en mí ahora!...; ¡aquella alma triste, árida y lúgubre, atormentada de dudas y vacilante, ansiosa de lo mejor e impotente para hallarlo, símbolo profético del alma decadente de los bárbaros de nuestro tiempo, que, al encarnar ahora en mí de nuevo, en su eterno peregrinaje hacia la perfección, ya no duda, aunque vacila, ya sabe lo que anhela, aunque sigue incapaz de realizarlo, para venir a ser de este modo, adelantándose de nuevo a su tiempo, símbolo profético del alma culminante de los hombres del siglo! (Sánchez Ruiz, *Cosas de Hamlet Gómez* 100).

Así pues, Hamlet Gómez niega y se burla de las reivindicaciones románticas que, como las de Carlyle, igualan “entre la legión ‘sagrada’ de inmortales... genios, héroes, sabios, santos o superhombres... u, ¡Hombres-Dioses!” por lo que “a no poder

ser artistas, literatos o sabios gloriosos, podréis ser santos o héroes; es igual... casi igual...” (Sánchez Ruiz, *Cosas de Hamlet Gómez* 27-29). En su opinión, estas categorías justifican en realidad una “siniestra mascarada” bajo la que se esconden verdaderos farsantes que engañan a la humanidad para que ni siquiera se plantee, como hacen Hamlet o Pío Cid, reivindicar la superioridad del que “sólo” es Hombre:

¡Contra ellos debiera arremeter a mazazo limpio; contra la legión “sagrada”!.. jí, jí, jí...; ¡superhombres!...¡Hombres –Dioses!...- Esclavos de su terrible vanidad inconsciente -en algunos egoísta-, genios, héroes, sabios y santos, siempre han tenido conciencia de su superioridad sobre el resto de los mortales y han tratado siempre de hacerla reconocer y proclamar para reinar eternamente en la memoria de ellos... pretendiendo siempre engañar a la Humanidad y parecer sublimes a toda costa, siempre han dado en necios... cuando no en groseros e infames..¡Ah, farsantes! ¡No había que dejar a ningún galopín con carteta!- Y siempre pretendiendo causar admiración- ¡aún a costa de su sangre y de sus vidas, los insensatos! –siempre han caído en ridículo... ¡títeres, títeres! ¡No había dejar títere con cabeza!... - ¡Qué imbécil, grosera, bruta y siniestra mascarada, si yo no fuera un miserable, y me decidiera esgrimir mi maza contra ellos!
(Sánchez Ruiz, *Cosas de Hamlet Gómez* 32).

Aún creyéndome un miserable -y me desprecias profundamente-, yo tengo el atroz convencimiento de mi superioridad sobre todos los hombres que han existido y existen, incluyendo a todos los sabios, santos, genios, héroes, superhombres u Hombres- Dioses que son y han sido...
(Sánchez Ruiz, *Cosas de Hamlet Gómez* 40).

La conciencia de la inexistencia del héroe y del espejismo de la Gloria es lo que motivará esta insistencia en despertar a los demás artistas del sueño de la bohemia:

Hasta que al final, levantándose para marcharse, terminó diciendo:
-Bien, amigos míos; reíd mucho mientras podáis. Para vosotros el dolor es todavía un sueño de pesadilla que no existe en la realidad, y en todo encontráis motivo de regocijo. ¡Por algo he reconocido yo con envidia que vosotros tenéis talento y que yo no lo tengo, a pesar de mis esfuerzos, poeta!... Yo he visto a una

mujer preñada, orgullosa y feliz, pasear su panza sobre un cementerio. ¡Vivís en el limbo!...

Y añadió, suspirando con afectación cómica.

-También fui yo en un tiempo como vosotros; también yo estuve enfermo de ilusiones, y soñé y esperé... Si a los ocho días de estar en Madrid me hubieran contado a mí que un hombre había muerto de hambre, yo, que hacía ocho días que no comía, hubiera encontrado increíble, y tal vez ridículo que el hambre hubiera podido matar a un hombre (...) Pero ya no hay remedio para mí: llevo aquí tres meses... y tengo veintitrés años...

¡Y nos reímos también!... ¡Es divertidísimo!... ¡Es delicioso Lucas Gómez!

(Sánchez Ruiz, *Cosas de Hamlet Gómez* 106).

Realmente la bohemia finisecular poco tiene que ver ya con el retrato alegre de Murger o con el esbozo un poco más realista de *El frac azul*, sino que se inscribe más bien en la estela pesimista de la *Declaración de un vencido* de Alejandro Sawa. Aunque las interrelaciones entre el tema de la bohemia han sido estudiadas en los trabajos ya clásicos de Aznar Soler (1980, 1993) o los de Phillips (1985, 1986-1987, 1988, 1999), no está de más recordar la última mitificación del personaje del bohemio en la literatura finisecular.

Como vimos en el primer capítulo, la identificación romántica entre la vida y el arte adquiriría en el bohemio una identidad total hasta el punto de que a efectos sociales, la capacidad creativa del bohemio se convertía en un requisito secundario en comparación con la publicidad de una actitud y apariencia extrovertida, extravagante, despegada y contestataria respecto a la sociedad filistea. Si ya en el auge romántico vimos cómo este comportamiento aparecía sólo sostenible en la ficción, en la literatura finisecular aparecerá como totalmente inviable.

La idealización espiritual de estos personajes recubre del halo nostálgico y escapista el mito imposible y ya anacrónico de la bohemia (Blasco Pascual 2000: 210). Tal y como dijimos cuando señalábamos las relecturas modernistas del Romanticismo, no existirá un especial interés en mostrar el itinerario del aspirante a literato, sino que, quizá por herencia realista, se dará este por supuesto y se detallará la progresiva falta de fe y el fracaso como veremos por ejemplo en algunos de los relatos de *Bohemia* de José Martínez Ruiz.

La identificación de la bohemia con la actitud y no con la aptitud creativa da lugar a personajes falsarios y aprovechados que agudizarán la confusión entre la verdadera bohemia y el hampa, también llamada golfemia. Si bien la imitación de los males artísticos con fines publicitarios era ya algo común en las décadas anteriores, la actitud parasitaria crece en el Madrid de fin de siglo hasta el punto de ser criticada por la propia vanguardia literaria. Al fin y al cabo, asistimos en estas fechas al nacimiento de una nueva forma de escritor, el proletariado intelectual del que hablábamos en apartados anteriores (Blasco Pascual 2000: 211). Serán estos los verdaderos herederos del anarquismo aristocrático artístico del que hacían gala los auténticos bohemios (Aznar Soler 1980: 74).²²⁷

4.6. La patología del creador. Lombroso, Nordau, Gener y Llanas Aguilaniedo.

De forma paralela a la popularización de las extravagancias atribuidas al creador, la ciencia positivista continuaba en su empeño de codificar una ley universal que explicara estas peculiares personalidades. Frente a la constante previsión de la sociedad capitalista, tanto en la producción material como en las costumbres sociales, el artista se presentaba como la nota discordante.

La espontaneidad y originalidad alabadas en la inspiración romántica se convertirán para la ciencia determinista en síntomas de una patología incontrolable, síntomas que por otro lado, se intentaban explicar desde los primeros tratados frenológicos y fisonómicos.²²⁸ Cuanto más avance el conocimiento científico y se confíe ciegamente en sus certezas infalibles, más se insistirá en aplicar con rigurosidad una serie de parámetros de anormalidades a partir de los cuales se dilucidará la

²²⁷ Se recubre el anarquismo de una serie de connotaciones positivas, revolucionarias pero críticas, de la que carecía en su estricto sentido político. Por este motivo, en lugar de ser un insulto ofensivo para artistas comprometidos como era el protagonista de *El poeta y el banquero*, ahora el anarquismo literario, como el que defiende José Martínez Ruiz, no está ligado necesariamente al caos y a la destrucción del orden establecido sino a una síntesis del liberalismo ilustrado, socialismo utópico y un creciente pesimismo nihilista que promulga el orden en el hombre interior como paso previo al cambio social (Martín 1999).

²²⁸ “As has been seen, the spokesmen for the association of genius and madness endorsed, or at least tacitly accepted, the Romantic’s belief in the genius’ uncontrollable ‘state of inspiration’. They differ from the Romantics by defining this state, unequivocally, as a clinically determinable aberration of the mind. The substitution of ‘tangible’ biological forces for the earlier ‘demons’ and a generally mystical explanation was made possible, it is being argued, by the developing behavioral sciences that subscribed to a highly deterministic conception of man. And what distinguished the genius, in this view, was the ‘clinical’ assessment that he, more than the average man, was subject to factors beyond his control” (Becker 80-81).

exclusión del individuo de la media de normalidad.²²⁹ O lo que es lo mismo, se le catalogará en lo extraordinario positivo, la genialidad, o bien en lo condenable negativo, la locura y la criminalidad, categorías cuyas características se entremezclarán y contribuirán en todo caso a explicar la marginalidad de sus afectados.

Cuando se diagnostica al *genio* el énfasis del discurso médico en su espiritualidad o en sus capacidades mentales refuerza la doble lectura respecto a la posición social del artista que hemos visto en épocas anteriores. Así pues, la crítica hacia su rareza puede ser tomada también como un valor añadido, extraordinario y único en la sociedad, de tal manera que esta misma rareza se convierte en la excepción que confirma la regla de la normalidad, y por lo tanto, desde el punto de vista comercial, excita la curiosidad y se convierte en un objeto positivamente atractivo, algo que los autores se encargarán también de potenciar. Al fin y al cabo, se trata de aplicar sobre el artista los mismos valores de cambio que se utilizan para apreciar y poseer los objetos refinados que adornan los interiores burgueses.

La equiparación del artista con el objeto es en realidad una actualización de la identificación habitual entre artista y obra que habíamos visto como parte habitual de la tradición de la leyenda de artista. El positivismo de la segunda mitad del siglo XIX llevará al extremo estas identidades, por lo que construirá y generalizará una imagen del artista a partir de la originalidad de su obra al mismo tiempo que la complementará con las anécdotas, a menudo ficticias, que circulan sobre sus autores. Las leyendas de artista se convertirán en auténticas patobiografías (Huertas García-Alejo 158) y estas se tomarán como material de primera mano para formular una serie de leyes científicas que expliquen la anormalidad de los artistas y de sus obras. Especialmente en torno al fin de siglo, las obras más vanguardistas se considerarán productos contaminados de la enfermedad de sus autores.²³⁰

²²⁹ “La oposición binaria entre lo normal (saludable, bueno, aceptable y aprobado) y lo anormal (degenerado, malo, rechazado, inaceptable), quedaba establecida. El método científico objetivo se había transformado en un asunto de valores morales y comportamientos y la indagación científica y el empirismo pasan a ser un ejercicio de poder” (Cardwell 99).

²³⁰ La enfermedad artística se caracteriza por una serie de síntomas físicos que traslucen otros mentales según teorías psicosomáticas como en las que se basaba el tratamiento aplicado a Charles Demailly. Se explica así la pronta equiparación de la debilidad física con la mental y el reflejo de ambas en la obra, ecuaciones que serán especialmente útiles para los que quieren presentarse como artistas (“L’artiste de la seconde moitié du XIXe siècle est incasable de se concevoir corporellement en dehors des catégories médicales établies pour lui par la science toute-puissante [...] Le corps est ce qui énoncées par le discours établi, dont les édits sont implacables : nervosité, anémie, hypertrophie du cerveau, déséquilibre de l’énergie, sensibilité excessive [...] Il s’enferme dans une représentation convenue de l’artiste (ascétique, singulier, détoché du monde) dûment payée par l’affrande du corps [...] Vivre en rupture avec le monde

Aunque los tratados pseudocientíficos que trataron el tema de la genialidad y la degeneración gozaron de gran popularidad a lo largo del siglo,²³¹ probablemente los que más repercusión tuvieron en la literatura fueron los del criminalista Cesare Lombroso (1835-1909), conocido además por su obra *L'uomo delinquente* (1876) y su seguidor Max Nordau (1849-1923), quien aplicaría los conceptos del primero a la crisis finisecular.

Entre la primera edición de *Genio e follia* en 1864 hasta la de 1894 de *L'uomo di genio*, el estudio acerca de las relaciones entre genio y locura del autor italiano fueron incluyendo pequeñas modificaciones y ampliaciones de sus postulados, siendo los más destacados la caracterización definitiva del genio como una forma de psicosis degenerativa del grupo epiléptico (Lombroso, *L'uomo di genio* 1888, 389) o epileptoide y la amplia descripción de los mediocres *mattoidi* de los que nos ocuparemos un poco más adelante.²³²

En general, las características morales que Lombroso entiende como síntomas de la degeneración del genio corresponden *grosso modo* con las habituales en las leyendas del artista, fuentes imprescindibles por otro lado de su investigación. A estas añade condicionantes deterministas tales como la meteorología, el clima, la raza, las enfermedades mentales y la herencia llegando incluso a establecer árboles genealógicos para estudiar la frecuencia de genios, imbéciles, locos y criminales entre las sagas familiares históricas que presentaban algunos de estos síntomas. Esta idea, básica por

bourgeois n'implique pas le refus de toutes ses valeurs quand il s'agit de la place éminente du créateur, élaborée dans le plus pure tradition théologique, à une époque où les affaires temporelles surpassent peut-être l'ordre spirituel [...] En pendant le corps, on gagne autre chose, un espace privé où bout dans le grand secret la marmite créatrice. Si tout se passe en haut (dans la tour, dans la tête, au sommet de l'échelle) alors l'opération de la production du texte demeure voilée, cachée, à jamais énigmatique. Ainsi s'explique la position des artistes, à la fois critique et bénéficiaires de l'idéologie bourgeoise. La critique de sa culture n'allant pas sans l'adoption consentie des valeurs qui, tout bien pesé, rendent service et légitiment finalement un état exceptionnel et unique, celui d'artiste" (Grauby 236-237) .

²³¹ Véase por ejemplo Maristany (1973, 1983, 1985), Huertas García-Alejo (1986) o Cardwell (1995).

²³² Desde la primera edición de *Genio e follia* en 1864 y durante prácticamente toda la década siguiente el genio no se caracterizaba como alineado sino por un desequilibrio excesivo de la actividad cerebral y de la sensibilidad que podría acercarlo a la locura. El cambio al título de *L'uomo di genio* se produciría en la edición de 1888 (su sexta edición que, traducida al francés en 1889, sería la que manejaría Pardo Bazán - *La nueva cuestión palpitante* 1160), aunque será la de 1894 la que presentará las mayores ampliaciones y modificaciones del contenido acerca de la psicosis degenerativa y epileptoide del genio, la influencia de la herencia, la locura moral, etc. Las publicaciones posteriores de 1897 (*Nuovi studi e prove battaglie*) o de 1902 (*Nuovi studii sul genio*), añadirían más ejemplos a favor de la tesis ya expuesta en las ediciones anteriores (Frigessi: 362-365). Las ediciones desde las que citamos son la de 1888 (*L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, 5ed. del *Genio e Follia* completamente mutata. Torino: Fratelli Bocca, 1888) y la de 1894 (*L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, 6ed. completamente mutata. Torino: Fratelli Bocca, 1894).

ejemplo en los Rougon-Macquart de Zola, considera a estas cuatro anormalidades como víctimas de un mismo exceso impulsivo e imaginativo, razón por la cual entiende que se encuentran rasgos de locura en los genios e instantes de creatividad en los enfermos mentales. En todo caso, todavía en Lombroso el trastorno epileptoide ligado a la genialidad se considera una característica favorable y positiva en la evolución.

Gli alienisti fissarono alcuni caratteri, che più frequentemente, benché non costantemente, accompagnano queste fatali degenerazioni. Sono moralmente: l'apatia, la perdita del senso morale, la frequente tendenza impulsiva o dubitativa, le ineguaglianze e le sproporzioni psichiche per eccesso di alcune facoltà (memoria, gusto estetico) e difetto di altre (calcolo, p.es), esagerato mutismo, o verbosità, vanità pazzesca, ecc.; l'eccessiva originalità e l'eccessiva preoccupazione della propria personalità: l'interpretazione mistica dei fatti più semplici, l'abuso dei simboli, delle parole speciali che diventano alle volte il modo esclusivo d'esprimersi; -nel fisico: le orecchie ad ansa, la scarsa barba, i denti male impiantati, le asimmetrie eccessive della faccia e del capo, frequentemente questo di enorme o scarso volume, la precità sessuale, la piccolezza e le sproporzioni del corpo, il mancino, la balbuzie, la rachitide, la tisi, la eccessiva fecondità neutralizzata poi dagli aborti, o la completa sterilità, preceduta da anomalie sempre maggiore nei figli (Lombroso, *Uomo di genio* 1888, 5-6).²³³

Aunque en sus estudios Lombroso reparte su corpus entre los genios consagrados con algunas referencias a los artistas contemporáneos (Baudelaire, Nerval, Wagner, Tolstoi, Dante Gabriele Rossetti, Zola, Poe, Quincey...), la identificación de estos como víctimas y a su vez difundidores de la degeneración finisecular se debe a la obra *Degeneración* de Max Nordau (1892), traducida al español en 1902 por Nicolás Salmerón y García pero ya ampliamente difundida por toda Europa en su traducción francesa de 1894.

Nordau atribuye a la mayoría de las corrientes extravagantes del fin de siglo un compendio de defectos, tanto físicos como espirituales, que afirma como de influencia

²³³ A estas características añade más adelante: precocidad, misonismo, vagabundeo, inconsciencia, instantaneidad, intermitencia en las creaciones, sonambulismo, alucinaciones, hiperestesia (exquisita, a veces pervertida, sensibilidad), melancolía, abatimiento, timidez, egoísmo, soledad, etc.

negativa en la sociedad (“No participo de la opinión de Lombroso que afirma que los degenerados de genio constituyen una fuerza propulsiva de progreso humano”) (Nordau, *Degeneración* 40). Así, la neurastenia, la egomanía, la falta de voluntad, la fatiga o tedio, el misticismo, la comunión de las artes, etc. que caracterizan el arte de estas décadas no se interpretan desde el punto de vista de la renovación y la protesta, sino como obstáculos que impiden la evolución social al proponer una serie de modelos inmediatamente imitados por la población, ya de por sí agotada por el ritmo, el trabajo y el crecimiento de las grandes ciudades.²³⁴ Estas advertencias sobre el peligro de la imitación, recordemos, se encontraban ya en las críticas a la influencia negativa del Romanticismo.²³⁵

El apresuramiento con que sigue todas las inspiraciones de los escritores y de los artistas (...) cuando ve un cuadro, quiere parecerse a los personajes en la actitud y el traje; si lee un libro, se apropia ciegamente las ideas que hay en él, toma como modelos a los protagonistas de las novelas que está leyendo en el momento, y se identifica con el carácter de las personas que se agitan ante sus ojos en la escena.

²³⁴ La interrelación de las artes que defiende por ejemplo Wagner con su “arte total” es considerado un síntoma más de la degeneración de estas y de sus autores (“Wagner quiere despojar a la música de su esencia propia, y de transmisora de emoción, convertirla en transmisora de cogitación. El disfraz mediante el cambio recíproco de trajes es de este modo completo: los pintores se producen como escritores, los poetas se conducen como sinfonistas y el músico representa el papel de poeta”) (Nordau, *Degeneración* 308). El mismo horror le produce la recuperación del misticismo, que asocia con la alucinación y el delirio, así como de su relación con el movimiento prerrafaelista. La opinión crítica sobre el anacronismo que observa en este tipo de obras recuerda a la esgrimida unos años antes por Castelar en *Recuerdos de Italia*: “Seguramente, sí, la torpeza de los ‘primitivos’ es conmovedora. Pero, ¿por qué? Porque aquellos Cimabue y aquellos Giotto eran sinceros. (...) Toda diferencia entre los ‘primitivos’ y los prerrafaelitas es que aquellos tenían que comenzar por inventar el dibujo y la pintura exactos, mientras que éstos querían olvidarlos; y esta es razón por la cual allí donde los primeros seducen, los segundos tienen que repeler. Es el contraste existente entre el balbuceo de un niño y la tartamudez de un viejo chocho, entre lo infantil y lo pueril; pero este regreso a los comienzos, esta afectación de sencillez, este juego de niño chiquitín en las palabras y en las actitudes, son fenómenos frecuentes en los débiles de espíritu, y los encontraremos de nuevo con frecuencia en los poetas místicos” (Nordau, *Degeneración* 129-130).

²³⁵ En el prólogo a *Degeneración* (1902) Salmerón también señala la filiación entre el egotismo y misticismo finisecular que la juventud española comparte con las corrientes europeas y con el Romanticismo: “Cuanto dice Nordau de los Prerrafaelitas y de los Simbolistas tiene exacta aplicación a la juventud literaria española; la debilidad de espíritu innata o adquirida y la ignorancia, la predisponen fatalmente al misticismo; la exageración monstruosa de su ‘yo,’ de su amor propio, la imposibilidad de atención, la convierten en egotista. Nuestra vida intelectual, empobrecida y estrecha, no puede producir más que afiliados a esos bandos y camarillas literarias de que habla Nordau. En realidad, nuestros literatos, en su inmensa mayoría, no han acertado aún a salir de los limbos del romanticismo” (XI). Sobre este prólogo volveremos cuando estudiemos *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno.

A la emotividad y a la facilidad de sugestión se añade un amor de sí mismo que no se observa nunca en tal medida, ni muchísimo menos, en las gentes sanas. Su propio “yo” aparece gigantesco a la vista interior del histérico y llena tan por completo su horizonte intelectual, que le esconde todo el resto del universo (Nordau, *Degeneración* 42-43).

Hemos puesto de relieve que las tendencias y modas literarias y artísticas “fin de siglo”, así como la facilidad de que el público las adopte, son el efecto de enfermedades, y hemos podido establecer que estas enfermedades son la degeneración y la histeria (Nordau, *Degeneración* 55).

Por otro lado, Nordau insiste en varios lugares en mostrar su desacuerdo en calificar a todos los genios como degenerados. El genio no tiene por qué ser necesariamente un enfermo psicótico por lo que si se le despoja de su facultad especial siempre seguirá siendo un hombre capaz, mientras que el degenerado altamente dotado oculta tras su talento sólo la criminalidad o la locura.²³⁶ Él mismo encarna la mayoría de los defectos de la degeneración en el protagonista de su novela *El mal del siglo* (1888; traducción española de 1893) ambientada en torno a la guerra franco-prusiana (1870-1871). Este personaje “fuera de lo ordinario”, atractivo por su debilidad (Nordau, *Mal de siglo* 6), que en el pasado había iniciado una carrera artística pronto abandonada deambula entre todas las clases sociales con un aire de desinterés no exento de cierto humanitarismo. En un proceso formativo que recuerda al de Wilhem Meister, se encuentra con distintos personajes que le llevan a plantearse su concepción pesimista y aislacionista del nirvana que había tomado de Schopenhauer, los posibles lazos

²³⁶ “Esto es lo que permite al hombre competente distinguir, al primer golpe de vista, el genio sano del degenerado altamente o aún muy altamente dotado; que se despoje a aquel de la facultad especial por la cual es un genio y siempre continuará siendo todavía un hombre capaz, a menudo de una inteligencia, y de una habilidad superiores, moral, apto para discernir, que sabrá en todas partes llenar su sitio en nuestro engranaje social; que se pruebe la misma experiencia con el degenerado, y solo se tendrá un criminal o un loco que la humanidad sana no puede emplear en nada” (Nordau, *Degeneración* 39); “El genio es evolutivo: es la primera aparición en un individuo de funciones nuevas, y sin duda también de tejidos nuevos o modificados del cerebro, destinadas acaso a convertirse luego en típicas para toda la especie (...) Admito que el genio auténtico, él también, está expuesto con bastante frecuencia a trastornos cerebrales; pero esto no prueba, en modo alguno, que el genio es A PRIORI un[a] PSICOSIS; esto prueba únicamente que una neo-formación evolutiva, una diferenciación superior que se presenta por vez primera como adquisición individual, es más delicada y menos resistente que un órgano ruda y sólidamente labrado, consolidado por la herencia y por una larga selección” (*La psico-fisiología del genio y del talento*, trad. 1901, 118).

comunes entre su individualismo y el anarquismo,²³⁷ y la proporción de erotismo y de sumisión en sus relaciones con la mujer.²³⁸ Pese a su pesimismo, el protagonista de Nordau muere intentando salvar a un niño que se ahogaba y recibe el homenaje póstumo de los obreros por sus gestos de caridad para con ellos.

El estudio español que recoge con más exactitud el de Nordau es el de Pompeu Gener, titulado *Literaturas malsanas* y publicado en forma de libro en 1893 tras su aparición en diversas revistas desde 1885. En general comparte las clasificaciones de Nordau acerca de las corrientes finiseculares, entre las que distingue en tres categorías a “los intelectuales puros que son solamente neurasténicos o degenerados superiores” o “egotistas” (psicólogos ipsuistas, neocristianos, etc.), a “los sensitivos degenerados” (simbolistas, decadentes y delicuescentes) y a los “extravagantes furiosos” (macabraicos, demoníacos, magos, ocultistas, blasfematorios). Además, dedica un espacio a lo que denomina “enfermedades nacionales” las cuales son fácilmente equiparables a las europeas: gramaticalismo, retoricismo, criticonismo, cronicismo, guasonismo, anemia mental o decrepitud (Gener, *Literaturas malsanas* 8). Conocedor de la literatura contemporánea, insiste también en los peligros del pesimismo literario (*El Liberal*, 1887), en el que reconoce acertadamente su filiación con la melancolía tradicional.

Los PESIMISTAS LITERARIOS, son un caso de Lipomanía o de lo que hoy se llama simplemente melancolía, delirio depresivo de forma triste (...) La enfermedad se anuncia por una tristeza vaga pero intensa; un malestar indefinible, una aversión al trabajo, miedos inmotivados, aprensiones no justificadas.

Este período dura años. Las pasiones tristes, la inquietud, la desconfianza; o bien la indiferencia, el escepticismo, el abatimiento, la inercia, son su resultado y van tomando incremento progresivo (Gener, *Literaturas malsanas* 283-284).

²³⁷ “¿Se puede, pues, pensaba Guillermo, llegar a esta doctrina espantosa en virtud de la misma interpretación que me lleva a mí a despremiar todos los placeres de los sentidos, a sentir y probar mi libertad íntima mediante el apartamiento de todo deseo y la renunciación, a afirmar mi individualismo mediante el sacrificio por mis semejantes, a hallar mi goce en el amor al prójimo, mi felicidad en el triunfo de la razón humana sobre los instintos bestiales?” (Nordau, *El mal del siglo* 133-134).

²³⁸ Guillermo inicia una relación desigual con una apasionada condesa española que finaliza cuando la abandona abrumado por el excesivo celo amoroso de la mujer. Como consecuencia, ella abusará de su afición a morfina y acabará muriendo por sobredosis. Así sucumbirá también Espina Porcel en *La Quimera* de Pardo Bazán (1903).

La preocupación condenatoria de los trabajos precedentes contrasta con la defensa de la emotividad y la exaltación del análisis en *Alma contemporánea* de Llanas Aguilaniedo (1899). Consciente de la crisis individual y colectiva, defiende la recuperación de una sensibilidad evolucionada y el propósito regenerador del Modernismo (Broto Salanova 1991: XVII) como una forma de superar la inmovilidad burguesa. Desde este punto de vista, el Emotivismo propone superar la crisis finisecular desde la delicadeza y la impresión, la contemplación y la sugerencia, “una literatura de Emotivos, la más en consonancia con el espíritu de la época, impresionable e hipersensible en grado sumo” (Llanas, *Alma contemporánea* 157). Este “arte del reposo para convalecientes” (Broto Salanova 1991: LXXVI) ofrece un estado tranquilizador alternativo al pesimismo abúlico a partir del cual es posible enfrentarse a los peligros de la neurosis.

Tal y como adelantamos en *Idilio de un enfermo*, los estudios que explican entrelazadas la degeneración y la decadencia coincidían en asociar a estas con la impotencia resultante de las malas condiciones de la insalubre vida urbana (Llanas, *Alma contemporánea* 8). En este ambiente la corrupción física y mental agudiza la debilidad y la hipersensibilidad de los jóvenes escritores, entre cuyas obsesiones se retoma la de la materialización del ideal en una obra maestra. De manera similar a la reacción fugitiva de los artistas decepcionados con la política luisfelipista (Ara Torralba 13), los creadores repiten los tópicos que veíamos en las novelas de Balzac, tales como la búsqueda del absoluto o la abstracción de la obra genial. Veremos cómo en la literatura española se mirará también hacia esta concepción precedente de la locura artística, especialmente plástica, a la que se añadirán los males patrios, la herencia del héroe pasivo y la referencia a la explicación científica, a veces tomada como fiable, otras en son de burla, que veíamos en las novelas realistas-naturalistas.

Del mismo modo entre los escritores de nuestros días, sobre todo entre los jóvenes, hay una idea dominante acariciada por todos y con la cual no hay uno solo que deje de soñar, no obstante la imposibilidad de llegar hasta ella. Me refiero a la realización de la obra de arte ideal. Temperamentos fácilmente exaltables, ebrios por el placer del culto a la belleza, todos atraviesan por ese periodo de grandezas, de expansión de horizontes, de pensamientos gigantes, de facilidad universal, con que comienzan la embriaguez, la juventud, el insomnio y, en general, los estados de gran excitación (...) No se conforman con escribir

como los demás; esto es poco; hay que descubrir la fórmula de la obra verdadera, la absoluta, la que sea de todo lugar y de toda época, para poner de esta manera el pie antes que nadie en el dintel infranqueado del santuario del Arte perfecto. Esta es la idea fija, la obsesión de todos ellos, que exteriorizan a cada paso, hasta el punto de que podría darse como carácter infalible de la literatura de estos años, aparte de los expuestos en otro lugar, el deseo inmoderado de llegar a la cúspide del Arte, desde donde se domine un horizonte vastísimo de formas, ideas y procedimientos y puedan escogerse entre ellos los que conduzcan con toda seguridad a la realización de la gran obra (Llanas, *Alma contemporánea* 79-80).

En *Alma contemporánea* se confirma la ambigua posición social del escritor intelectual. En términos tomados del cada vez más afianzado escenario industrial, Llanas recoge la confrontación entre el burgués, propietario y filisteo, y el obrero, al que el primero debe su progreso, para señalar en este último dos subtipos: el obrero manual y el obrero de la inteligencia (Llanas, *Alma contemporánea* 13). Esta igualdad que se justifica en la oposición al burgués se matiza al investir al intelectual de cierta aura de preocupación hacia los grandes problemas sociales, entre los que se incluyen los que afectan al obrero manual, y que en todo caso derivan de su confrontación frente al burgués. En realidad, se trata de una reformulación más de la posición intermedia de la preocupación intelectual entre la masa y las instituciones oficiales y que tendrá su reflejo también en las novelas de artista.²³⁹

El intelectual que vive para su Ciencia o para el Arte, no es posible que halle tal tranquilidad, teniendo a la vista problemas terribles, a los cuales inútilmente trata de dar solución; y por lo que hace el pobre obrero ¡qué de apetitos sin satisfacer, qué de inquietudes e intranquilidad también por lo que a lo psíquico se refiere! El burgués está tranquilo, apacible, perfectamente neutralizado, satisfechos sus

²³⁹ “Las ‘yoyoístas’ o bio-gráficas ‘novelas de artista’ que mitifican la propia inquietud, el alma quebrada, la heroica bohemia, la ascético-heroica aristarquía intelectual, el ‘artista antisocial’ a lo Des Esseintes, podían así generar un aclasismo fruto de su posición despótica como de un co[i]mplicado coqueteo con el proletariado (‘juventud del 98’, filantropismo, regeneracionismo...); podían también generar un ahistoricismo de visionarios (anarquismo, prefascismo...). El repliegue del ‘yo’ afirmador del individualismo daría paso a psicologías del alma y, retomando un rezagado signo romántico, a homólogas psicologías de la Raza (‘alma nacional’), frizando así el original de la irracional dotación de trascendencia religioso-mística a la Nación burguesa, el origen de la nueva ‘Patria’ (Ara Torralba 38).

deseos todos, resueltos de antemano todos sus problemas, en los cuales no se toma la molestia de pensar siquiera; y esa tranquilidad irrita al exaltado, que no puede menos de ver con impaciencia conseguido a tan poca costa por otro, lo que él no podrá ver logrado nunca en sí (Llanas, *Alma contemporánea* 20).

4.6.1. La negación española de la patología del genio. *La nueva cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán (1894), *Los grafómanos* de Leopoldo Alas “Clarín” (1886), y *El origen del pensamiento* de Armando Palacio Valdés (1893).

Los juicios categóricos de Lombroso y sobre todo de Nordau abonan fácilmente la crítica y la burla. Una de estas críticas será *La nueva cuestión palpitante* (1894) de Pardo Bazán, un conjunto de ensayos dedicados a los postulados puestos de moda por estos autores que la autora gallega resume y rebate.

Por lo que respecta a las conclusiones de Lombroso, Pardo Bazán ironiza acerca de la posibilidad de sacar leyes científicas de personajes y experiencias del pasado así como de la ausencia de referencias en las descripciones de estos genios al esfuerzo y el trabajo diario (Pardo Bazán, *Nueva cuestión palpitante* 1166).²⁴⁰ En contra de este tipo de generalizaciones, doña Emilia entiende que lo que distingue al hombre corriente del genio se explica por una diferencia de grado sólo aplicable en determinados estados como en el momento de la inspiración.

A mi juicio, lo que llamamos genio no es sino una diferencia de grado en las facultades que distinguen al hombre del irracional (...) Reconozco que existen individuos dotados de especiales facultades y disposición para el arte, la poesía, las matemáticas, la guerra y que esta disposición constituye un estado más o menos permanente y una distinción cuantitativa que eleva a los tales individuos por encima de la multitud: a lo que me he resistido es a considerar al genio, monstruosidad, anomalía, caso patológico, neurosis, psicosis, caso de alienación

²⁴⁰ “¿Es fácil fundar la experimentación en el pasado? (...) ¿Quién no se ha formado de los grandes hombres vivos, contemporáneos, al juzgarlos por lo que de ellos se escribe, se dice y se murmura, una idea rara, peregrina, errónea casi siempre? ¿Quién, al verles de cerca, al tratarlos, al considerarlos detenidamente, no ha modificado esta idea que podemos llamar legendario-histórica? ¿Quién, si llega a ser amigo íntimo de un personaje, no se sonríe cuando lee sus biografías?” (Pardo Bazán, *Nueva cuestión palpitante* 1164).

ni estigma degenerativo, al menos hasta que las pruebas aducidas por Lombrosos traigan a mi razón el convencimiento de que siempre aparece el genio con tan tristes caracteres (Pardo Bazán, *Nueva cuestión palpitante* 1161-1163).²⁴¹

La autora reserva las críticas más afiladas para las conclusiones de Max Nordau. Las equiparaciones entre obra y autor le parecen de lo más desafortunadas, más aún cuando la mayoría de estas afectan a los artistas contemporáneos, algunos de los cuales, como afirma, ella misma conoce.²⁴²

Nordau es la secuela fatal y natural de Lombroso. A la concepción del genio como enfermedad tenía que seguir el menosprecio y la condenación de la obra genial, conceptuada malsano residuo de un organismo enfermo también, y después de haber arrojado sobre las espaldas del genio el andrajo de púrpura (...) Nordau parece ignorar que una obra de arte es, ante todo y sobre todo, una obra de arte, y que se la debe juzgar como tal, y no con el criterio aplicable a un tratado de filosofía, o de sociología o de economía política, ni como se estudia un caso de tifus o el proceso de un sarcoma. Y lo que a mi vez revela la mal purificada intención de Nordau es su extraño rigor con doctrinas que se

²⁴¹ “En resumen, el error capital de Lombroso, repito que consiste en no reconocer que los genios son enfermos y locos, no por lo que tienen de genios, sino por lo que tienen de hombres” (Pardo Bazán, *Nueva cuestión palpitante* 1170). Se muestra en este aspecto de acuerdo con la recuperación del Héroe por Carlyle aunque cree que este se equivoca al considerar que es el héroe el que forma su época y no al revés (*Íd.*). Para ella, las distintas encarnaciones del héroe en divinidad, profeta, poeta, sacerdote, literato y monarca significan que “según la humanidad suelta los andadores, quita a la figura del héroe los vagos prestigios del misterio, y desde las regiones sobrenaturales lo traslada a la tierra que pisamos, considerándolo en su verdadero ser, y no en el fantástico y fingido” (*Ib.* 1171). Como se ha visto, Pardo Bazán se posiciona tan en contra de la divinización del genio como de su condena “por lo que tiene de hombre” algo que no tendría que disimularse falsificando las biografías de genio o pidiéndole a este la perfección moral (*Ib.* 1172). En este sentido se muestra de acuerdo con Carlyle y lo que llama su “davinismo”, “a saber: que un hombre grande es mayor, crece en estatura moral, por sus mismas faltas, por las luchas de su conciencia, por sus errores y sus batallas incesantes” (*Íd.*).

²⁴² Nordau “propónese demostrar que los literatos y artistas de esta generación, llamada más o menos impropriamente de *fin de siglo*, están atacados de cierto mal terrible, adquirido o heredado, que nombra *degeneración*, mal que afecta a las facultades intelectuales y morales y se revela en la producción literaria y artística y también en la vida y conducta de los pacientes” (Pardo Bazán, *Nueva cuestión palpitante* 1179). Rubén Darío, en su retrato de Max Nordau en *Los raros* (1896), se burla también de esta generalización: “Tengo que anunciaros una noticia, señores míos, y es que todos estáis locos’ En verdad Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos de la aristocracia intelectual, al lado del cual no estriba la correspondiente clasificación diagnóstica: ‘imbécil’, ‘idiota’, ‘degenerado’, ‘loco peligroso’. Recuerdo que una vez, al acabar de leer uno de los libros de Lombroso, quedé con la obsesión de la idea de una locura poco menos que universal. A cada persona de mi conocimiento le aplicaba la observación del doctor italiano y resultábame que, unos por fas, otros por nefás, todos mis prójimos eran candidatos al manicomio” (Darío 2002: 175).

diferencian bien poco de las que profesa él mismo²⁴³ (Pardo Bazán, *Nueva cuestión palpitante* 1173-1175).

Su indignación es aún mayor cuando recuerda la descripción de los místicos como enajenados, una idea totalmente condenatoria desde las creencias católicas de la autora que lo define como una “exaltación hermosa y fecunda de las facultades creadoras e intelectuales” (Pardo Bazán, *Nueva cuestión palpitante* 1180).

Pardo Bazán advierte también de la frecuente confusión entre genialidad y excentricidad. En la sociedad moderna y en gran parte favorecido por las tesis degenerativas, se considera genio a cualquier personaje que ostente un comportamiento extravagante o excéntrico, aunque sus obras disten de ser originales y su éxito se base en su propia publicidad. La adopción hipócrita de estas posturas que toman sólo lo superficial del genio, del bohemio o incluso del dandi, son falso espejo de una realidad mucho más compleja que la que estos tratados pretenden desentrañar y que a la postre sólo prestan interés a lo que a primera vista parece algo anormal.²⁴⁴

Decíamos cuando resumíamos las tesis de Lombroso que entre las ampliaciones de su obra original *Genio e follia* había aumentado considerablemente la parte dedicada a los *mattoidi*, aquellos hombres vulgares que aspiran a genios y que abarcan desde escritores hasta artistas plásticos. Sin embargo es a los aspirantes a literatos a los que dedica una detallada y descriptiva crítica. Nótese que la mayoría de los escritores protagonistas de las novelas analizadas hasta ahora podrían ser calificados como grafómanos, desde el altruista Alejandro Miquis hasta los vanidosos Segundo García o Juan Vulgar.

Il mattoide grafomane, la varietà più frequente, ha dei veri caratteri negativi : ha quasi sempre, cioè, cranio e fisionomia normali (...) senza eredità, al più figlio di uomini di genio (...) predominante nei maschi, nelle grandi città, e fra popolazioni affaticate penosamente dalla civiltà, scarseggia, assai più dei pazzi di segni degenerativi (...) Un altro carattere negativo è la conservazione degli

²⁴³ Por ejemplo, las expuestas en *El mal de siglo*, antes analizado.

²⁴⁴ “Ahora bien: el magismo, el culto de Satanás, los caballeros de Rosa-Cruz, la barba rizada formando virutas, los cuadros donde hay mujeres verdes con pelo de color de rosa, la misa negra, los ritos olfativos, los libros impresos en blanco sobre papel azul de Prusia... son otros tantos *anillos en la nariz* que Nordau confunde con enfermedades mentales y degenerados psicofísicos” (Pardo Bazán, *Nueva cuestión palpitante* 1188).

affetti per la famiglia, ed anzi per gli uomini in genere, che va fino all'esagerato altruismo ; per quanto però nell'altruismo stesso entri in molti molta vanità (...) Han essi la convinzione esagerata dei propri meriti, della propria importanza, con ciò di speciale: del manifestarsi più negli scritti che negli atti della vita e nella parola, si che non mostrano irritarsi della contraddizione e delle tristizie della vita pratica (...) E non sarebbero mattoidi se insieme all'apparenza della serietà e alla tenacia costante in una data idea che li fa simili al monomaniaco ed all'uomo di genio, non s'accompagnasse spesso negli scritti la ricerca dell'assurdo e la continua contraddizione e la prolissità e futilità pazza, ed una tendenza che supera tutte le altre, e che trovammo prepotente nei genii alienati, la vanità personale (...) Ma l'impronta della pazzia non è tanto nell'esagerazione delle loro idee, quanto appunto nella sproporzione in cui sono con se medesimi, cosicchè a pochi passi da qualche raro concetto ben espresso ed anche sublime si corre subito a uno più che mediocre ed ignobile, paradossale, quasi sempre in contraddizione coi ricevuti dai più e colle condizioni loro e colla loro coltura (Lombroso, *Uomo di genio* 1894, 358-362).

Insomma costoro, pazzi certamente nei loro scritti, e, molte volte quanto quelli dei manicomi, lo sono poco negli atti della vita, dove mostransi pieni di buon senso, di furberia ed anche di ordine, per cui accade loro il rovescio che ai veri genii, e in ispecie a quelli ispirati dalla pazzia, quasi tutti, di tanto più abili nelle lettere quanto meno lo sono nella vita pratica. Quinde si spiega come molti di questi autori di bizzarrie mediche sieno reputissimi pratici (Lombroso, *Uomo di genio* 1894, 372).

Las conductas reprensibles de estos versificadores y las expectativas en torno a su posible éxito así como las comedidas aficiones artísticas de Bonifacio Reyes (*Su único hijo*) son sarcásticamente estudiadas desde el prisma pseudocientífico en un ensayo de Clarín escrito a propósito de estos grafómanos o *mattoidi* aquejados de la manía de escribir (1886).

Clarín traslada a la realidad la ambigüedad de la categoría lombrosiana, un auténtico cajón de sastre en el que se pretende recoger los síntomas de extravagancia, originalidad o locura que de forma transitoria puedan presentarse en individuos que en la vida diaria se comportan con total normalidad. Dada la amplitud de este espectro, no

queda, según Clarín, sino esforzarse en distinguir entre todos los escritores aquellos semilocos o semitontos, y confiar en saber identificarlos tras su cuidado disfraz, “añade el sabio” de “sencilla tendencia pseudoliteraria” (Clarín, *Grafómanos* II).

El grafómano es una variedad de los que llama Lombroso *mattoidi*, variedad que une al tontiloco intelectual con el sentimental (*affettivo*); ofrece analogías con el hombre de genio (¡jojo, señores críticos!), y también contrastes (¡ya lo creo! como que el tonto es bobo). La cuestión, dice el mismo autor (al cual yo estoy fusilando, como ustedes habrán observado ya, ni más ni menos que fusilan a otros naturalistas y médicos algunos amigos míos, que lo hacen pero no lo dicen); la cuestión tiene hoy grande importancia, no sólo clínica y literaria, sino también política y social (diga usted que sí... ¡Se llevan cada empleo los grafómanos!) (Clarín, *Grafómanos* II).

La tarea se plantea casi como imposible, pues recordemos, en cuanto aparece algún síntoma de irregularidad la prensa se entusiasma considerándola un síntoma de escondida o primigenia genialidad, halagos que entusiasman al futuro artista y lo animan a adoptar en seguida los gestos y uniformes que se atribuyen a los creadores. Este comportamiento, habitual desde la romantización del sobrino de Mesonero Romanos, Clarín la observa en la larga tradición de los poetastros, tipos literarios que nos hemos ido encontrando una y otra vez a lo largo del siglo (“El carácter distintivo del tontiloco literario es ‘la convicción exagerada de los méritos propios, en la propia importancia’ Lo digo con orgullo: ya me había adelantado yo a esta conclusión de la ciencia. Decía yo: sólo conozco a un ser más vanidoso que el poeta: el poetastro”) (Clarín, *Grafómanos* II).

Así pues, los poetastros españoles comparten los rasgos de los *mattoidi* de Lombroso: son prolijos, vanidosos, encajan mal las críticas y confiados en su talento, se embarcan en publicaciones propias, que pronto fracasan, etc., reacciones exageradas que desorientan a los críticos pues “no comprenden que el hombre que en la vida ordinaria habla con buen sentido y se porta como el mejor, en cogiendo la pluma se vuelve semitonto o semiloco, y pierda los estribos” (Clarín, *Grafómanos* II). La ambición del mediocre tampoco distingue entre poéticas idealistas a lo Feuillet, de bohemios o de falsos naturalistas, aunque existan algunas diferencias en las manifestaciones de los amantes de los suspirillos germánicos, como el Cisne de Vilamorta, y los de los

domésticos documentalistas (Clarín, *Grafómanos* II).²⁴⁵ El abanico de posibilidades planteado por Lombroso es tal que Clarín se burla de su amplitud comparando los intentos de clasificación de los *mattoidi* con contar las estrellas (“El grafómano a medias, el que pasa por escritor de veras, ese, ese merece más atención, y es para nosotros más interesante. ¿Cuántas son sus clases? ¡Cuenta las estrellas, si puedes! ...”) (Clarín, *Grafómanos* II).

La reducción de la genialidad a una serie de síntomas y causas físicas y la aplicación de estas a todo comportamiento anormal, sea habitual o esporádico, se presta a una caracterización tan indiscriminada y simplista que cualquiera se cree capacitado para hacerla. De este modo, de la misma manera que hay personajes que se revisten de estas caracterizaciones para ser tomados como genios, también existirán otros que se presentarán como sesudos frenólogos, fisionomistas o fisiólogos en alerta permanente para captar la irregularidad.

Como precedente de este último tipo de personaje cuyo mejor retrato veremos en *Amor y Pedagogía* de Miguel de Unamuno (1902), Palacio Valdés opone en *El origen del pensamiento* (1893) la locura derivada del radicalismo pseudocientífico a los sanos vaivenes de la inspiración artística. La novela narra los comienzos difíciles del matrimonio de un artista con una joven pragmática, hija de un anciano burgués aficionado a las especulaciones positivistas. A medida que el artista asciende en talento y fama en la sociedad, su suegro se obsesiona con la idea de conocer a la perfección el funcionamiento del cerebro con el fin de descubrir el origen del pensamiento. Para ello secuestra a su nieto, y cuando está a punto de realizar su experimento, el niño es liberado y el anciano es internado en un manicomio. Ese mismo día, el artista se siente imbuido de la mayor de las inspiraciones, éxtasis positivo que sin embargo aterrorizará a su esposa (Palacio Valdés, *El origen del pensamiento* II, 588-589).

Tanto el suegro como el artista se ven aquejados por esta obsesión de la obra maestra o genial cuyo rebrote advertía Llanas en los últimos años del siglo. Sin embargo, Palacio Valdés defiende claramente la respuesta del verdadero artista frente a la del científico aficionado. El desequilibrio mental de este último, semejante a la del

²⁴⁵ Clarín aplica a ambas corrientes la obsesión por el estilo enfático, la inserción de grafismos o números, juegos de palabras, etc. que Lombroso considera propio de la escritura de los *mattoidi* (Lombroso, *Uomo di genio* 1894, 363-367). También en este caso caricaturiza las exageraciones lombrosianas. Por ejemplo, acerca de cómo el grafómano de los suspirillos germánicos soluciona su afición por la prolijidad con la brevedad de los versos becquerianos, comenta que “el grafómano de los suspirillos germánicos y de las doloras y *pequeños poemas* se encontraba con esta dificultad, mejor, antinomia; él, por su manía, quería escribir largo, y el género le imponía la necesidad de ser breve. Verdad es que sabía librarse del apuro escribiendo infinito número de cosas pequeñas, y le salía la misma cuenta” (Clarín, *Grafómanos* II).

protagonista de *La investigación de lo absoluto* de Balzac, sí tiene su explicación última en la manía erudita y clasificadora de la sociedad moderna, mientras que los momentos extáticos del artista responden a llamados trascendentales que no le impiden sin embargo, llevar una vida armoniosa.²⁴⁶ Su adoración por la Venus del Louvre no es incompatible con el amor a su esposa pese a su pequeña decepción por la mentalidad realista de esta.²⁴⁷ Al contrario, serán los *mattoidi* o grafómanos los que se enorgullecerán de servir de conejo de indias en discursos positivistas como el que condena la siguiente sátira sobre Lombroso y Nordau (O'Connor 1990).

Guardó silencio unos momentos, y al cabo respondió que en su concepto los poetas no eran otra cosa que alienados. También don Pantaleón sabía esto hacía tiempo, mas no por eso dejó de mostrarse satisfecho por escucharlo una vez más. Moreno prosiguió sus observaciones en voz baja, afirmando que donde se conocía perfectamente la identidad del poeta y del loco era en la orina. En uno y en otro aumenta considerablemente la urea en ciertos períodos.

²⁴⁶ “Algunas veces Miguel y Carlota iban a visitarle al taller. Pero, aunque no lo manifestase, estas visitas le turbaban. Únicamente cuando traían a su hijo olvidábase de la obra que tenía entre las manos, como del resto del mundo; lo estrechaba contra su corazón, lo besaba con frenesí y parecía que de aquel contacto mágico sacaba nuevas fuerzas y nueva inspiración. Una tarde, Rivera y Carlota llegaron al taller. Al empujar la puerta vieron al joven revolcándose por el suelo y mesándose los cabellos mientras lanzaba imprecaciones y palabras incoherentes. Carlota quiso precipitarse a su socorro, pero la retuvo Miguel. - ¡Silencio! -le dijo al oído.- No temas. Tu marido se halla en la hora negra del artista. Las sacras musas duermen o están ocupadas en este momento y no pueden atenderle. Pero descuida, no tardará en levantarse. Dieron una vuelta por los alrededores, y en efecto, cuando tornaron Mario se hallaba de nuevo trabajando y con tal ardor que no advirtió su presencia hasta que le tocaron en el hombro” (Palacio Valdés, *El origen del pensamiento* II, 551).

²⁴⁷ “Era el sueño de su vida. Conocer los monumentos arquitectónicos y ver los mármoles auténticos de la antigüedad pagana era una aspiración intensa que en su espíritu exaltado había llegado a convertirse en fiebre. Al subir los escalones del peristilo del museo del Louvre y descubrir al final de la larga sala, arrimada a un cortinaje rojo, sola sobre su pedestal la célebre Venus de Milo, sintiose poseído de una emoción indefinible: las piernas quisieron doblársele, y si no le detuviese el temor al ridículo, hubiera caído de rodillas ante la majestad de la diosa, a semejanza de los marinos griegos, que al arribar a la costa de Milo se apresuraban a rendir adoración a la hermosa Afrodita” (Palacio Valdés, *El origen del pensamiento* II, 483). La Venus de Milo se adora como Creación Única, arrobamiento similiar a los que experimenta el protagonista de *El toisón de oro* de Gautier tanto cuando se enamora de la Magdalena de Rubens como cuando la sustituye por el desnudo venusiano de su esposa. La Venus de Milo reaparece como símbolo del ideal femenino en *La Eva futura* cuando el amigo de Edison compara a su amante con la escultura griega para a continuación decepcionarse ante la vanidad de la primera. La pasión con que el artista de Palacio Valdés relata su encuentro con la Venus en el museo parisino recuerda una anécdota relativa a los últimos años de Heinrich Heine. En su última visita al Louvre en febrero de 1848 el poeta se habría desplomado, agotado y en éxtasis, ante la Venus de Milo, su ideal de la belleza sensual: “La diosa estaba mirándome con compasión, pero al mismo tiempo con un desconsuelo tal, como si quisiera decirme: ¿no ves que no tengo brazos y por eso no puedo ayudarte?” (Cita desde la introducción de B. Balzer a su traducción y edición bilingüe de la *Antología Poética* de Heine [1995: 33])

- Verá usted –añadió tocando en el muslo a Sánchez- cómo comprobamos en seguida este dato.- Oiga usted, D. Dionisio –siguió, dirigiéndose al bardo, - después que usted termina de escribir una composición poética ¿no siente usted cierto prurito en la vejiga?

- Sí, señor; suelo tener deseos de orinar, sobre todo cuando estoy demasiado tiempo sentado a la mesa –respondió con extremada amabilidad, Oliveros.

- ¿Y no ha observado usted si en la orina suelen quedar algunos sedimentos?

- Muchos sedimentos. Yo orino casi siempre barroso.

Moreno dirigió a su amigo una sonrisa triunfal, hizo algunos guiños expresivos y por último le dijo al oído:

- Fosfato úrico. La orina de los dementes se caracteriza por el predominio de la urea.

- Y diga usted- prosiguió en voz alta.- ¿no suele usted tener los pies fríos?

- Helados. En el invierno gasto dos pares de calcetines porque no los puedo sufrir.

- Y la cabeza, ¿no se le calienta a usted?

- ¿La cabeza? ¡Hecha un volcán!

Don Dionisio comprendía que se trataba de ciertas particularidades propias de los poetas y estaba satisfechísimo de ostentarlas.

– Los locos- repuso Moreno a la oreja de su amigo- tienen siempre las extremidades frías y la cabeza caliente.

Con esto el ingenioso Sánchez se creyó en el caso de responder que muchos de los hombres que la humanidad admira como genios sublimes han sido verdaderos dementes. Moreno se hallaba tan conforme con esta observación, que la hizo extensiva no sólo a los poetas, sino a los grandes filósofos, reformadores, matemáticos, historiadores, y por supuesto a todos los santos y santas que la religión venera. Sócrates, Newton, Rousseau, Corneille, Séneca, Catón, Beethoven, Dante y otros varios, fueron verdaderos orates. Estudiando con atención la vida de los grandes hombres, se encontraría siempre un ramo de locura en ellos.

- Lo que ha dado en llamarse genio, para mí es una enfermedad de los lóbulos cerebrales –resumió Moreno.- La santidad, una declarada locura (Palacio Valdés, *El origen del pensamiento* II, 555-556).

Exámenes de este tipo se encuentran también en otras obras de Palacio Valdés. En *La Fe* (1892) se añaden unas dudosas predisposiciones físicas y hereditarias como pruebas de la supuesta culpabilidad de un sacerdote acusado de un crimen. Por su parte, el protagonista de *Tristán y el pesimismo* (1906), “novela de artista” (Sánchez Torre 334), es un joven hipocondríaco que teniéndolo todo se cree en una permanente infelicidad que plasma en composiciones como “Mi cadáver” (Palacio Valdés, *Tristán I*, 1356) que hacen honor a las de Nathaniel en *El hombre de arena* de Hoffmann. Sin embargo, pese a este pesimismo, descrito como absurdo, Tristán se indigna ante la popularización de los análisis positivistas que buscan la confirmación de la patología del genio y que, como en el ejemplo de *El origen del pensamiento*, se aplican sobre simples aficionados.

... Esta inestabilidad en sus estudios, esa originalidad excesiva en el absurdo, ese agotamiento del que usted se queja a menudo, son los estigmas reconocidos del genio (...) ¿No es verdad que vive usted excesivamente preocupado de sí mismo?

El autor de los *Pétalos al aire* comenzó a tragar saliva como si algo le estorbaba en la garganta. Era duro afirmar su vanidad; pero como de no hacerlo se le escapaba uno de los caracteres típicos del genio concluyó por estar conforme con que jamás pensaba en otra cosa más que en sí mismo. Ya ruborizándose aún más de lo que estaba, añadió en voz baja, dirigiéndose a Rodríguez:

- Cuando niño me ha dicho mi mamá que he padecido convulsiones.

- ¡Lo ven ustedes! – exclamó Borejo en alta voz (...) Eso no es más que un efecto de la ley binominal, según la cual ningún fenómeno se produce aislado. Estas convulsiones infantiles eran la voz de la Naturaleza que anunciaba ya la aparición de un genio. Yo tengo la seguridad de que cuando Valleumbroso compone sus poesías el exceso creador se manifiesta siempre en él instantáneo, inconsciente y con intermitencias (...) Cesaron las convulsiones, pero vino como compensación fatal, como equivalente psíquico la creación genial. O lo que es igual, Valleumbroso ya no es un convulsivo, pero sigue siendo un epiléptico en el momento que siente el estro creador. (...)

Tristán, que se había detenido un instante a escuchar, sintió un estremecimiento de ira. Y rechinando los dientes, murmuró: ¡Imbéciles! (Palacio Valdés, *Tristán I*, 1362-1363).

4.7. Las novelas del cambio del siglo.

Como adelantábamos en el capítulo dedicado al resumen de los principales estudios sobre la novela de artista en España, es evidente el rebrote de este subgénero en la literatura de los primeros años del siglo XX. En su análisis de *La voluntad* de José Martínez Ruiz (1902), *Camino de perfección* de Pío Baroja (1902), *La Quimera* de Pardo Bazán (que cita por su publicación en volumen de 1905), *La maja desnuda* de Blasco Ibáñez (1906) y *La novela de mi amigo* de Gabriel Miró (1908), Francisco Plata (2009) encuentra en sus interrelaciones temas como el auto(retrato), el peregrinaje estético o preocupación por la síntesis de las artes. En su opinión, no cabe duda en considerar estas obras como verdaderas novelas de artista en cuanto a que tratan “sobre un aprendizaje creativo de un joven artista, -en un sentido amplio del término, ya que incluye al creador visual, literario o musical- prestando especial atención al desarrollo de los ideales estéticos del protagonista, los desafíos que enfrenta al tratar de alcanzarlos y la búsqueda de una autorrealización personal y estética” (Plata 2009: 201).

Se manifiesta así en estas novelas la introspección de la que hemos hablado en páginas precedentes, regreso y refugio en la interioridad que facilita un tipo de literatura en la que tanto el personaje como la novela se miran a sí mismos (G. Gullón 2003: 49) reformulando así las derivaciones más complejas del realismo psicológico. A veces doblemente marginado, ignorado por la sociedad y recluso en sus instantes de recogimiento inspirativo, no resulta entonces extraña la preferencia por el personaje del artista, recurrencia que favorecerá además, las confusiones y juegos con los alter-ego del autor.

Los personajes artistas que aparecen en estas novelas responden a la función de la exigencia metaliteraria de la “nueva novela”, son un recurso estructural que permite introducir dentro de la novela el discurso metaliterario, la conciencia que de sí alberga la novela misma, la propia autoconciencia de la “nueva novela”. Los artistas de las “novelas de 1902” no sólo rompen con la sociedad a ellos contemporánea, sino con los modelos artísticos dominantes en su tiempo: se hacen pioneros, no ya de una nueva forma de vida, sino de una nueva forma de representar la “vida nueva” (Ogno 251).

4.7.1. La imposibilidad de ser poeta. *Amor y Pedagogía* de Miguel de Unamuno (1902).

La consecuencia inmediata de la popularización del estudio de la patología del genio que veíamos en *El origen del pensamiento* es el paso de la observación a la práctica, es decir, el intento personal de creación de un ser extraordinario dotado de toda la ciencia positivista y el aura de excepcionalidad del genio tradicional.

Las esperanzas de Bonifacio Reyes de renacer como artista a través de su hijo convertirán a este en una medianía de sentimientos aristocráticos, tedioso y egoísta. El fracaso relativo no tiene su origen en las aficiones artísticas del padre sino en la educación incompleta de este nuevo Frankenstein o Prometeo. El mismo problema nos lo encontraremos en *Amor y Pedagogía*, cuando la obsesión científicista del padre y la tímida pero constante emotividad de la madre confluyan en un hijo incompleto, fruto del amor pero corrupto por la pedagogía.

La crítica a la deshumanización y a la fatiga del intelectualismo radical común con Carlyle²⁴⁸ guían los pasos de este autómatas llamado Luis o Apolodoro quien protagoniza una peculiar novela de artista dentro de la novela principal que es la que en verdad dificulta y condiciona la falta de definición del personaje en la primera.²⁴⁹ El primer título pensado para la novela, *Todo un hombre*, informaba ya de la caracterización universal, o al menos generacional, del personaje de Apolodoro, que tras encadenar fracaso tras fracaso, como genio científico y genio artístico, decidía suicidarse de una forma aparentemente adecuada para este embrión de excepcionalidad. Así describe Unamuno su novela en 1900:

²⁴⁸ Earnest (1984) y Clavería (1970) señalan los aspectos comunes entre *Sartus Resartus* y *Amor y Pedagogía*, destacando ambos el guiño que los “Apuntes para un tratado de cocotología” del volumen de Unamuno hacen a la “Filosofía del vestido” de Teufelsdröckh. Earnest destaca que: “Carlyle, like Unamuno (...) is not against science, but is against a scientism (‘pedagogía’) that refuses to use the new knowledge to eludate the nature of man and enhance men’s conception of their own unique value” (32). Añade que en ambas novelas el mensaje es “an eshortation and a plea to resist the advance of deshumanizing forces that people face in the modern world” (34). También se ha señalado la influencia en Unamuno de la novela *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert (Clavería 1950).

²⁴⁹ “In the series of narratives enclosing narratives that makes up *Amor y Pedagogía*, the innermost box is an artist-novel, the story of the life and death of Apolodoro, failed ‘poetic genius’. The nucleus of the novel, then, is the figure of a writer. At the same time, Apolodoro is a symbol of the text itself, for he is, like the smallest empty box, form built around an inner void. He is a character without self-definition or individuality, a puppet controlled by others, unable to differentiate himself or establish himself as an autonomous identity. His longing is to stop outside of himself and observe himself as an Other, thereby guaranteeing his selfhood” (Rugg 356).

[*Todo un hombre*] es una novela entre trágica y grotesca, en que casi todos los personajes son caricaturescos (...) La concepción fundamental es que todo el mundo es un teatro, y que en él cada cual no piensa más que en la galería; que mientras cree obrar por su cuenta es que recita el papel que en la eternidad le enseñaron (tal es la interpretación de un grotesco filósofo que allí aparece da a la doctrina platónica de la reminiscencia). Cuando el joven héroe va a pegarse el tiro, sólo piensa en lo que dirán, y estudia largamente las cortas líneas que dejará escritas (...) Quiero hacer una rechifla amarga y fundir, no yuxtaponer meramente, lo trágico, lo grotesco y lo sentimental (Carta a Pedro Jiménez Ilundáin citada por Ribbans [88]).

La caricatura trágica, cómica y grotesca de este y del resto de personajes supera las dicotomías fácilmente observables de ciencia frente a amor o arte frente a la vida así como la parodia fácil del Romanticismo o de los excesos del Idealismo. La reactualización del Romanticismo en la época modernista puede explicar los anacrónicos comportamientos sociales de Apolodoro, como la búsqueda de un ideal femenino o la escritura de una novela sobre sus amores, pero no puede responder tan fácilmente a la escisión de su interior entre el mito asociado al nombre de Apolodoro y la cotidianidad contemporánea de su otro nombre, Luis. Por este motivo, a diferencia de las evasiones románticas de Tristana o de Alejandro Miquis, Apolodoro/Luis se debate desde su nacimiento entre la emoción terrenal y su idealización literaria y la objetividad igual de ficticia del discurso científico. La naturaleza de Apolodoro deviene así en doblemente ficción, hijo teórico y personaje literario que anticipa a Augusto Pérez de la novela *Niebla*. Tal duplicidad se manifiesta en la simultaneidad con que se presentan ambas perspectivas en sus propios discursos, recuerdos lejanos en última instancia de la pasividad del héroe de *La educación sentimental*. Por ejemplo, cuando Federico le informa de que piensa pretender a su novia, Apolodoro es incapaz de hacer nada: “Pero por qué no le pego... para qué no le pego... cómo no le pego...” “¡qué laxitud! ¡qué enorme laxitud! ¡qué ganas de derretirse con la ciencia toda acumulada en su cerebro!” (Unamuno, *Amor y Pedagogía* 130-131).

Desde el punto de vista histórico, Apolodoro encarna prácticamente todos los tópicos que Nicolás Salmerón atribuía a la juventud finisecular española en su prólogo a la traducción de Nordau (1902). Egotistas sin energía, defensores de una romantización

desfasada que les invita además, a convertirse en *mattoidi*, la crítica de Salmerón se dirige especialmente a los modernistas.

Abunda en nuestra juventud literaria el tipo de mancebo lírico que canta al amor, se extasía ante lo bello, invoca la fantasía, profesa un soberano desprecio por la prosa de la vida, y envuelto en los nimbos de oro de la ilusión, oda tras soneto, elegía tras poema, vomitando versos, derramando armonías, vive fuera del mundo de la realidad, sin comprenderlo ni apreciarlo, agitándose en el vacío de su inspiración, interrumpiendo con los acentos de su estro y las pulsaciones de su lira, el trabajo útil y fecundo de los hombres sanos que se esfuerzan por ensanchar los horizontes del conocimiento y por descubrir verdades científicas. Las tendencias estéticas de los degenerados, que constituyen uno de los síntomas más sombríos de la historia de las clases superiores en los países de civilización más adelantada, han dado por resultado apreciable en España a simple vista, una mezcla híbrida de idealismos indeterminados y vagos, propios de la adolescencia candorosa, con egotismos estrechos y groseros indicios de decrepitud, y como remate de su obra en la vida social, la nota femenina, ficticia, hipócrita, sin energías; en la literatura, un romanticismo vergonzante, junto con el desenfreno de la procacidad; una literatura que no hiere, sino araña; no pinta, sino esboza; no tiene alientos varolines, sino suspira; no sabe rugir embravecida, se agita con impotente coraje (Salmerón, “Preludio” *Degeneración XIV*).

La duración y exageración que Apolodoro, dada su doble y vacilante naturaleza, asume del movimiento apenas es nada en comparación con la de su segundo mentor, el poeta Menguti. Independientemente de su posible referencia real (José Verdes Montenegro según Ribbans [90]), Menaguti podría ser uno de los *melenudos*, sacerdotes de la Belleza, de los que tanto se burlaba Unamuno en 1901²⁵⁰ y que junto a Fulgencio Entrambosmares acabarán por exacerbar la escisión de Apolodoro.

²⁵⁰ “A falta de arte, en efecto, melena o sombrero de este o el otro corte, o cualquier otra majadería con que llamar la atención de los distraídos transeúntes y *épater le bourgeois* o digamos dejar turulato al hortera. (...) Nada conozco más imitativo que el que se da a sí mismo el dictado de modernista. Constituyen la turba suelta de los que el año 30 eran románticos, naturalistas por el 80 y serán cualquier cosa mañana. Su característica es la petulancia (...) Ahora les ha dado a esos excelentes chicos por la Belleza -así, con letra mayúscula-, y quien no le entona endecha y se arrodilla ante ella y se pasa las horas muertas, que no vivas incensándola y le endilga letanías, ni siente lo bello ni cosa que lo valga. Porque sabido es que sentir lo bello y tener alma de artista y alma moderna es estarse charlateando Nuestra Señora la Belleza y darnos con ella la lata como no poco le sucede al bueno de D’Annunzio (...) Mientras

HILDEBRANDO F. MENAGUTI

Poeta

poeta sacrílego, entiéndase bien.

- El amor, el amor lo es todo; toda grande obra de arte en el amor se inspira; no hay más tábano poético -Menaguti traduce *estro*- que el del amor; todos los trillamientos del alma, -sabe que de *tribulare* vino “trillar”- del amor vienen; el amor es el gran principio hipnótico -aspirando la “h”- la *Iliada*, la *Divina comedia*, el *Quijote* mismo y hasta el *Robinson* en el amor se inspiran, tácita o expresamente. Hay que hacer obra de amor, obra de arte; no hay más genio que el genio poético. Haz poesía, Apolodoro (Unamuno, *Amor y Pedagogía* 116).²⁵¹

Al fin y al cabo, la concepción del genio con el que se mide a Apolodoro resulta en ambos casos una tergiversación de las ya de por sí discutibles interpretaciones de Lombroso. Entrambosmares apela a la doble naturaleza del genio, divina y terrenal, para explicar la identificación del dramaturgo con el comediante y con el improvisador, una trilogía metafísica que alude al *leit motiv* unamuniano de la creación del hombre como artista de la divinidad, del mundo y de sí mismo. La idea ya estaba esbozada en *Todo un hombre* pero es en *Amor y Pedagogía*, cuando se introduce el tema de la rebeldía del personaje-hombre ante la idea de Dios que se encuentra en él mismo. En lugar de compartir la idea romántica del genio como un Segundo Creador que mira al Cielo, se reivindica al Hombre como Único creador, responsable y fin en sí mismo, lo que explicaría la conciencia agónica del hombre del nuevo siglo.

juegan al intelectualismo y al esteticismo en sus capillitas de culto esotérico o en sus conciliábulos de desdeñamiento a los profanos, todo va bien. Lo malo es cuando aprovechando cualquier cosa de la calle quieren hacer sus pinitos y decir ‘aquí estamos, aquí está la intelectualidad’. Entonces habría que cogerles, raparles las melenas, meterles en una prensa y enseñar al público que no dan más que un dedal de suero; el resto materia leñosa” (Unamuno, *Los melencidos* 2/3/1901). El comportamiento hipócrita y aprovechado de estos “melencidos” se representa en Menaguti, quien cuando muere Apolodoro y teme haber sido un causante indirecto de su suicidio, entra en una iglesia para pedir por su alma y por recuperar la fe. Más adelante, asumirá los postulados de Nietzsche, entonces de moda, y “hecho un esqueleto y escupiendo los pulmones” se empeñará en escribir un libro que mate al mismo Dios al que había pedido consuelo (Unamuno, *Amor y Pedagogía* 165).

²⁵¹ La posibilidad de que su hijo se haya enamorado provoca la decepción de Avito ya que tal y como se decía también el padre del protagonista de *Las dos cajas* de Clarín “los genios no pueden enamorarse” (Unamuno, *Amor y Pedagogía* 121). Fulgencio responde que hartos harán si Apolodoro se queda en talento.

Lombroso, ese filósofo del sentido común, dirá del genio lo que quiera pero genio es aquel cuya morcilla se ve obligado a aceptar el Supremo dramaturgo. Es, pues, menester obligar al Autor Supremo a que meta en el papel nuestras morcillas, ya que del papel mismo surgen. O hablando exotéricamente, que genio es el que corrige la plana al Supremo Autor, y como este Autor sólo en nosotros, por nosotros, para nosotros los cómicos es, vive y se muere, genio es el Autor mismo encarnado en comediante, y corrigiéndose a sí mismo la comedia por boca de este (Unamuno, *Amor y Pedagogía* 89).

Por su parte Menguti reformula esta paradoja de ser sujeto y objeto de sí describiendo a su manera la insistencia en el estro del genio, la inspiración arrebatadora que distingue al poeta de los demás pero que a su vez lo enajena incluso de él mismo, capacidad inconsciente que Lombroso menciona a menudo en *L'uomo di genio* como una de las características degenerativas del genio (“nulla somiglia più ad un matto sotto l'accesso, quanto un uomo di genio che mediti e plasmi i suoi concetti”) (Lombroso, *Uomo di genio* 1888, 18). Tal y como se plantea en *Amor y Pedagogía*, la esperanza en ese momento metadramático en el que el hombre logre sentirse plenamente libre y la aspiración al estro o inspiración responden a la misma reivindicación de la individualidad.

No obstante, en su extremismo ambas teorías abruman a Luis/Apolodoro hasta el punto de que se convierte en víctima de su propio suicidio. De forma grotesca, en lugar de optar por pegarse un tiro como parecía ser el desenlace de *Todo un hombre*, Apolodoro se ahorca como las longanizas o morcillas que debían haber simbolizado la libertad de su genio y que cree revestir de una actuación igual de genial. Sin embargo, las dos opciones no hacen sino aniquilar la única realidad palpable, la vida humana.

Detiéndole por un momento la idea de lo ridículo que puede resultar quedar colgado así, como una longaniza; pero al cabo se dice: “¡Es sublime!” y da un empujón al taburete con los pies. ¡Qué ahogo, oh, qué ahogo! Intenta coger con los pies el taburete, con las manos la cuerda, pero se desvanece para siempre al punto (Unamuno, *Amor y Pedagogía* 157).

Amor y Pedagogía inaugura respecto a la tradición precedente un nuevo planteamiento de las posibles soluciones al conflicto entre vida, literatura o arte y ciencia. La coexistencia trágica en el mismo personaje de ambas naturalezas invalida al final la legitimidad de cualquiera de sus manifestaciones conocidas, llámese impersonalidad científica, psicologismo o emoción lírica, posibilidades a su vez bien conocidas en la narrativa finisecular. Cuanto más se esfuerza Apolodoro por escenificar las situaciones de estas novelas y el modo en que están descritas²⁵² más se implica en el debate schopenhaueriano de la contemplación y los impulsos de la voluntad, lo que le lleva a alternar, animado por su mentor filósofo y por el poeta, el refugio en la lírica con el instinto de reproducción.

Y se dice: “ya que no puedo ser genio en vida, lo seré en la muerte; escribiré un libro sobre la necesidad de morirse cuando el amor nos falta y me mataré, me mataré para dejarme morir... *Fratelli a un tempo stesso amore e morte ingenerò la sorte*; más antes. Apolodoro, haz hijos, haz hijos; busca la inmortalidad en ellos... por si acaso...! (...) ¡qué ridículo! ¡qué sublime debo de ser! Dimito... dimito y así mi ridiculez se sublimará... dimito... Pero antes, ¡haz hijos, Apolodoro!” (Unamuno, *Amor y Pedagogía* 146-147).

En ambos casos fracasa el joven genio probablemente por no reconocerse a sí mismo como fruto de ambos impulsos y de su armonización en el Amor, única solución al agotamiento del intelectualismo, la razón y la voluntad según había señalado ya Unamuno en *El mal del siglo* (1897) (Robles Carcerero 1999).²⁵³

²⁵² “Y Apolodoro se retira a trabajar en un cuento largo o pequeña novela, sentimental y poética, que trae entre manos, porque le ha entrado, a despecho de su padre, un gran comezón por ser literato, puro literato, no pensador, ni filósofo, ni sociólogo, sino poeta, aunque sea en prosa, y cuenta las angustias de un primer amor y lima y acaricia la forma que quiere salga amorosa y dulce al oído y se esmera en los remates psicológicos, y a tal propósito analiza sus propios sentimientos y va ya a sus entrevistas de amor con una finalidad artística. Empieza a amar para hacer literatura y ha erigido dentro de sí el teatro y se contempla y se estudia y analiza su amor” (Unamuno, *Amor y Pedagogía* 131).

²⁵³ “¡El genio, oh, el genio! El genio nace y no se hace, y nace de un abrazo más íntimo, más amoroso, más hondo que los demás, nace de un puro momento de amor, de amor puro, estoy de ello cierto; nace de un impulso, el más inconsciente. Al engendrar el genio pierden conciencia sus padres; sólo los que la pierden al amarse, los que como en sueño se aman, sin sombra de vigilia, engendran genios. ¡Qué lástima que el deber de dimitir mañana no me permita desarrollar esta luminosa teoría! Al engendrar al genio deben de caer los padres en inconciencia; el que sabe lo que hace cuando hace un hijo, no le hará genio. ¿En qué estaría pensando mi padre cuando me engendró? En la carioquinesis o cosa así, de seguro: en la pedagogía, sí, en la pedagogía; ¡Me lo dice la conciencia! Y así he salido” (Unamuno, *Amor y Pedagogía* 156-157).

4.7.2. Respuestas a la crisis personal del intelectual.

4.7.2.1. La estética del reposo en *Diario de un enfermo* de José Martínez Ruiz “Azorín” (1901).

Considerada a menudo de forma secundaria respecto a *La voluntad* de 1902, *Diario de un enfermo* puede ser descrita también como una novela de artista (Martín 2000: 102-108) en la que se encuentran esbozados gran parte de las características que veremos al año siguiente en la primera aparición de Antonio Azorín. En este sentido, *Diario de un enfermo* recoge la herencia de los diarios de la segunda mitad del siglo XIX, como los de Daudet, France, Amiel, etc. (Fox 2000) así como de “Las memorias de la vida muerta” de *Charles Demailly*, novela de los Goncourt que José Martínez Ruiz estaba revisando en torno a estas fechas para su publicación en *La Revista Nueva* (Escartín Gual 2002: 109).

El mismo título, *Diario de un enfermo*, nos hace presuponer que estamos ante una narración íntima de un personaje, probablemente un artista, aquejado del decadente clima finisecular. Si la nota del editor al lector confirma ya nuestras sospechas, en las primeras entradas el narrador autodiegético se comporta según esta identificación del artista como un enfermo de melancolía, padecimiento agudizado en los años más agónicos del mal del siglo decimonónico, el desastre de 1898 y el emblemático 1900.

Lector: lee religiosamente estas breves páginas. En ellas palpita el espíritu de un angustiado artista. A retazos, desordenadamente, supremamente sincero, fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera. Ingenuo, candoroso, con nobles arranques de generosidad altiva y fieros arranques de simpático odio - mi amigo era un niño nostálgico del ideal. La prosa vibra, canta, gime bajo su pluma: enamorado de los clásicos, de ellos tomó el vigor en el estilo y la sobriedad en la pintura (Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo* 147).

[15 de noviembre de 1898] Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir. No tengo plan; no tengo idea; no tengo finalidad ninguna. Mi porvenir se va frustrando lentamente, fríamente, sigilosamente. ¡Ah, mis veinte años! ¿Dónde está la ansiada y soñada gloria? Larra se suicidó a los veintisiete años; su obra estaba hecha...

Uno tras otro, monótonos todos, aburridos todos, siento pasar los días. La vejez llega; las esperanzas mueren. Hay momentos en que, solo, ferozmente solo, agriado por el triunfo de un compañero, me siento ante las cuartillas y en genial, poderoso arranque, escribo... escribo... capítulos de incoada novela, fragmentos de comenzada historia íntima, páginas vibrantes y calurosas por las que la inquieta pluma corre, cabrillea, salta... El cansancio llega; la llama que me enciende el rostro se apaga; dejo la pluma.

Y pienso (Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo* 156-158).

La melancolía y la imposibilidad de dar forma a la idea, tópicos tradicionales del creador, se repiten en este *flâneur* finisecular que recuerda al protagonista de *El hombre de la multitud* de Poe (1840). Por otro lado, parece que los atributos de su escritura guardan una íntima correspondencia con la manera en que describe la forma de trabajar del Greco (Martín 2000: nota 125, 223).

[15 de noviembre de 1898] Veo a los transeúntes pasar por la acera de enfrente cobijados en sus paraguas como fantasmas. Llueve, llueve. Mi tristeza se pronuncia de una manera dolorosa. Estoy jadeante de melancolía; siento la *angustia metafísica*. Noche.

(Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo* 162).

[25 de febrero de 1899] ¡Días crueles! ¿Hay dolor como éste? ¿Hay dolor como pensar a todas horas, a pesar de todo, contra todo, en el asunto indefinido del libro comenzado? Este eterno monólogo vocifera en mi cerebro, me excita, me enardece, me vuelve loco. Ya es la frase exacta que no encuentro, la remembranza de una actitud que quiero clavar en las cuartillas, la visión de un paisaje que quiero hacer visible y plástico... El trabajo cerebral persiste, obstinado, implacable. Dejo la pluma; me acuesto; el suelo se rebela; la imaginación trafaga; me levanto; tomo rápidamente una nota; torno a acostarme; torno a levantarme; salgo a la calle; hablo; ando, ando enardecido, alucinado... y el monólogo devorador prosigue. La fiebre me consume, mis manos tiemblan: escribo cuartillas y cuartillas, cientos de cuartillas. La frase brota retorcida, atormentada, angustiosa, brutal, enérgica... (Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo* 176).

Al poco tiempo se encuentra casualmente con el prototipo de la dama rubia, pálida, triste y enlutada finisecular que también será objeto de deseo de Fernando Ossorio en *Camino de Perfección* y que reaparecerá en *La voluntad* cuando se describe la consumición de la monja Justina. Predispuesto a este reconocimiento de la mujer amada,²⁵⁴ encontrará con ella unos momentos de paz que se truncarán con la agudización de la espiritual tuberculosis y su muerte por esta enfermedad.²⁵⁵

El protagonista del *Diario* recoge muchos de los tópicos asociados a la pose romántica en su revalorización espiritual modernista. Según Higuero (2001), esta descripción de transición hacia el héroe abúlico explicaría por qué, pese a su cansancio vital, el héroe es capaz de tomar decisiones claves como la del matrimonio o el suicidio. Sin embargo, cabría preguntarse hasta qué punto el personaje no toma estas opciones obligado por su dependencia constante del ideal, encarnado en el símbolo femenino de la voluptuosidad y de la muerte. Esta, entre otras características, justifican que Litvak (1974: 275) ingrese al personaje entre la nómina de los héroes modernistas mientras que para Livingstone²⁵⁶ es esta misma nostalgia la que le convierte en uno de los últimos

²⁵⁴ Descendiente de héroes precedentes, como el protagonista de *El rayo de Luna* de Bécquer o Carlos Alvarado de *Declaración de un vencido*, el artista busca incesantemente su ideal en los lugares públicos, entre los que destaca el encuentro casual, la observación y la atracción que pueden darse en el tren o en el tranvía: “Y cuando en mis soledades, repleto de sensaciones librescas, hartado de contemplar hombres a través de otros hombres, de sentir vidas a través de otras vidas, veo en la calle, en un tranvía, en un teatro, una mujer hermosa, de inteligentes y tristes ojos, de mirar sugestionador y comprensivo, siento conmoverse todo mi ser y sueño con idilios tumultuosos y febriles...” (Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo* [10 de diciembre de 1898] 165). La imagen reaparece en *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904): “¿No habéis encontrado nunca en vuestra vida una mujer que os ha hechizado durante un momento y que luego ha desaparecido? Vosotros entráis en un vagón del ferrocarril u os sentáis junto al mar en un balneario; después vais mirando a las personas que están junto a vosotros. He aquí una mujer rubia, vestida de negro, en quien vosotros no habéis reparado al sentaros. Examinadla bien (...) Y ved cómo vais descubriendo en ella secretas perfecciones, cómo va brotando en vosotros una simpatía recia e indestructible hacia esta desconocida que se ha aparecido momentáneamente en vuestra vida. Y será sólo un minuto; esta mujer se marchará; quedará en vuestra alma como un tenue reguero de luz y de bondad; sentiréis como una indefinible angustia cuando la veáis alejarse para siempre...” (Martínez Ruiz, *Confesiones* 138-139). La idealización y sentimientos sugeridos que el artista percibe en estas mujeres se asemejan a los descritos en el primer encuentro entre Madame Arnoux y el Frédéric en *La educación sentimental*.

²⁵⁵ Francisco J. Martín apunta en su edición del *Diario* la similitud entre *Diario de un enfermo* y un relato anterior de Martínez Ruiz titulado *Las ilusiones perdidas*: “La semejanza entre este artículo y el *Diario* es tan extraordinaria que permite razonablemente conjeturar una suerte de reescritura o adaptación de ‘Las ilusiones perdidas’ al *Diario*” (Martín 2000: nota 161, 243). Sin embargo nos parece una opinión un tanto aventurada ya que el relato publicado con ese título en *El Pueblo* (6 de mayo de 1895) retoma el tópico de la pena y el anhelo de muerte de un joven escritor cuando su ingrata amante le abandona por otro hombre, un argumento y discurso aún lejos de las angustias creativas, la agonía de la amada o las innovaciones técnicas del *Diario*.

²⁵⁶ “The difference of tone between the *Diario de un enfermo* and the first of the major novels, *La Voluntad*, is that between romantic melancholy and angry disillusionment, and as such represents a radical shifting of emphasis. The nineteenth century pessimism and mal de siècle of the first work

representantes de la heroicidad romántica. Como hemos visto, en el fondo ambas clasificaciones son perfectamente complementarias.

La exposición de la melancolía y decepción finisecular es fácilmente rastreable en textos anteriores al *Diario*, entre los que destacamos “Los fragmentos de un diario” y “Paisajes” en *Bohemia* (1897), “Vencido” (en *Buscapiés*, 1894) o “Delirante” (1896). En “Vencido” y en “Paisajes”, por ejemplo, se continúan algunos de los tópicos asociados a la labor artística, como la obsesión por la obra maestra y el peligro de la pereza, reactualizados bajo el prisma del cansancio generacional.²⁵⁷

Paisajes no salía. Todos los días proponíase principiar su obra y todos los días dejaba su tarea *para mañana*. Andaba cada vez más enfermo, su cara tornábase más pálida y más apagado el brillo de sus ojos. Perdía su viveza antigua, su *esprit*; causaba honda pena verle silencioso, surcada la frente por arrugas prematuras, ligeramente contraída la boca por el dolor.

Y, sin embargo, persistía en su vida de bohemio empedernido (...) Pero le era imposible escribir: no tenía fuerzas, no podía (...) cogía la pluma con el propósito firme de comenzar el trabajo; escribía unas cuantas líneas y tornaba a dejarla, haciéndose la ilusión de que tenía ya el germen de un capítulo. “Estas son las ideas; después meteré la prosa.”

Así iba arrastrando su vida, consumiéndose su cuerpo, apagándose su espíritu..., acosado por la miseria, roído por el dolor (Martínez Ruiz, *Paisajes* 170).

Otros, como “Delirante” o “Fragmentos de un diario” recuerdan más las experiencias de la bohemia pesimista de *Declaración de un vencido* que las reflexiones de *Diario de un enfermo*. “Delirante” retoma la tradición costumbrista de los sueños aún

constitutes a sentimental attachment to the past which in *La Voluntad* gives way to a violent incomformism which is essentially a compromising engagement with the present” (Livingstone 1966: 241). En *Tema y forma en las novelas de Azorín* añade: “El autor en estas dos novelas de ficción (y en el espacio de sólo un año) ha progresado desde una especie de ‘pose’ literaria a una consideración seria de la función de su arte como un comentario sobre la España contemporánea” (Livingstone 1970: 71).

²⁵⁷ “De cuando en cuando se sentía aletear dentro de sí el genio, la inspiración que le llamaba a la pelea, brindándole con más gloria, y entonces cogía los pinceles y trabajaba como en sus mejores años, delirante, frenético... Trabajaba un momento, no podía más; faltábale la fuerza, y se apoderaba de él un cansancio infinito que le atenaceaba el alma, haciéndole impotente para seguir luchando” (Martínez Ruiz, *Vencido* 61).

ingenuos del redactor de la romántica “Castillos en el aire” de Ariza (1851)²⁵⁸ para destacar y enfatizar el ambiente asfixiante en que se disuelven estos.

En su cabeza sólo había una idea, obsesionante, tenaz: la idea del ruido de la rotativa; aquel ruido uniforme, seco, que parecía decir: MÁS, MÁS, MÁS...

Ese era su tormento. El traqueteo de la máquina que a todas horas retumbaba en su cerebro le recordaba el martirio de su vida, las angustias presentes, el porvenir terrible.

Con la vista fija en la blancura del papel, soñaba en sus tiempos pasados, en los años de ruda batalla transcurridos inútilmente, vividos con ansiedad, agitado por la fiebre de la gloria. Recordaba sus ambiciones de joven, sus esperanzas al entrar en la batalla de las letras; recordaba aquellos entusiasmos de su juventud cuando lleno de ardor y fe creía conquistar el mundo con su pluma.

Y pasó el tiempo y rodó de redacción en redacción y luchó con editores usureros que le robaron su trabajo. Y el mundo no fue suyo, ni la aureola de la gloria envolvió su cabeza de artista.

Era un pobre esclavo, un genio fracasado, un águila sin alas, condenada a vivir entre gansos en un corral (Martínez Ruiz, *Delirante*).

“Fragmentos” sintetiza la progresiva miseria de un joven aspirante a escritor. Pese a sus apuros, sorprende su resistencia a hermanarse con el obrero manual, actitud un tanto aristocrática explicable desde un anarquismo literario que sin embargo sí acepta la fraternidad del mártir. “Después de mil rodeos, me ha invitado *como camaradas* (parece que ha leído algunos de mis artículos), a que suba a... No he aceptado” (Martínez Ruiz, *Fragmentos* 161), actitud que contrasta con la fraternidad con la que

²⁵⁸ “El codo sobre su bufete, la frente sobre la mano izquierda, en la derecha una pluma de ave recién cortada, y una cuartilla de papel sobre una cartera de periódicos, está un hombre joven, que quiere escribir y no escribe, que no quiere soñar y sueña. Este hombre es un *obrero del pensamiento*, como se han apodado algunos escritores franceses, queriendo adular al socialismo para entronizar la monarquía. (...) ‘Yo quiero ser todo lo que puedo; luego debo ser lo que quiero.’ Y el pobre poeta deja de hacer rayas sobre su cartera, para pintar letras sobre la cuartilla de papel que tiene delante; porque la esperan los cajistas, y él espera el escaso premio que conceden a su trabajo. Y como el premio es muy escaso, no posee nunca una parte del ídolo llamado *riqueza*; y como no dispone del ídolo no puede pagar los goces materiales: y como el siglo solo tiene goces materiales, no goza, pero continúa siendo poeta, y entre cuartilla y cuartilla de original tira líneas sobre su cartera y hace CASTILLOS EN EL AIRE” (Ariza, *Castillos en el aire*).

contempla a los mártires de Ribera (“me he despedido de ellos cariñosamente. Los he llamado compañeros (¡!)” (*Ib.* 161).

Pese a la instantaneidad o amagos de fragmentarismo de los textos citados, la estética del reposo o antinarración (Livingstone 1966) no se desarrolla de forma completa hasta *Diario de un enfermo*. El discurso de la renovación se plantea aquí en la preeminencia de la sensibilidad sobre la acción lo que se refuerza con la preferencia por la impresión, las trasposiciones y la atmósfera de una inquietante e íntima neblina percibida en los silencios entre fragmentos y en la ausencia destacada del color. De este modo, el Él y Ella que en la parodia de Mesoneros representaba “todas las mujeres, toda la mujer” (así como “el marido” correspondía a “todos los maridos”) (*Romanticismo* 126), se deslizan por el *Diario* como símbolos universales desdibujados por la subjetiva contemplación mutua y la ambigüedad del propio discurso el cual se silencia justo en el momento en que enmudece la voz autodiegética con el suicidio del protagonista:

A la luz indecisa del crepúsculo, refleja, nikelado, sobre la mesa.

Me levanto: lo cojo. – He sonreído.

(Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo* [6 de abril de 1900] 250).

Francisco José Martín (1998: 32-33) plantea una estrecha filiación entre *Diario de un enfermo*, *La voluntad* (1902) y *Antonio Azorín* (1903). Según su teoría, se trataría de una trilogía compuesta por tres soluciones distintas al tema común de la crisis nihilista. Víctima de esta, el héroe puede optar por suicidarse (*Diario*), desintegrarse (*La voluntad*) o sobreponerse a ella (*Antonio Azorín*). En realidad, la preferencia por una u otra solución depende de la distinta faceta del personaje finisecular que se elige en cada una de las novelas. El suicidio, como dijimos, identifica el desenlace romántico con la deuda del ideal modernista. La desintegración de la personalidad de Antonio Azorín en manos de la mujer natural en *La voluntad* se refuerza a través de la distinta intensidad de la focalización en una narración heterodiegética que perpetuará, por otro lado, la mirada subjetiva e impresionista que veíamos en el *Diario* (“Lo que da la medida de un artista, es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*”) (Martínez Ruiz, *La voluntad* 130). Se desembarazará de los pocos restos superficiales identificativos del tipo romántico, que pervivirá en la esencia, para reforzar la doble naturaleza de hombre voluntad y hombre reflexión de su temperamento intelectual, forjado por las

impresiones de las lecturas de las poesías de Leopardi (lectura común con el protagonista de *Cuesta abajo*), y sobre todo de *La educación sentimental* de Flaubert (Martínez Ruiz, *La voluntad* 265).

Yo soy un rebelde de mí mismo; en mí hay dos hombres. Hay el *hombre-voluntad*, casi muerto, casi deshecho por una larga educación en un colegio clerical, seis, ocho, diez años de encierro, de comprensión de la espontaneidad, de contrariación de todo lo natural y fecundo. Hay, aparte de este, el segundo hombre, el *hombre-reflexión*; yo casi soy un autómeta, un muñeco sin iniciativas; el medio me aplasta, las circunstancias me dirigen al azar a un lado y a otro. Muchas veces yo me complazco en observar este dominio del ambiente sobre mí: y así veo que soy místico, anarquista, irónico, dogmático, admirador de Schopenhauer, partidario de Nietzsche. Y esto es tratándose de cosas literarias: en la vida de diarias relaciones un apretón de manos, un saludo afectuoso, un adjetivo afable, o por el contrario un ligero desdén, una preterición acaso inocente, tienen sobre mi emotividad una influencia extraordinaria. Así yo, soy sucesivamente, un hombre afable, un hombre huraño, un luchador enérgico, un desesperanzado, un creyente, un escéptico... todo en cambios rápidos, en pocas horas, casi en el mismo día. La Voluntad en mí está disgregada; soy un imaginativo. Tengo una intuición rapidísima de la obra, pero inmediatamente la reflexión paraliza mi energía. En política, yo tal vez fuera el hombre de las soluciones instantáneas, de los golpes mágicos, de las audacias pintorescas... pero hay algo en mí que me anonada, que me aplasta, que me hace desistir de todo en un hastío abrumador. ¡Soy un hombre de mi tiempo! La inteligencia se ha desarrollado a expensas de la voluntad; no hay héroes; no hay actos legendarios; no hay extraordinarios desarrollos de una personalidad. Todo es igual, uniforme, monótono, gris (Martínez Ruiz, *La voluntad* 267-268).

Finalmente, en el caso de *Antonio Azorín*, este asumirá la crisis como parte de esta doble identidad, por lo que considerará inútil huir de ella.

Me paso la mano por la frente, como para disipar estos recuerdos. Es preciso volver a urdir estos artículos terribles todos los días, inexorablemente; es preciso ser el eterno *hombre de todas horas*, en perpetua renovación, siempre nuevo,

siempre culto, siempre ameno. Arreglo las cuartillas: mojo la pluma. Y comienza... (Martínez Ruiz, *Antonio Azorín* 231).

4.7.2.2. El reposo como tema en Rafael Altamira.

En su *Psicología de la juventud en la novela moderna* (1894) Altamira opone la juventud contemporánea a la romántica: la fuerza optimista de esta se habría perdido a lo largo del siglo XIX hasta abocar en una generación dubitativa e incapaz de remediar sus vicios y su errada educación, una generación de cobardes, fríos y cortesanos o débiles impotentes sedientos de ideal (Altamira, *Psicología de la juventud* 229-230). La huella de Werther que Menéndez Pelayo afirmaba común a la estirpe de héroes decimonónicos, se habría visto poco a poco transformada en una serie de personajes pasivos y débiles, entre los que Altamira destaca a los personajes de Musset o el ejemplo típico del protagonista de *La educación sentimental*.

Tres cosas llaman la atención, preferentemente, en el *Octavio* de Musset: la desesperación sentimental, hija, en parte, de pedir a la vida más de lo que esta puede dar, y, en parte, de no comprender la necesidad y la generalidad del dolor y del desengaño; el error de buscar en el desorden, en la sensualidad viciosa o extravagante, un remedio para las heridas del espíritu, con la constante decepción que produce este medio y la falta de sinceridad con que se hace gala de semejante paliativo; y las dudas respecto del ideal de la vida, de las más altas creencias, dudas que, si aparentemente se resuelven en un escepticismo frío, en el fondo son la prueba de una crisis espiritual que aspira a descansar en una afirmación, con tal de que no cueste gran fatiga y surja de pronto, hecha de una pieza: resultado muy superior a las fuerzas de un hombre que, además, solía no estar preparado para tales investigaciones. Y es que, al fin y al cabo, el héroe de Musset resulta, como todos sus compañeros, hijo de aquel *René* cuya sentimental locura hace de Chateaubriand un romántico verdadero, en quien prenden todas las ansias del siglo, no obstante el aparente arrebató religioso que lo eleva y hace popular su nombre [Nota 1: En cierto modo, todos estos *héroes* proceden de *Werther* (...) pero si se comparan despacio las ideas de aquellos y de este, han de advertirse diferencias muy radicales. *Werther* es, además, menos complejo, se

reduce más a un solo problema de la vida] (Altamira, *Psicología de la juventud* 231-232).

El tipo de Octavio se prolonga por algún tiempo en la literatura. Flaubert nos da su última encarnación degenerada, y a la vez su crítica, en *La educación sentimental* (Altamira, *Psicología de la juventud* 236).

La fascinación de estos personajes impulsa al protagonista de una novela temprana, *Un bohemio* (escrita en 1886), a investirse del hábito del literato romántico, poeta, idealista, soñador y filósofo. Víctima por supuesto de los más crueles sufrimientos, será reconocido por todo ello como un “bohemio” (Altamira, *Un bohemio* 28). Sus referencias directas son la esperable bohemia de Murger y *El señorito Octavio español* (1881), que si bien como vimos no es un artista como tal, puede tomarse como ejemplo de aspiraciones sentimentales pretendidamente elegantes.

La tendencia idealista de Martín asomaba la oreja de un modo alarmante. Martín era Schaunard unas veces, Rodolfo otras, Octavio el de Valdés muy a menudo. “¡Oh, lo que es Octavio! Se sentía él capaz de hacer muchas de las extravagancias de aquel muchacho.” Y Martín se crecía, se crecía poderosamente, bien seguro en aquel terreno, figurándose ser la encarnación magnífica de todos los héroes de novela que traía siempre entre manos (Altamira, *Un bohemio* 26).

Sin embargo, como hemos visto, la imitación de los usos de los héroes de novela es común en la literatura realista, de modo que en realidad nos parece más similar la actitud del bohemio de Altamira con la postura, algo más tópica, ridícula y exagerada, de *Juan Vulgar* (1885). Tras una serie de experiencias negativas (rechazo de sus obras, muerte de su amante), la crítica costumbrista sigue empujando a estos personajes de educación desigual y sentimentalidad enfermiza, a la renuncia y posterior adopción de la vida práctica. El antiguo bohemio se refugiará en la secretaría de su pueblo desde la que escribirá “versos lacrimosos sin nada de particular” (Altamira, *Un bohemio* 101).²⁵⁹

²⁵⁹ Por el contrario, Ayala Aracil ve en el personaje de Martín, el bohemio, un primer ejemplo de intelectual abúlico que se desarrollará más tarde en *Fatalidad* y en *Reposo*: “Martín se inscribe, pues, en la nómina de personajes que carecen de ideas profundas, que buscan irremediabilmente dar sentido a su

Casi diez años después, en 1894, aparece esbozado en *Fatalidad* el personaje contemplativo, erudito y aquejado de misantropía que sucede al tópico del romántico bohemio.²⁶⁰ La incapacidad, pasividad, cansancio y desaliento de Guillermo acaban manifestándose en un estado de postración física, fatiga crónica y dolores de cabeza en la línea de los enfermos psicósomáticos de la familia de *Charles Demailly*. Los síntomas se agravarán cuando se aconseje a su amante que se aleje de él, lo que no hace sino agudizar la tendencia aniquiladora a la auto-contemplación y a la fantasía del protagonista (Altamira, *Fatalidad* 77-78).

Altamira se desmarca en esta novela de la tendencia general que considera este mal como un problema generacional así como de los discursos médicos, como el de Lombroso, que analizan con detalle estos extraños comportamientos pero que no aportan ninguna solución. Por el contrario, Altamira concebirá la anormalidad como un caso extraordinario y defenderá la necesidad de un tratamiento específico para cada individuo en particular. Por este motivo, pese al rechazo final de su amante, el protagonista se ve súbitamente con fuerzas para salir de este estado y comenzar su propia regeneración (Altamira, *Fatalidad* 131), un desenlace esperanzador que implica la curación del temor obsesivo por una supuesta predisposición a la fatalidad que parecía condenar su vida (*Ib.* 100).

vida a través de constantes proyectos, pero que carecen de la constancia y la fuerza de voluntad necesarias para resistir los avatares de la vida, terminando su existencia en un estado de abulia permanente. Altamira reflexiona, pues, con esta novela, como lo hará más tarde en sus novelas largas *Fatalidad* y *Reposo*, sobre el papel del hombre instruido, sirviéndose del consabido tema amoroso para poner de manifiesto la incapacidad resolutive del intelectual moderno ante los problemas cotidianos que, inevitablemente, surgen en su entorno inmediato” (2010). En mi opinión, sin embargo, Martín el bohemio y en cierto modo también Guillermo, el protagonista de *Fatalidad*, se relacionan más bien con lo que Altamira llamó el Romanticismo de los Desengañados, un concepto crítico que podría compararse incluso con el Romanticismo de la Desilusión de Lukács: “En ese pedir a la ciencia más de lo que ella por propia naturaleza puede dar, está el Romanticismo de los Desengañados, no diferente del de quienes, luego de pedirle a la vida más de lo que puede contener, se desahogan en pesimismo y sensiblerías, maldiciendo su mundo, cuando deberían maldecir su falta de adecuación a las condiciones positivas, invariables, del vivir humano, y de sus ensueños sentimentales que les cierran la puerta a la serena conformidad con lo irreductible del medio en que han nacido” (Altamira, *Psicología y literatura* 1905, 91-92).

²⁶⁰ No me atrevo a calificarlo de intelectual ya que cuando Guillermo expone su opinión sobre este fenómeno lo hace de forma impersonal, por lo que parece que no se incluye entre ellos (“Un intelectual es un refinado; tiene su orgullo, muy inocente, por otra parte, y no tolera roces ni imposiciones, ni comunidad de vida con los que valen menos que él. Se aísla, y, por tanto, se condena a perpetua inferioridad positiva. Es, además, un ser débil. Le teme al bullicio, al estruendo, a las grandes conmociones; y por caso raro, siendo el producto superior de la evolución moderna, es el que menos sirve para la lucha social”) (Altamira, *Fatalidad* 33). En otro lugar, sin embargo, sí se muestra de acuerdo con la existencia de una aristocracia de la inteligencia que desde su posición superior tenga como misión redimir al pueblo (*Ib.* 42).

Y lo más raro es que cuando decía esto no pensaba en que hubiera una causa última de su estado, una raíz física, morbosa a la cual fuera preciso acudir en primer término. Experimentaba dolores, molestias, fatigas y decaimientos, pero no sentía la enfermedad. Por una ceguera frecuente en los médicos y en los psicólogos, no acababa de convencerse de que, tal vez, no había en él sino un enfermo, un caso anormal, que pedía y podía tener curación, acogiéndose tan sólo al mero análisis y comprobación de los efectos del mal, dándole, a lo sumo, la explicación romántica que desespera y consume pero que no busca el remedio, dejándose llevar por la corriente que cree invencible (Altamira, *Fatalidad* 100-101).

Metido en sí, cada hora de reflexión, de presencia ante la propia intimidad, amenguaba sus fuerzas, hacía crecer su melancolía ennegreciéndole la existencia y haciéndole desconfiar de todo y de sí mismo en primer término. Como todos los espíritus contemplativos y débiles, llevaba la raíz del mal en su interior; el remedio estaba fuera, en la realidad extraña, en el choque sano y educador de la vida. Hubiéranle hecho falta, como a Meister, años de aprendizaje y de viaje (Altamira, *Fatalidad* 113).²⁶¹

La implicación más directa del autor en el retrato que establece sobre su generación se produce en la novela *Reposo* (1903). En ella continúa insistiendo en la esperanza de una regeneración personal y nacional a través de un trasunto del yo autobiográfico que presenta unos rasgos lo suficientemente generalizables y difuminados como para poder ser aplicado a todo el colectivo intelectual contemporáneo (Ríos Carratalá 2004). A diferencia de *La voluntad* o *Camino de perfección*, el protagonista de *Reposo* regresará a la urbe de donde huyó, investido ahora de nuevas fuerzas y dispuesto al sacrificio y a la acción.²⁶²

²⁶¹ En su reseña a la traducción de *La educación sentimental* realizada por Giner de los Ríos, señala cómo, en su opinión, la falta de emoción real, el aspecto neurótico y débil y la falta de ponderación de las facultades, ahogadas por la exageración de sus afectos tienen su origen en una educación desarreglada que necesita el contacto con la vida. Para ejemplificarlo, recurre de nuevo al referente de la novela de Goethe: “No puede hablarse, en rigor, de una *educación sentimental*, sino todo lo contrario, de una *falta de educación*” (Altamira, *Psicología de la juventud* 328); “Es preciso, como a Guillermo Meister, dejarlos que tropiecen alguna vez con las dificultades que el comercio social produce, y que los rozamientos humanos les arranquen de vez en cuando un trozo de piel” (*Ib.* 329).

²⁶² “Tal vez no haya solucionado su neurastenia, su desasosiego; probablemente, el reposo sólo haya sido una ilusión pasajera. Pero Juan Uceda acaba su experiencia como un hombre renovado y, aquí está la

Altamira señala como característica del intelectual moderno el agotamiento en una lucha interior entre el deseo de retraimiento y las necesidades ineludibles. Consecuencia de este combate, desea el reposo y la paz del alma, a la que tiende (Altamira, *Psicología y literatura* 51). La necesidad de este reposo fuera de la ciudad está en realidad en íntima conexión con el tópico antiquísimo de menosprecio de corte y alabanza de aldea que aparecía como alternativa al estrés de la corte en *El frac azul* y que se aconsejaba, desde el punto de vista médico, en *Idilio de un enfermo*. La asociación de la vida rural con el aislamiento, el olvido y la placidez se dulcifican e idealizan en *Reposo*, promoviendo una imagen de felicidad que contrasta con el ambiente opresor de las novelas aquí citadas de José Martínez Ruiz y de Pío Baroja.

Repasando sus recuerdos literarios, que sin él querer se le venían a la mente, unió su espíritu con el de todos los disgustados de la vida, los que como él huyeron de las “molestias del trato humano” o de las luchas en que consumen su afán de lucro o su afán del bien los combatientes sociales, y halló que tenían razón, que sólo en el apartamiento, en la renuncia, en la comunión directa con la vida natural, en la modestia de las aspiraciones, confinados en los estrechos límites de las necesidades individuales primarias, puede ganarse el reposo, no como descanso para volver a la lucha, sino como un estado definitivo, que cada cual procura a sí propio, sin cuidarse de los demás (Altamira, *Reposo* 54).

Aunque la conclusión a la que llegan es similar, es decir, que el temperamento agónico de cada uno le acompaña a donde quiera que vaya, la omnipresencia de la mirada de las novelas de 1902 y su correspondencia discursiva apenas aparecen en la novela de Altamira. Se muestra esta mucho más conservadora y decimonónica tanto en el discurso como en los planteamientos narrativos, incluyendo, por ejemplo, escenas folletinescas como la que describe el reencuentro con su antigua novia.

El desengaño de ciertas ilusiones y la lucha sincera y silenciosa afectan hasta tal punto al erudito “perdido, arrojado en las filas miserables y tristes del proletariado

clave de la novela, capaz de ser un ejemplo para el lector. Recordemos el sentido aleccionador que daba Rafael Altamira a este género literario, y comprobaremos que en *Reposo* lo ha explicitado con meridiana claridad. Un sentido, acompañado de un moderado optimismo final, que separa esta obra de otras coetáneas de la Generación del 98 que abordan conflictos y personajes similares” (Ríos Carratalá 2004). En su edición de *Reposo* Ríos Carratalá señala algunos puntos en común entre Juan Uceda y estos personajes del 98, como el aislamiento, la formación universitaria, sensibilidad, introspección, etc. aunque reconocerá de nuevo que no son suficientes para incluir a *Reposo* en las novelas de este grupo ya que no comparte ni las innovaciones discursivas ni la ambigüedad del desenlace (1992: nota 9, 296).

intelectual” como para se plantee su continuidad en esta “peregrinación a través de la desgracia y pesimismo”, aniquiladora incluso de “la poesía del sentimiento” (Altamira, *Reposo* 203-204). Incapaz de curarse en la tentadora ciudad, decide pasar una temporada en casa de su tío, un hombre culto y justo que vive felizmente en tierras levantinas en las que ejerce de terrateniente. Aunque en un primer momento el intelectual se abandona a un estado de placidez, relajación y olvido que se asemeja al tan ansiado nirvana, las necesidades sociales del pueblo acaban por despertar su curiosidad y su conciencia crítica, momento en que se da cuenta de que, pese al desgaste físico y el agotamiento mental, no puede negarse a su destino de martirio.²⁶³ Al fin y al cabo, tan perjudicial es el vértigo del movimiento que seduce en la Corte²⁶⁴ como las inquietantes meditaciones a solas, inseparables de la idiosincrasia de su espíritu (Altamira, *Reposo* 243). Por este motivo, sus preocupaciones no pueden explicarse como simples irritaciones de neurasténico afectado de la “fiebre americana” (*Ib.* 294), pseudopatología degenerativa causada por el “movimiento cada vez más acelerado de la vida” (Altamira, *Psicología y literatura* 49) mediante la cual el terrateniente pretende clasificar el carácter de su sobrino.

²⁶³ La imposibilidad de conformarse con el olvido tiene en *Reposo* una razón práctica, el imperativo de la lucha social. Sin embargo, aunque Antonio Azorín no muestra una defensa tan decimonónica de esta, tampoco consigue alcanzar la paz en la reclusión y el aislamiento. Por otro lado, Juan, el protagonista de *Reposo*, aunque conoce la región en compañía de la autoridad local y moral que es su tío, nunca deja de ser un personaje conocido, anonimato del que sí se enorgullece Antonio Azorín: “Azorín se marcha. Azorín, decididamente, no puede estar sosegado en ninguna parte, ni tiene perseverancia para llevar nada a término. (...) Por eso se marcha repentinamente de este pueblo, sin motivo ninguno, como se marchará luego de otro cualquiera. Él aquí era casi feliz; vivía tranquilo; no se acordaba de periódicos ni de libros. Y lo que es el colmo de la tranquilidad, hasta no tenía nombre. Aquí nadie le conocía como borrajeador de papel, ni siquiera como un simple Antonio Azorín. Y esta es una profunda lección de vida, porque esto significa que el pueblo, o sea el público grande, sano, bien intencionado, no estima el sacrificio y la melancolía torturada del artista, sino la jovialidad, la limpieza, la simplicidad del alma. De este modo aquí Sarrió lo era todo -y lo sigue siendo- mientras Azorín no era nada; o mejor dicho, si algo figuraba era como amigo de él, como acompañante del hombre bueno, como un sujeto cuyo único mérito consiste en ir constantemente con otro meritísimo. Por eso en este pueblo, para designar a Azorín, decían: *El que va con Sarrió...*” (Martínez Ruiz, *Antonio Azorín* 167).

²⁶⁴ Así de demoníaca describe la corte a un joven del campo que aspira a marcharse a la capital para conquistarse un nombre. Juan le aconseja que permanezca en el campo gozándose de su medianía. Este mismo consejo le había dado a Segundo García el político que acude a Vilamorta a curarse de su enfermedad: “¿Quiere usted oír la verdad y recibir un buen consejo? ¿Tiene usted ambición, aspiraciones y esperanzas? Pues yo tengo desengaños, y quiero hacer a usted un favor comunicándoselos ahora. No sea usted tonto; quédese usted aquí toda su vida; ayude a su padre, hére dele el bufete y cásese con esa muchachota tan frescota de Agonde...” (Pardo Bazán, *El Cisne*, cap. X); “Te engañas, no sabes lo que es la lucha aquella. Es como una máquina enorme, de engranajes muy complicados. Si te dejas coger un dedo, te arrebatá y te destroza entre los dientes de sus ruedas. Ya no sales de allí. El vértigo mismo del movimiento te seduce (...) No, no deseas cambiar de vida. Tu padre está en lo cierto. Sigue aquí; herédalo en el cuidado de vuestras tierras. Conténtate con la dorada medianía que gozáis” (Altamira, *Reposo* 74).

- Ya ha visto usted que pueden más las condiciones de mi carácter que los remedios aplicados.
- Te engañas, te engañas –afirmó el anciano-. Haces mal en precipitarte. La Naturaleza es infalible. Acaba por curar siempre. Es cuestión de tiempo, de constancia...
- Para los que llevan en el fondo de su espíritu el germen del reposo, sí –contestó Juan-. Pero para los inquietos como yo, no. La más leve cosa turbará siempre nuestro sosiego.
- ¡Pero ese Madrid te va a matar!
- ¡Quién sabe! Tal vez, para los que son como yo, la vida es lucha y el descanso la ilusión de los instantes de desfallecimiento (Altamira, *Reposo* 291).²⁶⁵

4.7.3. La agonía del artista plástico.

La multiplicación de los relatos protagonizados por artistas en la literatura española finisecular se explica por la confluencia en esta época de una serie de circunstancias sociales y estéticas muy particulares.

Como planteamos en el primer capítulo, la profesión del artista plástico va ligada a una serie de condicionantes que no se encuentran en otras artes, como la literatura o la música. Obligado a enajenar su obra, esta se valora según los parámetros de unicidad y originalidad, lo que para Tomás Ferré (1998) supone un refuerzo de la individualidad artística sobre la materialidad de la sociedad burguesa.²⁶⁶ Por otro lado, la valoración y exposición de un objeto único debe convivir en el fin de siglo con el comienzo de la reproducción material de dicho objeto para su consumo burgués. La hasta ahora

²⁶⁵ Esta idea del reposo como una ilusión ficticia reaparece de nuevo en *Psicología y literatura* (1905): “el ideal, el reposo, la calma, son vanas quimeras, hijas de un desfallecimiento momentáneo (...) la inquietud, la intranquilidad, y la fiebre son los signos de la acción, que fecunda la vida y la lleva adelante, entre quejas y desilusiones” (61).

²⁶⁶ “No es extraño que la novela de artista multiplicase su población relativa en el último cuarto del siglo XIX y tampoco que hubiera una deriva desde el protagonista-poeta hacia el protagonista-pintor. Hay también en esto último un signo de individualidad (...) el artista plástico enajena su obra (...) Se trata del único caso en que el resultado de la imaginación es, exactamente, un objeto material (...) La unicidad es la condición intrínseca de la materialidad de la obra del arte plástico. Como consecuencia, la originalidad deviene uno de sus valores fundamentales (...) En los momentos, pues, de máxima necesidad de cambio de la sociedad burguesa, de mayor exigencia de evolución de unas estructuras que apenas seguían respondiendo a la profunda necesidad de colectivización del individualismo, es decir, de extensión masiva de valores de unicidad, materialismo, originalidad, enajenación de los productos del trabajo, multiplicación de los objetos de la vida... la novela de artista se expandió como expresión particularmente oportuna de los anhelos comunes de los individuos, y privilegió al artista plástico como representante especial de esa individualidad colectiva que se reclamaba” (Tomás Ferré 1998: 85-86).

exclusiva producción artística deviene en un adorno casero, urbano pero sobre todo, cotidiano, lo que conlleva la fluctuación del valor del diseño original y la difuminación de la siempre inestable frontera entre el arte y la artesanía, las exposiciones públicas y el coleccionismo privado.

Se produce así un conflicto de intereses en la presentación del propio artista. Por un lado la multiplicación del objeto artístico y la moda por este le permiten beneficiarse, en el caso de que llegue a conseguir cierta popularidad, de una cierta estabilidad económica que puede consolidar a través de un trabajo relativamente mecánico, por ejemplo, el de pintor de retratos. Sin embargo, esta estabilidad le acerca demasiado a la regularidad de sus clientes burgueses, quienes, por otro lado, persisten en su esperanza de encontrar en el artista un cierto toque moderado de comportamiento extravagante, sinónimo según la visión tradicional de este, de genio y originalidad. El objetivo del artista será la conciliación de su inserción en la maquinaria capitalista con la realización del Ideal u Obra Maestra que satisfaga su aspiración personal.

La síntesis modernista de las artes, la búsqueda del goce estético con fines sensitivos y espirituales y sobre todo, el reencuentro con la imagen tradicional del artista como un moderno Pigmalión, enamorado egoísta de la Belleza, enfermo por no encontrarla e incapaz de materializarla en la Obra, poblarán un tipo de narración finisecular que buscará en los precedentes franceses conflictos comunes con los que sentirse identificados y admirar como referencias. De este modo será en esta época cuando la literatura española tome de las novelas de Balzac, Goncourt o Zola, por citar sólo los más representativos, no sólo la trayectoria e ilusiones del escritor o la enfermedad de este, sino también tratamientos ya específicos de las relaciones entre la modelo y la amante, la obsesión por el desnudo o la locura imaginativa en su vertiente plástica. Se actualiza así un tema que en los relatos precedentes había sido tratado de forma ocasional, secundaria o desde los tópicos más tradicionales. En todo caso, pese a este tratamiento específico, el artista plástico adolecerá a menudo de las inquietudes del escritor, erudito o intelectual, tales como la introspección, la abulia y la pereza.

4.7.3.1. La abulia del pintor. *Camino de perfección de Pío Baroja (1902).*

Fernando Ossorio, el protagonista de *Camino de perfección. Pasión mística* (1902) de Pío Baroja comparte en gran medida la búsqueda espiritual de Antonio Azorín en *La voluntad*. El protagonista barojiano huye del ambiente urbano para iniciar un peregrinaje físico y espiritual por las ciudades y pueblos castellanos, tierras desoladas que le ayudarán a reinterpretar el misticismo teresiano desde una perspectiva finisecular.

Al contrario de lo que ocurrirá en *La Quimera* de Pardo Bazán (1903) los intentos de autoconocimiento del protagonista suponen un progresivo abandono de la actividad artística hasta que con el nacimiento del hijo y el triunfo de lo natural la primera ocupación queda casi olvidada. De hecho, a medida que remite su excitación y abandona su obsesión por el trabajo cerebral, Ossorio se ve incapaz de reproducir la figura humana, anatomía que había sido su objeto de estudio desde su etapa de estudiante (Baroja, *Camino de perfección* 8). Así pues, para cumplir el encargo del retrato de su prometida debe recurrir a la falacia fotográfica, mentira plástica que, sin embargo, logra pasar como obra de arte. A partir de entonces, sus pinturas se reducirán a apuntes de paisajes cotidianos que, desde su nueva y moderada sensibilidad, pueden ser interpretadas como proyecciones y reflejos de la deseada atonía.

El retrato no me sale por más que trabajo, y podría ser una cosa bonita. La figura esbelta de Dolores, vestida de negro, se destaca admirablemente sobre la tapia verde, picoteada de puntos blancos, llena de manchas oscuras de las goteras. He recurrido a un expediente, dentro del arte, vergonzoso; le he pedido a mi amigo el fotógrafo la máquina y he hecho dos retratos: uno de Dolores y otro de su madre, y un grupo de toda la familia. Después los he iluminado con una mezcla de barniz y de pintura al óleo. Un verdadero crimen de lesa arte. Han parecido mis retratos verdaderas maravillas.

Lo que he hecho con gusto ha sido un apunte que me ha resultado bastante bien: el suelo, de ladrillos rojos; las gradas, verdes; las manchas rojas de los geranios en flor sobre la tapia, y encima de esta el cielo azul con estrías doradas, y la espadaña medio caída y ruinosa. Hay en este apunte algo de tranquilidad, de descanso. No me podía figurar el reposo, la dulzura de estos crepúsculos (Baroja, *Camino de perfección* 241-242).

La percepción subjetiva, sensitiva y estética del protagonista condiciona en realidad todas las presentaciones del paisaje emotivo que encontramos en la novela. Al fin y al cabo, este paisaje funciona como correlato objetivo del alma agónica de Ossorio, su recreación en el dolor y en el constante análisis de su sufrimiento (Ordóñez García 148).

Fernando se echó allá, a la sombra, y descansó un par de horas. Sentía un terrible cansancio que no le dejaba discurrir con gran satisfacción suya, y al mismo tiempo una vaguedad y laxitud grandes (...) Se veía el pueblo sobre una loma. Por encima de él, nubes espesas y plomizas formaban en el horizonte una alta muralla, encima de la cual parecían adivinarse las torres y campanarios de alguna ciudad misteriosa, de sueño.

Aquella masa de color de plomo estaba surcada por largas hendeduras rojas que al reunirse y ensancharse parecían inmensos pájaros de fuego con las alas extendidas.

La masa azulada de la sierra se destacó al anochecer y perfiló su contorno, línea valiente y atrevida, detallada en la superficie más clara del cielo.

Oscureció; lo plumizo fue tomando un tono frío y gris; comenzó a oírse a lo lejos el tañido de una campana; pasó una cigüeña volando (Baroja, *Camino de perfección* 60).

Si nos centramos sólo en su faceta artística más evidente, se refuerza la caracterización como héroe decadente que Plata (2009) atribuía a Ossorio.²⁶⁷ El mismo personaje se define a sí mismo desde las categorías lombrosianas, esto es, como portador de una histeria procedente de su herencia degenerativa (Baroja, *Camino de perfección* 9-16). Si estos factores condicionan su temperamento y este, según el

²⁶⁷ En su estudio acerca de la caracterización de Ossorio como decadente reconoce su deuda con Manuel Sol y su libro *Contexto, estructura y sentido de Camino de perfección de Pío Baroja* (1985). Conviene matizar que Ossorio no se comporta según el tipo más superficial del decadente del cual Pío Baroja se había burlado ya en *Figurines literarios* (1899). En este ensayo señalaba como rasgos distintivos del decadente, su “larga y sedosa melena”, “sonrisa sardónica y mirada impasible”, su manera de hablar “poco, pausado y sin acento”, la afición al arte japonés, Annunzio, Botticelli, placeres satánicos y demás voluptuosidades macabras, etc. Ossorio responde al aspecto más trascendental de todos los snobs allí descritos (simbolista, irónico, fuerte, humilde), en el que prima la alianza del sufrimiento y el autoanálisis conducente a encontrar el placer en el dolor, tema al que Pío Baroja también había dedicado su tesis doctoral (1896): “Sufrir, ayuda a pensar. La sombra del dolor sigue a la inteligencia como al cuerpo, y así como a raza superior, y a superior tejido corresponde mayor capacidad para sentir dolores, así también a cerebro más perfeccionado corresponde más exquisita percepción del dolor. Tanto es así, que el cerebro del intelectual es un cerebro hiperestésico e hiperalgésico” (Baroja, *Sufrir y pensar* 1899).

razonamiento común a Schopenhauer, forma su imagen del mundo, se explica entonces la recreación en el silencioso sufrimiento que se trasluce en su única obra expuesta, propia de un arte “finamente torturado” (*Ib.* 8), o en el impacto que le produce la contemplación del *Entierro del conde Orgaz* del Greco en Toledo, ciudad que asume el misterio de las ciudades eternamente muertas, como Brujas o Venecia. En su caso el arte religioso no le proporcionará un paréntesis en el dolor de la voluntad sino que dará lugar a impactos emocionales o epifanías, reforzadas por un concepto sensualista de la religión católica (*Ib.* 131-132).

El Enterramiento del conde Orgaz, apenas se veía; una luz débil señalaba vagamente las figuras del cuadro. Ossorio completaba con su imaginación lo que no podía percibir con los ojos (...) En hilera colocados, sobre las rizadas gorgueras españolas, aparecieron severos personajes, almas de sombra, almas duras y enérgicas, rodeadas de un nimbo de pensamiento y de dolorosas angustias. El misterio y la duda se cernían sobre las pálidas frentes.

Algo aterrado de la impresión que le producía aquello, Fernando levantó los ojos, y en la gloria abierta por el ángel de grandes alas, sintió descansar sus ojos y descansar su alma en las alturas donde mora la Madre rodeada de eucarística blancura en el fondo de la Luz Eterna.

Fernando sintió como un latigazo en sus nervios, y salió de la iglesia (Baroja, *Camino de perfección* 126-127).

En su arte plasmará su propio vaivén entre una fe infantil y acogedora y un descreimiento posterior que, junto a una deficiente educación, lo ha convertido en un ser degenerado. Prevemos que será esta misma educación la que reciba su vástago, quien posiblemente se enfrentará en su madurez a la coexistencia problemática de dos formas opuestas de afrontar la vida similares a las que se enfrentaban en Apolodoro: “Y pensaba que había de tener cuidado con él, apartándole de ideas perturbadoras, tétricas, de arte y de religión (...) Él dejaría a su hijo libre con sus instintos (...) Y mientras Fernando pensaba, la madre de Dolores cosía en la faja que había de poner al niño una hoja doblada del Evangelio” (Baroja, *Camino de perfección* 271-272).

Cuando comparamos la caracterización de Ossorio en la anticipación del inicio de la novela, “El amigo Ossorio”, publicado en 1901, con la versión impresa en 1902, vemos cómo en esta última se recalca la conversión espiritual del niño durante su

infancia. El que antes había sido considerado un portento ahora no llega a ser ni un mediano estudiante que, sin embargo, “empezaba a ver las cosas claras” ya que “hasta entonces no había sido más que un badulaque” (Baroja, *Camino de perfección* 1902, 10-11). Sustituye entonces esta fe por una afición artística que prescinde de modelos y se fía sólo de su intuición y memoria, recurso que en general, como vimos en Frenhofer o en Lantier, solía conducir a la pérdida total de referentes y al desequilibrio estético y espiritual. En general, Ossorio defiende un arte muy personal que supera en ambición a otros artistas contemporáneos también en la vanguardia, Rusiñol, Zuloaga o Regoyos. En la versión publicada en 1902 se refiere a estos para explicar la indiferencia que ha suscitado su cuadro, colocado en las salas donde se reúne lo peor a ojos del Jurado, situación similar a la que había sufrido el lienzo de Lantier basado en el cadáver de su hijo.

Contemplaba yo absorto el cuadro, cuando se presentó Ossorio delante de mí. Tenía aspecto de viejo; se había dejado la barba; en su rostro se notaban huellas de cansancio y demacración.

- Oye, tú; esto es muy hermoso -le dije.

- Eso creo yo también; pero aquí lo han metido en este rincón y nadie se ocupa de mi cuadro. Esta gente no entiende nada de nada. No han comprendido a Rusiñol, ni a Zuloaga, ni a Regoyos; a mí, que no sé pintar como ellos, pero que tengo un ideal de arte más grande, me tienen que comprender menos.

- ¡Bah! ¿Crees tú que no comprenden? Lo que hacen es no sentir, no simpatizar.

- Es lo mismo.

- ¿Y qué ideal es ese tuyo tan grande?

- ¡Qué sé yo! Se habla siempre con énfasis y exagera uno sin querer. No me creas; yo no tengo ideal ninguno, ¿sabes? Lo que sí creo es que el arte, eso que nosotros llamamos así con cierta veneración, no es conjunto de reglas, ni nada; sino que es la vida: el espíritu de las cosas reflejado en el espíritu del hombre. Lo demás, eso de la técnica y el estudio, todo eso es m...

- Ya se ve, ya. Has pintado el cuadro de memoria ¿eh? sin modelos.

- ¡Claro! Así se debe pintar. ¿Que no se recuerda, lo que me pasa a mí, los colores? Pues no se pinta (Baroja, *Camino de perfección* 1902, 13).

Aunque el peregrinaje de Ossorio le alejará de forzar aún más este desequilibrio, resulta interesante observar cómo en su primera obra, titulada *Horas de silencio*, la sobriedad realista se presenta de una manera simbólica que va más allá de la insinuante denuncia social para transmitir la misma sensación de soledad, rendición y aura melancólica que envuelve a los personajes de esta época. En el cuadro de 1901 se representa en una humilde habitación a dos muchachos sentados en un sofá, vestidos de negro, junto a dos niñas de diez a doce años. Por la ventana, los tejados y humo de las chimeneas. Se dice que está “mal pintado, con sólo tres colores”, pero que trasmite una atmósfera “de sufrimiento contenido, una angustia, un dolor tan vagos, que producía una impresión de pena por el autor.” Los jóvenes enlutados, “frente a la vida y el trabajo de una gran capital, dan miedo”; en sus caras “alargadas y aristocráticas” se adivina “una pasada existencia de refinamiento.” Culmina la descripción diciendo que “se comprendía que en el cuarto triste, se habían desarrollado escenas de una desgracia punzante: se adivinaba además en la lontananza una terrible catástrofe.” Veamos ahora la versión del cuadro en 1902:

El cuadro representaba una habitación pobre con un sofá verde y encima un retrato al óleo. En el sofá, sentados, dos muchachos altos, pálidos, elegantemente vestidos de negro y una joven de quince o dieciséis años; de pie, sobre el hombro del hermano mayor, apoyaba el brazo una niña de falda corta, también vestida de negro. Por la ventana, abierta, se veían los tejados de un pueblo industrial, el cielo cruzado por alambres y cables gruesos y el humo de las chimeneas de cien fábricas que iba subiendo lentamente en el aire. El cuadro se llamaba *Horas de silencio*. Estaba pintado con desigualdad, pero había en todo él, una atmósfera de sufrimiento contenido, una angustia, algo tan vagamente doloroso que afligía el alma.

Aquellos jóvenes enlutados, en el cuarto abandonado y triste, frente a la vida y al trabajo de una gran capital daban miedo. En las caras alargadas, pálidas y aristocráticas de los cuatro, se adivinaba una existencia de refinamiento, se comprendía que en el cuarto había pasado algo muy doloroso; quizás el epílogo triste de una vida. Se adivinaba en la lontananza una terrible catástrofe: aquella gran capital con sus chimeneas, era el monstruo que había de tragar a los hermanos abandonados (Baroja, *Camino de perfección* 1902, 12-13).

En esta última versión se ofrecen más detalles del cuadro y se modifican algunos elementos: entre el sofá verde y un retrato al óleo se sientan los dos muchachos y una joven de quince o dieciséis años. La única niña representada aparecerá apoyándose en su hermano mayor. La jerarquía y dependencia mutua entre ellos queda así más remarcada, especialmente con la transformación de una de las niñas en una adolescente. Responsable de la pequeña, queda a su vez bajo la protección y mando de los dos hermanos, una posición realmente mucho más incómoda y limitada que la de la niña. Todos ellos bajo la sombra del retrato, presumiblemente del finado, se colocan en una pose más habitual en el retrato que la de la versión de 1901. Se mantiene la imagen de fondo de la ciudad moderna, aunque se recrea un poco más el aspecto inhóspito de esta: industria, cielo cruzado de alambres, cables gruesos, chimeneas de cien fábricas... El mensaje se refuerza en la versión de 1902: ahora no sólo se adivina “en lontananza una terrible catástrofe” sino que se ve directamente la capital con sus chimeneas, un monstruo que engullirá este retrato que homenajea y vislumbra la desmembración de la unidad de los cuatro hermanos en ese “epílogo triste de una vida”.

En lugar de emitir un juicio negativo -el cuadro estaba “en general mal pintado” (1901)-, se habla ahora de una ambigua “desigualdad”, consciente o no, que mantiene la atmósfera de sufrimiento contenido. Sin embargo, en la versión de 1902 la perspectiva cambia: si en la de 1901 el sufrimiento, la angustia y el dolor “producía una impresión de pena por el autor”, en la de 1902 se omite este comentario compasivo y condescendiente hacia el autor del cuadro. En su lugar, se mantiene la perspectiva del espectador y de los sentimientos que la obra evoca en él, “una angustia, algo tan vagamente doloroso que afligía el alma”, un tipo de recepción emotiva, coincidente implícitamente con la del artista, que se repetirá, como vimos, en la descripción paisajística.

La frialdad lacerante del cuadro resume en realidad el ideal de vida del Ossorio urbano, fusión decadente de vida ascética y sexualidad animal.

El ideal de su vida era un paisaje intelectual, frío, limpio, puro, siempre cristalino, con una claridad blanca, sin un sol bestial; la mujer soñada era una mujer algo rígida, de nervios de acero, energía de domadora y con la menor cantidad de carne, de pecho, de grasa, de estúpida brutalidad y atontamiento sexuales (Baroja, *Camino de perfección* 37).

El deseo carnal se hace así incompatible con la mujer ideal, encarnada en la misma mujer pálida y enlutada que atraía al protagonista de *Diario de un enfermo*. Esta mujer, delgada, enfermiza y ojerosa representa la fantasía cerebral o imaginativa, “que le ocasionaba dolores ficticios y placeres sin realidad” (Baroja, *Camino de perfección* 20-21), justamente lo opuesto a su tía Laura, mujer de aspecto indefinido y neutro que responde a la encarnación de la amante sexual.²⁶⁸ Su naturaleza lujuriosa, violenta y sádica que recuerda a Emma Valcárcel de *Su único hijo*, termina por hacer enfermar a Fernando quien, después de sufrir durante un tiempo alucinaciones y distintos dolores, decide marcharse de Madrid. Tras esta mujer fatal se encontrará con la oportunidad de realizar el sueño de todo héroe decadente de la estirpe de Des Esseintes, la posesión física, en parte idealizada y en parte pornográfica, de una adolescente. Sin embargo, es ante la visión de su faz pálida, con “una palidez de muerto, que doblaba la cabeza como un lirio tronchado” cuando comienza a recuperar la conciencia de su propia espiritualidad y reinicia el camino hacia el equilibrio de sí mismo (Baroja, *Camino de perfección* 163-164). Esta renuncia al aristocratismo moral y estético le animará a depositar su voluntad y sensibilidad artística, sin trauma alguno, en manos de su mujer.

El madrileñismo mío, más fingido que otra cosa, porque yo nunca tuve entusiasmo por Madrid, le indigna.

²⁶⁸ El movimiento de caderas de Laura era “hombruno por lo violento”, “ásperamente sexual, excitante como la cantárida” (Baroja, *Camino de perfección* 35). La atracción sexual del decadente, hombre débil y afeminado, por los seres andróginos se ejemplifica en el prototipo de todos ellos, el protagonista de *À rebours*: “Era Miss Urania, una americana de cuerpo bien plantado, piernas ágiles, brazos de hierro y músculos de acero (...) Poco a poco, a medida que la iba observando, empezaron a surgir en su mente extrañas y singulares fantasías. La progresiva admiración que sentía por su agilidad y su fuerza, le llevó a imaginar que se estaba produciendo en ella un artificial cambio de sexo; la gracia y los remilgos de sus gestos femeninos se iban difuminando cada vez más; mientras que aparecía en su lugar el encanto ágil y vigoroso de un macho (...) A fuerza de reflexionar sobre estas comparaciones, llegó a sentir la impresión de que él mismo se estaba afeminando, y esto le hizo desear con más anhelo la posesión de esta mujer, soñando, como una adolescente clorótica, con llegar a encontrarse entre los brazos de un hercúleo mocetón que la pueda destrozar de un apretón” (Huysmans, *A contrapelo* 233). Por otra parte la descripción de Laura desnuda con el solo adorno de una cinta en el cuello podría remitir al provocativo cuadro de la *Olimpia* de Manet (1863): “Estaba despechugada; por entre la abertura de su bata se veía su pecho blanco, pequeño y poco abultado, con una vena azul que lo cruzaba; en el cuello, tenía una cinta roja con un lazo (...) fue dejando la ropa en el suelo y apareció sobre el montón de telas blancas su cuerpo desnudo, alto, esbelto, moreno, iluminado por la luz de techo y por las llamaradas rojas de la chimenea. La cinta que rodeaba su cuello parecía una línea de sangre que separaba su cabeza del tronco. Fernando la cogió en sus brazos y la estrechó convulsivamente, y sintió en la cara, en los párpados, en el cuello los labios de Laura y oyó su voz áspera y opaca por el deseo” (Baroja, *Camino de perfección* 39).

- Después de todo –le digo yo-, crea usted que es lógico que la gente del pueblo, la gente ordinaria, trabaje para nosotros los elegidos, porque así se forma una casta superior directora, que puede dedicarse al arte, a la literatura.
- Vamos, que vivan los zánganos y que trabajen las abejas.
- Usted no debe decir eso.
- ¿Por qué? ¿Cree usted que soy zángana? Pues soy abeja
(Baroja, *Camino de perfección* 243).

Algunas veces, en la misma placidez y tranquilidad de su alma le inducía a analizarse, y al ocurrírsele que el origen de aquella corriente de su vida y amor se perdía en la inconsciencia, pensaba que él era como un surtidor de la Naturaleza que se reflejaba en sí mismo y Dolores el gran río adonde afluía él (...) Fernando comprendía entonces, como no había comprendido nunca, la grandeza inmensa de la mujer, y al besar a Dolores, creía que era el mismo Dios el que se lo mandaba; el Dios incierto y doloroso, que hace nacer las semillas y remueve eternamente la materia con estremecimientos de vida
(Baroja, *Camino de perfección* 261).

4.7.3.2. La búsqueda de la Obra Maestra estética y vital. *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán (1903).

Tal y como ha estudiado con detalle Yolanda Latorre (2002b), las referencias artísticas son observables en toda la obra de Emilia Pardo Bazán, sobre todo en sus últimas novelas, en las que se esfuerza por adaptar su narrativa realista a la omnipresencia de la moda estética. A esta habrá que añadir la inserción de reflexiones sobre la recurrencia mística en las corrientes finiseculares, presente como veremos en *La Quimera*, pero también en el resto de las novelas de su última manera espiritual, como *La sirena negra* (1908) o *Dulce dueño* (1911).

La recreación de ambientes artísticos y de personajes hiperestésicos es un tema común también en otras novelas, como *El saludo de las brujas* (1899), o en varios de sus relatos breves. En la primera, por ejemplo, se narra la relación conflictiva entre una joven educada por un famoso pintor y un futuro heredero de un hipotético país de Europa del Este. Más allá del conflicto amoroso, se destaca el ambiente artificial, síntesis de varias artes, del estudio de pintor. A diferencia del estudio romántico,

plagado de referencias históricas, o del realista, como el *Atelier* de Courbet (1855) o incluso de la relativa síntesis de ambos como es el de Horacio en *Tristana*, Viodal sorprende al visitante con un espacio alegórico que representa los cuatro elementos y para cuya recreación combina las artes tradicionales con las últimas tecnologías, como por ejemplo, la instalación de un ascensor hidráulico. El lujo se despliega en jardines imposibles y exóticos, una gruta iluminada con animales marítimos, una pajarera con aves del todo el mundo y el toque ecléptico de una chimenea gótica (Pardo Bazán, *El saludo de las brujas*, cap. IV). Veamos por ejemplo la representación de la tierra, refugio paradisíaco e inventario de adornos que encontraremos de nuevo en los espacios de Espina Porcel (*La Quimera*).²⁶⁹

Llenaba este frente de cristales las dos terceras partes de la altura total de la pared; y la restante la cubría una intrincada espesura de arbustos, plantas raras y flores de invernáculo, agrupadas con tal arte y tan bien cuidadas en verano y en invierno, que remedaban, en su gracioso y estudiado desorden, un rincón de comarca paradisíaca. Las geométricas araucarias descollaban entre las libres enredaderas; las gloxinias florecían bajo las palmeras lustrosas; los helechos flotaban a guisa de verdes plumajes, flexibles y recortados por una tijera fina; los hibiscos de la China abrían sus cálices rojos como heridas enormes; los heliotropos embalsamaban el aire; y los tulipanes holandeses erguían su copa esmaltada de colores duros. Del centro del macizo surgía un obelisco de bronce y lapislázuli, rematando en un globo de porcelana que representaba el mundo, con las montañas en relieve. Ese costado del taller se llamaba *la tierra* (Pardo Bazán, *El saludo de las brujas* cap. IV).

²⁶⁹ En *La Quimera* además, Pardo Bazán intenta describir el interior modernista desde la mirada plástica, estética y espiritual, de su protagonista, el pintor Silvio Lago: “Rendida por el calor, Espina se pasaba las mañanas y las primeras horas de la tarde sin salir, reclinada en su meridiana favorita, de forma griega, amplia como un lecho, revestida de telas blancas, incesantemente renovadas, de cubrepies de encaje, de almohadillas minúsculas, copos de espuma que la envolvían en el aleteo de un bando de palomas. Delante de la meridiana, una mesita inglesa, de bronce y laca, sostenía refrescos y helados, y otra diminuta mesa, toda de porcelana de Satsuma, los chismes de fumar y un cacharro persa atascado de jazmines. En el centro de la rotonda -que rodeaba una serie de columnas con capiteles de piedras raras, ágatas y jaspes traídos de Italia-, sobre amplia concha de cristal nacarado, pieza rara de Salviati, una gorgona dejaba escapar de sus fauces, incesantemente, el surtidor de agua helada, y en los ángulos de la habitación, no muy grande, pulverizadores automáticos y ventiladores eléctricos sostenían temperatura deliciosa. Silvio no podía menos de complacerse; el contraste era encantador; venía de las calles, polvorientas, trasudantes, de luz cegadora, aturdidas por el estrépito de coches, carros y ómnibus -los pedestres ómnibus a que recurría el pintor por no gastar-, y sentía el hechizo de la penumbra, de la frescura, del lujo, del supremo refinamiento, del silencio, del cuadro compuesto ya...” (Pardo Bazán, *La Quimera* 420).

El poder evocador y aislacionista de los sentidos que inauguraba *À rebours* como forma de estetización de la enfermedad naturalista se ejemplifica en relatos como *Los cinco sentidos* (1908) o *Primavera moderna* (1897). En el primero el apego excesivo a las realidades ficticias conduce al protagonista a pedir la supresión total de los sentidos con el fin de sustituirlos por las imágenes mentales que había ido atesorando mientras aún hacía uso de estos.²⁷⁰ En el segundo, la autora se burla de un decadente por su empeño en ensalzar un universo artificial que sólo le destina la enfermedad, “el mal indefinible” parisino, y la muerte. La oposición a esta concepción será la del pintor de *Inspiración* (1900), enamorado de lo natural y del desnudo femenino, pero que a diferencia de los pintores de Zamacois o del protagonista de *La maja desnuda* (1906), protegerá, conservador, la inocencia del pudor.²⁷¹

La postura de Pardo Bazán frente a las nuevas corrientes finiseculares es de curiosidad y cautela. Manifiesta su disgusto por la revalorización estética del catolicismo, ya que lo considera consecuencia de las conversiones hipócritas de última hora, y explica las novedades de la época como evoluciones evidentes de la corrupción naturalista y del rebrote del sustrato romántico manifestado en la revalorización del *spleen* y del estudio psicológico que se encontraba en germen en el periodo anterior. En este sentido la adaptación en sus novelas de algunas características de la estética decadentista supondrá la experimentación con técnicas y temas narrativas de estas reconversiones estéticas y éticas de los epígonos del naturalismo zolesco a partir de los cuales cree ver confirmado su personal y católico naturalismo.

²⁷⁰ “Se le había rodeado de un ambiente tan artísticamente refinado y quintaesenciado, y no concebía respirar otro (...) Para sus sentidos atesoró Edgard los colores combinados en seductora armonía, los sonidos que se funden abrazándose y encadenándose, los sabores raros y exquisitos, los perfumes que hacen desvanecerse de ventura, y la euritmia de las formas artísticas en que la línea es un humo. Y todo lo tuvo porque el oro proporciona a manos llenas sonidos, sabores y aromas, formas y matices divinos, de los que hermosean artificialmente el cuadro de la creación.” Cuando se vuelve incapaz de soportar ninguna sensación y se le suprimen los sentidos afirma que “ahora es cuando, solo y libre mi fantasía, me finge la hermosura cabal y sin techo, la sensibilidad inagotable...” (Pardo Bazán, *Los cinco sentidos* III, 56-58).

²⁷¹ “Al través de la pobre falda de zaraza y del roto casaquillo, adivinó las líneas. Eran seguramente adorables, delicadas y firmes a la vez, con la pureza del capullo cerrado y la gracia de la juventud, que lo convertirá pronto en flor gallarda, de incitadora, frescura. La proporción del cuerpo, la redondez del talle, la elegancia del busto, la gracia de la cabeza, todo prometía un modelo delicioso, de los que no se encuentran ni pagados. Aurelio se regocijó. ¡Quizá estaba allí la inspiración de la obra maestra! Pero cuando iba a pronunciar el sacramental: ‘Desnúdate’, el recuerdo de la ola de sangre inundando el rostro, ascendiendo hasta la frente y las sienes, borrando con su matiz de carmín las facciones, le detuvo, apagando en su garganta el sonido (...) Y, mientras las mejillas de la niña y a sus sienes virginales subía otra vez, ante el impúdico y vigoroso ‘estudio’ de la Ménade, la ola de vergüenza, Aurelio, con nerviosa vehemencia primero, con pulso seguro después, manchaba el lienzo bocetando su cuadro, ‘Pudor’, que le valió en la Exposición el primer triunfo, una segunda medalla” (Pardo Bazán, *Inspiración* II, 180-182).

La Quimera se publicó por entregas en *La Lectura* desde 1903 y en volumen en 1905. Pese a haber criticado en *La nueva cuestión palpitante* el uso indiscriminado de las biografías de los artistas contemporáneos, en esta ocasión no oculta la existencia de un referente real en el que se había basado para la caracterización del pintor protagonista, Silvio Lago. Tras este se escondería el artista Joaquín Vaamonde, amigo y protegido de la escritora desde 1895 y muerto por tuberculosis en su casa en 1900. Retratista al pastel como su alter ego, habría tomado de este lo conveniente para representar el drama interior, mal de aspirar o la quimera moderna consecuencia del exacerbado individualismo finisecular heredado del Romanticismo.²⁷²

... aquel mito griego de la Quimera (...) me sugirió una novela, donde estudié la aspiración, encarnada en un malogrado pintor gallego, dueño de tales aptitudes y dotes artísticas, que sin duda, si viviese, llegaría a dominar la técnica y a formarse una personalidad propia (...) Ya se comprenderá que estoy refiriéndome a Joaquín Vaamonde, natural de La Coruña, y que en mi novela basada en la verdad de los sentimientos y de bastantes hechos de la biografía del artista, lleva el nombre de Silvio Lago [*La Quimera*, conferencia. Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1912. 24 y 25. Citado de este modo por Mayoral (1991: 19)].

A mí me atrajo en primer término el drama interior de su ensueño artístico; y por eso, lejos de sujetarme a la menuda realidad, no la he respetado supersticiosamente, adaptando lo externo a lo interno, procedimiento de todos los que pretenden reflejar la vida moral. No sería fácil aplicar nombres propios a los personajes de *La Quimera*, en el sentido que los curiosos exigen; y si asoman caras conocidas, se las ve tan normales y sonrientes como en visita o en el teatro,

²⁷² “Yo creo descollar entre tus pecados una gran soberbia y un gran personalismo. Es el mal de este siglo, es el veneno activo que nos inficiona. Usted se ha creído superior a todos, o mejor dicho, desligada, independiente de todos. Además, ha refinado con exceso sus pensamientos. De ahí se originó su corrupción. Sea usted sencilla, natural, humilde. Téngase por la última, la más vulgar, de las mujeres. No veo otro camino para usted, y tampoco habrá penitencia más rigurosa” (Pardo Bazán, *Dulce dueño* 245). Este mal de aspirar es prácticamente sinónimo del *spleen* profetizado por Baudelaire, definido de la siguiente manera por Pardo Bazán en *La literatura francesa. El Naturalismo* de 1911 (cap. XI): “Una aspiración dolorosa hacia la pureza, un anhelo místico, unido a una inmensa tristeza, al asco de la vida; un borbotar en el charco del libertinaje, llevando, cual los ciegos de su poema, la cabeza siempre levantada, como si buscara algo en el cielo (...) en él, como en un ídolo recargado de anhelos y sacrificios crueles, encarnó el hecho nuevo de la generación que venía: la decadencia.”

así las pintaba Silvio. (Pardo Bazán, “Prólogo a la novela *La Quimera*” *La Época* [21/09/1903]).

La novela comienza con el encuentro entre Silvio y Minia, compositora aristócrata que en seguida se siente afín a la sensibilidad del pintor y decide ayudarlo a convertirse en un retratista de moda. Pese al éxito, Silvio vive obsesionado con la idea de crear una Obra Maestra que lo consagre, objetivo difícilmente realizable por su reticencia a identificarse con una corriente artística concreta y, en consecuencia, definir su mirada estética. Desde el punto de vista de Minia el origen del problema es la ausencia de fe, un vacío que le impide, a su vez, la construcción de una sólida espiritualidad. A lo largo de la novela vemos cómo el pintor torna su admiración por el realismo de Courbet al idealizado de Millet, así como sufre una primera y positiva transformación estética y espiritual en la contemplación del retablo del *Cordero místico* de Van Eyck en la catedral de Gante. Después de este viaje regresará enfermo al lado de Minia quien le cuidará los últimos días de su vida. Minia será testigo entonces de la segunda y última epifanía: gracias a la arrebatada contemplación de una virgen flamenca, actualizada en el texto en su doble función religiosa y artística, Silvio logrará tranquilizar su quimera y apaciguar su espiritualidad (Pardo Bazán, *La Quimera* 554-555).

Y vio -al través del velo de la lluvia, que ahora caía mansa, en hilos continuos de cardado cristal, como las lágrimas que bañan una faz resignada, dolorosa- a su Quimera, antes devoradora, actualmente apacible, hecha no de fuego, sino de brumas suaves y de aljófares líquidos, de vapores transparentes y de claridad atenuadísima; y conformándose, sintióse reconciliado con el universo, con las Manos que lo guían... Al adormecerse plácidamente las mortales inquietudes, los hondos espantos; al borrarse la representación del abismo en que caía, Silvio se quedó sonriente, iluminada la cara por ese reflejo inconfundible, que se trasluce, atravesando las carnes demacradas y los huesos áridos (Pardo Bazán, *La Quimera* 558).

La búsqueda estética de Silvio Lago se plantea entonces como inseparable de su formación espiritual. En este sentido Silvio reconoce el extremismo de sus opciones en dos mujeres prototípicas: la romántica y posteriormente mística Clara Ayamonte y la

decadente Espina Porcel, atractiva por “el sumo refinamiento de su existencia”, “exaltadamente elegante y rematadamente mala” (Pardo Bazán, *La Quimera* 358). A través de esta última conocerá la huida en el artificio y en la morfina como una forma de evasión de la melancolía de la época, un camino para la evocación onírica del ideal con trágicas consecuencias.

El veneno también destruye el alma. El sentido moral desaparece. Si Lago lo supiese, comprendería a Espina capaz de todo por engañar el tedio. La ponzoña que corría por sus venas era la de las civilizaciones avanzadas en su corrupción, el idealismo prisionero de la materia, el ansia que busca, allende la realidad, flores del más ancho cáliz, placeres desconocidos... Era la Quimera también, la Quimera mortal (Pardo Bazán, *La Quimera* 424).

Y Espina, Espina Porcel, era acaso, en el fondo, más artista que yo. Despreciaba lo más vulgar: sí, lo despreciaba. Ha muerto de su exaltación artística, de su afán de vivir de un modo refinado y bello, de agotar el ideal. Ha muerto de no transigir con las sensaciones comunes y prosaicas. ¡Pobre, pobre María!
(Pardo Bazán, *La Quimera* 540).

En el personaje de Silvio Lago Pardo Bazán sintetiza la mayoría de las caracterizaciones literarias del artista, bien negándolas o bien adaptándolas según sus intereses. De este modo, comparte las exaltaciones del tipo romántico sin ceder por otro lado a su marginalidad, escoge una apariencia cuidada y refinada, alejada obviamente de la bohemia -actitud esta última que desprecia por su “pereza milagrera” (Pardo Bazán, *La Quimera* 416)-, pero que no llega a encarnar tampoco un verdadero dandismo, ya que Silvio depende siempre de los gustos burgueses y no sabe manejarlos a su antojo. Por otro lado, aunque gran parte de su andadura discurre entre Madrid y París, no disfruta demasiado de su faceta de *flâneur* ni esta le sirve como fuente de inspiración sino que, en todo caso, le recuerda su falta de ella.²⁷³ Tampoco abusará de la

²⁷³ “El antojo de seguir flaneando pudo más, y echó Avenida de la Ópera arriba (...) Desde allí se perdió, por callejuelas sin fisonomía y sin recuerdos, y embriagado de soledad, recayó hacia el río (...) Y Silvio siguió adelante, buscaba la Cité, buscaba a Nuestra Señora (...) Se vio deleznable, falso, y sobre todo, pequeño, inútil, impotente (...) ‘Nunca, nunca.’ Era el efecto 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 momentos 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

introspección emotiva o intelectual ni esta se reflejará en su discurso, por lo general bastante tradicional, que alterna la narración heterodiegética realista con la inserción de la autodiégesis a través de cartas o memorias poco innovadoras en su presentación.

Aunque a veces se comporte de manera incomprensible y pese a la referencia biográfica antes señalada, Pardo Bazán es consecuente con su crítica a Nordau y nunca presenta a Silvio como un enfermo mental o como un loco. La originalidad y superioridad de Silvio se explica entonces como una cuestión de grado que conlleva en su caso un desequilibrio ético y estético pero que no tiene por qué ser explicado en términos médicos aunque estos en ocasiones subyazgan a las descripciones de sus sufrimientos. No es esta sin embargo una concesión a Nordau sino un recurso habitual en las narraciones realistas como lo es la insistencia en el halo de espiritualidad que acompaña a su agonía por tuberculosis y a la que nos hemos referido ya en varias ocasiones.²⁷⁴

La compositora le miraba danzar, y, en vez de reírse, experimentaba una especie de susto. El repentino arrebató de Silvio descubría la nerviosidad mal dominada, profunda como una lesión orgánica, el desequilibrio de aquel temperamento de artista. Lo desmedido del júbilo, la imposibilidad de moderarlo, parecíanle a Minia -idólatra del *self-control*- síntoma de debilidad. “¿Es lo físico? ¿Es lo moral lo que se opondrá a que este muchacho de dotes tan extraordinarias llegue a ser artista completo? ¿O me equivoco, y no sé reconocer en el desequilibrio la

voluntad que en París se gasta para salir a luz, o sólo para ganar la vida” (Pardo Bazán, *La Quimera* 385-391).

²⁷⁴ Otro ejemplo común en las novelas de artista es el momento en que el pintor, frustrado ante la imperfección, decide destruir su obra: “Poco a poco, Silvio, entre toque y toque de color, sintió que le invadía el despecho, y que por romper la irritante muñeca de fino Sajonia, era capaz de ir a presidio. ‘Soy un desequilibrado’ -repetía para sí-, estrujando el lápiz. El ímpetu de la destrucción ciega no lo percibía por primera vez; con relativa frecuencia le asaltaba. La acción no había respondido nunca a la impulsión; un freno contenía la máquina pronta a descarrilar; sin embargo, Silvio percibía el desorden extravagante de la insania (...) Y de pronto, un crujido rasgó el aire, Susi dio un chillido y se incorporó, pálida alfil, porque acababa de ver a Silvio esgrimiendo una navaja. Con ella desgarraba de alto abajo, desde la frente hasta las rodillas, el retrato de Susi...” (Pardo Bazán, “La Quimera” en *La Lectura* [1904], 153). En lugar de escandalizarlo, este violento arrebató regocija al testigo burgués que lo toma como parte de un espectáculo esperable según la imagen publicitada del artista: “-¡Pero si iba precioso! ¡Qué atrocidad! ¡Una semejanza! ¡Susi, qué lástima! ¿A ti no te parecía muy bonito, di? ¡Estos artistas, qué impresionables! En fin, a los artistas hay que dispensárselo todo, porque no son como los demás, ¿verdad? ¡El genio, el genio! -añadió espantando los ojos y con un gesto entre reprobador y amabilísimo” (*Ib.* 154).

marca del genio? ¡Ojalá!” Deseó con piedad inmensa. “¡Dios le dé también el método, la paciencia, la perseverancia!” (Pardo Bazán, *La Quimera* 169).

La novedad respecto a la tradición de las novelas de artista prototípicas, como la de Zola o Balzac, se concreta en la subordinación final de la obra maestra, que no llega a esbozarse, respecto a la curación espiritual, esta vez sí, gracias a la contemplación estética. Si bien, como hemos visto, el desarrollo del tema de la imposibilidad de la materialización del ideal y la perversión de la mirada artística se populariza desde Balzac, es con *La obra* de Zola con la que *La Quimera* mantiene un explícito diálogo intertextual.²⁷⁵ Pardo Bazán menciona el personaje de Claude Lantier en al menos dos ocasiones como ejemplo negativo de artista que pierde la razón, un modelo, por tanto, claramente rechazable. Así lo había entendido también Lombroso, quien veía en Lantier una ficcionalización del tipo de los *mattoidi di genio*.²⁷⁶ Si en *La Quimera*, hablando de la exposición en el salón de un pintor enemigo de Silvio, se dice “no vayas a estar soñando algo parecido a lo que cuenta Zola en *La obra*, y que Solano tiene una chispa genial...” (Pardo Bazán, *La Quimera* 301), en el repaso de la novelística de Zola en el volumen dedicado al Naturalismo en la literatura francesa (1911), Pardo Bazán comentará que:

²⁷⁵ Respecto a su relación con *La Quimera*, María Luisa Sotelo Vázquez (1992: 1499) afirma que “no siempre los modelos literarios actúan sobre un autor como génesis de analogías, pues hay veces en que, más allá de posibles influencias, el autor propone alternativas o contrastes que tienen como punto inicial de referencia el modelo aunque el resultado final puede ser bien distinto, tal es el caso de *La Quimera* (1903) de Emilia Pardo Bazán con respecto a *La obra* (1886) de Emilio Zola.”

²⁷⁶ La cita exacta es la siguiente: “Il celebre pittore Diefenbach riproduce completamente il tipo de mattoide di genio che fantasticó Zola nell’*Oeuvre*” (Lombroso, *L’uomo di genio* 1888, 388). Otro tipo de *mattoide* es Antonio José Wiertz (1806-1865), ejemplo tanto para Lombroso como para Pardo Bazán de artista demente: “Così il Wiertz diventa da geniale un pazzo assurdo a furia di ingrandire le immagini dei suoi quadri. Vuol scegliere temi assolutamente antiestetici: un capo decapitato, pensieri di un decollato” (Lombroso, *L’uomo di genio* 1888, 386); “Pero después de ser esclavo algún tiempo de la individualidad ajena, Wiertz, que deliraba por triunfar -¡como tantos, ay de mí!- quiso aislar la propia (...) tenía pupila y carecía de cerebro... según dicen ahora. Y nuestro Wiertz se echó a inventar símbolos y embadurnó lienzos, algunos colosales, llenos de extravagancias socialistas y pacifistas (...) Todo ello parece pintado al fresco, a borrones desteñidos. Arrastrado por su delirio, Wiertz llegó a embadurnar cosas tan horribles y tan macabras, que no se enseñan sino a quien las quiere ver por un agujero, practicado en un cierre de tablas que oculta el espantajo (...) Aquí tiene usted a Wiertz, a un hombre con innegable talento, con facultades de primera. Además, este hombre no era un mercader; tenía corazón de artista, aspiraba con infinita ansia. No se contentaba con seguir huellas. No era, sin embargo, capaz de pintar como un genio, y pintó como un loco raciocinador” (Pardo Bazán, *La Quimera* 461-462). En el capítulo XII de *La literatura francesa. El Naturalismo* (1911), comparará la evolución de este pintor, sus alegorías sociales o pintura de ideas con el plan de los Rougon-Macquart fundado sobre las doctrinas de Taine.

Representa Nana, en la serie de los *Rougon Macquart*, la herencia de vicio y lujuria, como el Claudio Lantier de *La obra* la transformación de la neurosis en genio, y Sergio Mouret en misticismo- pues la neurosis es, a decir verdad, un comodín (...) A *Germinal* sigue *La obra*. Es la novela de un pintor genial, de un degenerado superior, que no acierta a producir la obra maestra soñada; de quien el público hace befa en la Exposición, comentando con carcajadas mofadoras su envío, y que, desesperado de su impotencia, se ahorca. Hay en la lucha del pintor algo de simbólico; Zola asoma en aquellas páginas, defendiendo su propio litigio. Después aparece *La Tierra*, novela de costumbres labriegas, que merece párrafo aparte (Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*, cap. IV).

Sin embargo, Pardo Bazán hace sufrir a Silvio una escena humillante similar a la que había protagonizado Lantier – Manet en la exposición pública de su *Desayuno* cuando se descubre para un pequeño grupo de espectadores el retrato de Espina Porcel. Las diferencias son, no obstante, obvias: mientras que para Lantier la burla y crítica hacia su obra reafirman su papel innovador en el París de la época al mismo tiempo que lo conducen a la obsesión por la obra maestra, el retrato de Silvio se convierte en objeto de mofa no por el cuadro en sí, sino por su localización, humillante y ridícula, en el cuarto de una criada. El desprecio se dirige por tanto al pintor, y no a la obra, por lo que es fácil que las risas se enmudezcan cuando una aristócrata ensalza a ambos, pintor y obra, haciendo uso de la autoridad social y cultural que se asocia a su persona.

Y franqueada la puerta interior del tocador, se vio, al fulgor de las luces eléctricas, una especie de ropero, una de esas habitaciones útiles, cubiertas de armarios de barnizada y sólida madera, y en un rincón, medio tapado por los armarios que proyectaban sombra, entre una fotografía de jockey y un calendario -evidentemente el museo de la doncella-, el encantador pastel primaveral, el busto de Espina surgiendo del ideal bosquejo de rosas, al parecer, recién cortadas. Hubo un instante de embarazoso silencio. La intención despreciativa que semejante colocación revelaba era patente. Al fin, uno de los galancetes rompió a reír, y los demás le hacían coro, cuando la voz de la Pirineos se alzó, dominando la explosión burlona (Pardo Bazán, *La Quimera* 507).

El reencuentro con lo espiritual a través del detallismo simbólico y trascendental cristiano del tríptico de Van Eyck no implica necesariamente que Silvio escoja el Prerrafaelismo como opción final de su estética, tal y como se suele defender desde el pionero trabajo de Whitaker (1988).²⁷⁷ Frente a la opinión de Castelar, Pardo Bazán sí se muestra abierta a esta reinterpretación moderna y un tanto nostálgica de la espiritualidad cristiana y pone en boca de Silvio Lago críticas halagadoras hacia Jean Moreau (Pardo Bazán, *La Quimera* 413) -admirado también por Des Esseintes (Huysmans, *A contrapelo* 176-185)-, cuyo espíritu habría pertenecido, como el suyo, a las “almas complicadas, pueriles y perversas, misantrópicas y candorosas, modernas y bizantinas (...) almas resonantes por la vibración de las cuerdas polifónicas de sus nervios” (*Ib.* 413).

Su simpatía se extiende también a Holman Hunt, Millais y Rossetti, evangelistas del Arte (Pardo Bazán, *La Quimera* 479) que pintan devotamente (de Rossetti se dice que tiene una imaginación católica) (*Ib.* 482), pulcros y escrupulosos, santos y al mismo tiempo elegantes y superiores al vulgo (*Ib.* 480). Sin embargo, cuando habla de su deseo de iniciar un nuevo cuadro que le permita olvidar su *Recolección de la patata*, Silvio se inclina por la síntesis del realismo idealizado de Millet, una técnica que, además, ya aplicaba de forma habitual en sus retratos. Por otro lado, se trata de la mirada plástica más acorde a la de la propia escritora, a cuya poética naturalista, matizada por la tradición realista española y sus creencias católicas, habría añadido la influencia de los Goncourt, el psicologismo de la novela francesa y de la novela espiritual rusa.²⁷⁸

²⁷⁷ “Estos nuevos pintores (casi todos eran poetas) creían en la reproducción exacta de la naturaleza por medio de una observación cuidadosa (hasta la última vena de la hoja verde) combinada con temas religiosos, medievales y arcaicos. El pintor, trabajando en los exteriores, debía mantenerse fiel a su ser interior, mientras pintaba un escenario, un mito (...) Por último, los prerrafaelistas pensaban que el espíritu cristiano debía estar presente en cualquier tipo de arte -visual o escrito-; sus pinturas, basadas en dibujos detallados, contenían un mensaje emocional, tierno, sentimental y alegórico (...) En otras palabras, el arte para los prerrafaelistas, era el medio a través el cual el hombre podía alcanzar una verdad metafísica más elevada (...) Desde mi punto de vista, Pardo Bazán vio en el movimiento prerrafaelista (un fenómeno respetable y bien conocido en 1900) una solución a la enfermedad del *fin de siècle* decadente (...) Incluso sus fundamentos estéticos del movimiento -captar mediante la observación, los detalles exactos, sin soslayar el amplio contexto religioso y espiritual de la vida- se correspondían con el estilo novelístico de Pardo Bazán. Por último, Pardo Bazán vio en el movimiento prerrafaelista una alternativa a la industrialización y a los problemas de los grandes núcleos urbanos” (Whitaker 51-53).

²⁷⁸ Oleza repara en que, desde un punto de vista estrictamente plástico, Pardo Bazán no plantea ninguna opción innovadora, sino más bien lo contrario: “Si la pintura de Fin de Siglo evoluciona de la descripción a la impresión y después al color emancipado (en la línea de Gauguin a Matisse), o a la emancipación de las formas y estructuras (en la línea de Cézanne a los cubistas), Silvio Lago se empeña en la primacía del dibujo y Emilia Pardo Bazán prefiere a Millet sobre Monet y a Moreau sobre Cézanne. Su realismo idealizado en clave espiritualista estaba claramente desfasado hacia 1905” (2009: 73).

Silvio encontraba hermosísima la escena, deliciosa la nota de color; sobre el prado, las yugadas de los corpulentos, pachorrentos bueyes rojos, los carros célticos, con sus ruedas macizas, sus cainzas de mimbre negruzco, y desbordándose de ellas, el rubio colmo de la hierba encendido por un rayo mugiente de sol y el gañán de pie sobre el carro, dorada también su figura y recortada sobre el cielo... Raudales de poesía bucólica la brotaban en el alma, y su sentimiento exquisito le hacía saborear no sólo el cuadro, sino el plañidero toque de oración, que suspendía la labor campestre.

-El cuadro es más hermoso, porque es religioso, Silvio -observó Minia.

-Sí- respondió el artista-. Es la nota de Millet. No es religioso un cuadro porque represente a la Virgen o un Cristo; puede representar eso y ser lo más profano del mundo. Y puede representar esto, unas medas, unos carros... y si uno supiese traducirlo bien con el pincel, sería no sólo religioso, sino místico.

-Me agrada que lo comprenda usted. Cada barrera de convencionalismo que usted salva le hará más artista y más hombre.

-Parece que se me han caído de los ojos unas escamas -declaró Silvio- Yo antes fui esclavo de la naturaleza en su aspecto material. Ahora, sin salir de ella misma, encuentro tesoros de emoción (Pardo Bazán, *La Quimera* 530-531).

Silvio desprecia el género de los retratos al pastel porque los considera obras menores en comparación con la Gran Obra. Sin embargo, como indicamos más arriba, es en este tipo de cuadros donde desarrolla la idealización que luego quiere aplicar al paisaje gallego. El pintor se obceca hasta tal punto en el tópico de la Obra Maestra que no reconoce la genialidad presente en sus retratos en los que a menudo sólo ve una fuente de ingresos regular, concepción que compartirá el protagonista de *La maja desnuda* en su plácido aburguesamiento y sin montar tanto escándalo. Así pues, pese a que para muchos es un modistillo aventajado (Pardo Bazán, *La Quimera* 444), almas sensibles como la de Luz, Minia o Clara reconocen en Silvio la genialidad del retratista que sabe interpretar el interior del retratado.²⁷⁹ Ni siquiera Silvio puede negar haber

²⁷⁹ Opinión común a la de Baudelaire: "Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. (...) Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait. (...) Enfin, quel que soit le moyen le plus visiblement employé par l'artiste (...) un bon portrait m'apparaît toujours comme une biographie dramatisée, ou plutôt comme le drame naturel inhérent à tout homme" (Baudelaire, "Le portrait" *Salon 1859*, 317-318).

conseguido una obra singular en los retratos de Minia, Espina Porcel y sobre todo en el del doctor Luz.

–Ya lo creo. ¡Cien turnos! Condesa, ruego a usted que se moleste en subir mis escaleras y ver el retrato del Doctor. ¡He sido tan feliz con ese trabajo! Una cabeza viril, seria, algo que he podido *retratar* y no *contrahacer*... Un estudio de lo real... Es lo primero de que, en el pastel, estoy menos descontento; lo único que expondría sin gran bochorno. Minia Dumbría lo pone por las nubes... y cuidado que Minia es implacable. ¡Y el modelo! De ése sí que estoy prendado. Nos hemos entendido. Me ha tomado cariño en pocos días. Con él, al fin del mundo... (Pardo Bazán, *La Quimera* 231).

La idealización en el retrato va más allá del objeto artístico pues el proceso afecta también a los principales personajes de la novela siendo el más destacado el que se aplica sobre su protagonista, Silvio Lago.²⁸⁰ Además de homenajear a su amigo, Pardo Bazán compara explícitamente a su protagonista con Van Dyck, al que se asemejaría en rostro y en formación retratista, e indirectamente al poeta Rodenbach, autor de la popular *Brujas la Muerta* - citado además en *La Quimera* (483)-, a quien Lucien Levy-Dhurmer retrata hacia 1895 con el mismo aire de melancolía que la autora insinúa en Silvio. Consciente de los parecidos Silvio se aplica a sí mismo la técnica idealizadora de sus retratos, se cuida de acentuar la semejanza física con el primero y de aprovecharse, hasta cierto punto, de la atracción que su aspecto delicado tiene sobre las mujeres, circunstancia común a Antonio Reyes en una *Medianía* y en general habitual en todos los artistas desde los primeros relatos analizados.

Minia le observó. Era todavía más juvenil que de veintitrés la cara oval y algo consumida, entre el marco del pelo sedoso, desordenado con encanto y salpicado en aquel punto de hojitas de acacia. El perfil sorprendía por cierta semejanza con el de Van Dyck... Se lo había dicho y él se recreaba alzando las guías del bigote para *vandikearse* más (...) [Habla Silvio de sí mismo] “Ya ves cómo engañan

²⁸⁰ Para el análisis de esta novela y de este punto en particular remito a mi artículo “El retrato idealizado en *La Quimera* de Pardo Bazán” (Isla García 2011).

mis ojos, mi gesto de melancolía sublime...” (Pardo Bazán, *La Quimera* 153 y 241).

Entre las mecenas aristócratas que Pardo Bazán favorece en su novela destaca obviamente a Minia, su propio alter ego, compositora, dama de alta sociedad y ejemplo de equilibrio estético y espiritual. Como Sandoz para Lantier, Minia es la voz de la experiencia que intenta reconducir los desórdenes de Silvio. Modelo de comportamiento social y artístico, Minia-Pardo Bazán comprende y sufre como Sandoz-Zola las tentaciones de la quimera, pero también como él, se contiene y concilia la inestable naturaleza de la genialidad con la vida diaria.²⁸¹ Minia representa en realidad la única solución posible al conflicto artístico y espiritual finisecular que se planteaba ya Flaubert en el diálogo entre la quimera y la esfinge en *La tentación de San Antonio* (1874), citado explícitamente en la novela (Pardo Bazán, *La Quimera* 171-172) y admirada en su resumen del Naturalismo francés (Cap. II). El fallido intento en la obra de Flaubert de hermanar la quimera con la esfinge, o lo que es lo mismo, las ansias de ideal y el análisis constante del propio pensamiento, se plantea como posible en el ejemplo de Minia, creativa como la quimera pero “callada como la Esfinge, que enmudece porque sabe” (*Ib.* 172). De hecho, Minia teme por las exaltaciones idealistas de Silvio, que en este punto, más que en ningún otro, comparte la hiperestesia del prototipo decadentista encarnado en Des Esseintes.

¡Ah!, era a él a quien se dirigía esta voz tan misteriosa como un hechizo; era a él a quien hablaban de su ardiente búsqueda de lo desconocido, de su ideal siempre insatisfecho, de su imperiosa necesidad de huir de la horrible realidad de la vida y de franquear los límites del pensamiento caminando a tientas entre las brumas que se divisan más allá del arte, sin poder alcanzar nunca la seguridad y la certeza de ninguna verdad (Huysmans, *A contrapelo* 238).

Silvio, con los ojos muy abiertos, conteniendo la respiración, bebía el contenido del diálogo maravilloso. El hálito de brasa de la Quimera encendía sus sienes y

²⁸¹ “Hay en la lucha del pintor algo de simbólico; Zola asoma en aquellas páginas, defendiendo su propio litigio” (Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna. El Naturalismo* [1911] cap. IV); “Amar lo que está a nuestro alcance, es la sabiduría suprema- discurría la compositora (...) No depende de nuestra voluntad contentarnos con la fuente y el cerezo. No amamos sino lo infinito y lo triste, la belleza soterrada y guardada por los genios” (Pardo Bazán, *La Quimera* 261).

electrizaba sus rizos de su pelo rubio ceniza; las glaucas pupilas del monstruo le fascinaban deliciosamente, y su cola de dragón, enroscándosele a la cintura, le levantaba en alto, como a un santo extático que no toca el suelo. El artista se echó atrás, alzó los brazos y suspiró desde lo más secreto de su espíritu: - ¡Triunfar o morir! Mi Quimera es esa, y excepto mi Quimera... ¿qué me importa en el mundo? (Pardo Bazán, *La Quimera* 172).²⁸²

4.7.3.3. La obsesión por el desnudo y el tema de la modelo.

Con la elección del personaje del artista plástico en las novelas protagonizadas por un artista o de trama artística se retoma un tema ampliamente tratado en la novela realista-naturalista francesa, la simbolización en el desnudo de las inquietudes estéticas del protagonista y su complicada coexistencia con la moral burguesa. La preferencia por el desnudo realista como plataforma de experimentación e impacto estético y social responde a una curiosidad común a las artes finiseculares, de modo que su presencia en la literatura no sólo se explica por razones intertextuales sino que remite en realidad a la increíble proliferación del desnudo en las artes plásticas. El interés por la representación del cuerpo humano continuará poniendo en evidencia la inestabilidad en los límites de aceptación del desnudo pictórico así como será objeto de frecuentes debates en torno al concepto moral del erotismo y de su exposición pública (Reyero 2009).

La contradicción entre una sociedad consumidora en la intimidad de placeres eróticos cada vez más refinados, y puritana en lo que respecta a la contemplación colectiva de esos mismos cuerpos en espacios consagrados al arte, se explica en un

²⁸² Conviene aclarar que a diferencia de Nordau en *El mal del siglo*, Huysmans toma como imágenes de la Quimera y de la Esfinge las utilizadas por Flaubert, la quimera de origen griego y la esfinge egipcia. Lo mismo hará Pardo Bazán en la representación de títeres que sirve de prólogo a la narración (“La muerte de la quimera”) y en las descripciones de ambos monstruos en la novela. Nordau, sin embargo, se decanta por el símbolo de la esfinge griega, uno de los motivos preferidos para representar a la mujer fatal como se ve por ejemplo en el cuadro de Gustave Moreau, *Edipo y la Esfinge* (1864): “¡Es extraño: hemos tenido los dos casi la misma idea! Guillermo la había representado en forma de esfinge, no según la idea egipcia, sino según la idea griega: un cuerpo felino voluptuosamente flexible y mórbido, con patas elegantes y crueles, un admirable seno de mujer como esculpido en el mármol, y sobre todo esto la cabeza orgullosamente majestuosa de Pilar con su corona de cabellos dorados sus ojos espirituales y su boca sanguinaria de vampiro; entre sus dos patas delanteras tenía cogido a un ratoncillo trémulo, que permitía hábilmente reconocer los rasgos de la fisonomía de Guillermo, y contemplaba a su víctima con una sonrisa precursora de la alegría con la cual se disponía a desgarrar a una criatura viva y a olfatear su sangre humeante. El dibujo de Pilar representaba de una manera muy parecida a Guillermo bajo la forma de Apolo en su olímpica desnudez: hermoso, esbelto y trivial en su reminiscencia de modelo escolar de las estatuas griegas; junto a su pierna derecha se apelotonaba una preciosa gatita, que tenía las facciones de Pilar; la gatita alzaba los ojos con una expresión de entusiasmo semicómico y conmovedor hacia el joven dios, y éste inclinaba pensativo la cabeza hacia ella” (Nordau, *El mal del siglo* 301-302).

contexto social que imposibilita la distinción entre conciencia personal y moral pública. Obviamente los criterios que condicionan y limitan la libertad individual y colectiva afectarán también a la forma de consentir la presencia social del arte, la obra y el artista así como a la manera de encarar las relaciones de estos con la Vida, la esposa o la modelo.

Respecto a este conflicto las novelas que analizamos a continuación esquivan oportunamente los motivos más controvertidos. Se muestran incluso conservadoras en las referencias a la experimentación formal y defienden en general un tipo de desnudo que, en la práctica, no era objeto apenas de escándalo. Así pues, la mayoría de los desnudos descritos en las novelas de Zamacois o en *La maja desnuda* de Blasco Ibáñez se enmarcan en contextos simbólicos o mitológicos en los que, además, se perpetúa la tradición idealizante del desnudo clásico de herencia greco-romana con guiños al desnudo renacentista. La única referencia contemporánea permitida será la de *La maja desnuda* de Goya, a través de la cual se reivindica un desnudo propio y “nacional” pero desde el que, sin embargo, parece existir un cierto reparo en dar el salto a los escándalos de los impresionistas y demás ismos finiseculares.

De este modo, a diferencia de la mujer clorhídrica que se exigía en *El periodista* de López Bago o era objeto de persecución por los protagonistas de *Diario de un enfermo* o *Camino de perfección*, el desnudo femenino que aspiran reproducir los artistas de estas novelas debe simbolizar la perfección en lo estático natural, idea compatible con su interpretación del desnudo clásico como modelo de castidad y de verdad. De esta manera se intenta des-erotizar el desnudo para facilitar su contemplación estética e incluso fomentar su adoración. En este sentido se repetirá en las narraciones la alusión al desnudo de Friné, la amante y musa de Praxíteles, cuya belleza se comparaba a la de la misma Afrodita. Acusada de impiedad, la exposición de su cuerpo ante los jueces conmovió a estos y fue perdonada. El reconocimiento de la encarnación del desnudo divino en la modelo será un motivo recurrente en la pintura decimonónica, entre los que se suele citar la obra de Jean-León Gérôme, *Friné ante el areópago* (1861), en la que, sin embargo, la modelo oculta la cara en un gesto de pudor, anonimato y por tanto, despersonalización.

La representación de un cuerpo desnudo en un contexto en el que no se hace explícita la realidad de la mujer desvestida intenta eludir la censura crítica evitando la subversión de los códigos morales que, modernos y cristianos jueces de Friné, lo califican ahora de pecado. La estrecha relación entre erotismo y pornografía en la que

nos detendremos cuando hablemos de *La maja desnuda* se pretende sobrepasar en estas novelas con el rechazo explícito al adorno artificial y la pose y gestos teatrales y claramente alusivos a la relación sexual, características estas, por lo general, de las estampas eróticas. La escultura o la pintura se presentan por lo tanto como salvaguardas de la pureza y eternidad del desnudo femenino, el ideal estético y probablemente virtuoso, que habla por sí mismo.²⁸³

La recreación ecfrásica del cuerpo femenino no escapa sin embargo a cierta deleitación semántica en la detención de los aspectos más atractivos y alusivos, como el vientre, los pechos e incluso en la frecuente lectura fetichista de los pies. La referencia a otros desnudos plásticos y la común insistencia en asegurar la imparcialidad de la mirada artística y masculina, se alterna a veces con la narración detenida del strip-tease, invitación erótica que se silencia a favor de la reivindicación estética del desnudo. Por otro lado, conscientes de la común identificación entre cuerpo real y desnudo artístico, los autores convertirán a las amantes de los artistas en eventuales modelos, de modo que la relación amorosa precederá a la contemplación artística en la que se ausentará cualquier tipo de deseo sexual pues este ya ha sido satisfecho. De hecho, este interés estético acabará compitiendo con el amoroso, reiteración del conflicto entre el arte y la vida que tendrá sus habituales y negativas consecuencias sobre la psique del artista. Al fin y al cabo, este personificará la inversión del mito de Pígalión, que en la línea de la afición autómatas o de las Evas futuras, pretenderá la conversión última de la mujer amada en la Galatea inmóvil, perfecta y eterna.

4.7.3.3.1. La defensa del desnudo en Jacinto Octavio Picón.

En su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1902) Jacinto Octavio Picón reivindica la presencia del desnudo en las artes españolas contemporáneas que dé fin a un largo pasado inquisitorial y moralista. Esta defensa se

²⁸³ Carlos Reyero analiza con detalle la compleja relación de rechazo y dependencia mutua del vestido y del desnudo en el arte y sociedad de finales del XIX y principios del XX en *Desvestidas. El cuerpo y la forma real* (2009): “En concreto, el placer de admirar la belleza de una mujer es inseparable de su vestido. Por eso precisamente, la contemplación del desnudo de una mujer, en la época de entresiglos, lleva implícita alguna referencia al vestido, como oposición excitante, a diferencia de lo que sucede con el desnudo clásico, que posee un componente natural” (118); “En un momento en el que Occidente empieza a cuestionarse el sentido del término ‘civilización’, el interés hacia el desnudo ha de entenderse también como una mirada hacia la verdad primigenia, frente al vestido, algo añadido, incluso falso, superfluo desde un punto de vista de lo que se considera esencial en la vida” (330).

explica como parte de los debates acerca de la proliferación de desnudos en las exposiciones modernas que hemos mencionado antes. Aunque en otro lugar había defendido la belleza de la mujer real en obras como *La Venus del espejo* de Velázquez,²⁸⁴ en este discurso apela de nuevo a los argumentos menos controvertidos que remiten en última instancia a las autoridades clásicas griegas, romanas y renacentistas. Así, se recurre de nuevo a la concepción del desnudo como encarnación de la Belleza divina diseminada en la Naturaleza. Por este motivo Picón invita a “amar y admirar la forma, deleitarse pura y mentalmente en ella, dejando que su hechizo tome por los sentidos el camino del alma”. De este modo adoraríamos “al Dios que la creó” y nos sumaríamos “en éxtasis sagrado a la madre Naturaleza” (Picón, *Discurso* 40) observable en las obras de grandes genios del pasado como Rafael Sanzio. Su *Galatea*, mencionada en este discurso,²⁸⁵ le había servido ya de objeto de comparación en “Cuentos” (1900) cuando el pintor protagonista toma como modelo el cuerpo de su amante para presentar un desnudo estéticamente perfecto que, sin embargo, provoca el desprecio del público:

Ideó varios asuntos, y a todos tuvo que renunciar por carecer de ropas, accesorios y modelos: finalmente, imaginó pintar una figura de mujer desnuda. “El desnudo –se dijo- es la más sublime expresión del arte; lo que a mi obra le falte en paños, armas, mármoles y grandezas, lo tendrá en verdad o poesía”. Luisa le sirvió de modelo: ¡y qué modelo! No lo tuvo igual Rafael para Galatea. Juan pintó a Luisa completa y esplendorosamente desnuda, sin paño, tul, ni rama que so pretexto manchase sus admirables carnes o cortara las divinas líneas de su gentil contorno; pero casta, noble, severa; colocada de suerte, en tal postura y

²⁸⁴ En *Vida y obras de Don Diego Velázquez* (1899) recoge su admiración por esta Venus; “En la gran *Exposición de tesoros artísticos del Reino Unido* celebrada en Manchester, los pudibundos ingleses, colocaron el cuadro a tal altura, que casi no era posible examinarlo (...) Aunque colocada y movida con suprema elegancia esta Venus, no es una diosa, sino una bellísima mortal” (Picón, *Vida* 140). Incluye esta reflexión en un tratado personalísimo sobre este pintor escrito en un contexto finisecular de revalorización de los clásicos artísticos españoles entre los que destacaban el Greco o el citado Velázquez (Gold 2008). Tal y como hará en los relatos siguientes, Picón aprovecha la ocasión para criticar cómo los prejuicios morales perjudican, de nuevo, la contemplación estética.

²⁸⁵ “Por último, Rafael asume la significación del Renacimiento, completa la obra de sus predecesores, hermana el sentimiento religioso al amor de la forma casi sometiéndolo a ella, y en cierto modo reduce a mera curiosidad arqueológica la virgen hierática de la Edad Media, sin pecho ni caderas, reemplazándola gloriosamente por el tipo de la madona honesta y púdica, pero hermosa y madre, en cuyo regazo juega el niño desnudo y en los frescos de la Farnesina refleja ya sin trabas el paganismo poético con el triunfo de la nereida Galatea que, a modo de Venus marina, sale total y esplendorosamente desnuda de las aguas, sino concebida con aquel carácter sagrado que le infundiera el genio griego con todo el poder semidivino que hace a la hermosura soberana” (Picón, *Discurso* 22-23).

con tan admirable expresión de honesta placidez, que sólo podía despertar ideas de adoración y gratitud hacia quien creó tal prodigio de belleza. En la admiración que causaba había algo de plegaria.

Sin embargo, el cuadro gustó poco. Las señoras pasaron ante él como asustadas; a los viejos verdes les pareció soso; los críticos le pusieron defectos, y los pintores dijeron que era rematadamente malo.

La figura no fue premiada, ni encontró comprador, y al cerrarse la Exposición, Juan mandó que se lo llevaran al estudio, donde quedó vuelto contra la pared, como avergonzado del fracaso (Picón, “Cuentos” 1900).

Tiempo después retrata de nuevo a su amante, ahora en un ambiente burgués, vestida con transparencias, excitante y provocativa. Esta vez sí logra agradar el gusto morboso de los asistentes en una escena similar a la que compara, en *La obra*, el éxito de Fagerolles frente al escándalo de Lantier.

La gente se precipitaba hacia allí con boquiabierta admiración (...) Era el cuadro de Fagerolles. Y reconoció su *plein air* en aquel *Desayuno* la misma tonalidad rubia, la misma manera artística, pero absolutamente endulcorada, manipulada, arruinada, de una elegancia superficial, elaborada con una habilidad suma para la baja satisfacción del público. Fagerolles no había cometido el error de representar a sus tres mujeres desnudas (...) la habilidad suprema estaba en la audacia de fanfarrón, en aquella fuerza falaz que escandalizaba lo suficiente a la multitud para hacer que se extasiara. Una tempestad en un vaso de agua.

(Zola, *La obra* 380)

Luisa, por favorecerle, le encargó un retrato y para que lo hiciese lo llevó a su *hotel*.

La pintó en la estufa, rodeada de plantas tropicales, tendida en una hamaca, tan arteramente vestida, que parecía desnuda, enseñando hasta media pierna, las medias negras, entreabierto el escote, la sonrisa provocativa, la boca húmeda, el cuerpo laxo, los brazos caídos y la mirada sensual; toda ella poseída de impureza; figura lasciva, imagen torpe que rodeada de riqueza era sucia, y sin mostrar la carne era viciosa. Cuando se expuso el cuadro no hubo para él más que elogios. El público se agolpó entusiasmado ante el lienzo; los críticos

llamaron al autor *maestro fin de siglo*; no hubo dama aventurera ni pecadora de alto bordo que no procurase tener su retrato hecho por Juan (Picón, “Cuentos” 1900).²⁸⁶

Consciente del poder de la voluptuosidad y la insinuación, Picón los incorpora al aprendizaje de la abandonada Cristeta en su novela *Dulce y sabrosa* (1891) como parte fundamental del disfraz de mujer de mundo con el que esta pretende reconquistar a su antiguo amante. La fidelidad de la joven la exime de cualquier tipo de pensamiento pecaminoso atribuible a su conducta, máxime cuando su intención última es reconducir la conducta ambigua y a veces reprobable de Juan, el protagonista. No obstante, Picón justifica hasta cierto punto los flirteos de este donjuan finisecular como consecuencias inevitables de su admiración por la belleza absoluta, belleza artística que, al final, acabará reconociendo en Cristeta. Por este motivo cuando describe la colección de desnudos que atesora Juan insiste en alejar a estos objetos de las connotaciones pornográficas. Nótese sin embargo su preferencia por las venus y las santas arrepentidas, tema ya aparecido, como vimos, en Galdós, Gautier y Balzac:

La casa de don Juan está alhajada con cuantos primores pueden allegar el buen gusto y el dinero. El principal adorno de sus habitaciones es una preciosa colección de estatuillas, dibujos, aguasfuertes, fotografías y pinturas, en que se refleja la pasión que le domina. Allí todo habla de amor. Hay reproducciones de las Venus más célebres, efigies de santas que amaron, como Magdalena y María Egipciaca; copias de las cortesanas y princesas desnudas, inmortalizadas por los pintores del Renacimiento italiano; miniaturas y pasteles de damas francesas, deliciosamente escotadas; mujeres adorables, que fueron hermosas hasta en la vejez, ruinas de la galantería, mártires de la pasión y sacerdotisas de la voluptuosidad; pero sin que figure en aquel precioso conjunto de obras artísticas ninguna que sea de mal gusto, o tan libre que haga repugnante el amor, en vez de presentarlo apetecible. No: don Juan aborrece la obscenidad y la grosería tanto como se deleita en la belleza y en la gracia. Ni en los más recónditos secretos y

²⁸⁶ Pardo Bazán, pese a su esfuerzo por asumir la nueva estética, sólo alude veladamente al juego erótico de las sugerencias: “La dama [Espina], bajo el cubrepiés de rica guipure aplicada sobre transparente de seda hortensia, se cubría y anubaba con las batistas de su ropa blanca y las gasas de su *deshabillé* flojo, de flotantes mangas y plegados múltiples. Como siempre, Espina no mostraba sino lo que permite mostrar la más exquisita corrección” (Pardo Bazán, *La Quimera* 423).

escondrijos de sus muebles podrá encontrarse una fotografía desvergonzadamente impúdica; pero en cambio le parece honesta sobre todo encarecimiento aquella ninfa que, sorprendida desnuda y acosada por un sátiro, se escondió... tras el tenue y plateado hilo que formó una oruga entre dos ramas de árbol (Picón, *Dulce y sabrosa* 75-76).

4.7.3.3.2. Las galateas dominadoras de Eduardo Zamacois.

Tal y como señala Ezama Gil (1992), los relatos protagonizados por los artistas plásticos se multiplican en las revistas finiseculares, entre las que destaca la dirigida por Sopena y Zamacois, *La Vida Galante*.²⁸⁷ A medio camino entre la picaresca y el erotismo, esta revista reproduce en imágenes y textos desde desnudos artísticos hasta actitudes modernas ligeramente provocativas. Esta (re)codificación del cuerpo femenino según la sensibilidad contemporánea (Clúa Ginés 2011: 199) a menudo le causaba problemas con la censura, problemas que, sin embargo, “no deben impedirnos interpretar adecuadamente la índole de la revista, que podría resumirse perfectamente en adjetivos como ‘sicalíptico’ o ‘galante’ (en ese punto medio entre lo erótico y lo pornográfico que aglutina lo ameno, lo frívolo, lo picaresco y lo sensual)” (Ezama Gil 1988b: 77).

Además de en sus novelas, Zamacois reflexiona acerca de la relación entre el pintor, la modelo y el desnudo en algunos de los relatos publicados en esta revista. Por sus conexiones con las narraciones largas, nos referimos a dos de ellos, “El ideal” (1899), y “La ilusión” (1900).

En “El ideal”, la decepción de un pintor por el abandono de su amante le impide concluir su obra maestra, en la que pretende representar la última noche del soltero que sueña con la que se va a convertir en su hermosa mujer. Ante la imposibilidad de reflejar la virtud en el rostro de la que fue su amante, “una bacante que huele a orgía”, decide presentar una imagen sin cabeza. La lectura masculina de la mujer real obtiene no obstante el aplauso del público compuesto, en su mayoría, por hombres complacidos por la supresión total de la concretización femenina (“El efecto que el cuadro causó en

²⁸⁷ Entre los relatos protagonizados por artistas destacamos los siguientes: *Celedonio Bernal* (escritor) (Bueno) (1896), *La herencia de un gran hombre* (escritor) (Zamacois) (1899), *Junto al fuego* (escritor) (Zamacois) (1900), *Medalla de Honor* (escultor) (Escalera) (1904), *Gutiérrez el fotógrafo* (F.) (1899), *Un divorcio* (pintor) (Dicenta) (1893), *En el taller* (pintor) (Athos) (1899), *La cuarta virtud* (pintor) (Picón) (1892), etc.

la Exposición fue indescriptible; el público se detenía asombrado ante el lienzo de *La mujer perfecta*, en el cual una imagen acéfala simbolizaba la perfección femenina”).

El conflicto de “La ilusión” remite a la tradición de la Otra como creación frente a la mujer real. Esta vez el pintor se obsesiona con un cuadro que representa un desnudo femenino de espaldas. En su errónea identificación entre la imagen y la realidad busca desesperadamente a la modelo inspiradora de la obra frente a la cual presume vulgar y despreciable a su antaño querida esposa. La ironía y la tragedia aparecen cuando descubrimos cómo su mirada se ha turbado tanto por el exceso de subjetividad e interiorización que le ha impedido reconocer en su mujer a la modelo que, en secreto, había posado para el admirado cuadro.

El lienzo representaba una mujer desnuda, sentada de espaldas al espectador; aparecía medio echada sobre la hierba y en actitud pensativa, como recreándose en la contemplación del paisaje. Benigno Valdés permaneció inmóvil, alelado, durante los primeros instantes: luego, paulatinamente, experimentó en sus profundos una conmoción inenarrable, una epifanía milagrosa de sentimientos. La figura de aquella mujer era admirable: con su negra cabellera caída sobre sus hombros redondos, su cintura esbelta, sus caderas rotundas de mujer ardiente, salpicadas de hoyuelos, y sus piernas voluptuosamente modeladas. Sobre aquel lienzo vagaba un espíritu melancólico y exquisitamente poético que avasallaba y rendía el ánimo: el colorido era sobrio, las carnes de la mujer, morenas y aterciopeladas, ofrecían esa tonalidad del ámbar culotado de las boquillas; los contornos más lejanos del paisaje se esfumaban en esa gasa oscura que asciende lentamente de los campos al atardecer.

Aquel cuadro, premiado con medalla de primera clase, era el *Crepúsculo*, de Pérez Estébanez.

Benigno Valdés estuvo contemplándolo con una especie de religioso arrobamiento, sonriente, feliz, con esa felicidad inexpresable del que ve, al fin, realizado el ideal que acarició durante mucho tiempo...

(Zamacois, *La ilusión*).²⁸⁸

²⁸⁸ Se repiten a continuación las referencias a *El toisón de oro* de Gautier y al apasionamiento de Heine que habíamos recordado para contextualizar el éxtasis que experimentaba el protagonista de *El origen del pensamiento* ante su primer encuentro con la Venus de Milo: “Era un cariño absurdo, un verdadero caso de patología erótica, como el de Pigmalión, enamorado de una estatua; como el de tantos viajeros que se han apasionado, con su pasión carnal, de la Magdalena de Rubens, orgullo de la catedral de Amberes;

En general la relación entre el artista y su musa es adúltera, bien por parte de uno de ellos o de los dos, de forma que ambos creen participar de una aventura al margen de la sociedad, esperable, por otro lado, según la tradición de libertinaje asociado a la vida artística. Tal como ocurría en *Su único hijo*, las mujeres de la clase media y de la alta burguesía buscan en estas relaciones un tipo de entretenimiento sin compromisos que les permita, además, apropiarse de la originalidad de sus amantes artistas.²⁸⁹ Así lo espera la burguesita de *La quimera* de Zamacois, quien llevada por la tópica confusión de obra y artista, busca en un pintor reconocido la personificación de la melancolía de sus pinturas y la emoción atribuida a la vida artística. Cuando se decepciona, regresa a su afición acosadora.

En Gloria el amor, poco a poco, inconscientemente, iba declinando. Ella había ido a Fortunato atraída por su renombre de artista, creyendo que el amante sería en todos los momentos, como el pintor, un ser extraordinario. Después, en la intimidad, comprendió que el hombre célebre tenía ratos de pereza, de vulgaridad, de agotamiento, durante los cuales la fantasía, vigorosa y fecunda en las horas de producción, se adormecía; y entonces la soñadora anhelaba respirar otra atmósfera, poner otro ideal sobre el altar de sus ensueños, conocer otros artistas que proporcionasen a su alma desequilibrada impresiones nuevas, y correr otras aventuras y componer nuevas historias... (Zamacois, *La quimera* 78).

Si exceptuamos el amancebamiento obligado por las circunstancias del pintor y la virtuosa amante de *Duelo a muerte* (1902), los encuentros ocasionales entre el artista y la mujer casada se mantienen en la línea esbozada por Clarín de relaciones ocultas pero rara vez perturbadas por el remordimiento de la fidelidad conyugal. Como veremos a continuación, el verdadero conflicto se planteará en la aptitud creadora del artista y su dependencia de la modelo en lugar de en la sentimental y romántica relación amorosa.

como el sentimiento que arrastraba diariamente a Enrique Heine moribundo, a los pies de la Venus de Milo” (Zamacois, *La ilusión*).

²⁸⁹ En *Confesiones* de Picón (1892) encontramos a otra mujer de alta sociedad, amante-musa-modelo voluntaria de artistas con talento que usa estas relaciones como una forma efectiva de satisfacer su vanidad y sus expectativas novelescas (“No hay amor más dulce en los preliminares, más expresivo al medio del poema, más poético en el desenlace que el amor de los artistas”) (30).

El interés por desnudar y recrear artísticamente el cuerpo de la amante comienza ya a pervertir la relación entre esta y el pintor en la novela *Punto negro* (1897). Su protagonista se inscribe dentro de los bohemios de los *Tipos de café* (1893)²⁹⁰ al que se le añade un aspecto varonil y romántico como el que tendrá más adelante el pintor de *La maja desnuda*. En *Punto negro* encarnará el príncipe azul soñado por una infeliz y joven esposa que desea vivir una auténtica pasión amorosa.

Ella también le examinaba de reojo, seducida por aquella arrogante figura de macho apasionado y triunfador. Antúnez estaba en el apogeo de su juventud: era alto, fornido, con una elegancia y una soltura de movimientos de luchador espartano; la frente grande y algo echada hacia atrás, las cejas pobladas, los ojos expresivos y dominadores, la tez bronceada, la nariz ancha, los labios gruesos y sensuales; usaba bigote y barba corrida, negra y fuerte, y el pelo a media melena, como los poetas del período romántico; hermosa cabeza de artista, que sobresalía altanera por entre los pliegues de un pañuelo blanco anudado al cuello con cierto desaliño y como al desgaire (Zamacois, *Punto negro* 13).

El artista define su estilo como una síntesis del idealismo y del naturalismo que cree haber representado en una cabeza de mujer en la que muestra una concepción mística-voluptuosa de la belleza femenina presente ya en estas primeras obras.

Claudio Antúnez llevaba consigo un ideal extraño, personalísimo: aquella cabeza de mujer, con el sedoso cabello suelto, los grandes ojos abiertos y mirando el cielo en místico deliquio, los carnosos labios extendidos, cual si murmurasen una plegaria, y la nariz henchida por un hálito de pasión o de fe, era

²⁹⁰ “La Bohemia no se halla vinculada inexorablemente a la pobreza. Hay muchos ricos de instintos bohemios y muchos pelagallos con alma de burgués. La bohemia, consiguientemente, supone una disposición de espíritu sustantiva y aparente. El bohemio artista ‘nace’ y sus rasgos temperamentales más acusados son: la improvisación y el culto desbordado a la Belleza (...) Por eso la mayoría de los escritores y artistas viven desgovernadamente. Ilusionados siempre, no establecen equilibrio entre su labor y sus ganancias. Las comodidades materiales no les absorben; ambulan fuera del tiempo; el ensueño les venda los ojos; no saben por donde van, y de la terrible desproporción entre lo mucho que ambicionan – nada menos que la inmortalidad buscan- y lo poquísimo que tienen, dimana su bohemia. Adoran la independencia. Son aquellos, ególatras, díscolos (...) La bohemia no es una moda, ni una librea... La bohemia –no confundamos la bohemia con la abulia- significa indisciplina, exceso de idealismo, exaltación lírica, heterodoxia, alegría, seguridad en las propias fuerzas (...) Los bohemios de raza no envejecen. Los años no les hieren... He aquí el supremo milagro de la bohemia: llevar consigo –y como embebiendo –la juventud” (Zamacois, *Tipos de café* 60-70).

de una corrección irreprochable, de una idealidad sin límites; y, no obstante, examinando los contornos de la figura, se descubriría algo carnal que no saltaba a primera vista: la cabeza, caída hacia atrás, tenía una actitud de voluptuoso abandono; aquellos ojos, que la fantasía del pintor concibió verdes, no eran los de una iluminada; en ellos había fulgores de sensualidad, crispamientos nerviosos, espasmos de deleite represado; lo espiritual y lo humano unidos, lo perecedero y lo eterno abrazados, la pasión rabiosa y hambrienta y la fe resignada que todo lo espera del porvenir, fundiéndose en el fondo de unas pupilas; y la boca, aquella boquita de labios gruesos y entreabiertos, parecía solicitar, no el beso helado que da Cristo a sus siervas, sino un beso de macho ardiente, que muerde besando. Tal era la poderosa creación de Claudio: una fusión de idealidad y de naturalismo, de pasión divina y de carne que ama y se estremece; y es porque él era así, como aquel cuadro; y si su carácter hubiese sido algo material capaz de fotografiarse, hubiera tenido el perfil y la enigmática expresión de aquella cabeza de mujer rubia con ojos verdes (Zamacois, *Punto negro* 22-23).

Más adelante planifica un cuadro mucho más ambicioso en torno a la figura de Dante que medita la *Divina Commedia* bajo la protección de Beatriz y de un Ángel de alas negras que representa la Fama.²⁹¹ Nuestro pintor descubre en su amante el referente ideal cuando le pide ayuda para copiar los pies, el elemento siempre discordante, de su Beatriz personal. Punto Negro encarnará a una nueva Friné pequeña, seductora y tierna, en un retrato similar, como veremos, al de *La maja desnuda* de Goya. En ambos casos se intenta reivindicar la belleza de las mujeres carnales frente a la abstracción de las etéreas simbolistas.

²⁹¹ Este motivo fue muy querido por los pintores decimonónicos, especialmente por prerrafaelistas como Daniel Gabriel Rossetti (*Beata Beatriz* 1863, *El sueño de Dante* 1871). Reproducimos el planteamiento del cuadro de Claudio Antúnez: “Dante, con su nariz aguileña, reveladora de una voluntad firme y dominadora, su semblante enjuto, su mirada penetrante y tenaz, su labio inferior montado sobre el superior, expresivo gesto del sabio que duda meditando un problema difícil, era la imagen perfecta del hombre consagrado al estudio y a la conquista de la inmortalidad, y que sacrifica a estas nobles aspiraciones el sosiego de sus noches y los alegres devaneos de la juventud distraída. Y aquella imagen que flotaba ante sus ojos medio cerrados magnificada por un nimbo luminoso, era Beatriz, la mujer impalpable cuya pureza se reflejaba en la rubicundez de sus cabellos y en sus frescas mejillas de joven aldeana montañesa; era su musa, el amor ideal que quiere sin besos y abrazos; la gloria ofreciéndose seductora ante el poeta de Rávena; y aquel ángel de alas negras que descendía trayendo entre sus manos una corona de laurel, era la Fama, el aplauso estruendoso de la humanidad personificada en una mujer” (Zamacois, *Punto negro* 74).

Pero la visión de Matilde desnuda, le trastornó; aquello fue la realidad palpitante sobrepujando a la fantasía soñadora, el cuerpo enajenando al espíritu con sus seducciones perdurables. La veía y sus ojos no se saciaban: iluminada por la riente luz del sol, destacábase del fondo negro con los brazos cruzados sobre el pecho y los pies juntos, como Friné ante sus jueces mostrando esa gracia eterna que inspira vértigos con sus pantorrillas pronunciadas, sus redondas y suaves rodillas, sus muslos magníficos, sus caderas espléndidas sombreadas por un leve hoyuelo formado por la contracción de los músculos nalgares; su pelvis ancha, separada del vientre por una ligera depresión; vientre duro revelador de una potente maternidad; su cintura estrecha, sus bracitos pudorosamente recogidos, su esternón alto, su inquieta cabecita de mujer talentosa, descansando sobre el redondo cuello: allí no había huesos, ni músculos, ni tendones acentuados, ni vello, ni nada que afease la matorosa tersura de la piel; la línea recta, siempre dura, el ángulo brusco, no existían en aquel cuerpecito primorosamente formado; todo era pequeño, pero todo bonito y gracioso. La línea que nacía bajo los pulpejos de las orejas, se prolongaba ondulando voluptuosa a lo largo del cuerpo, dibujando las redondeles del hombro, las axilas, la depresión de los costados, el ensanche de las caderas, las curvas de los muslos y de las pantorrillas, hasta terminar en aquellos piececitos de china de jarrón japonés, que apenas contaban nueve dedos de longitud (Zamacois, *Punto negro* 101-102).²⁹²

Es evidente la intención evocativa que se desprende de la descripción ecfrásica del cuerpo de la mujer real, primero en conjunto (las curvas y redondeles) y más delante de otras partes aún más eróticas por asociación metonímica: los pies, normalmente

²⁹² Como hemos ido viendo, la confusión entre la mujer real y la lectura plástica que de ella hace el artista es un tema frecuente en este tipo de narraciones, en las que suele subyacer las ansias dominadoras, físicas y creativas, de Pigmalión sobre Galatea. Tal y como ocurría en *Tristana* y pasará también en *La maja desnuda*, el protagonista de *Punto negro* compara a Matilde con una “encantadora figurilla de porcelana, que no se rompía entre sus forzudas manos de Hércules” (Zamacois, *Punto negro* 68) o “un pegote de pintura arrancado de un lienzo y puesto allí, para desesperarle (...) temeroso de estropearla si la cogía entre sus manos” (*Ib.* 102-103). El retraimiento sexual ante la voracidad de la amante rebaja la idealización de esta por lo que, desde ese momento, entre alucinaciones extrañas, comienza a pensar que “estrechaba entre sus brazos una muñeca de cartón” (*Ib.* 229). Al fin y al cabo, Zamacois describe la materialización de la inspiración artística como si se tratara de un coito en el que se buscara claramente la satisfacción masculina: “Era un intercambio constante entre el sujeto y el objeto, entre el artífice y su obra, en el que esta favorecía el trabajo de aquel, coadyuvando a su triunfo; era la hembra al principio remisa y pasiva, que después reanima el vigor del macho devolviéndole sus caricias” (*Ib.* 72-73).

ocultos, o el vientre, por su cercanía a los órganos sexuales.²⁹³ Sin embargo, el cuerpo físico pronto pasará a un segundo plano respecto a la musa imaginada, síntesis ahora de la Matilde soñada y la Mujer de ojos verdes. Cuanto más reflexiona el pintor en su pintura, más aprovecha su amante para reafirmar su posesión sobre él con actitudes casi vampíricas y desde luego sexualmente dominadoras. El agotamiento físico y mental del artista exagera el desequilibrio alucinógeno que profetizaba Nordau,²⁹⁴ hasta el punto de que acaba sustituyendo a Beatriz y a su Ideal por otra imagen etérea y maligna, un Ángel negro, nueva Lilith finisecular que se fundamenta en el comportamiento de su amante, su querido *Punto Negro*.²⁹⁵ El nacimiento del hijo de ambos vengará de forma simbólica al artista causando la muerte de la madre en el parto.

Era un ángel, igual a los descritos en los libro místicos; un ángel negro, con rostro de mujer, que permanecía inmóvil, envuelto en negras vestiduras, las alas plegadas a la espalda y las manos cruzadas sobre el pecho. Aquella mujer era morena; tenía la cabellera crespa y flotante, desplomada sobre los hombros, la frente pequeña, los ojos grandes, los labios delgados, el semblante ovalado y pálido, cubierto por ese tinte amarillento característico de los enfermos del

²⁹³ Estos, entre otros, son “elementos inequívocos de la anatomía femenina que revelan el sexo: la pelvis más ancha y las nalgas más pronunciadas, el ombligo más profundo y el vientre más ancho, los sexos prominentes, la piel lisa, los brazos más pegados al pecho, los labios carnosos, las rodillas y los hombros redondeados –y en general las formas más redondeadas en todo el cuerpo, en relación con la grasa corporal; el hombre tiene unos perfiles más agudos” (Reyero 2009: 196).

²⁹⁴ “Esta obsesión provenía del cansancio mental, causado por los excesos imaginativos y abusos sensuales. Claudio Antúnez, a pesar de su vigoroso temperamento, estaba muy gastado por la funesta trinidad que esterilizaba las aptitudes de tantos artistas: el vino, las mujeres y el trabajo (...) El desarreglo mental de Claudio llegó a ofrecer caracteres patológicos indiscutibles (...) La locura del pintor empezó por una idea fija, como la inmensa mayoría de las perturbaciones/psíquicas: indudablemente su cerebro, dados sus antecedentes patogénicos, estaba dispuesto a la neurosis, y como las causas eficientes de aquel desarreglo continuaban, tanto más poderosas cuando mayor era el incremento que la belleza y engatusadores hechizos de Punto-Negro adquirirían sobre Claudio, los efectos aumentaban en la misma desoladora proporción, acarreado muchas y muy graves complicaciones (...) Así fue la locura de Claudio: doce años necesitó para lanzar su primera manifestación, su burbuja matriz; pero después los casos de neurosis se multiplicaron, como inacabable manantial de delirio: primero la obsesión celosa; luego, la hipernesia de sus facultades oratorias, que se traducía en una verbosidad infatigable, llena de retruécanos, y de imágenes brillantes; sus aficiones grafómanas y musicales, sus crisis lascivas, que le dejaban extenuado y afásico, balbuceando como un niño, y la degeneración de un buen gusto artístico; neurosis todas que cayeron sobre su razón mordiscándola, desgarrándola, como hormigas hambrientas que se reparten una presa fresca y palpitante” (Zamacois, *Punto negro* 197-203).

²⁹⁵ Tan fría y seductora como la *Lady Lilith* de Rossetti (1872-1873) y tan perversa y atractiva como la de Franz von Stuck (*El pecado* 1893). Junto a esta última interpretación, más habitual, que representa a Lilith rodeada de la serpiente, Zamacois podría haber preferido otras versiones que representan a la primera mujer de Adán como un demonio alado, lo que facilitaría aún más la transformación del Amor y la Musa (Beatriz) y la Gloria (el Ángel de la Fama) en la perversión del Ángel Negro.

hígado; y sin contraer ningún músculo facial sonreía con expresión mefistofélica, acariciando al pintor bajo una mirada pensativa (...) Aquel ángel negro, expresión concreta de su locura, el fruto híbrido de una existencia minada por el trabajo, los excesos imaginativos, los abusos alcohólicos y los deleites; y por eso tan extraña visión tenía reminiscencias de los asuntos que más cautivaron la atención de Claudio: rasgos de Matilde, su obsesión amorosa y perfiles de aquella imaginación inspiradora vaga de sus cuadros; formando entre ambas una alucinación terrible, que tenía por estirpe o prosapia las dos grandes preocupaciones de su historia, y que al fin parecían reunirse en disparatado consorcio (...) El ángel continuaba silencioso, torturándole con su mirada y su sonrisa; después unió sus labios a los del pintor; era el beso de Matilde: succión terrible, larga, voraz, que no concluía nunca... Y cuando el espasmo hubo pasado, la visión desapareció, esfumándose en las tinieblas de la alcoba dejándole apoltronado, jadeante, como si acabase de hacer un gran esfuerzo. Jamás sintió Claudio impresión voluptuosa semejante: porque aquello fue la posesión simultánea de su ideal artístico y de su querida idealizada (Zamacois, *Punto negro* 240-242).

Las preocupaciones estrictamente artísticas adquieren mayor relevancia a medida que nos acercamos al cambio de siglo. Pese a asumir el desnudo clásico de las venus griegas y las lecturas simbólicas, la obra del protagonista de *La estatua* (firmada en 1904) queda inconclusa por culpa del embarazado de su modelo y amante, la misma circunstancia que no había ocasionado ningún conflicto en las novelas anteriores. En un claro ejemplo de sobrevaloración de la fertilidad artística sobre la física, el artista se desentiende de su prole y la culpabiliza de la malformación del cuerpo de su modelo, sin el cual se ve incapaz de continuar su obra.

En una lectura radical de la castidad del desnudo escultórico (su obra simboliza la virginidad), la corrupción del vientre femenino destruye cualquier posibilidad de reproducción artística, el verdadero sexo atractivo para el artista de Zamacois y para el pintor Claude Lantier. Así, el vientre adorado de la amante era “blanco como las hostias, era terso y brillante como el alabastro, era también fecundo, poderoso y temible, como el dorso de las olas encalmadas.” Como el vientre custodio de la obra de Lantier, aunque sin sus adornos decadentistas, este también implica “un amanecer, una promesa; el ovario de una humanidad nueva; el cáliz donde el Amor celebra el santo sacrificio de

la vida” (Zamacois, *Estatua* 105). Ahora esa sensualidad idealizada, como la que les inspiran a los escultores algunas estatuas (*Ib.* 116) ha sido aniquilada por la Vida.

Ella le complació bajando los ojos avergonzada, confesando tácitamente su delito de no haber sabido conservarse hermosa. Moncapit paseó por el cuerpo de la joven una mirada errante y desesperada: el cuello era más grueso, como si conservase aún la hinchazón producida por los esfuerzos del parto; los hombros y el dorso habían perdido su gracia virginal, ligera y flexible; los pezones negrearon; los senos crecieron y ahora colgaban, un poco lacios, como vejigas mal hinchadas; arrugas oscuras afearon el vientre, antes blanco y duro, con la dureza brillante del alabastro; las líneas de los muslos también habían depuesto su armonía suprema...

Moncapit volvió los ojos hacia su estatua, buscando alguna semejanza o guión entre aquellas dos figuras; pero toda comparación era imposible: entre la escultura de piedra y la de la carne, mediaba un abismo; la inmensidad de la vida que creció destruyendo la belleza del vaso donde el germen vital fue encerrado. Transcurrieron algunos minutos silenciosos; María Teresa había comenzado a vestirse; Rafael Moncapit reflexionaba, sentado en una silla, los codos sobre las rodillas y los ojos en el suelo.

-¡Todo ha concluido! -pensaba -; ¡Todo!... (Zamacois, *Estatua* 151-152).²⁹⁶

4.7.3.3.3. El desnudo realista en *La maja desnuda* de Vicente Blasco Ibáñez (1906).

No es el pintor Renvalles, protagonista de *La maja desnuda*, el único artista de la obra de Blasco Ibáñez. Por citar sólo dos ejemplos anteriores a esta novela, encontramos una parodia de las expectativas en torno al músico romántico en *Adiós Schubert* (1888) así como una cierta crítica a la vida bohemia en *La horda* (1905). El protagonista de esta última es un representante más del escritor – periodista carente de voluntad y de reflexión que ostenta sin embargo una actitud orgullosa similar a la del

²⁹⁶ Zamacois había ya tratado el tema de *La estatua* en un relato breve publicado en 1900. Las diferencias con la novela corta son evidentes: ausencia de una clara preferencia por el problema de la creación escultórica, omnipresente en la novela; muerte de la amante en el parto y consiguiente locura del artista que culpa por ello al marido. La duda con la que finaliza el relato (¿el artista enloquece por la muerte de la mujer amante o por la desaparición de la modelo?) no existe en la narración larga donde la obsesión artística monopoliza todo el pensamiento del protagonista.

protagonista de *Declaración de un vencido*.²⁹⁷ En la novela de Blasco Ibáñez, el escritor malvive con una joven costurera a la que, de forma similar a lo que le ocurre a Rodolfo en *Escenas de la vida bohemia*, deja morir sola, por error, en un hospital. Lo interesante de *La horda*, más allá de los tópicos bohemios, es que su protagonista se sitúa en el espacio indeterminado del intelectual. Por un lado, desde una actitud altanera, afirma no sentirse identificado con la masa, aunque viva peor que ella. Por el otro, el vestuario, pobre pero elegante, y el comportamiento excéntrico que le distinguen de ella tampoco son aceptados por los poderes de la sociedad. En todo caso esta indeterminación le resulta sumamente útil para escapar de las iras populares y optar a un acercamiento ocasional a las elites sociales, dejando para su hijo la misión de guiar al pueblo en una voluntad común (“Se revolvería en la abyección, paladearía su envilecimiento, se vendería como un esclavo, para que su hijo fuese libre”) (Blasco Ibáñez, *La horda* 385).

Pero nadie le tocó. Pasaron algunos segundos que le parecieron de interminable duración, sin que su cuerpo sufriese ningún choque. Creyó oír una voz, la de alguno de aquellos fantasmas negros que, sable en mano o disparando tiros, pasaban ante sus ojos espantados, que todo lo veían envuelto en densa niebla.

- Déjale. ¿No ves que es un señorito?

Por primera vez en su vida, se dio cuenta de las ventajas y privilegios de aquel traje, que era para él un uniforme de miseria. Sufría privaciones; el hambre rondaba en torno de él, señalándolo como uno de sus siervos; pero pertenecía, por su aspecto y sus costumbres, a la raza de los felices. Era un señorito. Estaba por encima de aquellas gentes que conquistaban el pan con más frecuencia que

²⁹⁷ Se trata de nuevo de la herencia de las ruinas de Musset y la imposibilidad finisecular de construir sobre lo que nace ya estéril: “Además, él reconocía su gran defecto, el mal de su generación, en la que un estudio desordenado y un exceso de razonamiento, había roto el principal resorte de la vida: la falta de voluntad. Era impotente para la acción. Estudiaba ávidamente y no sabía sacar consecuencia alguna de sus estudios. Pasaba las noches hablando; las paradojas surcaban su charla como cohetes de brillantes colores, pero sentíase incapaz de fijar con la pluma ni una pequeña parte de las ideas que se le escapaban en el chorro de la conversación” (Blasco Ibáñez, *La horda* 20); “Otras veces sentía deseos de trabajar, para ponerse al nivel de la animosa compañera. Iba a hacer algo notable: tenía la cabeza repleta de ideas. Sentábase a la mesa, mojaba la pluma en el tintero, se acariciaba la frente; pero a su espalda cantaba la aguja al perforar el lienzo, crujían los corsés al amontonarse, zumbaban las moscas en torno de su cabeza, y el calor pesado y asfixiante cubría su piel de perlas de sudor. Rompía papeles y más papeles, y acababa por dejar la pluma con rabioso movimiento. La inspiración huía, espantada por el ruido de las telas y la pegajosidad de los insectos. Le era imposible hacer nada, y acababa por pasearse nerviosamente, jurando que era un imbécil; hasta que Feli, molestanda por su cólera, le rogaba que volviese a la calle en busca de distracciones” (*Ib.* 265-266).

él, pero sentían la caricia del palo apenas intentaban pedir, como añadidura al mendrugo, un poco de justicia y de piedad por su vida (Blasco Ibáñez, *La horda* 276-277).

En el universo de *La maja desnuda* (1906) el pintor, tras una etapa de lógicas penurias, adquiere la fama suficiente como para vivir de forma acomodada, incluso lujosa, y dejarse mimar por la sociedad. En este sentido, la narración se centrará en el conflicto íntimo, emocional y artístico del protagonista, más que en las dificultades sociales de su profesión. Su cómoda madurez no implica sin embargo que apruebe los hábitos de vida de los jóvenes artistas modernos, en los que ve una conformidad burguesa que habría sido inconcebible en su pasado bohemio.

Le miraba [a su discípulo] como si fuese su hijo, atraído tal vez por el contraste entre su rudeza y la debilidad de aquel dandi de la pintura, siempre correcto, siempre amante, que consultaba para todo a su maestro, aunque después no hiciese gran caso de sus consejos. Cuando hablaba mal de los compañeros de arte, lo hacía con una suavidad venenosa, con una finura mujeril. Renovales reía de su aspecto y de sus costumbres, y Cotoner le hacía coro. Era una porcelana, siempre brillante; no se encontraba en él la más leve mota de polvo; debía de dormir en una rinconera. ¡Ah los pintores del día! Los dos artistas viejos recordaban el desarreglo de su juventud; su bohemia descuidada, con grandes barbas y enormes sombreros; todas las bizarras extravagancias para distinguirse de los demás mortales, formando un mundo aparte. Sentíanse malhumorados, como en presencia de una abdicación, ante los pintores de la última hornada, correctos, prudentes, incapaces de locuras, copiando las elegancias de los ociosos, con un aire de funcionarios del Estado, de oficinistas que manejaban el pincel (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 264-265).

En *La Quimera*, Pardo Bazán había esbozado una reflexión similar en boca de Silvio Lago. También este pintor, después de observar la artesanía manufacturada finisecular y anunciar la muerte de la perezosa bohemia, había comparado los hábitos de los nuevos artistas con la rutina cotidiana de un administrativo, regularidad laboral y personal que contradecía la espontaneidad esperable en una auténtica vocación.

Aquellos artistas que desafiaban al calor y sólo se prometían unas cortísimas vacaciones en la primera quincena de agosto, tenían, más que la preocupación, la obsesión del trabajo. Distribuían su capital de tiempo con una regularidad tan racional, que olía a burguesa prosa, a oficina. En sus conversaciones, en sus indiscreciones chismográficas sobre las costumbres de los privilegiados del arte, se revelaba el método estricto que practica hoy el artista célebre, cultivador y conservador de la fama. Como el acróbata y el jockey, que necesitan entrenarse, los artistas hacían gimnasia, salían al campo a plazo fijo, dibujaban, apuntaban sin cesar, leían, seguían la marcha estética, y demostraban una inquietud higiénica sabiamente fundamentada en consejos del Doctor. Salir al campo es muy bueno porque se domina el *plein air*, y también porque se hace ejercicio y se respira. Bastantes escultores y pintores cultivaban el músculo y quemaban los ácidos por medio de la esgrima, y, entre trapos antiguos y restos de tapiz, junto al velador árabe que sugiere orientales indolencias y fumadoras soñadoras, se veían por el suelo las pesas y las cuerdas, las caretas y los guantones sudados. Saben las cocineras de estos artistas, -ni más ni menos que si sirviesen a esos ricachones que anhelan conservar la personita muchos años- recetas y condimentos que no encalabrinan el estómago; y hasta Venus la dominadora, la embaucadora, la destructora, espera a la puerta del taller, igual que la lavandera y el brochador del piso, a que llegue su hora y su día de la semana, el prescrito, que no debilita la mente ni desasienta el pulso (Pardo Bazán, *La Quimera* 417-418).

Quizá para no interferir en la particular imagen del artista que, estudiamos, representaba Silvio Lago, esta descripción de *La Quimera* se centra especialmente en las corrientes impresionistas y posimpresionistas en lugar de recrear, como en *La maja*, la adopción por parte del artista de los comportamientos del dandismo. Por otro lado, Renovales, entre la pintura histórica o de “argumento” y el retrato de encargo, pasa también por una etapa impresionista con la que escandaliza a la crítica y se gana el afecto de los jóvenes: “Eran lienzos pequeños, estudios confiados al azar de un buen encuentro, pedazos de Naturaleza, hombres y paisajes, reproducidos con una verdad asombrosa y brutal que escandalizaba al público” (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 245). Renovales confirma así de nuevo un talento natural, demostrado desde su niñez y que, en una cautelosa actualización del dilema de Fra Filippo Lippi, logra sobreponerse

al arte religioso, ideal y celestial de otro Fra Angélico (*Ib.* 19). De hecho, pese a su queja sobre la actitud vital de los nuevos pintores, él continúa siendo modelo de actitud romántica para no pocos aprendices.

Algunos jovencillos aproximábanse para mirarle de cerca, fingiendo contemplar los mismos cuadros que el maestro. Le detallaban con la vista, fijándose en sus particularidades exteriores, con ese deseo de imitación entusiástica de los aprendices. Uno se proponía copiar su lazo de corbata y sus greñas alborotadas con la quimérica esperanza de que esto le diese nueva inteligencia para la pintura. Otros se plañían mentalmente de ser imberbes por no poder ostentar las barbas canas y ensortijadas del famoso maestro (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 176-177).

Desde las primeras páginas de la novela asistimos a la admiración de Renovales por los logros de los artistas españoles y su preferencia por Goya, ejemplo de artista vital con el que le gustaría identificarse (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 190-192).²⁹⁸ La contemplación absorta de *La maja desnuda* resulta casi más escandalosa que el propio desnudo, escondido durante parte del siglo XIX en salas privadas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y sólo expuesto de forma definitiva en el Prado a partir de 1901. Renovales ve en lo que es causa vergüenza para los demás visitantes, sobre todo entre las mujeres, la pose orgullosa de una mujer desvestida que simboliza la resurrección del desnudo realista español.

El pintor contempló con delectación aquel cuerpo desnudo, graciosamente frágil, luminoso, como si en su interior ardiese la llama de la vida, transparentada por

²⁹⁸ Tomás Ferré (1998: 130) comparte la opinión de Libertad Blasco Ibáñez cuando en su prólogo a *La voluntad de vivir* de 1977 identifica en Renovales el rastro de Sorolla, de Benlliure y del propio Blasco Ibáñez. Por otro lado, al contrario de lo que afirma Tomás Ferré en la introducción de *La maja desnuda* (1998), no creo que sea pertinente encuadrar esta novela en la oposición pictórica, debatida en la época, entre *España Negra* (de sombras, representada por Zuloaga) y la *España Blanca* (de luz, exportada por Sorolla) (Calvo Serraller 1998). Por lo que respecta al tema del desnudo, tal y como recuerda Reyer (2009), ambos pintores, cada uno con su estilo, cultivan fecundamente el género a lo largo de toda su carrera. Este hecho no es incompatible con que en la novela de Blasco Ibáñez se perciba una clara referencia a Sorolla, pintor ya consagrado que, sin embargo, había sido muy criticado en su época de pensionado por el realismo de un desnudo de mujer. Posiblemente el boceto que Renovales realiza sobre el desnudo de su esposa sea un guiño a otro famoso cuadro de Sorolla en el que recrea el desnudo de su mujer Clotilde, dibujándola de espaldas, sobre sábanas de raso, y con el rostro oculto (1902) (Reyer 2009: 107 y 229).

las carnes de nácar. Los pechos firmes, audazmente abiertos en ángulo, puntiagudos como magnolias de amor, marcaban en sus vértices los cerrados botones de un rosa pálido. Una musgosa sombra apenas perceptible entenebrece el misterio sexual; la luz trazaba una mancha brillante en las rodillas de pulida redondez, y de nuevo volvía a extenderse el discreto sombreado hasta los pies diminutos, de finos dedos, sonrosados e infantiles.

Era la mujer pequeña, graciosa y picante; la Venus española, sin más carne que la precisa para cubrir de suaves redondeles su armazón ágil y esbelto (...)

- ¡La maja de Goya!... ¡La maja desnuda!

Ya no decía estas palabras en voz alta, pero las repetía su pensamiento y su mirada: su sonrisa era como un eco de ellas (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 186-187).

Entre este galope de la admiración sencilla pasaban también algunos grupos de señoras españolas. Todas hacían lo mismo ante la obra de Goya, como si estuvieran aleccionadas previamente (...) Las avisaba el instinto. Sus inquietos ojos sentíanse heridos en el rabillo por la lejana desnudez: parecían husmear a la famosa maja antes de verla; y seguían adelante, erguidas, con el gesto severo, lo mismo que cuando las molestaba en la calle un requiebro audaz, pasando frente al cuadro sin volver la cara, sin querer ver los lienzos inmediatos, no deteniéndose hasta la vecina sala de Murillo.

Era el odio al desnudo, la cristiana y secular abominación de la Naturaleza y la verdad, que se ponía en pie instintivamente, protestando de que se tolerasen tales horrores en un edificio público poblado de santos, reyes y ascetas (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 187-188).

Pese a su reconocido talento, tanto para sus retratos como para sus proyectos de desnudo, Renouals necesita de una referencia sobre la que partir, bien un modelo real, bien una existencia artística como la maja goyesca. En todo caso el narrador traslada al discurso la fascinación del pintor por la corporeidad natural, ajena a la imagen cerebralista de la decadencia (Litvak 1979). Frente a la preferencia prerrealista por la desmaterialización de la carne, el desnudo realista observa lo natural y lo fija en los mismos escenarios donde podría haberlo tomado, desde el estudio del pintor hasta estancias interiores e íntimas como los aseos. La placidez del desnudo se ve no obstante

alterado cuando la modelo toma conciencia de la exhibición de su cuerpo ante otra persona que no es ni el espectador fuera del cuadro ni el artista. Lo normal, sin embargo, es que el espacio donde se realiza el posado proteja a la modelo de cualquier otro interés diferente al artístico.²⁹⁹

No obstante este intento de normalizar e incluso de sacralizar la exposición del cuerpo desnudo, la modelo que ofrece su cuerpo para este uso, según sus detractores, demasiado cercano a la prostitución, suele ser objeto de censura desde varios y distintos frentes. Para recrear un mundo que probablemente conozcan sólo parcialmente, algunos de ellos retrotraerán su mirada hasta el costumbrismo más tradicional. Así, en *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-1872) Ángel del Palacio enfrenta el orgullo de la mujer que se desnuda con la realidad de la brevedad de la profesión de modelo, un oficio despreciable pero que le permite ganar dinero rápido y fácil con la venta de su cuerpo, razonamiento que coincide con el que esgrimía la amante hetaira de Carlos Alvarado cuando se negaba a abandonar la prostitución.

¡Dista tanto la *modelo mujer* de la mujer modelo! La que nosotros vamos a dibujar es la que atiende a su subsistencia por medio de la exhibición de su hermosura; la que convierte su cuerpo un manjar, y se sirve por raciones y a domicilio (...) La clase de modelos es inmensa y variada; existen, primero, la vestida, o sea, la más barata, la cual sólo necesita tener buena cara, buen color y talle flexible; viene después la que *pone* los brazos y el escote, término medio entre el pudor y la desvergüenza, y termina la colección la completamente desnuda. Esta es la verdadera modelo, la que orgullosa de su valía desprecia a toda aquella de su oficio que no llegue al grado de desnudez a que ella ha llegado, gracias a su buena conformación (Palacio, *La modelo* 2, 107-108).

Tras la información sociológica, se ejemplifica la soberbia femenina. Angelita, huérfana costurera abandonada por su amante, se ve obligada a ejercer de modelo, porque, como ella misma reconoce, “¿cómo había de volver Angelita a tomar la aguja y

²⁹⁹ “More than a mere physical boundary, the platform marks the threshold between acceptable nudity and unacceptable nakedness, between model and woman. That female sexuality can be neutralized by the platform reinforces the idea that the female poser’s gender is either assumed or abandoned. On the platform before artists and students, it was argued by many the model knows no shame; she becomes aware of her nakedness only through the inopportune gaze of another, either that of students during a pause or that of the visitor to the atelier, a recurring figure in studio anecdotes (...) Not only does it desexualize the model but it also neutralizes in her eyes the gender of the artist” (Lathers 50-51).

a estropearse los dedos? ¡Imposible!” (Palacio, *La modelo 2*, 111). Al principio sólo acepta posar vestida pero, como era de esperar,

El trato engendra familiaridad, y tres o cuatro horas diarias de trato con un pintor ya pueden comprender nuestros lectores la familiaridad que engendrarían. Así pues, no deben extrañar que haciendo falta un día un brazo desnudo no pusiera obstáculo Angelita a descubrir el suyo. Después del brazo hizo falta copiar algo más, y Angelita, por no estropear el conjunto del cuadro, tuvo al fin que acceder a las súplicas del artista. A las tres semanas servía de modelo natural a todos los pintores de Madrid (Palacio, *La modelo 2*, 112).

Por lo que respecta a las novelas analizadas, el conflicto entre el artista y la mujer no suele tener como protagonista a la modelo profesional, sino que suele preferirse a la que sólo posa de forma ocasional, sobre todo si se trata de la esposa. La misma persona que se entrega en la alcoba tiene fuertes reparos en mostrarse a su pareja fuera del espacio socialmente acotado para el encuentro sexual. La conciencia de pecado, vergüenza y pudor fácilmente comprensible para el público lector de la época se interponen entre los deseos castos del artista y la exposición del cuerpo femenino, en su totalidad o por partes. Rara vez ocurre, como en el “Fragmento de una carta de mujer” de Daudet, que la esposa ceda voluntariamente a servir de modelo al pintor cuando previamente le ha prohibido usar otros modelos y menos aún que se ofrezca directamente como ocurre en la novela de Gautier, *El toisón de oro*. Recordemos que sólo tras asistir a la desolación de Lantier y en parte motivada por su propia vanidad Cristine, su amante estable y futura esposa, accede a que retrate todo su cuerpo (Zola, *La obra* 169-175), una cesión que como hemos visto, se atribuía a las modelos profesionales o más desvergonzadas. Por su parte, en *El origen del pensamiento* Carlota sólo acepta enseñar partes de su cuerpo a su marido para prevenir peligros mayores (Palacio Valdés, *El origen del pensamiento II*, 139-140).

En este contexto se explica la furiosa reacción de Josefina cuando, tras acceder a que su marido la retrate desnuda en el dormitorio, este le plantea la posibilidad de exponer el retrato justificándose en que, para evitar el reconocimiento de la modelo, ha cambiado su rostro, la parte menos agraciada, además, de su esposa. Podemos entender que tras esta excusa se esconde un objetivo mayor, la reproducción de un ideal estético

propio capaz de competir con *La maja desnuda* de Goya cuyo rostro, por otro lado, todavía hoy es objeto de debate.

Cuando la obra estuvo terminada, Josefina no pudo menos de admirarla. “¡Qué talento tienes! Pero, realmente, ¿soy yo así..., tan bonita?” Mariano mostrábase satisfecho. Era su mejor obra, la definitiva. Tal vez en toda su existencia no hallaría otro momento como este, de prodigiosa intensidad mental, lo que llamaban vulgarmente inspiración. Ella seguía admirándose en el lienzo, lo mismo que ciertas mañanas se contemplaba en el gran espejo de su dormitorio. Enalzaba con tranquila inmodestia las diversas partes de su hermosura, fijándose especialmente en el vientre recogido, de curva suave; en las audaces y duras puntas de sus pechos, orgullosa de estos blasones de la juventud. Deslumbrada por la belleza de su cuerpo, no se fijaba en la cara, que parecía sin valor, perdida en suaves veladuras. Cuando sus ojos se posaron en ella mostró cierta decepción.

- ¡Se me parece muy poco! ¡No es mi cara!...

El artista sonreía. No era ella; había procurado desfigurar su rostro, su rostro nada más. Era una máscara, una concesión a las conveniencias sociales. Así nadie la reconocería, y su obra, su grande obra, podría salir a la luz, reclamando la admiración del mundo (...) La mujercita miraba con odio aquel cuerpo desnudo que irradiaba su luz de nácar desde el fondo del lienzo. Parecía sentir el espanto de la sonámbula que despierta de repente en medio de una plaza rodeada de mil ojos curiosos y ávidos de su desnudez, y en su terror no sabe qué hacer ni por dónde huir. ¿Cómo había podido prestarse ella a tal escándalo? (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 233-234).

Pese a esa primera complacencia por su retrato, los prejuicios que asaltan a Josefina no sólo se niegan a su exhibición sino que, directamente, destruyen el retrato.³⁰⁰ La destrucción de la Otra, por lo general consecuencia del cansancio del

³⁰⁰ “De pronto quedó inmóvil, clavado en el suelo por el espanto y la sorpresa. Josefina, desnuda aún, había saltado sobre el cuadro con una agilidad de gata rabiosa. Del primer golpe de sus uñas rayó de arriba abajo el lienzo, mezclando los colores todavía tiernos, arrancando la cascarilla de las partes secas. Después cogió el cuchillito de la caja de colores y, raaaás... el lienzo exhaló un largísimo quejido, se partió del impulso de aquel brazo blanco, que parecía azulear con el espeluznamiento de la cólera (...) Ella, ciega por la cólera, seguía ensañándose en el cuadro, enredando los pies en la madera del bastidor,

genio, en la novela de Blasco escenifica la lucha entre la mujer real y la imagen ya independiente de ella misma. De hecho esta reacción extenderá la prohibición a la búsqueda de otros modelos desnudos aun cuando, como en el relato de Zamacois, el nacimiento de la hija provoque la degeneración del cuerpo de su esposa.

Tras varios años de padecimientos e indiferencia, Josefina muere y libera así al artista de sus votos y promesas de fidelidad. Sin embargo, es entonces cuando la apatía y la pereza le invaden y reina la melancolía del artista. En este estado descubrirá que durante toda su vida no ha hecho sino retratar a su Josefina, aunque de una forma totalmente idealizada que se niega a reconocer.³⁰¹ Incapaz de diferenciar la realidad de la imagen pictórica, transformada por su propia subjetividad, se embarca en un proceso de reconstrucción artística de su esposa-modelo, en un iluso intento de resucitar de esta manera a su Galatea. La abstracción no llegará al extremo de Frenhofer o de Lantier, pues pese a tratarse de un objeto de ficción, Renovalés siempre se basará en las imágenes pictóricas y en sus recuerdos.³⁰²

- ¡Mira! – dijo el maestro con ademán soberbio.

El amigo miró. Frente a la luz había un lienzo en un caballete; un lienzo gris en su mayor parte, sin otro color que el del preparado, y sobre este rayas confusas y entrelazadas delatando cierta indecisión ante los diversos contornos de un mismo cuerpo. A un lado, una mancha de colores, que era lo que el maestro señalaba con su mano: una cabeza de mujer, que se destacaba vigorosa sobre el crudo fondo de la tela.

Cotoner quedó absorto. ¿Aquello lo había pintado realmente el gran artista? No veía la mano del maestro. Aunque él fuese un pintor insignificante, tenía buen ojo y adivinaba la indecisión, el miedo, la torpeza, la lucha con algo irreal que se escapa, negándose a entrar en el mundo de la forma. Saltaba a la vista la

arrancando tiras del lienzo, yendo de un lado a otro con su presa como una bestia furiosa” (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 235).

³⁰¹ Opina su amigo Cotoner sobre los retratos del pasado: “Sí, era Josefina, pero con algo extraordinario, ideal. Sus facciones parecían las mismas, pero llevaban una luz interna que las embellecía. Era el defecto que había encontrado siempre en estos retratos pero se calló” (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 415).

³⁰² Diferimos entonces de la opinión de Tomás Ferré (1998: 109) cuando, comparando la novela de Blasco con la de Zola y Balzac, afirma que a diferencia de estas, en la de Blasco triunfa de forma absoluta la mujer y la vida sobre la obra y la profesión. Las posibles coincidencias entre *La maja* de Blasco y *La obra* de Zola han sido objeto de estudio por Anne-Marie Reboul (1995) quien incluso relaciona ambas obras con Goya (1997a).

inverosimilitud de los rasgos, la rebuscada exageración: los ojos enormes, monstruosos en su grandeza; la boca diminuta como un punto; la piel de una palidez luminosa, sobrenatural. Solamente en sus pupilas había algo notable: una mirada que venía de muy lejos, una luz extraordinaria que parecía traspasar el lienzo.

- Me ha costado mucho. Ninguna obra me hizo sufrir tanto. Esto es la cabeza nada más. ¡Lo más fácil! Después vendrá el cuerpo; una desnudez divina, como nunca se haya visto. Y tú solo la verás, ¡sólo tú!

El bohemio ya no miraba el cuadro. Contemplaba con extrañeza al pintor, asombrado de aquella obra, desconcertado por su misterio.

- Ya ves, ¡sin modelo!, ¡sin la realidad delante! – continuó el maestro-. No he tenido más guía que esos; pero es el mejor, el definitivo.

“Esos” eran todos los retratos de la muerta, descolgados de las paredes, colocados en caballetes o en sillas, formando un apretado círculo en torno del lienzo empezado.

El amigo no pudo contener el asombro, no pudo fingir más tiempo, vencido por la sorpresa.

- ¡Ah! ¡Pero es...! ¡Pero... has querido pintar a Josefina!

Renovales se echó atrás con violenta sorpresa. Josefina, sí: ¿quién había de ser? ¿Dónde tenía los ojos? Y su mirada iracunda trastornó a Cotoner.

Este volvió a contemplar la cabeza. Sí, era ella, con una belleza que parecía de otro mundo; extrema, espiritualizada, como si perteneciese a la humanidad nueva, libre de groseras necesidades, en la que se hubiesen extinguido los últimos restos de la animalidad ancestral. Contemplaba los numerosos retratos de otros tiempos, y reconocía sus rasgos en la nueva obra, pero animados por una luz que venía de dentro y cambiaba el valor de los colores, dando al rostro una novedad extraña.

-¡La reconoces por fin! – dijo el maestro, que seguía ansiosamente la impresión de su obra en los ojos del amigo-, ¿Es ella? Di, ¿no te parece igual?

Cotoner mintió con cierta conmiseración. Sí, era ella; por fin la veía bien... Ella, pero más hermosa que en vida... Josefina nunca había sido así.

Ahora era Renovales el que miró con extrañeza y lástima. ¡Pobre Cotoner! ¡Infeliz fracasado, paria del arte, que no había podido salir de la muchedumbre

anónima y carecía de otra sensibilidad que la del estómago!... ¡Qué sabía él de aquellas cosas! ¡Por qué insultarle!

No había reconocido a Josefina, y sin embargo, este lienzo era su mejor retrato, el más exacto.

Renovales la llevaba en su interior; la contemplaba sólo con recogerse en su pensamiento. Nadie podía conocerla mejor que él. Los demás la tenían olvidada. Así la veía... y así había sido (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 437- 439).

Como vemos, el proyecto inicial de Renovales es recrear el desnudo de Josefina para su contemplación personal. Con este fin se basa en los cuadros anteriores para revivir un rostro idealizado que supla, como en el retrato destruido, la cara de su esposa. Esta primera despersonalización nos hace dudar acerca de la naturaleza de su Galatea que ya no encarnaría a Josefina sino a su cuerpo, la maja de Renovales que fue hecha pedazos por la mujer real. De este modo, pese al mejoramiento del rostro, el pintor pronto renuncia a la idea de reproducir el retrato y fusiona este con un proyecto anteriormente abandonado: por un lado, recreará otro retrato de Josefina, similar a los expuestos, es decir, “vestido”; por el otro, reutilizará su cuerpo para representar la escena de Friné saliendo del mar en el esplendor de los ritos eleusinos, un clásico contexto mitológico en el que exponer sin trabas su Ideal. Esta segunda composición supone, implícitamente, una clara renuncia al contexto realista así como un acercamiento al desnudo clásico, no exento, quizá, de una creciente dosis de lascivia (Reyero 2009: 51).³⁰³

³⁰³ En una recreación similar del desnudo griego con elementos comunes a la recreación de la maja y en general, a la deleitación ecfrásica en el cuerpo femenino que veíamos también en Zamacois, Blasco Ibáñez remite a su propia descripción de la bella cortesana Sónnica y su comparación con Friné (1901): “Dos horas después del mediodía despertó Sónnica (...) La hermosa griega arrojó al suelo las cubiertas de blanco lino de Sétabis, y su primera mirada al despertar fue para su desnudez, siguiendo con ojos cariñosos todos los contornos de su cuerpo, desde el seno, hinchado por redondeces armoniosas, hasta el extremo de sus rosados pies. La cabellera opulenta, perfumada y de sedosos bucles, descendiendo a lo largo de su cuerpo, la envolvía como un regio manto de oro, acariciándole de la nuca a las rodillas con su suave beso. La antigua cortesana, al despertar, admiraba su cuerpo con la admiración que habían infundido en ella los elogios de los artistas de Atenas. Aún era joven y hermosa; aún podía hacer temblar de emoción a los hombres al final de un banquete, mostrándose, sobre la mesa, desnuda como Friné. Sus manos, ávidas de embriagarse con el tacto de su hermosura, acariciaban la redonda y firme garganta, los globos de nácar terminados por un sutil pétalo de rosa, apreciando su firme elasticidad y la tortuosa red de venillas azules que se dibujaban débilmente bajo la satinada epidermis. Después bajaban y bajaban, rozando las entradas del talle, las fuertes caderas, el vientre de curva suave, semejante a la de una crátera, y las piernas, cuya armoniosa redondez era comparada en otros tiempos a la trompa del elefante por los mercaderes asiáticos que la visitaban en Atenas. El amor había pasado sobre ella. El amor había pasado sobre ella su lengua de fuego sin consumirla. Había vivido en medio de sus ardores, fría, insensible y blanca como la estatua de mármol bajo el resplandor del sol. Y al verse joven aún, hermosa y con una frescura de virgen, sonreía satisfecha de sí misma, contenta de la vida” (Blasco Ibáñez, *Sónnica* 705);

Hacía tiempo que soñaba con una obra maestra. La tenía completa en su imaginación, hasta en sus menores detalles. Veíala, cerrando los ojos, tal como había de ser, si es que llegaba a pintarla. Era Friné, la famosa beldad de Atenas, mostrándose desnuda a los peregrinos aglomerados en la playa de Delfos. (...) El cuerpo blanco, luminoso, destaca la armoniosa curva del vientre y la punta aguda de sus firmes senos sobre el azul oscuro del mar. El viento arremolina sus cabellos como serpientes de oro sobre los hombros de marfil; las ondas, al morir cerca de sus pies, le envían estrellas de espuma que, con su caricia, estremecen su piel desde la nuca de ámbar a los talones sonrosados. La arena mojada, tersa y brillante como un espejo, reproduce invertida y confusa la soberana desnudez en líneas serpenteadas, que adquieren al perderse el temblor del iris. Y los peregrinos, caídos de rodillas, en el éxtasis de la admiración, tienden los brazos hacia la diosa moral; creyendo que la Belleza, y la eterna Salud salen a su encuentro (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 272-273).³⁰⁴

La recreación de este desnudo pasa a un segundo plano en las últimas páginas de la novela. Quizá por tratarse del retrato del referente real de su desnudo más admirado, la mayor dificultad con la que se encuentra Renovales es la de dar cuerpo al retrato de Josefina o, en otras palabras, vestir o esconder los restos de lo que antaño fue un Desnudo Ideal. Por otro lado, en su búsqueda desesperada de modelos, Renovales se encuentra ante una nueva concepción del desnudo que desconoce, esto es, el desnudo velado, adornado y un tanto fetichista, que protagoniza la mayoría de las estampas pornográficas que recopilaba Don Lope en *Tristana* o que, en *La maja*, colecciona el yerno de Renovales. Estas escenas, cuyo primer objetivo fue sustituir o apoyar a la modelo profesional en su pose artística, en las últimas décadas del siglo se convirtieron

“Como dice Herodoto, los que no son griegos consideran como un oprobio mostrarse desnudos. ¡Si supieras cuánto escandalizaron al principio a las gentes de esta ciudad mis costumbres de ateniense!... ¡Como si en el mundo existiera algo más hermoso que la forma humana! ¡Como si el desnudo no fuese la suprema belleza! Adoro a Friné asombrando con su cuerpo sin velos a los viejos del Aerópago, haciendo rugir de admiración a la muchedumbre que vio surgir sus blancas formas de entre las ropas como la luna entre las nubes. Creo en la belleza de sus pechos más que en el poder de los dioses” (*Ib.* 711).

³⁰⁴ Para ello pretendía llevar allí “mujeres tras mujeres; cien si era preciso, para estudiar su blanca desnudez sobre el azul del mar y del cielo, hasta que encontrase el cuerpo divino de la soñada Friné” (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 273). De nuevo Renovales se ve obligado al estudio de un referente externo para completar su obra. Esta concepción de la mimesis recuerda de nuevo al pintor griego Zeuxis (citado en el primer capítulo de este trabajo), del que se dice que, para representar a Helena de Troya, pidió a las cinco doncellas más hermosas de Trotona que le permitiesen pintar lo más bello de cada una de ellas.

en un producto de consumo de masas en toda Europa. El juego erótico es el mismo que el del cuadro premiado en “Cuentos” (1900) de Zamacois, antes citado. Así pues, el paso siguiente al desnudo erótico es el desnudo picante y la industrialización de la mirada erótica.

Si el desnudo con pretensiones eróticas se atiene por lo general a la norma de la desnudez completa, el desnudo picante basa su poder de atracción en el juego de ocultar, y enseñar. Zapatos, medias, ligeros, chales, velos, pañuelos y abanicos se convierten en accesorios indispensables de la escenificación erótica. Aunque pretendían hacerse pasar por academias, ya en los primeros ejemplos de desnudos y escenas picantes los muebles y todo tipo de accesorios proporcionaban un mínimo ambiente de tocador. La insinuante mirada en dirección a la cámara puede considerarse asimismo una constante de la fotografía erótica. Si, debido a las limitaciones técnicas, los motivos eróticos eran raros y muy caros para un bolsillo normal en la época del daguerrotipo, con la invención del procedimiento negativo-positivo y la aparición de las tarjetas estereostópicas y de visita (después de 1850) y la postales después de 1870, comienza lo que se podría denominar como industrialización de la mirada erótica. Hasta el fin de la II Guerra Mundial, París fue el centro más importante de producción y distribución, hasta el punto de que las fotos eróticas se ofrecían frecuentemente bajo el nombre de “fotos de París” (Koetzle 142).

La imagen ya no se contempla con desinterés artístico sino que el énfasis con el que se hace explícito el cuerpo de la mujer real excita ahora el erotismo y el placer sexual.³⁰⁵ Por este motivo, cuando Renovalles pide ayuda a su yerno para encontrar a una modelo para su retrato, este se ríe de lo que considera una forma remilgada de camuflar como arte lo que para él no puede ser más que un entretenimiento pornográfico.

³⁰⁵ “That images of artists’ models were colonized by attributes of pornography should not surprise us and most certainly did not present the nineteenth century visual conundrum: female models who pose nude had long been characterized by the public as prostitutes and the artist’s private atelier as a type of brothel. As a technique, photography facilitated the complete erosion of an already undermined distinction between female model and pornographic poser. One might even view the pornographic status of these photos as specifically evolving from their identification as images of artist’s models; the photo becomes, an immediate image of the model (read prostitute) instead of an idealized image of woman. These are not, in the other words, ‘images’ of women; these ‘are’ women, but they are a certain type of women-‘models’, for only models would stand naked before a photographer. *Académies* are always already pornographic because the model’s body is perceived as always already pornographic, no matter her pose” (Lathers 236).

Pero la vida moderna era otra cosa; él leía con entera libertad; leía mucho, tenía en su casa una biblioteca, compuesta lo menos de un centenar de novelas francesas. Adquiría todos los volúmenes que llegaban de París con una hembra puesta al fresco en la cubierta, y en cuyo interior, so pretexto de relatar las costumbres griegas, romanas o egipcias, se encontraban un sin número de buenas mozas en pelota o efebos al natural, sin otros adornos de civilización que las cintas y gorros que cubrían sus cabezas (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 309).

La misma impresión tiene la mujer finalmente escogida, una viciosa cantante de bajos fondos que se hace llamar Bella Fregolina; de ahí su sorpresa cuando el pintor, en lugar de querer ver su desnudo, le pide que se vista con las ropas de su difunta esposa. Cuando sale con ellas, Renovales identifica en seguida en esta irreverente y moderna Fornalina todas sus abstracciones: la amante constante, el modelo desnudo de sus recuerdos y la *dama velata* que idealizó en sus retratos.³⁰⁶ La ficción de esta falsa Galatea, artificio sobre un cuerpo que él toma prestado, se rompe cuando se encuentra con unos “ojos fríos que le examinaban entornados, con una curiosidad profesional” (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 474). Se desvanece así “aquel algo indefinible que había encerrado el cuerpo de su Josefina, de su maja desnuda” (*Íd.*). Renovales reconoce entonces su fracaso absoluto como Pígalión en todas sus versiones: no sólo no es capaz de crear y dar vida a su Ideal desde la nada, sino que ni siquiera puede darle forma si no es recurriendo a imágenes de otras fuentes que falsifica para hacer suyas.

³⁰⁶ Dado que concede su cuerpo juvenil al desnudo de Friné, el retrato de Josefina se compondrá de una cabeza idealizada sobre el cuerpo demacrado de la Josefina real después de sus embarazos, un cuerpo consumido que, no por casualidad, pretende ocultar con el artificio del vestido. Así se explica que para este retrato busque “mujercitas pequeñas, débiles, enfermizas, de una gracia de flor mustia, con ojos grandes, mates y dolorosos” (Blasco Ibáñez, *La maja desnuda* 457). Su limitada percepción de la realidad no se plantea siquiera que esta imagen emotiva y artística pueda entrar en contradicción con la efigie, estética y moralmente corrupta, de la Bella Frenolina: “Era una muchacha pequeña, esbelta, de una delgadez rayana en la demacración. Su cara de cierta belleza dulce y melancólica era lo más notable de su cuerpo. Por debajo del vestido, negro con hilos de plata, que se abría en ancha campana, mostrábanse sus piernas de frágil esbeltez, con la carne puramente necesaria para cubrir el hueso. Sobre las gasas del escote, la piel, pintada de blanco, elevábase con ligerísima protuberancia en los pechos, marcando luego las tirantes aristas de las clavículas. Lo primero que se veía de ella eran los ojos, unos ojos límpidos, grandes, virginales, pero de virgen perversa, por donde pasaban las expresiones libidinosas sin alterar su cándida superficie. Se movía como una novicia, los brazos pegados al talle, los codos salientes, encogida y ruborosa, y en esta posición iba cantando con voz de falsete enormes obscenidades, que contrastaban con su aparente timidez. En esto estribaba su mérito, y el público acogía sus palabras monstruosas con rugidos de júbilo, dándose por satisfecho con esto, sin exigirla que levantase los pies o moviese el vientre, respetando su rigidez hierática” (*Ib.* 462-463).

5. CONCLUSIONES.

5. 1. Conclusiones.

Más allá de las discusiones en torno a los límites entre el subgénero narrativo de la novela de artista y la novela de formación y su ejemplificación en la narrativa española peninsular, en este estudio se ha pretendido ofrecer una visión más amplia e interdisciplinar de la presentación en la ficción del personaje del artista con independencia del peso de la problemática estética en la trama o de la relevancia del personaje dentro de las acciones de la misma. De este modo, hemos intentado rastrear la caracterización y evolución del artista con ambiciones creativas en diferentes épocas y subgéneros narrativos, lo que nos ha permitido confirmar y reconsiderar en distintos contextos una serie de tópicos y tratamientos comunes tanto a la ficción narrativa como a la representación del personaje en otras artes, especialmente las plásticas. En la misma medida hemos tratado de relacionar los textos peninsulares con obras canónicas y contemporáneas pertenecientes a otras literaturas con el fin último de matizar la importancia de la deuda que tiene la literatura española decimonónica con ellas. Así, pretendíamos corregir la tendencia general a infravalorar la originalidad de la narrativa española de esta época y a subordinarla excesivamente a la tradición europea.

Un acercamiento honesto a la caracterización del personaje artista debe de tener siempre presente el peso de la pervivencia, casi hasta la actualidad, de la imagen legendaria del artista. Origen y referencia de la mayoría de sus caracterizaciones, las anécdotas presentes en estas ficciones suelen justificarse en los efectos de la inquietante melancolía, comportamientos contradictorios y al mismo tiempo, originales, que se interpretan como síntomas de una personalidad difícil de prever, trasladable y exportada desde la propia obra.

La universalidad de la leyenda facilita la apropiación de algunas de las funciones y símbolos asociados a determinados mitos. Con la aparición y desarrollo del movimiento romántico señalamos la reactualización de dos mitos clásicos: el de Prometeo, el acercamiento del poder creador de la divinidad a la humanidad y sus consecuencias, y el más específico de Pígalión. De hecho, incluso tras el templeamiento titánico, el artista seguirá identificándose con el hombre Pígalión. Al fin y al cabo en este mito se reproducen las dicotomías más frecuentes y conflictivas en las ficciones estudiadas: la relación entre Arte y Vida, Obra y Mujer. En las obras analizadas vemos repetidos los problemas derivados de la supuesta incompatibilidad entre la fecundidad artística y la sexual, la difícil convivencia del artista con el Ideal y la

mujer real y sus concreciones en la musa, la modelo, la prostituta o la esposa, desencuentros y decepciones resumidos en la obra Daudet. Tema normalmente aplicado a la creación plástica, el mito asume desde el Realismo una fuerte connotación educativa que allanará el camino para la preferencia por el artificio finisecular y la conversión de la mujer real en un ideal único y material. En este sentido pensamos que la literatura española ofrece uno de las reflexiones más completas del mito en los deseos de autocreación de Tristana. Su fracaso no hace sino confirmar el omnisciente punto de vista masculino tanto en el discurso como en los acontecimientos relatados, incluidos aquellos pocos protagonizados o escritos por mujeres.

Gran parte de las características atribuidas al artista son fácilmente reconocibles en la mayoría de los protagonistas de la novela moderna desde su resurgimiento en la literatura ilustrada. En este sentido, entendimos como lógica y esperable la caracterización común, en esencia, entre el héroe moderno y el héroe romántico, en cuanto a que este plantea y personaliza la recuperación del subjetivismo y del individuo así como sintetiza la conciencia crítica ante la modernidad. El género narrativo se entenderá de este modo como un vehículo adecuado en el que desarrollar y exponer esta nueva realidad del yo en el mundo y los diferentes procesos que experimentará en él. De manera consecuente, los arquetipos decimonónicos se construirán sobre las pasiones del Werther y del receptivo y aprendiz diletante Wilhelm Meister. Independientemente de la popularidad entre los lectores románticos del primero y entre los finiseculares del segundo, el artista, como personaje de ficción decimonónico, asumirá en su caracterización la hipersensibilidad de ambos, la inclinación amorosa y excesiva del primero y la actitud expectante y el itinerario formativo del segundo.

Además de los ejemplos citados, subyacentes, como decimos, al personaje artista, hemos visto cómo en la literatura española peninsular encontramos frecuentes coincidencias temáticas con algunas de las obras más destacadas de la literatura europea. Dado el frecuente contacto entre la Península y Francia, no es ninguna sorpresa encontrar ecos de las principales obras del siglo en nuestra literatura. Así, también nuestros autores fueron conscientes de las tempranas ruinas de Musset, se identificaron con el aprendizaje frustrado de Lucien de Rubempré, recogieron el testigo de la pasividad de Frédéric Moreau y adoptaron a su manera la revolución psicológica de novelas como las de Bourget e innovaciones discursivas como las propuestas por Huysmans. Sin embargo, al contrario de la opinión general que restringe y reduce estas preocupaciones comunes al periodo modernista y a la simple imitación de relatos

protagonizados por artistas plásticos (*La obra maestra desconocida* de Balzac, *Manette Salomon* de los Goncourt o *La obra* de Zola), hemos recogido numerosos textos coetáneos a estas obras que testimonian una acomodación temprana de los principales motivos presentes en las literaturas europeas. De hecho, como hemos querido demostrar, es posible trazar una serie de anécdotas y tratamientos comunes desde el costumbrismo romántico hasta la vanguardia modernista no siempre coincidentes con sus modelos extranjeros, lo que nos obliga a reconsiderar la importancia de la tradición patria en la actualización constante de la problemática de artista. De este modo, si prescindimos de las particularidades discursivas o de la calidad de estas, las vicisitudes asociadas a la formación del escritor en la *Comedia humana* se encuentran también adaptadas a la realidad nacional en el costumbrismo y en las novelas prerrealistas españolas, y serán con estas, y no sólo con las europeas, con las que dialogarán los personajes poseedores de inquietudes artísticas durante la Restauración española.

En comparación con la que se dedica al escritor (poeta, novelista, dramaturgo o ensayista), la atención prestada al artista plástico es menor y, salvo contadas excepciones, bastante tardía. En este caso se percibe mucho más la recurrencia al modelo francés y a la actualización y contextualización realizada por estos de las anécdotas más prototípicas, lo que no excluye, como veremos, un trabajo similar de matización y ajuste por parte de los autores españoles. En ambos casos se aludirán a los mismos problemas de materialización de la visión interior en la *Obra maestra* y enajenación de la obra plástica específicos de los artistas plásticos.

La caracterización del artista romántico en la literatura peninsular no puede entenderse sin el repaso pormenorizado de su presencia en la prensa, tanto en los relatos de ficción como en las biografías noveladas que se intercalan entre estos. A menudo basadas en las noticias de las *Vidas* de Vasari, estas biografías tienen una doble función: actualizar las anécdotas de los genios consagrados desde un punto de vista moderno, frecuentemente romántico, y, en consecuencia, equiparar tal genialidad a las recreaciones equivalentes que reivindicaban a los artistas contemporáneos. Cuanta mayor es la proximidad espacial o temporal a los lectores, mayor es la moderación en la presentación de la originalidad de las experiencias artísticas, en un cuidado intento de satisfacer la curiosidad social sin escandalizar al lector de la revista. La continuación natural de estas biografías de genios pasados será la novela histórica de origen romántico, subgénero que sobrevivirá a este movimiento histórico. Ejemplo de esta, estudiamos la novelización de la vida del pintor renacentista Fra Filippo Lippi, narración

sobre la que Castelar depositó su opinión acerca de algunos de los debates de la época: la elección entre realismo e idealismo, la recuperación de la fe cristiana, la presentación positiva de la genialidad artística, etc.

Por lo que respecta a la recreación en el género novelesco de los relatos puramente ficticios publicados en la prensa, hemos confirmado como tanto unos como otros remiten a las ficciones costumbristas. Es en ellas donde encontramos las primeras noticias de los primeros encuentros de los jóvenes artistas con la realidad del mercado literario, las peregrinaciones en busca de la publicación de sus obras y los primeros desencuentros. Sólo entonces descubrirán la hostilidad de la ciudad frente a la imagen ficticia del Madrid idealizado y serán conscientes de una sensación de desmembramiento y aniquilación que se convertirá en uno de los temas preferidos de la novela moderna. Desde luego, la observación costumbrista siempre responde a una intención última de hiperbolización y advertencia, de ahí que los desenlaces se reduzcan a menudo a una decepcionante adaptación o a la aconsejada renuncia. Estas dos alternativas reproducen a su vez la oscilación entre la integración o la exclusión social de las que los personajes artistas se sienten víctimas. El extremismo de este selectivo universo acogerá con entusiasmo el dramatismo del héroe romántico de origen wertheriano. Así, del mismo modo que se identifica artista y obra, y ocio y trabajo, en el joven romántico se asumirán como inseparables la exaltación sentimental con la expansión artística y viceversa.

En las novelas de costumbres contemporáneas escogidas para nuestro análisis vimos cómo, *grosso modo*, la representación del artista correspondía con lo detallado previamente en los artículos costumbristas precedentes o contemporáneos. Sin embargo, a diferencia de estos, la novela de esta época se esfuerza por ampliar el universo del relato a un contexto histórico reconocible por el lector, si bien es evidente su dependencia respecto al dualismo moral omnipresente, por otro lado, en la poética romántica. Así pues, el artista se presenta como un ser excepcional, dotado de un talento equivalente a una virtud común a la bondad natural del pueblo, que le autorizará para defender un conjunto de ideales sublimes ligados a un concepto trascendental de misión poética. En ocasiones parte del pueblo pero siempre guía de él, será normalmente el escritor el que protagonice unos relatos ambientados en una época relativamente reciente y, como tal, caracterizada por la lucha por el asentamiento de la libertad política. No obstante, pese a la homogeneidad de este tipo de novelas, advertimos cómo la larga duración del reinado isabelino permitía establecer al menos tres matizaciones en

la representación del artista: una cierta implicación política, que confía más en el instrumento literario que en la violencia física, de la década de los cuarenta, el refugio en la formación y presentación poética del protagonista en los cincuenta y el regreso en los años siguientes a la contextualización histórica y a la participación directa, aunque ocasional y como parte de un colectivo, desde la nostalgia de la mirada retrospectiva. Este tratamiento, característico de *El frac azul* y previo a la Revolución de 1868, precederá tanto el sentimiento de pérdida del *Pedro Sánchez* de Pereda como el duelo por la muerte de Alejandro Miquis en *El Doctor Centeno* de Galdós. Por lo que respecta a las creaciones en torno a 1855, suponemos que la preferencia por la continuación novelesca del itinerario poético tal y como se esbozaba en el costumbrismo se explica como un primitivo ejemplo de lo que será la decepción política finisecular, reacción similar en todo caso al refugio poético que en la Francia luisfelipista atestiguan las novelas de Balzac.

Gracias a la popularización del comportamiento y presentación del artista romántico como un tipo atractivo y fácilmente identificable, las obras de lo que se considera el Realismo histórico del XIX español pueden mantener un diálogo constante con esta caracterización, legendaria y moderna al mismo tiempo, del artista decimonónico. De este modo, la presentación e interpretación de estos personajes siempre se confrontan, de forma explícita o implícita, con el tipo romántico para cuestionar su idealidad. Por otro lado, sólo con una progresiva renuncia a la clara oposición de antagonistas del periodo anterior y con el refuerzo del personaje como un individuo en sociedad, para el que la integración o exclusión dejan de ser la principal y única opción, se puede reactualizar el sentimiento de desilusión o desengaño romántico existente aún entre aquellos personajes que creen en la idealización romántica. Siempre y cuando se trate de un sentimiento sincero, los autores realistas se mostrarán compasivos con estos personajes quijotescos, los convertirán en responsables de su propio destino y reflexionarán acerca de la repercusión psíquica del itinerario o aprendizaje más que en la recreación de las pruebas en sí.

La búsqueda de definición del artista en la sociedad es inseparable de la interrelación con la clase social de la que procede, depende y enfrenta, la igual de ambigua clase media. La fascinación que desprende la originalidad del artista acrecienta lo que Rosalía de Castro describe acertadamente como un deseo apremiante de Novedad, por lo que pronto ciertos individuos burgueses intentarán apropiarse de su forma más superficial y menos comprometida hasta que su presencia acabe siendo

indispensable en cualquier tertulia social. Se explica así la proliferación de poetastros u otras aptitudes acordes a modas estafalarias en las ciudades de provincia, como el Cisne de Pardo Bazán, o el entretenimiento atemperado de Bonifacio Reyes en la novela de Clarín. En ambos casos vimos cómo los personajes, conscientes de la identificación, se esforzaban en reproducir, convenientemente ridiculizados por el narrador, el éxtasis de la creación artística, trasladada desde la obra al autor, hasta los límites permitidos por la seguridad de su posición social. La evolución del Realismo y del Naturalismo se preocupará por hacer hincapié en el autoanálisis, refinamiento y búsqueda espiritual de estos personajes oscilantes entre la comodidad burguesa, el sentimiento diferenciador y el refugio y abstracción simbólica.

La radicalización de la crítica social que encontrábamos en los primeros momentos de la novela romántica resurge en los textos del naturalismo radical. Pese a lo proclamado desde sus prólogos, los protagonistas creadores de estas novelas distan bastante de ser medianías como las anteriormente citadas, sino que recuerdan más bien a los aspirantes urbanos de las primeras advertencias costumbristas, víctimas del determinismo pero también del dualismo social de una sociedad si cabe aún más hostil y omnipotente. En la práctica, los únicos conatos de trascendencia se encontrarán en la *Declaración* de Alejandro Sawa probablemente por su filiación con la desilusión romántica que rastreábamos hasta Musset.

La ausencia de esperanza y la recreación en una insatisfacción resignada que caracterizarán a los artistas de las novelas finiseculares más cercanas a la renovación modernista representan el último paso de las ilusiones perdidas de la tragedia romántica tras su paulatino cuestionamiento realista. La complicación del proceso vital y creador, la incertidumbre del desenlace y la recuperación de la responsabilidad individual hacen más consciente al personaje finisecular de la dificultad de conciliar la visión interior y la búsqueda espiritual en un mundo intrascendente y cada vez más deshumanizado. En este contexto el artista reivindica para sí la ambigüedad social que antes intentaba esclarecer, busca alternativas fuera de los esquemas existentes e iniciará el camino para la definición de la figura del intelectual.

La ambición esperanzada que caracterizaba al artista romántico y todavía en parte a sus adaptaciones realistas desaparece poco a poco en el finisecular. Este artista nacerá y se recreará en la decepción generacional que le precede y hereda, y optará por intentar la reconstrucción de un presente y un yo artificial desdeñador de las lamentaciones vociferadas de los héroes románticos. El mal del siglo romántico pervive

así en estos héroes modernistas, únicos actores de un drama interior que se identifica con un discurso tan aparentemente desinteresado como focalizado. Son las consecuencias de la necesidad de reposo, planeada ya en *El frac azul*, pero ahora identificada con la huida y el desánimo, una nueva forma de concebir el aprendizaje que se aleja de la idea del progreso ilustrado y busca el conocimiento de sí a través de la intimidad.

Si en el tipo romántico resultaba casi imposible diferenciar la herencia wertheriana de la auténtica y propia problemática del creador, en el personaje finisecular la búsqueda y recreación estética será común a todo tipo de héroes decadentes, artistas, coleccionistas, dandies, etc. La identificación entre artista y objeto creado permite que en cierto modo todo personaje que intente la evasión a través de la aplicación del artificio a su persona comparta ciertos rasgos comunes con y del creador artístico. Desde luego, uno de los personajes más mimados de entre los mencionados es el estrictamente creador y artista, especialmente inclinado, tal y como indica la tradición, a la anomalía social y a la obsesión por la creación de un paraíso propio y artificial. La excepcionalidad incomprensible se verá, de hecho, como un síntoma esperable de la patología del genio.

Incluso en este clima favorable a la reproducción artística, el desarrollo de los problemas de la vocación depende en la mayoría de los casos del tipo de discurso escogido, la interdependencia entre este y el relato y la propia concepción poética del narrador. Nos encontramos así, junto a la confirmación del naturalismo católico, espiritual y un tanto idealizado de *La Quimera* de Pardo Bazán, la visión personalísima y abúlica de Fernando Ossorio o la reivindicación del desnudo femenino en Zamacois y en Vicente Blasco Ibáñez. Si exceptuamos al protagonista de Pío Baroja, uno de los mejores ejemplos de simbiosis entre el héroe decadente y la visión plástica propiamente artística, la mayoría de los ejemplos estudiados suelen recrear el interés por la éfrasis frecuente en los referentes franceses. Estos se basan a su vez en muchas de las fórmulas de la leyenda o mitos del artista, si bien en el caso español estos mismos tópicos se reproducen convenientemente atemperados. De este modo, las alusiones eróticas asociadas al refinamiento de la mujer fatal decadente pasan a menudo a un lugar secundario respecto a la revalorización del desnudo clásico, rara vez descontextualizado y por tanto casi siempre desposeído de la capacidad de suscitar escándalo. Por otro lado, el interés por las connotaciones artísticas y sexuales entre la obra y la mujer suelen explicarse o bien acudiendo a la inversión del mito de Pigmalión antes citado y presente

en las conocidas anécdotas de Heine y en *El toisón de oro* de Gautier, o incluso de manera más inmediata, acercándonos a la realidad pictórica del momento en la que el desnudo, desde distintas tendencias y contextos, se reivindica como un tema del nuevo siglo.

Así pues, tanto como representante de la crítica a la modernidad como por la fácil y rápida reducción a poses dramáticas de su comportamiento prototípico, es evidente que el artista romántico es un referente explícito o implícito para los autores y los lectores de la literatura decimonónica. La recreación ensalzadora o satírica del tipo y de sus descendientes realistas, naturalistas o modernistas permite la reivindicación de la creación artística, incómoda en la nueva sociedad positivista y capitalista, así como fomenta la popularización y degradación de los aspectos más exagerados del tipo en manos del lector o espectador. Representación por lo tanto de una caracterización que nace desde la ficción de la leyenda y de la propia literatura, hemos llamado la atención sobre la existencia de unos modelos nacionales contemporáneos a las obras más difundidas de otras literaturas, sobre todo la francesa, con los que, por otro lado, los textos españoles mantienen una relación consciente que no se ve alterada por cuestiones relacionadas con la calidad literaria. En este sentido, aunque la herencia extranjera es fundamental en determinados periodos, hemos intentado destacar en la medida de lo posible la reflexión en nuestra literatura de temas existenciales, como los referidos a las inquietudes artísticas, que apenas se habían señalado en los estudios dedicados a la novela de determinados periodos, como la prerrealista, o se habían restringido a comparaciones concretas y a menudo despreciativas, entre determinados textos españoles con ciertos modelos extranjeros. El mismo objetivo nos ha impelido a indagar, aunque fuera sólo como esbozo de futuras investigaciones, en las constantes y fructíferas interrelaciones entre las artes, referencia imprescindible, en nuestra opinión, en cualquier trabajo que intente acercarse a la figura del artista, máxime en su aspecto creativo. Aunque en esta tesis la mayoría de las aportaciones en este sentido han tenido una intención más informativa que realmente innovadora, no podemos dejar de destacar, como pequeños ejemplos, la aclaración en torno al tan intencionado como erróneo estudio frenológico y fisonómico sobre Fra Filippo Lippi en Castellar o, la contextualización de las écfrasis del desnudo en la novela de finales del siglo XIX y principios del XX. La coexistencia de estas descripciones con la moda y consumo de sus materializaciones tanto plásticas como pornográficas explica, inevitablemente, el interés por su recreación literaria.

Como hemos visto, también en aquellos textos que idealizan la genialidad y trayectoria trágica del creador se suelen incluir personajes burgueses, normalmente femeninos, que esperan y consienten lo extraordinario del comportamiento artístico, sobre todo cuando no cae en la exageración o no se escapa de la limitada comprensión social. Por otro lado, a través tanto del propio texto como en la ficción que en él se desarrolla, el artista no muestra demasiada oposición en consentir e incluso promover estas expectativas burguesas. La conformidad es esencial en el caso de los imitadores, carentes de verdadero talento, de la aptitud excepcional atribuida al creador, comportamiento en el que, como hemos dicho, suele destacarse la hipersensibilidad y la consiguiente pose de auto-marginalidad. Este “parecer” que Mesonero describía como un proceso de *romantización* desde y para ficciones literarias lo encontraremos a lo largo de todo el siglo. Lo que en principio se considera como resultado de una equivocada interpretación o de un simple afán de notoriedad es reelaborado por pseudociencias como la Frenología y la Fisonomía como síntomas de una enfermedad, atractiva y por tanto imitada que, más adelante, explicará una supuesta relación entre la creatividad, la locura y la criminalidad. En este sentido, por su amplia difusión y simplificadora visión, los estudios de Lombroso y de Nordau matizarán la presentación de los herederos del tipo romántico, genios auténticos y pretenciosos falsarios, sobre los cuales debatirán también Pardo Bazán, Clarín, Gener o Llanas Aguilaniedo. El personaje del artista responderá así al menos a tres referentes ficcionales que se alimentan mutuamente: la leyenda y biografía novelada, la ficción poética y la ficción científica. Llevadas al extremo y en un solo individuo, causarán la esterilidad artística de Apolodoro/Luis en *Amor y Pedagogía*.

En cierto modo, esta reflexión acerca de la caracterización en la ficción peninsular del personaje del creador ha intentado ofrecer una explicación histórica y literaria a las incógnitas que planteaba la máscara, vestimenta y pose del Caballero de las botas azules. En muchos aspectos Rosalía de Castro profetiza en esta novela la revisión finisecular de las inquietudes esenciales del movimiento romántico, tales como la ambigüedad de las categorías narrativas, las expectativas del relato o la correcta interpretación de la búsqueda de la originalidad individual. Con la misma intención, animamos al análisis y reflexión en torno al impacto que, sobre la comunicación literaria, suponen los tempranos ensayos de perspectiva múltiple como los que plantea Clarín en *Doña Berta*: los principios del cuestionamiento del desinterés y objetividad en

la elección del referente, el Ideal, la obra creada y las diversas interpretaciones, desde la recepción y creación literaria, tanto de las producciones como de las vidas artísticas.

5.2. Conclusions.

Beyond the discussions about the limits between the narrative subgender of the artist novel, the formation novel and their exemplification in the Spanish Peninsular Narrative, this thesis aims to show a wider and interdisciplinary vision of the character as an artist. Thus, the study focused on all kind of characters independently of the relevance of the aesthetic problem on the topic or the character importance in the plot. In this sense, I covered the characterization and evolution of the artist with creative aspirations in different time periods and narrative subgenres. Thanks to that process I have been able to confirm and reconsider in various contexts an amount of common topics and forms in narrative fiction as well as in the representation of this artistic archetype, especially in the plastic arts. I also tried to relate these peninsular examples with other classical and contemporary masterpieces in other literature traditions in order to clarify the importance of the debt that the 19th Spanish Literature owes them. In this sense, I aimed to review the general tendency that misleads the Spanish Narrative originality of this age, which tends to be excesssfully subordinated to the European Tradition.

A honest approach to the means of portraying the artist character cannot forget the pervivence of the artist legend which is still present nowadays. This legend is the origin and the reference of the most part of the characterizations. Thus, the anecdotes described in these fictions used to be justified by the effects of the disturbing melancholia. These conflicting and original behaviours are interpreted as symptoms of an unpredictable personality that can be traslated and exported from the artistic piece by itself.

The universality of the legend makes the assumption of some functions and symbols usually associated to particular myths easier. With the aparition and development of the Romantic Movement I find the reactualization of two classics myths: the Prometheus Myth (that means, the consequences of approaching the divine creative power to the Humanity), and most specifically, that of Pymalion. In fact, once the artist begins to forget his titanic behavior, he will continue to identify himself with the man Pygmalion. Moreover, in this myth the most frequent and troubled dichotomies that I study in the selected fictions are reproduced: the relationship between Art and Life, *Oeuvre* and Woman. The analyzed fictions cover the problems of the supposed incompatibility between the artistic and the sexual fecundity as well as the complicated

coexistence of the Ideal with the real woman. At the same time, the concretions of this female character in the muse, the model and the prostitute or wife (all situations, disagreements and disappointments summarized by Daudet) are also explored as a secondary field. Although this myth has usually been applied to the plastic creation, from the Realism this myth assumes a strong educational meaning that advanced the *fin de siècle* preference to the artifice and the transformation of the real woman into a singular and material ideal. In this sense, I think that the Spanish Literature offers one of the reflections of this myth in the autocreation wishes of Tristana. Her failure confirms the omniscience of the male point of view, which is present in the discourse, as well as in the events. This point of view also appears in the fictions with female characters or written by women.

A lot of characteristics ascribed to the artist are easily recognized in the majority of the main characters of the Modern Romance from its resurgence in the Age of the Enlightenment. I understand the logical and expected common characterization, essentially, between the Modern Hero and the Romantic Hero. This last character proposes and personalizes the retrieval of the subjetivism and the self, at the same time that offers the synthesis of the critical conscience facing the Modernity. Thus, the narrative gender will be taken as the best way in which this new reality of the self in the world is showed as well as the different process that this self suffers in it. Consequently, the 19th century archetypes will be built on the Werther's passions and the learner and diletant Wilhelm Meister. In spite of the popularity of Werther in the Romantic readers and that of the Wilhelm in the *fin de siècle* readers, the artist, as a 19th century character, will assume in his characterization the hypersensitivity of both of them: the loving and excessive inclination of the Werther and the expectant attitude and training schedule of the Wilhelm Meister.

Beyond these mentioned examples always related to the artist character, I have found that Spanish Peninsular Literature has numerous thematic coincidences with some of the most well-known works in the European Literature. Because of the frequent contact between Iberian Peninsula and France, it is not surprising to find echos of its most important 19th century works in Spanish Literature. The Spanish authors were also aware of the early downfalls of Musset; they identified themselves with the frustated apprenticeship of Lucien de Rubempré; they understood the pasivity of Frédéric Moreau. Moreover they adopted the psicological revolution developed in novels by Bourget and the speech innovations proposed by Huysmans as if they were their own.

However, contrary to the general opinion that reduces these worries to the Modernism and to the plots featured by plastic artists (Balzac's *The unknown masterpiece*, Goncourt's *Manette Salomon* and Zola's *The Masterpiece*), I have gathered up many contemporary examples that demonstrate an early accommodation in Spanish Literature of the main motives presented in the European Literatures. In fact, as I wanted to show, it is possible to sketch a series of common anecdotes and treatments from the Romantic *costumbrismo* to the Modernist *avant-garde*. As these facts are not always coincident with their foreign models, I must reconsider the importance of the national tradition in the constant updating of the question of the artist. Because of this, if I leave the particularities of the discourse or their quality away, the vicissitudes related to the writer in the process of formation described in the *Human Comedy* are also adapted in the national reality through *costumbrismo* and the Pre-realist Spanish novels. The characters with artistic ambitions will dialogue not only with the European fictions, but also with these mentioned during the Spanish Restoration.

In contrast with the interest towards the writer (poet, novelist, playwright or essayist), the attention towards the plastic artist is less and normally, quite late. In this last case, I frequently notice how they appeal to the French model and how these models actualize and contextualize the most prototypical anecdotes. This fact does not exclude, as I considered, that Spanish authors make a similar work of adaptation. Both cases allude to the same problems about the materialization of the inner vision in the Masterpiece and the alienation of the plastic work characteristic of the plastic artist.

The characterization of the Romantic artist in the Peninsular Literature cannot be understood without the detailed revision of his presence in the press, in the tales as well as in the fictional biographies inserted between those fictions. Normally based on the Vasari's *Lives*, these biographies have a double function: to actualize the anecdotes of the established genius from a modern and frequently romantic point of view, and, consequently, to put their geniality on the same level as most of the creations devoted to the praise of contemporary artists. Closer in time or space to the readers, the Spanish fictions are more moderate in showing the originality of the artistic experiences, because they deal with satisfying social curiosity without provoking the reader's scandal. The natural continuation of these established genius biographies will be the historical novel of romantic origin, subgenre that will survive to this historical movement. As an example of this type of novel, I study the novelization of the Renaissance painter's life, Fra Filippo Lippi. In this tale Castelar developed his opinion

about some of the epoch discussions: the choice between Realism and Idealism, the recovery of christian faith or the positive presentation of the artistic geniality.

With regards to the novels that recreate the strictly fictional tales published in press, I have confirmed how all of them refer to the fictions of the *costumbrismo*. I found in them the first news about the initial meetings of the young artist with the reality of the literary market, the pilgrimage in search of their published works and the first disillusiones. Only after these experiences they will discover the urban hostility vs the fictional image of the idealized Madrid. Then, they will be aware of the dismemberment and the annihilation, feelings that will become in one of the favourist themes in the modern novel. Of course, the *costumbrista* gaze always responds to an aim of hyperbolization and warning, therefore the endings will be frequently reduced to a disappointing adaptation or to an advised renounce. Both alternatives reproduce at the same time the swing between the integration or the social exclusion that causes that the artist feels himself as a victim. The extremism of this selective universe will welcome the dramatism of the Romantic Hero originally wertherian. In this sense, as it is identified artist with work and leisure with job, in the Romantic young hero the sentimental exaltation will be assumed as an inseparable feature of the artistic expansion and vice versa.

In the novels of contemporary customs selected in my analysis, I witnessed how the representation of the artists agreed with the details previously found in the older or contemporary articles of *costumbres*. However, unlike these last ones, the novel written in this age makes an effort in order to wide the tale universe to a historical context recognizable by the reader, although it is noticeable that their dependence to the moral dualism is always present in the Romantic poetic. Therefore, the artist presents himself as an excepcional being, blessed with a talent similar to a virtue equivalent to the natural goodness of the common people. This talent will empower the artist to guard an amount of elevated ideals justified in a trascendental concept of the poetic mission. Sometimes a part of the common people, but always a guide of them, the writer will be normally the main character of tales settled in a relative recent age and, because of that, characterized by the fight to achieve the political freedom. Nevertheless, in spite of the homogeneity of this sort of novels, I notice how the lenght of the Isabel II's reign let me establish at least three shades in the representation of the artist: a certain political implication who trusts more on the literary instrument than in the physical violence in the 40s, the refuge in the training and poetic presentation of the main character in 50s, and the return in

following ages to the historical contextualization and to the direct participation in politics facts. However, when the artist participates in them, he does it in occasional circumstances and as a part of a collective, by the nostalgia of the retrospective view.

This way of dealing with the situation, characteristic of *El frac azul* previous to the Revolution of 1868, will precede the sense of loss of *Pedro Sánchez* by Pereda as well as the mourning because of the Alejandro Miquis' death in *El Doctor Centeno* by Galdós. Behaving with the creations written around 1855, I think that the preference to the continuation in the novel of the poetic itinerary, as it was sketched in the *costumbrismo*, is explained as a primitive example of the future disappointment, because of the *fin de siècle* politics. Nonetheless, this reaction is similar to the poetic refuge in the France of Luis Felipe witnessed in the Balzac's novels.

Thanks to the popularization of the behaviour and presentation of the Romantic Artist as an attractive and easily recognizable type, the pieces written in the period known as the Historical Realism in the 19th Spanish century can maintain a constant dialogue with this characterization of the 19th artist, legendary and modern at the same time. In this sense, the presentation and interpretation of these characters will be confronted, explicitly or implicitly, with the Romantic Type in order to question his approachment to the Ideal. On the other hand, I must consider the progressive renounce to the clear opposition of antagonist in the previous period and the reinforcement of the character as an individual in society. It is just in that sense that I can reactualize the disillusionment or romantic disappointment that exists between those characters who believe in the Romantic Idealization. Provided that it is a honest feeling, the Realist authors will be compasive with these quixotic characters, they will begin to be responsible of their destiny and the authors will think more about the psychological repercussion of the itinerary or apprenticeship than in the recreations of the proofs themselves.

The search of the artist's definition in the society is inseparable of the interrelation with the social class from where it comes, the one that depends on and it faces, this is to say, the also ambiguous middle class. The fascination from the artist's originality increases what Rosalía Castro describes correctly as an apremian wish of Novelty. Because of this, certain bourgeois individuals will try to appropriate of their more superficial and less involved manner. Consequently, after a time, this presence will become indispensable in any social circle. It explains the proliferation of *poetastros* or other aptitudes according to the extravagant fashions in rural towns, as in Pardo

Bazán's Cisne or in the tempered entertainment of Bonifacio Reyes in Clarín's novel. In both cases I studied how the characters, conscious of that identification, made an effort to reproduce, conveniently ridiculized by the narrator, the ecstasy of the artistic creation, taken from the piece to the author, until the limits that were let by the security of their social position. The evolution from Realism and the Naturalism will be focus on emphasizing the self-analysis, the refinement and the spiritual research of these characters who hesitate between the bourgeois comfort, the sense that makes them different, the refuge and the symbolic abstraction.

The radicalization of the social critics found in the first moments of the Romantic Novel reappears in the radical Naturalism texts. In spite of the intentions explained from the prologues, in these novels the creators, as main characters, are far from being mediocrities as those previously mentioned. Otherwise, they look like the urban applicants of the first *costumbristas* warnings, victims of the Determinism but as well of the Social Dualism in an even more powerful and hostile society. Actually, I only will find some trascendental purposes in Alejandro Sawa's *Declaration*, probably because of its filiation with the Romantic Disillusionment that I followed until Musset.

The absence of hope and the recreation in resigned dissatisfaction that will be characteristic of the artists in the *fin de siècle* novels, which are close to the Modernist Renovation, represent the last step of the lost illusions born in the Romantic Tragedy after its progressive and realist questioning. The complication of the vital and creative process, the uncertain ending and the recovery of the personal responsibility make the *fin de siècle* character be more aware of how difficult it is to conciliate the inner vision with the spiritual search when he lives in a more and more deshumanized world, which denies the transcendence. In this context, the artist claims for himself the social ambiguity that he tried to clarify and he looks for diverse alternatives to the present schemes from which he will begin to define the intellectual type.

The hopeless ambition that was characteristic of the Romantic Artist, an ambition that is still living in the realist adaptations, disappears little by little in the *fin de siècle* character. This artist will be born and will rejoice in the previous and inherited by him generational disappointment. In fact, he will choose the reconstruction of a certain present and artificial himself that scorns the lamentations shouted by the Romantic Heroes. The *mal du siècle* survives in this sense in the Modernist Heroes, the unique actors of an inner drama explained by a discourse as apparently disinterested as focused. These are the consequences of the need of rest, which was already considered

in *El frac azul*, but that is now identified with the flight and the discouragement. This new manner of understanding the apprenticeship is far from the idea of progress supported from the Enlightenment and it also searches the knowledge of the self through the privacy and the inner feelings.

If in the Romantic Type was almost impossible to make a difference between the Wertherian Legacy and that of the authentic and own creator's problems, in the *fin de siècle* character the search and the aesthetic recreation will be common to every sort of Decadent Heroes, artists, collectors, dandys, etc. The identification between the artist and the created object, in some ways, allows that any character who tries to escape from the reality through the application of the craft to himself, shares as well certain common features with and from the Artistic Creator. Of course, one of the more loved characters is the strictly creator and artist because, as the tradition aims, he is specially inclined to the social anomaly and to the obsession of creating an own and artificial paradise. His exceptional nature, impossible to comprehend, will be thought as a desired symptom of the genius disease.

Even in this propitious atmosphere to the artistic reproduction, the development of the creative problems depends, in the most of cases, on the sort of selected discourse, of the interdependence between this, the tale and the narrator's poetic conception. Therefore, I find, together with the confirmation of the catholic, spiritual and a little idealized Naturalism defended in Pardo Bazán's *La Quimera*, the very personal and apathetic point of view of Fernando Ossorio or the claim of the female nude defended by Zamacois and Vicente Blasco Ibáñez. If I make an exception with Pío Baroja's character (one of the best examples of symbiosis between the Decadent Hero and the strictly artistic plastic vision), most of the studied examples usually recreates the interest towards the ecfrasis that I found in the French Models. These last ones are based a lot of ways specific to the artist's legend or the myth. In the Spanish examples these same topics are reproduced in a properly moderated way. Because of this, the erotic allusions related to the refinement characteristic of the fatal decadent woman have frequently a minor role in comparison to the revaluation of the classic nude, hardly taken out of its context and, therefore, barely capable of scandalize. On the other hand, the interest on the artistic and sexual connotations between work and woman are usually explained thanks to the inversion of the Pygmalion myth (presented in Heine's anecdotes and in Gautier's *La toison d'or*) or, immediately, thanks to the contemporary pictorial universe

where, in many tendencies and contexts, the nude is being reclaimed as a theme of the new century.

Because of being an exponent of the critique towards the Modernity and because of its easy and fast reduction to the dramatic poses of this prototypical behaviour, the Romantic Artist is an explicit and implicit model to the authors and readers of the 19th century literature. The acclaimed or satirical recreation of the type and of his Realist, Naturalist and Modernist descendents allows the claim of the artistic creation (disturbing in the new positive and capitalist society) as well as the reader and the spectator cause the popularization and deterioration of the most exaggerated archetypical features. Without forgetting its origins in the legend fiction and in the own literature, I call the attention towards the existence of national models contemporary to the most spread works of other literatures, especially the French one, a tradition which with the Spanish texts holds a conscient relationship that is not altered because of questions related to the literary quality. In this sense, although the foreign inheritance is fundamental in certain periods, I wanted to emphasize the reflection in Spanish Literature of some existential themes. For instance, the artistic worries that have been hardly noticed in the research studies devoted to the novel of certain periods (such as the Pre-realist one) or that have been limited to particular comparatives, frequently disdainful, between specific Spanish works and certain foreign models.

The same intention has led me to wonder, perhaps only as a suggestion for future researchs, the constant and productive correlations between the different arts. In my opinion, this reference must be in any work that aims to get closer to the artist type, specially in his creative aspect. Although in this thesis the most of these contributions had more an informative purpose than actually an innovative intention, I have to point how I have clarified two facts: one, the wrong and deliberated analysis from the Phrenology and Physiognomy about the painter Fra Filippo Lippi in Castelar's novel, and the second, the context of the nude ecfrasis in the novel at the end of the 19th century and the beginnings of the 20th. The coexistence that these last descriptions have with the fashion and use of these plastic and pornographic objects explains the obvious interest in their literature recreation.

As I have seen, in those texts that idealize the genius and the tragic creator's career, it is also frequent to include bourgeois characters, usually female, who hope and retain what is extraordinary in the artistic behaviour. It chiefly happens when this artistic attitude does not get to the point of exaggeration or does not escape to the limited

social comprehension. On the other hand, throughout the text itself and the fiction developed in it, the artist does not show too much disagreement with consenting or promoting these bourgeois expectations. The approval is fundamental in the case of the imitators of the exceptional aptitude distinctive of the creator. These ones, lacking true talent, usually highlights in their behaviour the hypersensitivity and the resulting pose of auto-isolation. This “parecer” that Mesonero described as a process of *romantización* from and towards literary fictions is found across all the century. This pose is a result of a mistaken interpretation or of a simple desire of notoriety and it is rebuilt by the pseudosciences Phrenology and Physiognomy like symptoms of a disease, attractive and because of this, limited, which will explain later a thought relationship between creativity, insanity or madness and criminality. In this sense, thanks to its wide spreading and simple point of view, Lombroso’s and Nordau’s studies will shade the presentation of the inheritors of the Romantic Type, the Authentic Genius and the Pretentious and False People. As I studied, this type becomes an object of discussion to Pardo Bazán, Clarín, Gener o Llanas Aguilaniedo. In this sense, the artist’s character will reply to at least three fictional models that depend one on the other: the legend and the narrative biography, the poetic fiction and the scientific fiction. Taken to the extreme and in an only man, they will cause the artistic sterility of Apolodoro/ Luis in *Amor y Pedagogía*.

In some senses, this reflection about the characterization in the Peninsular Fiction of the creator character has aimed to provide a historical and literary explanation of the mystery formulated by the mask, clothing and pose of *El caballero de las botas azules*. In many aspects, Rosalía de Castro predicts in this novel the *fin de siècle* review of the essential worries of the Romantic Movement, such as the ambiguity of the narrative categories, the expectations through the tale and the correct interpretation of the search of the individual originality. With the same purpose, I encourage the analysis and consideration about the impact that means on the literary communication the early attempts of the multiple perspective that are suggested in Clarín’s *Doña Berta*: the principles of the considerations of the disinterest and objectivity in the election of a model, the Ideal, the created piece and the various interpretations, from the reception and the literary creation, of the productions and the artistic lives.

6. BIBLIOGRAFÍA.

6. BIBLIOGRAFÍA.

- Abrams, M H. *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*. London: Oxford University Press, 1975.
- Agamben, G. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, España: Pre-Textos, 1995.
- Aguinaga, A. M. La Quimera. *Orientación hacia el Misticismo*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1993.
- Akers, J. "Out of the garden and into the city." *Anales Galdosianos* 20. 1 (1985): 23-27.
- Alas, L. [Clarín]. "Los grafómanos." *La Ilustración Española y Americana* 30. 22 (15/06/1886).
- _____. "La novela novelesca." *El Heraldo de Madrid* 2. 216 (4/06/1891).
- _____. "Cartas a Hamlet I-II." *Ilustración Española y Americana* (8/01/1896) y (8/04/1896)
- _____. *Obras completas I [Galdós]*. Madrid: Renacimiento, 1912.
- _____. *La Regenta* 1 y 2. Ed. G. Sobejano. Madrid: Castalia, 1989-1990.
- _____. *Sinfonía de dos novelas. Su único hijo*. Ed. F. Muñoz Marquina. Torrejón de Ardoz: Akal, 1998.
- _____. *Cuentos completos [I. El poeta búho, Amor è furbo, Un documento, Las dos cajas, Doña Berta, Cambio de luz, Rivales; II. Vario, El sustituto, El señor Isla, González Bribón, Un voto, Doctor Sutilis, Estilicón, Cuesta abajo]*. Ed. C. Richmond. Madrid: Alfaguara, 2000.
- _____. "Carta a un sobrino disuadiéndole de tomar la profesión de crítico (*Nueva Campaña* 1884)." *Ensayos y críticas (1881-1901)*. Ed. C. Barbáchano. Madrid: Páginas de espuma, 2001a. 125-133.
- _____. *Sermón Perdido [Pedro Sánchez. Novela por D. J.M. de Pereda; Cartas a un poeta, primera y última; Genio, historia natural; El idilio de un enfermo. Novela por A. Palacio Valdés]*. Ed. basada en la de Madrid: Fernando Fé, 1885. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2001.
- _____. "El Cisne de Vilamorta. Novela por Doña Emilia Pardo Bazán." *Obras completas. Crítica IV*. Ed. L. Bonet. Oviedo: Nobel, 2003. 781-785.
- _____. "Introducción a Carlyle, *Los héroes*. 1893." *Obras completas. Varia XI*. Eds. L. Romero Tobar, et al. Oviedo: Nobel, 2006. 712-723.

- _____. “Mi tío y yo.” *Obras completas. Varia XI*. Eds. L. Romero Tobar, et al. Oviedo: Nobel, 2006. 204-209.
- Alcalde Valladares, A. “La enamorada de un poeta.” *Los españoles de ogaño 2*. Madrid: Victoriano Suárez, 1872. 210-219.
- Aldaraca, B. A. *El ángel del hogar. Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor, 1992.
- Alexandrian, S. *Le socialisme romantique*. Paris: Seuil, 1979.
- Alfieri, J. J. “El arte pictórico en las novelas de Galdós.” *Anales Galdosianos 3* (1968): 79-85.
- Allegra, G. “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista.” *Anales de Literatura Española 1* (1982): 283-300.
- _____. *El reino interior. Premisas y semblanzas del Modernismo en España*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1986.
- Alonso, C. *Literatura y poder. España 1834-1868*. Madrid: A. Corazón, 1971.
- _____. “Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900. Un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir.” *Anales de Literatura Española 12* (1996): 27-54.
- _____. y L. Romero Tobar (coords.). *El camino hacia el 98. Los escritores de la Restauración y la crisis del Fin de Siglo*. Madrid: Fundación Duques de Soria, 1998.
- Alonso Seoane, M. J. “La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico.” *II Coloquio de la Sociedad de Literatura del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999). La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Eds. L. F. Díaz Larios, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2002. 11-26.
- _____. “Arte y artistas en el Romanticismo desde el artículo literario y el relato de ficción en prensa.” *IV Coloquio de la Sociedad Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005). La literatura española del siglo XIX y las artes*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008. 1-10.
- Altamira, R. “Revista literaria (sobre Carlyle y Bourget).” *La España regional 12* (Diciembre 1892).
- _____. *Novelas: Fatalidad, Su amado discípulo, Sagrado Sacerdocio*. De R. Altamira, J. Ochoa, T. Corretero. Madrid: Ricardo Fé, 1894.

- _____. *De Historia y Arte (Estudios críticos) [Psicología de la juventud en la novela moderna; La educación sentimental; El mal del siglo; Carlyle]*. Madrid: V. Suárez, 1898.
- _____. *Psicología y Literatura*. Barcelona: Henrich y Cía, 1905.
- _____. *Reposo*. Ed. J. A. Ríos Carratalá. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert / Diputación de Alicante, 1992.
- _____. *Novelitas y cuentos [Un bohemio]*. Ed. A. López. Barcelona: Librería Española, s.f.
- Álvarez Barrientos, J. "Costumbrismo y ambiente literario en *Los españoles pintados por sí mismos*." *Romanticismo* 6 (1996): 21-27.
- _____. "La misión del poeta romántico." *Romanticismo 7. La poesía romántica. Actas del VII Congreso (Nápoles, 23-25 de Marzo de 1999), Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*, Bologna: Il Capitello del Sole, 2000. 11-19.
- _____. "Imagen y representación del artista romántico." *Los románticos teorizan sobre sí mismos. Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de Marzo de 2002), Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico*. Bolonia: Il Capitello del Sole, 2002. 25-34.
- _____. *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia, 2006.
- Álvarez Sanagustín, J. A. "Un personaje extraño de Rosalía. El Duque de la Gloria." *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 503-510.
- Álvarez Sánchez, J. "Bohemia, Literatura e Historia." *Cuadernos de historia contemporánea* 25 (2003): 255-274.
- Ambrosi, P. "La presenza della pintura del Greco in *Camino de perfección* de Pío Baroja." *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]: Roma, 16-18 settembre 1999*, 1. Coords. A. Cancellier, et al. Italia: Unipress, 2001. 135-144.
- Amezúa, J. *Huysmans en el fin de siglo hispánico*. Dir. R. de la Fuente Ballesteros. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002. [Tesis doctoral]
- Andreu, A. G. *Galdós y la literatura popular*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1982.
- Aparici Llanas, M. P. *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*. Barcelona: Institución Milá y Fontanals / CSIC, 1982.

- _____. e I. Gimeno. *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín (1840 - 1870)*. Barcelona: Anthropos, 1993-2006.
- Ara Torralba, J. C. “El alma contemporánea de *Alma contemporánea*, claves ideológicas para un libro y un cambio de siglo.” *Halaste, Revista de Filología* 2 (1990): 9-54.
- Aragón Ronsano, F. “Los Goncourt en España.” *La cultura del otro. Español en Francia, francés en España*. Coords. M. Bruña Cuevas, et al. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. 309-319.
- Aranguren, J. L. L. *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1965.
- Arencibia, Y. “Galdós y las artes. Las protagonistas posan para el retrato.” *IV Coloquio de la Sociedad Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005). La literatura española del siglo XIX y las artes*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008. 11-30.
- Argullol, R. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1991.
- _____. et al. *El desnudo en el Museo del Prado*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998.
- _____. *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus, 1999.
- Ariza, J. “Castillos en el aire.” *Semanario Pintoresco Español* 13 (30/03/1851).
- Arnoll, L. “Las traducciones de la obra de Balzac en la prensa periódica del siglo XIX (I).” *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 8/9 (1987): 237-246.
- _____. “Las traducciones de la obra de Balzac en la prensa periódica del siglo XIX (II).” *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 10 (1988): 69-75.
- Asensi Pérez, M. “¿Para qué la literatura? *Tristana* y el conflicto con la ideología de la Restauración.” *Teoría y práctica docente. Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE*. Coord. J. M. Contreras. s.l: s.e, 2008a. 13-46.
- _____. “Unsex me here. *Tristana* y la pasión.” *Scriptura* 19-20 (2008b): 111-140.
- Athos. “En el taller.” *La Vida Galante* 2. 21 (26/03/1899).
- Ayala, F. “La creación del personaje en Galdós.” *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970)*. Madrid: Castalia, 1975. 81-91.

- Ayala Aracil, M. A. "La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*." *Los románticos teorizan sobre sí mismos. Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de Marzo de 2002), Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico*. Bolonia: Il Capitello del Sole, 2002. 35-46.
- _____. "Las novelas cortas de Rafael Altamira: *El tío Agustín y Un bohemio*." *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de julio de 2007*. Coords. P. Civil, et al. España: Iberoamericana, 2010. 140 y ss. (CD ROM)
- Ayguals de Izco, W. *María o la hija de un jornalero*. Madrid: Imprenta Ayguals, 1847.
- _____. *Pobres y ricos o la Bruja de Madrid, novela de costumbres sociales*. Ed. B. M. Araque. Madrid: Imprenta Ayguals, 1849.
- Aznar Soler, M. "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular." *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, 6. Barcelona: Crítica, 1980.
- _____. "Modernismo y bohemia." *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*. Ed. P. M. Piñero y R. Reyes Cano. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993. 51-88.
- Baczko, B. et al. *El hombre romántico*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Bajtín, M. M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- Balzac, H. "Des artistes (articles publiés dans *La silhouette*)." *Oeuvres diverses II*. Paris: Gallimard, c.1990-c.1996. 707-720.
- _____. *La obra maestra desconocida*. Trad. I. Rudin y A. Ribas. Intr. F. Calvo Serraller. Madrid: Visor, 2001.
- _____. *Las ilusiones perdidas*. Trad. J. R. Monreal. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- _____. *Obras completas (La comedia humana)* [I. *La casa del gato que pelotea, La bolsa, El principio de una vida*; III. *La Rabouilleuse*; V. *Esplendores y miserias de las cortesanas, Sarrasine, Pierre Grassou, La prima Bette*; VI. *Un príncipe de Bohemia*; VII. *La piel de zapa, Maximilla Doni*; VIII. *Gambara, La investigación de lo absoluto, Louis Lambert*]. Trad. P. Pellicena. Plaza y Janes, 1967 y ss.
- Balzac, H., D'Aurevilly, J. Barbey, C. Baudelaire y R. Kempf. *Sur le dandysme [Tratado sobre la vida elegante]*. Paris: Union Générale D'Éditions, 1971.
- Balzer, B. "Introducción." *Antología Poética*. De Heine. Madrid: La Torre, 1995.
- Bandera, C. "La sombra de Bonifacio Reyes en *Su único hijo*." *Bulletin of Hispanic Studies* 46.3 (1969): 201-225.

- Baquero Goyanes, M. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986.
- _____. *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. Madrid: CSIC, 1992.
- Barbéis, P. *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne*. Paris: Gallimard, 1970.
- Barbieri, M. E. "Romantic disillusionment in Clarín's *Su único hijo* and Flaubert's *L'éducation sentimentale*." *Romance Notes* 29.3 (1989): 183-190.
- Barco, P. "Caminando con el caballero azul". *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 511-516.
- Bark, E. *Modernismo*. Madrid: Biblioteca Germinal, 1901.
- Barker, E., N. Webb y K. Woods. *The changing status of the artist*. New Haven: Yale University Press in association with the Open University, 1999.
- Baroja, P. "Figurines literarios." *El País* 12. 4306 (24/04/1899).
- _____. "Sufrir y pensar." *Revista Nueva* 1.9 (5/05/1899).
- _____. "El amigo Ossorio." *Electra* 5. 133-136 (13/04/1901).
- _____. *Camino de perfección (Pasión mística)*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Barrantes, V. "El escritor y el mundo. Carta a un poeta." *La Ilustración* IV.1 (3/01/1852).
- Barrero Pérez, O. "Imágenes de Safo en la literatura española 2. El Romanticismo." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 12 (2004): 61-75.
- Barro, M. T. "As novelas de Rosalía de Castro." *Grial* 37 (1972): 328-330.
- Barroso, F. J. *El Naturalismo en la Pardo Bazán*. Madrid: Playor, 1973.
- Barthes, R. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: J. Álvarez, 1967.
- Bastons i Vivanco, C. "El retrato (literario y pictórico) y las ilustraciones en tres contextos históricos de la literatura española en el siglo XIX." *IV Coloquio de la Sociedad Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. *La literatura española del siglo XIX y las artes*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008. 1-54.
- Baudelaire, C. *Curiosités esthétiques, Salon 1845-1859*. Paris: M. Lévy, 1868.

- _____. "Le peintre de la vie moderne." *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968. 546-565.
- Baulo, S. *La trilogie romanesque de Ayguals de Izco. Le roman populaire en Espagne au milieu du XIXe Siècle*. Dir. Y. Lissourges. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires Du Septentrion, 1998. [Tesis doctoral, Toulouse 2]
- Bauzá, H. F. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fonso de Cultura Económica de Argentina, 2007.
- Becker, G. *The mad genius controversy. A study in the sociology of deviance*. Beverly Hills, California: Sage Publications, 1978.
- Beckford, W. *Memorias biográficas de pintores extraordinarios*. Trad. J. Mara. Madrid: Alfaguara, 1978.
- Bécquer, G. A. *Leyendas*. Ed. J. Estruch. Barcelona: Crítica, 1993.
- Beebe, M. *Ivory towers and sacred founts. The artist as hero in fiction from Goethe to Joyce*. New York: New York University Press, 1964.
- Behiels, L. "Galdós, crítico de arte. Los primeros artículos de crítica artística de Galdós." *IV Coloquio de la Sociedad Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005). La literatura española del siglo XIX y las artes*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008. 55-66.
- Belting, H. *The invisible masterpiece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Benavente, J. *Comedias y dramas I [Comida de las fieras, La gata de angora]*. Ed. González del Valle y J. M. Pereiro Otero. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- Bénichou, P. *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- _____. *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Benítez, R. *Ideología del folletín español. Wenceslao Ayguals De Izco (1801-1873)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979.
- _____. *La literatura española en las obras de Galdós (Función y sentido de la intertextualidad)*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1992.

- Benjamin, W. *Obras I. 2: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Charles Baudelaire: Un lírico en la época del altocapitalismo [El París del Segundo Imperio en Baudelaire –La bohemia, el flâneur, la modernidad-; sobre algunos motivos en Baudelaire; parque central]. Sobre el concepto de Historia.* Madrid: Abada editores, 2008.
- Bernal Muñoz, J. L. *Tiempo, forma y color. El arte en la literatura de Azorín.* Alicante: Universidad de Alicante, 2001.
- Bermúdez de Castro, J. “Los dos artistas.” *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 1. Madrid: Turner, 1981. 281-286.
- Besser, G. R. *Balzac's concept of genius. The theme of superiority in the "Comédie humaine."* Genève: Droz, 1969.
- Bieder, M. “Representaciones visuales en la vida y obras finiseculares de Emilia Pardo Bazán.” *La literatura de Emilia Pardo Bazán.* Eds. J. M. González Herrán, et al. A Coruña: Real Academia Galega, 2009. 193-207.
- Blanco Aguinaga, C. *Juventud del 98.* Madrid: Taurus, 1998.
- Blanco Aguinaga, C., J. Rodríguez Puértolas, I. M. Zavala. *Historia social de la literatura española en lengua castellana.* Madrid: Castalia, 1978.
- Blasco, E. *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos.* Madrid: A. de San Martín, 1873.
- Blasco Ibáñez, V. *La horda.* Valencia: F. Sempere y compañía, 1905.
- _____. *Adiós de Schubert, Mademoiselle Norma, Un idilio nihilista- Marinoni, La muerte de Capeto.* Valencia: Imprenta de El Correo de Valencia, 1888.
- _____. *Obras completas I [En el país del arte; Sónnica, la cortesana].* Madrid: Aguilar, 1946.
- _____. *La maja desnuda.* Ed. F. Tomás Ferré. Madrid: Cátedra, 1998.
- Blasco Pascual, F. J. “Gracián y su época.” *Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses: ponencias y comunicaciones.* Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 1986. 389-402.
- _____. “Modernismo y modernidad”. *Ínsula* 485-486 (1987): 37.
- _____. “La bohemia. Un mito romántico en los umbrales de la modernidad.” *Homenaje a J. M. Martínez Cachero. Investigación y crítica* 2. España: Universidad de Oviedo, 2000. 193-214.
- Bly, P. *Vision and the visual arts in Galdós. A study of the novels and newspaper articles.* Liverpool: Francis Cairns, 1986.

- Bonafoux, L. "Cambalaches intelectuales." *El Heraldo de Madrid* 22. 7911 (29/07/1912).
- Bonet Mojica, L. "Clarín entre el Romanticismo y el Modernismo. Una nueva edición de *Su único hijo*." *Ínsula* 406 (1980): 11-12.
- _____. "Diario de un enfermo, de Azorín: el momento y la sensación." *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado*. Ed. J. P. Gabriele. Madrid: Editorial Orígenes, 1990. 81-97.
- _____. "La sangre del pelicano. Goethe y las letras de la Restauración" *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Coord. Y. Lissorgues. Barcelona: Anthropos, 1998. 89-107.
- Borda Crespo, M. I. *La última manera espiritual de Emilia Pardo Bazán. Temas, técnicas y estilo*. Dir. C. Cuevas García. Málaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1995. [Tesis doctoral]
- Botrel, J. F., et al. *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974.
- Bou, E. "Parodia en *Tristana*. Lecturas de Galdós." *Revista Hispánica Moderna* 42.2 (1989): 115-126.
- Bourdieu, P. *Las reglas del arte. Génesis del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- _____. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata, 2003.
- Bourget, P. *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. Paris: Lemerre, 1886.
- _____. *Essais de psychologie contemporaine. Baudelaire - M. Renan - Flaubert - M. Taine - Stendhal*. Paris: A. Lemerre, 1891.
- _____. *Portraits d'écrivains et notes d'esthétique*. Paris: Plon-Nourrit, 1905.
- _____. *Sociologie et Littérature*. Paris: Plon-Nourrit, 1906.
- _____. *El discípulo*. Trad. I. Bértolo. Madrid: Debate, 2003.
- Bowie, T. R. *The painter in French fiction. A critical essay*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1950.
- Bretón de los Herreros, M. *La redacción de un periódico. Comedia original en cinco actos y en verso*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1836.
- _____. *El poeta y la beneficiada. Fábula cómica en dos actos*. Madrid: Imprenta de José María Repullés, 1838.

- Brombert, V. *The intellectual hero. Studies in the French novel (1880-1955)*. Philadelphia: Lippincott, 1961.
- Brooks, P. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Broto Salanova, J. "Introducción y notas." *Alma contemporánea: Estudio de Estética*. De J. M. Llanas Aguilaniedo. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- Brown, D. F. *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1957.
- Brown, M. *Gypsies and other bohemians. The myth of the artist in nineteenth-century France*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1985.
- Brown, R. F. "The Romantic Novel in Catalonia." *Hispanic Review* 13.4 (1945): 294-323.
- _____. *La novela española (1700-1850)*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Ministerio de Educación Nacional, 1953a.
- _____. "Salas y Quiroga, *El dios del siglo*, novela original de costumbres contemporáneas, Madrid, 1848." *Bulletin of Hispanic Studies* 30.117 (1953b): 32-40.
- Bueno, M. "Celedonio Bernal." *Cuentos e historias*. Bilbao: Imprenta de Muller y Zavaleta. 1896. 51-69.
- Busto Odgen, E. "Flavio: ensayo de novela. Reflejo de una edad conflictiva". *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 407-412.
- C. B. "Costumbres. Los poetas y la melancolía." *Semanario Pintoresco Español* 7 (16/02/1840).
- Caballé, A. "Memorias y autobiografías en la literatura española del siglo XIX." *Historia de la literatura española. El siglo XIX* 2. Dir. V. García de la Concha. Madrid, Espasa Calpe, 1998. 347-363.
- Caballero, F. *La Gaviota*. Ed. Intr. Not. D. Estébanez. Madrid: Cátedra, 1998.
- Caldera, E. "Los románticos se burlan de sí mismos. Algunos apuntes sobre el Romanticismo existencial." *Los románticos teorizan sobre sí mismos. Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de Marzo de 2002), Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico*. Bologna: Il Capitello del Sole, 2002. 63-75.
- Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, "Kitsch", Posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.

- Calvo Carilla, J. L. “*Alma contemporánea: una estética de la modernidad.*” *Castilla* 15 (1991): 33-51.
- _____. *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del Fin de Siglo (1895-1902)*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Calvo Serraller, F. *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea (1830 – 1850)*. Madrid: Mondadori, 1990.
- _____. *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Campal Fernández, J. L. “Recepción crítica en el momento de su aparición de *El señorito Octavio* (1881), ópera prima de Armando Palacio Valdés.” *II Coloquio de la Sociedad de Literatura del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999). La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Eds. L. F. Díaz Larios, et al. Barcelona: Universitat, 2002. 105-114.
- _____. “Artistas en los ‘cuentos morales’ de Leopoldo Alas.” *IV Coloquio de la Sociedad Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005). La literatura española del siglo XIX y las artes*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008. 75-79.
- Campos Marín, R. “La teoría de la degeneración y la clínica psiquiátrica en la España de la Restauración.” *Dynamis* 19 (1999): 429-456.
- Camps, A. “Lilith o Beatrice: la mujer en el Fin de siglo. Arquetipos femeninos dannunzianos y su difusión en el Modernismo.” *Revista Internacional de Culturas & Literaturas* 1.10 (30/10/ 2011). On line. [Última consulta 20/06/2013] [<http://www.escritorasyescrituras.com/revista.php/10/78>]
- Cansinos Assens, R. *La nueva literatura* 1. Arca Ediciones. On line [Última consulta 20/06/2013] [Google Libros]
- _____. *Los temas literarios y su interpretación (colección de ensayos críticos)*. Arca ediciones. On line. [Última consulta 20/06/2013] [Google Libros]
- Cantelmo, M. *Il piacere dei lettori. D' Annunzio e la comunicazione letteraria*. Ravenna: Longo, 1996.
- Capelastegui Pérez-España, P. “El literato como imagen del genio romántico e la pintura española decimonónica.” *Goya* 265-266 (1998): 223-230.
- Cardwell, R. A., “Médicos chiflados: medicina y literatura en la España de Fin de Siglo.” *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 1 (1995): 91-116.

- Carey, J. *Los intelectuales y las masas. Orgullo y prejuicio en la intelectualidad literaria (1880-1939)*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Carlyle, T. *Sartor Resartus. On Heroes and Hero-Worship*. London [etc.]: Dent [etc.], 1967.
- Carnero, G. et al. *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1994.
- Casaldueiro, J. "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós. Del tipo al individuo." *Anales Galdosianos* 7 (1972): 19-24.
- Castelar, E. *Ernesto*. Madrid: Imprenta Gaspar y Roig, 1855.
- _____. *Recuerdos de Italia*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1872.
- _____. *Vida de Lord Byron*. Habana: La Propaganda Literaria, 1873.
- _____. *Un año en París*. Madrid: El Globo, 1875.
- _____. *Fra Filippo Lippi*. Ed. con grabados. Barcelona: Emilio Oliver y Compañía, 1877-1879.
- _____. "Prólogo." *Los héroes, el culto de los héroes y lo heroico en la historia*. De T. Carlyle. Trad. J. G. Orbón. Madrid: Fernández y Lasanta, 1893. 5-18.
- _____. *Autobiografía y algunos discursos inéditos*. Madrid: Ángel de San Martín, s.f.
- Castellanos, B. S. "Todos son locos." *Observatorio Pintoresco* 4 (20/09/1837).
- Castels, R. *Castelar según la frenología*. México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1876.
- Castro, R. de. *Obras completas II. Obras en prosa [La hija del mar, Flavio, Ruinas, El primer loco, Las literatas]*. Recop. Intr. V. García Martí. Ed. Aumentada por A. del Hoyo. Madrid: Aguilar. 1982.
- _____. *El caballero de las botas azules*. Ed. A. Rodríguez Fischer. Madrid: Cátedra, 2000.
- Castro, S. J. *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2005.
- Catalano, E. *Foscolo "Tragico."* *Dal Tieste alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Bari: G. Laterza, 2001.
- Catalina, S. *Obras I [La mujer]*. Madrid: M. Tello, 1876.

- Cebreiro Rabade, M. do. "Spleen, tedio y ennuie. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX." *Revista de Literatura* 74.148 (2012): 473-496.
- Celma Valero, M. P. *La crítica de actualidad en el Fin de Siglo: Estudio y textos*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria, 1989a.
- _____. *La pluma ante el espejo. Visión autocrítica del "Fin de Siglo" (1888-1907)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989b.
- _____. *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)*. Madrid: Júcar, 1991.
- _____. *Caras y máscaras de 1900 (Siluetas Literarias)*. Valladolid: Difácil, 1999.
- Cerezo Galán, P. *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Chardin, P. *Le roman de la conscience malheureuse. Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin Du Gard, Broch, Roth, Aragon*. Genève: Droz, 1982.
- _____, et al. *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Paris: Kimé, 2007.
- Charle, C. *Los intelectuales en el siglo XIX. Precursores del pensamiento moderno*. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- Charnon-Deutsch, L. "On desire and domesticity in Spanish nineteenth-century women's novels." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.3 (1990): 395-414.
- _____. "Desire in Rosalía de Castro's *El caballero de las botas azules*." *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Madrid: Castalia, 1992. 79-96.
- _____. "The Pygmalion effect in the fiction of Pérez Galdós." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. Ed. L. M. Willem. Newark: Juan de la Cuesta, 1997. 173-189.
- _____. "Deseo y decadencia en *El caballero de las botas azules*." *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* [Dedicado a *Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el realismo español del siglo XIX*. Dirs. L. Behiels y M. Steenmeijer] 15 (1999): 11-20.
- Chateaubriand, F. R. *Atala. René. Le dernier Abencerrage*. Paris: Garnier Freres, 1962.
- Chávarri, E. L. "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular? (encuesta de *Gente Vieja*, abril de 1902)." *El Modernismo*. De L. Litvak. Madrid: Taurus, 1975. 21-27.

- Ciallella, L. *Quixotic modernists. Reading gender in Tristana, Trigo and Martínez Sierra*. Lewisburg: Bucknell University, 2007.
- Ciccuto, M. *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*. Fiesole, Firenze: Cadmo, 2002. Print.
- Ciplijauskaitė, B. "El Romanticismo como hipotexto del Realismo." *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Coord. Y. Lissorgues. Barcelona: Anthropos, 1988. 90-97.
- Clavería, C. "Unamuno y la 'enfermedad De Flaubert': a Emilio Gómez Orbaneja." *Hispanic Review* 18.1 (1950): 42-62.
- _____. "Unamuno y Carlyle." *Temas de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1970. 7-62.
- Clemessy, N. *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica) 1 y 2*. Madrid: Universitaria, 1981.
- _____. "Arte e idealismo religioso en *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán." *Homenaje a José Antonio Maravall* 1. Coords. C. Moya Espí, et al. España: CIS, 1985. 419-430.
- _____. "En torno al realismo de *El cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán." *Iris* 1 (1988): 37-51.
- Clúa Ginés, I. "Cuando Galatea es Pigmalión: la artificialización de la identidad femenina en el *fin-de-siècle*." *Asparkia: Investigació feminista* 16 (2005): 49-70.
- _____. "Inventar el vicio: ciencias normativas y erotismos subversivos en el *fin-de-siècle*." *Escrituras de la sexualidad*. Eds. J. Masó, et al. Barcelona: Icaria, 2008. 25-42.
- _____. "La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo." *Frena* 9.1 (2009): 33-51.
- _____. "Los trazos del deseo: producciones textuales y visuales en el erotismo de *La Vida Galante*." *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*. Eds. B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián. Santander: ICEL 19, PubliCan, 2011. 195-206.
- Coca Ramírez, F. "Ernesto. Oratoria e ideología en la literatura." *Oratoria y literatura. Actas del IV Seminario Emilio Castelar*. Coords. J. A. Hernández Guerrero, et al. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, 2004. 73-82.
- Cofre Mateo, D. "Saber separar lo bueno de lo malo, lo cierto de lo incierto. La frenología y los médicos catalanes, c.1840-c. 1860." *Scripta Nova* 11 (2007): 229-255.

- Collareta, M. "Verso la biografía d'artista. Immagini del medioevo all' origine di un genero letterario moderno." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* IV. XVI (2008): 53-68.
- Collingwood, R. G. *Los principios del arte*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Cominges, J. de. "Desgracia y felicidad o un artista." *El Genio de Barcelona* 18 (9/02/1845) y 19 (16/02/1845).
- Conde de Campo Alange. "A la aristocracia española." *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 1. Madrid: Turner, 1981. 25-27.
- Corbin, A., et al. *Historia de la vida privada. Aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1991.
- Cordero Gómez, J. I. *La obra literaria de Eduardo Zamacois*. Dir. A. Amorós Guardiola. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. [Tesis Doctoral] [Última consulta: 20/06/2013] [<http://eprints.ucm.es/7895/1/T30240.pdf>]
- Corella Lacasa, M. *El artista y sus otros. Max Aub y la novela del artista*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.
- _____. "El arte como enfermedad y el arte como curación en la novela de artista". *Arteterapia. Dinámicas entre la creación y procesos terapéuticos*. Coord. F. J. Coll Espinosa. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2006. 77-89.
- Cornellas Aguirrezábal, M. M e I. Román Gutiérrez. "La novela como género pictórico: Fernán Caballero". *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Eds. B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián. Santander: ICEL19, PubliCan, 2011. 767-789
- Coronado, C. *Obra en prosa* [I. *La Siega*; II. *Luz. Cuadro de la esperanza*; III. *Los genios gemelos, Safo y Santa Teresa*]. Ed. Intr. Not. G. Torres Negrera. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999.
- Correa Ramón, A. *Alejandro Sawa y el Naturalismo literario*. Granada, Spain: Universidad de Granada, 1993.
- _____. *Alejandro Sawa. Luces de bohemia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008.
- Cosano Laguna, S. "La atracción del abismo en Galdós. El suicidio en *La estafeta romántica*." *Castilla. Estudios de Literatura* 2 (2011). On line. [Última consulta: 20/06/2013] [<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/94/88>]

- Cosca Vayo, E. de. *Voyleano o la exaltación de las pasiones*. Valencia: Imprenta de Ildefonso Mompie, 1827.
- Costa Staksrud, L. *Rosalía de Castro (1837-1885). El arte del disfraz*. Madrid: Ediciones del Orto, 2000.
- Cristina Carbonell, M. "Benito Pérez Galdós, viajero y observador del arte italiano." *IV Coloquio de la Sociedad Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005). La literatura española del siglo XIX y las artes*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008. 81-90.
- Cruz Casado, A (coord.). *Bohemios, raros y olvidados. Actas Del Congreso Internacional celebrado en Lucena (Córdoba), del 4 al 7 de noviembre de 2004*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006.
- Cubí i Soler, M. *Sistema completo de frenología. Con sus aplicaciones al adelanto i mejoramiento del hombre, individual i socialmente considerado*. Barcelona: Juan Oliveres, 1846.
- D. A y M. B. *El poeta y el músico. Pieza en un acto*. Barcelona: Imprenta de Cristóval Miro, 1846.
- D'Annunzio, G. *Il piacere*. Milano: Il Saggiatore, 1976.
- Darío, R. *Castelar*. Madrid: Administración B. Rodríguez Serra, 1899.
- _____. *Azul. Cantos de vida y esperanza*. Ed. J. M. Martínez. Madrid: Cátedra, 1995.
- _____. *Los raros*. Madrid: Pliegos, 2002.
- Daudet, A. *Mujeres de artistas*. Trad. H. Giner. Madrid: Sáenz de Jubera, 1890.
- Daura, M. *Arte de conocer a los hombres y a las mujeres, sus pasiones, cualidades y vicios por las facciones del rostro y la forma de la cabeza; o sea, Fisonomía y Frenología*. Garnier: París, 1880.
- Davies, C. "El caballero de las botas azules, narrative context and intertextual structure." *Actas do Segundo Congreso de Estudos Galegos / Proceedings of the Second Galician Congress. Homenaxe a José Amor y Vázquez (Brown University, Novembro 10-12, 1988)*. Vigo: Galaxia, 1991. 21-33.
- Davies, L. E. "Max Nordau, Degeneración y la decadencia en España." *Cuadernos Hispanoamericanos* 326-327 (1977): 307-323.
- De Liguori, G., coord. *Positivismo e Letteratura*. Bari: B. A. Graphis, 1996.
- Del Río, C. "La tarea intelectual." *Electra* 4 (6/4/1901).
- Delaveau, P. *Écrire la peinture*. Paris: Éditions Universitaires, 1991.

- Delgado, L. E. "Metamorfosis de Galatea. Transposiciones del mito de Pigmalión en la narrativa española decimonónica." *Pigmalión o el amor por lo creado*. Eds. F. Tomás Ferré e I. Justo. Universidad Politécnica de Valencia/Anthropos, 2005. 61-69.
- Dendle, B. J. "Armando Palacio Valdés y el Romanticismo." *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 4 (1998): 189-200.
- Díaz Plaja, G. *Modernismo frente a Noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- Díaz Rodríguez, M. *Ídolos rotos*. Ed. A. Mejías Alonso. Madrid: Cátedra, 2009.
- Díaz, C. "Rasgo romántico." *Semanario Pintoresco Español* 21 (21/08/1836).
- Dicenta, J. "Un divorcio." *El Liberal* 15. 5086 (27/05/1893).
- Dickens, C. *Great expectations*. London [etc.] : Dent [etc.], 1971.
- _____. *David Copperfield*. London: Penguin Books, 1994.
- Diderot, D. *El sobrino de Rameau*. Trad. D. Grimau. Madrid, Cátedra, 1985.
- _____. *Jacques el fatalista*. Trad. A. M. Holzbacher. Madrid: Gredos, 2002.
- Diego, E. de. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Diego, R. de. "Sobre el héroe decadente." *Téleme* 15 (2000): 57-68.
- Dugour, J. D. *Un artista. Novela original*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta y Librería de la Viuda e Hijos de D. Vicente Bonnet, 1855.
- Dumas, A. *Anthony. Drama en cinco actos y en prosa*. Trad. A. Arauz. Madrid: Ediciones Alfil, 1963.
- Dumas, A. (Hijo). *La dama de las camelias*. Trad. A. M. Moix. Madrid: Planeta, 1984.
- DuPont, D. *Realism as resistance. Romanticism and authorship in Galdós, Clarín and Baroja*. Lewisburg PA: Bucknell University Press, 2006.
- E. "Soy artista." *El Guadalhorce* 1.10 (12/05/1839).
- Earnest, K. D. "The influence of Thomas Carlyle on the early novels of Miguel de Unamuno." *KPA Bulletin* (1984): 25-35.
- Eco, U. *Socialismo y consolación. Reflexiones en torno a "Los Misterios de París" de Eugène Sue*. Barcelona: Tusquets, 1974.
- _____. *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

- _____. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Eguílaz, L. y V. de la Vega. *Los dos camaradas*. 2ª ed. Madrid: José Rodríguez, 1867.
- Eigeldinger, M. *La philosophie de l'art chez Balzac*. Genève: Slatkine Reprints, 1998.
- “El fenómeno vivo.” Traducción de un relato de E. Berthout. *Museo de las Familias* 2.6 (julio 1844).
- “El rescate del pintor.” *Museo de las Familias* 6 (julio 1847).
- Engler, K. “The ghostly lover. The portrayal of the animus in *Tristana*.” *Anales Galdosianos* 12 (1977): 95-108.
- Epps, B. “Traces of the flesh. Land, body, and art in Clarín's *Doña Berta*.” *Revista Hispánica Moderna* 48.1 (1995): 69-91.
- Escalera, F. de la. “Medalla de honor.” *La Vida Galante* 7. 297 (15/07/1904).
- Escartín Gual, M. “El diario íntimo, Azorín y la nueva novela.” *Revista de Literatura* 64. 127 (2002): 107-120.
- _____. “Del autoconocimiento a la autoficción.” *Ínsula* 760 (2010): 5-9.
- Escobar, J. “La canonización de Larra en el siglo XIX.” *II Coloquio de la Sociedad de Literatura del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*. *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Eds. L. F. Díaz Larios, et al. Barcelona: Universitat, 2002. 135-147.
- Espronceda, J. de. *Obras completas [El diablo mundo, El ángel y el poeta]*. Ed. D. Martínez Torrón. Madrid: Cátedra, 2006.
- Esteban, J. y A. N. Zahareas. *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Spain: Celeste Ediciones, 1998.
- Estrada, I. “Subversión y conservadurismo. El discurso gótico en *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro.” *Letras femeninas* 24.1-2 (1998): 81-94.
- Esturo, M. “Una aproximación a la narrativa de Rosalía de Castro. *El Caballero de las botas azules*”. *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos. Un século de estudos galegos, Galicia fóra de Galicia* 1. Dir. D. Kremer. Sada: Edición do Castro / Traer, Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Traer, 2000. 467-472.
- Evans, A. R. “The *Chef-d'oeuvre inconnu*. Balzac's myth of Pygmalion and modern painting.” *Romanic Review* 53.3 (1962): 187-198.
- Ewald, L. “Playing the part. Performance and identity in *Tristana*.” *Revista de Estudios Hispánicos* 44.1 (2010): 55-79.

- Ezama Gil, M. A. "La crítica de la poesía en verso y un olvidado relato de Clarín." *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 128 (1988a): 779-803.
- _____. "La ilustración de relatos breves en la revista *La Vida Galante*." *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 34 (1988b): 73-96.
- _____. *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992.
- _____. "El saludo de las brujas, una novela de clave." *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Ed. J. M. González Herrán. A Coruña: Real Academia Galega, 2009. 285-304.
- F. "Gutiérrez, fotógrafo." *La Vida Galante* 2.18 (5/03/1899).
- Fernández, P. *Eduardo López Bago y el Naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- _____. "Los extravíos de la imaginación romántica frente al correctivo moral del naturalismo." *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* [Dedicado a *Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el realismo español del siglo XIX*. Dirs. L. Behiels y M. Steenmeijer] 15 (1999): 79-90.
- _____. "La condición social del artista: la paradoja de Alejandro Sawa." *En el país del arte. 3er. Encuentro internacional: La novela del artista, celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002*. Eds. F. V. Garín Llombart y F. Tomás Ferré. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003. 234-257.
- _____. "La escritura cooperativa. Cómo y por qué se construye una novela por entregas en el siglo XIX. Del taller de Enrique Pérez Escrich a la lejíja contra los malos libros de Rosalía de Castro." *Revista de Estudios Hispánicos Alabama Then St Louis* 39.2 (2005a): 331-360.
- _____. "La musa canalla de fin de siglo o Pigmalión derrotado." *Pigmalión o el amor por lo creado*. Eds. F. Tomás Ferré e I. Justo. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia/Anthropos, 2005b. 87-98.
- Fernández Rodríguez, A. "Esbozo dunha lectura de *Ruinas (Desdichas de tres vidas ejemplares)*". *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 413-417.
- Fernández Rodríguez, M. "La literatura viuda. *El caballero de las botas azules* como parodia de las letras decimonónicas." *Moenia* 8 (2002): 43-63.

- Fernández Rodríguez, M. A. "Safo, Santa Teresa de Jesús y Carolina Coronado." *De la Ilustración al Romanticismo. VII Encuentro. La mujer en los siglos XVIII y XIX: Cádiz, América y Europa ante la modernidad*. Coord. C. Canterla González. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1994. 469-480.
- _____. "Emilio Castelar y Benito Pérez Galdós. La imagen romántica." *La recepción de los discursos. El oyente, el lector y el espectador. Actas del III Seminario Emilio Castelar*. Coords. J. A. Hernández Guerrero, et al. Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, 2003. 369-376.
- Fernández Sánchez-Alarcos, R. "Pío Cid o la heroica superación del héroe decadente." *Ínsula* 615 (1998): 22-25.
- Ferrán, A. "El poetastro (apuntes para un tipo)." *Los españoles de ogaño* 2. Madrid: Imprenta de Victoriano Suárez, 1872. 275-283.
- Ferrari, M. B. y M. Romano. "La construcción de la subjetividad en *La voluntad* de Azorín." *Letras de Deusto* 28. 80 (1998): 225-233.
- Ferreras, J. I. *La novela por entregas (1840-1900). Concentración obrera y economía editorial*. Madrid: Taurus, 1972.
- _____. *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1973a.
- _____. *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*. Madrid: Taurus, 1973b.
- _____. "La prosa en el siglo XIX." *Historia de la literatura española (XIX y XX)*. Coord. J. M. Díez Borque. Madrid: Biblioteca Universitaria Guadiana, 1975. 59-132.
- _____. *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid: Taurus, 1976.
- _____. *Fundamentos de sociología de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1980.
- _____. *La novela en España. Catálogo de novelas y novelistas españoles desde la aparición de la imprenta hasta principios del siglo XIX*. Madrid: La Biblioteca del Laberinto, 2009.
- Ferri Coll, J. M. "Las ilustraciones de *El Artista* y la idea de lo romántico en la década de 1830." *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Eds. B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián. Santander: ICEL19, PubliCan, 2011. 251-258.
- Ferrús Antón, B. "Destinos de mujer. Tres novelas románticas de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 12 (2004): 3-15.

- Feuillet, O. *Honor de artista*. Buenos Aires: Biblioteca de la Nación, 1919.
- Flaubert, G. *La tentation de Saint Antoine*. Paris: Garnier, 1968.
- _____. *La primera educación sentimental*. Trad. J. Albiñana. Barcelona: Alba Editorial, 2001a.
- _____. *Memorias de un loco; y Correspondencia*. Trad. J. Lasaga. Valencia: MCA, 2001b.
- _____. *La educación sentimental*. Trad. y ed. G. Palacios. Madrid: Cátedra, 2007.
- _____. *Bouvard y Pécuchet*. Trad. J. R. Monreal Salvador. Barcelona: Mondadori, 2009.
- Flitter, D. “La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause.” *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Eds. R. Cardwell y B. McGuirk. Boulder: Society of Spanish-American Studies, 1993. 127-146.
- Flores Ruiz, E. M. y J. D. Luna Rodríguez. “Tuberculosis y escritura, las dos muertes de *El Doctor Centeno*.” *Revista de Literatura* 67.133 (2005): 49-75.
- Földényi, L. F. *Melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- Foscolo, U. *Las últimas cartas de Jacopo Ortis*. Trad. A. Valentinetti. Madrid: Cátedra, 1993.
- Foucault, M. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- _____. *Historia de la sexualidad*. México [etc.]: Siglo XXI, 1984-1987.
- Fox, E. I. “El año de 1898 y el origen de los ‘intelectuales.’ La crisis de fin de siglo: ideología y literatura.” *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. España: Ariel, 1974. 17-24.
- _____. *La crisis intelectual del 98*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1976.
- _____. *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- _____. “Introducción y notas.” *La voluntad*. De J. Martínez Ruiz. Madrid: Clásicos Castalia, 2010.
- Fraai, J. “El papel del género en *El Cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán.” *España contemporánea* 18. 1 (2005): 85-96.

- Franz, T. R. "Amor y Pedagogía and Schopenhauer's *The World As Will and Representation*." *Revista Hispánica Moderna* 52.2 (1999): 403-410.
- _____. "Galdós's *Tristana* and Giuseppe Verdi." *Decimonónica* 3.1 (2006): 44-52.
- Friedman, D. *Y además saben pintar. Escritores, creadores de palabras, creadores de imágenes. Desde Dostoievski y Proust hasta García Lorca y Silvia Plath*. Madrid: Maeva, 2008.
- Frigessi, D. et al. "Estudio y edición." *Delitto, genio, follia: scritti scelti*. De C. Lombroso. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.
- Fromentin, E. *Fiebre de amor. Dominique*. Trad. E. Calatayud. Barcelona: Bruguera, 1984.
- Fuente Ballesteros, R. de la. "Patología y regeneración: en torno al héroe ganivetiano." *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 4 (1998): 75-91.
- G. L. "Leonardo da Vinci." *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 2. Madrid: Turner, 1981. 145-148; 219-221; 271-276.
- Gabino, J. P. "El artista en la obra de Clarín. Del creador olímpico al jornalero de la cultura." *En el país del arte. 3er. Encuentro internacional: La novela del artista, celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002*. Ed. F. V. Garín Llombart y F. Tomás Ferré. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003. 159-183.
- Gabrieloni, A. L. "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad." *Saltana* 1 (2004). On line. [Última consulta: 10/12/2011]
[<http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>]
- Ganivet, A. *Idearium español. Con el porvenir de España*. Ed. E. I. Fox. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- _____. *El escultor de su alma y otros textos dramáticos*. Eds. R. de la Fuente Ballesteros y L. Álvarez Castro. Valladolid: Universitas Castellae, 2000.
- _____. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Ed. F. García Lara. Pról. Nots. G. Gullón. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2000.
- García, A. [García Luna y Bécquer]. *La novia y el pantalón*. Madrid: Cuesta y Pérez, 1856.
- García, L. F. "El poeta - artista como redentor social en los cuentos de *Azul*." *Revista de Estudios Hispánicos*. 32.1 (2005): 29-41.
- García Castañeda, S. *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*. Berkeley: University of California Press, 1981.

- García Domínguez, M. J. “El proceso creador de *Tristana* de B. Pérez Galdós. Las versiones manuscritas y las versiones impresas.” *Philologica Canariensia* 2-3, 1996-(1997): 75-104.
- García Gual, C. “Goethe frente a Prometeo.” *Estudios Clásicos*. 26.88 (1984): 453-458.
 _____ . *Prometeo. Mito y tragedia*. Madrid: Hiperión, 1995.
- García Jáñez, F. “El retrato del escritor romántico español. Pintura y literatura.” *Salina: Revista de Lletres* 16 (2002): 117-128.
- García Pérez, D. *Prometeo, el mito del héroe y del progreso. Estudios de literatura comparada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- García Tejera, M. C. “El concepto de progreso en la estética de Emilio Castelar.” *Ideología, retórica y poética. Actas del I Seminario Emilio Castelar*. Coords. J. A. Hernández Guerrero, et al. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, 2001. 37-50.
- Garín Llombart, F. V y F. Tomás Ferré (eds.). *En el país del arte. 3er Encuentro internacional la novela del artista, celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.
- Gautier, T. *Romans, contes et nouvelles I [La toison d’or]*. Paris: Gallimard, 2002.
- Gaztambide y Garbayo, J. y V. de la Vega. *El estreno de una artista. Zarzuela en un acto*. Madrid: Imprenta de C. González, 1857.
- Geisler-Szmulewicz, A. *Le mythe de Pygmalion au XIXe Siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris: Champion, 1999.
- Gener, P. “Entre paréntesis. Aberraciones literarias contemporáneas. El pesimismo literario I.” *El Liberal* 9. 2818 (23/2/1887).
 _____ . “Entre paréntesis. Aberraciones literarias contemporáneas. El pesimismo II. Schopenhauer moralista.” *El Liberal* 9.2831 (8/3/1887).
 _____ . “Entre paréntesis. Aberraciones literarias contemporáneas. Los pesimistas alemanes y los rusos.” *El Liberal* 9. 2843 (20/03/1887).
 _____ . *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. Madrid: F. Fé, 1894.
- Gibson, M. et al. *El Simbolismo*. Köln: Taschen, 2006.
- Gies, D. T. “Iza Zamácola, ‘El clásico y el romántico’ (1841) y el punto de confluencia del humor romántico.” *Romanticismo. Actas del V Congreso (Nápoles 1-3 Abril de 1993). La sonrisa romántica (Sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*. Italia: Bulzoni Editore, 1995. 125-132.

- Gil-Albarellos, S. "Carolina Coronado. Lectura de personajes literarios femeninos." *Vivir al margen. Mujer, poder e institución literaria*. Eds. M. P. Celma Valero y M. Rodríguez Pequeño. España: Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2009. 267-279.
- Gil-Albarellos, S. y M. Rodríguez Pequeño. "Carácter retórico de la historia en el siglo XIX." *Ideología, Retórica y Poética. Actas del I Seminario Emilio Castelar y su Época. Cádiz, diciembre de 2000*. Ed. J. Hernández Guerrero. Coords. F. Coca Ramírez e I. Morales Sánchez. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, 2001. 369-378.
- _____. (eds.). *Musas hermanas. Arte y literatura en el espejo del relato*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2009.
- Giles, M. E. "Impressionist techniques in descriptions by Emilia Pardo Bazán." *Hispanic Review* 30.4 (1962): 304-316.
- Gilman, S. *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*. Madrid: Taurus, 1985.
- Giménez Caro, M. I. "La finalidad de la novela a mediados del s. XIX: la sociedad española y el concepto de moralidad." *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 8-9 (2002-2003a): 27-63.
- _____. "El frac azul: las memorias de un joven flaco llamado Pérez Escrich." *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 8-9 (2002-2003b): 163-175.
- _____. *Ideas acerca de la novela española a mediados del siglo XIX*. La Cañada, Almería: Universidad de Almería, 2003.
- Giner de los Ríos, F. *El arte y las letras y otros ensayos*. Ed. Adolfo Sotelo. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.
- Giovanni, C. "Il romanzo a pezzi. Benito Pérez Galdós, *Tristana* (1892) e l'urgenza del Modernismo." *Orillas. Revista Anual de Estudios Hispánicos* 1 (2012).
- Girard, R. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Goethe, J. W. *Obras completas* [I. *Los sufrimientos del joven Werther*; III. *Fausto, Torquato Tasso, Prometeo*]. Trad. R. Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1987.
- _____. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Trad. y ed. M. Salmerón. Madrid: Cátedra, 2000.
- Gogol, N. *Historias de San Petersburgo [El retrato]*. Trad. J. López Morillas. Madrid: Alianza, Madrid, 1998.
- Gold, H. "Painting and representation in two nineteenth-century novels: Galdós' and Alas' skeptical appraisal of Realism." *Hispania*. 81.4 (1998): 830-841.

- _____. "La pintura del imperio. Pintando al Velázquez finisecular." *IV Coloquio de la Sociedad Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005). La literatura española del siglo XIX y las artes*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008. 175-183.
- Goldmann, L. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso, 1975.
- Gómez de Avellaneda, G. *El artista barquero o los cuatro cinco de junio*. Habana: Librería e Imprenta "El Iris", 1861.
- Gómez Barquero, E. "La *Quimera*, novela por Doña Emilia Pardo Bazán." *La España Moderna* (octubre 1905): 165-175.
- Gómez-Ferrer Morant, G. "Teoría, práctica y técnicas narrativas en la obra de Armando Palacio Valdés." *Palacio Valdés: un clásico olvidado (1853-2003). Actas I Congreso Internacional Armando Palacio Valdés (Entralgo, Laviana, 24-26 de septiembre de 2003)*. Ed. F. Trinidad. Laviana: Ayuntamiento de Laviana, 2007. 133-196.
- Goncourt, E. y J. *Carlos Demailly (Novela de la vida literaria)*. Trad. L. Ruiz Contreras. Madrid: Juan Pueyo, s.f.
- _____. *La modelo (Manette Salomón)*. Trad. E. Heras. Barcelona: F. Granada y Cia., s.f.
- Góngora y Pacio, J. *El retratista. Comedia en un acto y en verso*. Madrid: Imprenta de C. González, 1856.
- González Arias, F. "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias." *Bulletin Hispanique* 91.2 (1989): 409-446.
- González Herrán, J. M. "La *Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, entre Romanticismo y Naturalismo." *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Ed. Y. Lissourgues. Barcelona: Anthropos, 1988. 497-512.
- _____. "La revolución de julio de 1854 en la novela. José María Pereda, *Pedro Sánchez* (1883); Benito Pérez Galdós, *La revolución de julio* (1903)." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* 1. España: Cabildo de Gran Canaria, 1995. 383-392.
- _____. "Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán." *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, positivismo, espiritualismo*. Toulouse-Le Mirail: Université / Presses Universitaires du Mirail, 1998. 141-148.
- _____. "Artículos/cuentos en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán." *II Coloquio de la Sociedad de Literatura del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999). La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Eds. L. F. Díaz Larios, et al. Barcelona: Universitat, 2002. 209-228.

- _____. "Escribir en algunos cuentos de Clarín." *Clarín, espejo de una época. Actas Congreso Internacional Universidad de San Pablo-CEU 2001*. Eds. M. P. García Pinacho e I. Pérez Cuenca. Centro Virtual Cervantes, 1997-2003. On line. [Última consulta: 20/06/2013]
[http://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/gonzalez.htm]
- González Martín, V. "Ficción y realidad histórica en *Fra Filippo Lippi* de Emilio Castelar y en *Bomarzo* de Manuel Mújica Láinez." *La lengua alemana y sus literaturas en el contexto europeo: siglos XIX y XX. Estudios dedicados a Feliciano Pérez Varas*. Eds. B. E. Heinz, et al. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1999. 107-114.
- González Serrano, U. *Preocupaciones sociales*. Madrid: Librería de F. Fé, 1899.
- Gorostiza, M. E. *Contigo pan y cebolla*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1833.
- Gramberg, E. J. "Su único hijo, novela incomprendida de Leopoldo Alas." *Hispania* 45.2 (1962): 194-199.
- Grauby, F. *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIXe siècle*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2001.
- Gregory, S. "The outer man tends to be a guide to the inner: the woodcut portraits in Vasari's *Lives* as parallel texts." *The rise of the image. Essays on the history of the illustrated art book*. Eds. T. Frangenberg y R. Palmer. Aldeshot: Ashgate, 2003. 51-85.
- Grimbert, J. "Galdós' *Tristana* as a subversion of Tristan legend." *Anales Galdosianos* 27-28 (1992-1993): 109-124.
- Guillén, E. *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Gullón, A. "El esperpento romántico en manos de un realista: *Su único hijo*." *Río Piedras* 5-6 (septiembre-marzo 1974-1975): 103-112.
- Gullón, G. "*Tristana*. Literaturización y estructura novelesca." *Hispanic Review* 45.1 (1977): 13-27.
- _____. "La imaginación galdosiana, su funcionamiento y posible clasificación." *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* 1. España: Cabildo de Gran Canaria, 1980. 155-169.
- _____. "*El caballero de las botas azules*, farsa de las letras decimonónica." *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 483-491.

- _____. "Un paradigma para la novela española moderna: *Amor y Pedagogía*, de Miguel De Unamuno." *Mln* 105.2 (1990): 226-243.
- _____. "Parodias del sentir. La pervivencia de lo romántico en la novela realista (Clarín y Galdós)." *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 4 (1998): 179-188.
- _____. *El jardín interior de la burguesa. La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Gullón, R. *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos, 1969.
- _____. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos, 1971.
- _____. *El Modernismo visto por los modernistas*. Madrid: Guadarrama, 1980a.
- _____. *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus, 1980b.
- _____. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- _____. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Taurus, 1987.
- Gurméndez, C. *La melancolía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
- Gutiérrez Carbajo, F. "Las teorías naturalistas de Alejandro Sawa y López Bago". *Epos. Revista de Filología* 7 (1991): 371-394.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, E. *El cuento español del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Laberinto, 2003.
- _____. "Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (I). Apuntes biográficos, retratos y relaciones personales." *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 34 (2009): 243-330.
- _____. "Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (II). Estética e ideología: La obra crítica." *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 35 (2010): 16-82.
- _____. "Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (III). Las novelas." *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 37 (2012): 141-262.
- Gutiérrez Girardot, R. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- _____. *Tradición y ruptura*. Bogotá, D.C.: Editorial Random House Mondadori, 2006.
- Haftner, M. Z. "Heroism in Alas and Carlyle's *On Heroes*." *Mln* 95.2 (1980): 312-334.

- _____. "A Goncourt clue to a Clarín plot." *Comparative Literature Studies* 19.3 (1982): 319-334.
- Hawthorne, N. *Tales and sketches [Edward Randolph's Portrait, The artist of the beautiful]*. NY: Library of America, 1982.
- _____. *Collected novels [The marble faun]*. NY: Library of America, 1983.
- Heinse, W. *Ardinghella y las islas afortunadas*. Trad. E. Barjau. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Hemingway, M. *Emilia Pardo Bazán, the making of a novelist*. Cambridge: Iberian and Latin American studies, 1983.
- Herrera Navarro, J. "Fotografía y pintura en el siglo XIX." *Goya: Revista de Arte* 131 (1976): 292-299.
- Higuero, F J. "Reconstrucción de la estética del Reposo en *Diario de un Enfermo* de Azorín." *Hispanic Journal* 22 (2001): 455-470.
- Hinterhäuser, H. *Fin del siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Hoffmann, E. T. A. *Los hermanos Serapión [El salón del rey Arturo]*. Trad. C. y R. Lupiani. Madrid: Anaya, 1988.
- _____. *Cuentos I [El hombre de arena, La iglesia de los jesuitas de G.]*. Trad. C. Bravo-Villasante. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- _____. *Cuentos de música y músicos [El Consejero Krespel, La Fermata, El poeta y el compositor]*. Trad. y ed. J. Sánchez López. Tres cantos, Madrid: Akal Ediciones, 2003.
- _____. *Los elixires del diablo (papeles póstumos del hermano Medardo, un capuchino)*. Trad. C. Bravo- Villasante. España: Olateña, 2005.
- Hölderlin, F. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Trad. J. Munárriz. Madrid: Hiperión, 1993.
- Holmberg, A. "Balzac and Galdós: *Comment aiment les filles?*" *Comparative Literature* 29.2 (1977): 109-123.
- Hopes, C. "Historical portraits in the *Lives* and in the frescoes of Giorgio Vasari." *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*. Ed. G. C. Garfagnini. Florence: L. S. Olschki, 1985. 321-338.
- Huertas García-Alejo, R. *Locura y degeneración. Psiquiatría y sociedad en el positivismo francés*. Madrid: CSIC / Centro de Estudios Históricos, 1986.
- Hugo, V. *Los miserables*. Trad. N. Fernández Cuesta. Barcelona: Planeta, 2008.

- Huysmans, J-K. *A contrapelo*. Trad. y ed. J. Herrero. Madrid: Cátedra, 2007.
- Ibáñez Olivares, A. *L'obra novel·lística del dr. Pere Mata i Fontanet*. Reus: Associació d' Etudis Reusencs, 1994.
- Iriarte López, M. *El retrato literario*. Pamplona: Eunsa, 2004.
- Isla García, V. "El retrato idealizado en *La Quimera* de Pardo Bazán." *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 17 (2011): 51-71.
- _____. "La representación romántica de un pintor renacentista: *Fra Filippo Lippi* de Emilio Castelar." *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*. Eds. B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián. Santander: ICEL 19, PubliCan, 2011. 393-402.
- _____. "Las aspiraciones románticas de un poeta de provincias: *El Cisne de Vilamorta*." *Realismo y decadentismos en la literatura hispánica*. Eds. R. de la Fuente Ballesteros y J. Pérez-Magallon. Valladolid: Universitas Castellae, 2012. 201-211.
- _____. "El poeta en la novela prerrealista: *El poeta y el banquero* (1842) y *Ernesto* (1855)." *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*. Eds. B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián. Santander: Tremontorio Ediciones, 2012. 141-148.
- Iza Zamacola, A. *El clásico y el romántico. Comedia en un acto original y en verso*. Madrid: Boix, 1852.
- Jackson, S. W. *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*. Madrid: Turner, 1989.
- Jago, C. "Krausism and the Pygmalion motif in Galdós's *La familia de León Roch*." *Romance Quarterly* 39.1 (1992): 41-52.
- _____. *Ambiguous angels. Gender in the novels of Galdós*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- James, H. *Complete stories 1864-1874 [The story of a masterpiece, The madonna of the future]*. NY: Library of America, 1999a.
- _____. *Novels 1871-1880 [Roderick Hudson]*. NY: Library of America, 1999b.
- Jeffares, B. *The artist in Nineteenth Century English Fiction*. Atlantic Highlands, N.J: Humanities Press, 1979.
- Jiménez, J. R. *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Madrid: Visor, 1999.
- Jiménez Morales, M. I. "La 'romántica', una visión satírica de la mujer española." *De la Ilustración al Romanticismo. VII Encuentro: La mujer en los siglos XVIII y XIX. Cádiz, América y Europa ante la modernidad*. Coord. C. Canterla González. Cádiz. Universidad de Cádiz, 1994. 497-510.

- Johnson, R. "La voluntad de Azorín: Schopenhauer bajo prueba." *Anales de Literatura Española* 12 (1996): 161-174.
- Johnson-Hoffman, D. "The deconstruction of Romanticism in Rosalía de Castro's *Flavio* and *El caballero de las botas azules*." *Letras Peninsulares* (Primavera 1997): 151-157.
- Jourdan, P. "Les manifestations du Naturalisme en Espagne. Deux romans de López Bago, *El periodista* et *La prostituta* (1884)." *Iris* 1 (1988): 69-105.
- Joyce, J. *Retrato del artista adolescente*. Trad. D. Alonso. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Juliá Díaz, S. "Literatos sin pueblo: la aparición de los 'intelectuales' en España." *Studia Historica. Historia Contemporánea* 16 (1998). 107-121.
- Jurkevich, G. "The sun-hero revisited. Inverted archetypes in Unamuno's *Amor y Pedagogía*." *Mln.* 102.2 (1987): 292-306.
- _____. *In pursuit of the natural sign. Azorín and the poetics of ekphrasis*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.
- Kant, I. *Crítica del Juicio*. Trad. J. García Norro y R. Rovira. Madrid: Tecnos, 2011.
- Kirkpatrick, S. *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*. Madrid: Cátedra, 1991.
- _____. "Fantasy, seduction and the woman reader. Rosalía de Castro's novels." *Culture and gender in nineteenth-century Spain*. Eds. L. Charnon-Deutsch y J. Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 1995. 74-97.
- _____. *Mujer, Modernismo y Vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Knight, D. *Balzac and the model of painting. Artist stories in "La Comédie humaine"*. London: Legenda, 2007.
- Koetzle, M. *1000 Nudes: A History of Erotic Photography from 1839-1939. Uwe Scheid Collection*. Köln.: Taschen, 2012.
- Kris, E. y O. Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Kronik, J. W. "Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés." *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*. Coord. M. Mayoral. Madrid: Cátedra, 1988. 163-174.
- Krow-Lucal, M. G. "Balzac, Galdós and Phrenology". *Anales Galdosianos* 18 (1983): 7-12.

- La derrota de los románticos. O sea relación del sangriento combate que ha habido entre ellos y los clásicos en el monte Parnaso.* Madrid: Imprenta de D. José Maria Repullés, 1837.
- La filocalia o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son seguido de un proyecto de bases para la formación de una hermandad o club con que se remedie dicha plaga.* Madrid: Imprenta de Tomás Fortanet, 1868.
- “La mano improvisada. Una aventura de Miguel Ángel.” *Semanario Pintoresco Español* 17 (27/04/1845): 134-135.
- “La mujer de un artista.” *Álbum Pintoresco Universal* 3 (1843): 444-445.
- Lafarga, F. y L. Pegenaute. *Traducción y traductores del Romanticismo al Realismo.* Berlin: Peter Lang, 2006.
- Lain Entralgo, P. *La Generación del Noventa y ocho.* Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Larra, L. M. *La gota de tinta. Novela original de don Luis Mariano de Larra. (Escrita expresamente para La Iberia.)* Madrid: M. Rojas, 1858.
- Larra, M. J. de. *Fíguro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres [Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria, Una primera representación, Anthony, ¿Quién es el público y dónde se le encuentra?]* Ed. A. Pérez Vidal. Est. preliminar L. Romero Tobar. Barcelona: Crítica, 1997.
- Lathers, M. *Bodies of art. French literary Realism and the artist's model.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- Latorre, Y. “La Quimera, de Emilia Pardo Bazán. Una muestra de la ‘novela de artista’ en España.” *Ínsula* 595-596 (1996): 3 y 4.
- _____. “Emilia Pardo Bazán hacia el siglo XX: la estatización pictórica.” *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway.* Ed. J. M. González Herrán. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997. 197-221.
- _____. “Una muestra de ‘novela de artista’ en la literatura española (1864-1915).” *Salina: revista de Lletres* 13 (1999): 105-110.
- _____. “Musas trágicas: el caso de *Tristana*.” *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997.* Eds. Y. Arencibia, et al. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000. 423-430.
- _____. “Evolución de la ‘novela de artista.’ El arte como asunto romancesco en la narrativa actual.” *Estudios de literatura comparada. Norte y sur. La sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales.* Coord. J. E. Martínez Fernández. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2002a. 599-604.

- _____. *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*. Lleida: Pagès Editors, 2002b.
- Laubriet, P. *L'intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*. Paris: Didier, 1961.
- Leguey, J. "De la constancia es el premio. Segunda novela." *Museo de las Familias V*, 1847. 16-20.
- Lérmontov, M. *Un héroe de nuestro tiempo*. Trad. y ed. I. Vicente. Madrid: Cátedra, 1992.
- Linerós Quintero, R. "Diario de un enfermo (1901): un ejemplo de escritura visual azoriana." *Azorín en el primer milenio de la lengua castellana. Actas del Congreso Internacional*. Coords. H. Provencio Garrigós, et al. Murcia: Universidad de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998. 253-266.
- Lissourges, Y. "Ética y estética en *Su único hijo* de Leopoldo Alas (Clarín)." *Clarín y su obra en el Centenario de La Regenta (Barcelona, 1884-1885). Actas del Simposio Internacional celebrado en Barcelona del 20 al 24 de marzo de 1984*. Ed. A. Vilanova. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1985. 181-210.
- _____. "El 'Naturalismo radical': Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)." *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Ed. Y. Lissourges. Barcelona: Anthropos, 1988. 237-253.
- Litvak, L. "Diario de un enfermo. La nueva estética de Azorín". *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. España: Ariel, 1974. 273-282.
- _____. "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)." *Hispanic Review* 45.4 (1977): 397-412.
- _____. *Erotismo Fin de Siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- _____. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.
- _____. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus, 1986.
- _____. *España 1900. Modernismo, anarquismo y Fin de Siglo*. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre, 1990.
- _____. *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura (1849-1936)*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- _____. "Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura, 1891-1930." *Entre dos siglos: España 1900. Exposición, Fundación Mapfre, Madrid 14 de octubre de 2008- 25 de enero de 2009*. Madrid: Mapfre, 2008. 23-48.

- Livingstone, L. "The 'Esthetic of Repose' in Azorín's *Diario de un enfermo*." *Symposium* 20.3 (Otoño 1966): 241-253.
- _____. *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid: Gredos, 1970.
- Llanas Aguilaniedo J. M. *Alma contemporánea: Estudio de Estética*. Ed. J. Broto Salanova. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- Loma y Corradi, L. "El aprendiz de literato." *Los españoles pintados por sí mismos* 1. Madrid: I. Boix, 1843-1844. 414-422.
- Lombroso, C. *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*. 5ª ed. del *Genio e Follia* completamente mutata. Torino: Fratelli Bocca Editore, 1888.
- _____. *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*. 6ª ed. *completamente mutata*. Torino: Fratelli Bocca, 1894.
- _____. *Genio e degenerazione: nuovi studi e nuove battaglie*. Palermo: R.Sandron, 1897.
- _____. *Nuovi studii sul genio* 1 y 2. Milano: R.Sandrom, 1902.
- López Bago, E. *El periodista. Novela Política*. Madrid: F. Bueno y Cía, 1884.
- López Fernández, M. N. *La psicología en la obra de Pedro Mata y Fontanet*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992.
- López Manzanedo, F. M. *La imaginación en la crítica del Fin de Siglo (Aproximación a las ideas estéticas del Modernismo)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- López Sanz, G. E. (2000): "Romanticismo frente a Clasicismo en *El Artista* (1835-1836)." *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 14 (2002). On line.
[Última consulta: 20/06/2013]
[<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/artista1.html>]
- López Sanz, M. *Naturalismo y Espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo-Bazán*. Madrid: Pliegos, 1985.
- López Soler, R. *Los literatos de ogaño. Carta escrita a un principiante en la carrera de las letras*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1833.
- Los españoles de ogaño. Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma* 1 y 2. Madrid: Librería de V. Suarez, 1872.
- Los españoles pintados por sí mismos* 1 y 2. Madrid: I. Boix, 1843-1844.

- Löwy, M. y R. Sayre. *Révolte et mélancolie. Le Romantisme à contre-courant de la Modernité*. Paris: Payot, 1992.
- Lozano de la Pola, A. "Libros dentro de libros dentro de libros... *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro como artefacto (meta)literario." *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*. Eds. M. C. Trujillo Maza, et al. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008. 303-309.
- Lozano Marco, M. A. "El Naturalismo radical. Eduardo López Bago. Un texto desconocido de Alejandro Sawa." *Anales de Literatura Española* 2 (1983): 341-360.
- _____. *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España (1898-1930)*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.
- Lozano Miralles, R. "La prosa narrativa en *El Artista*." *Romanticismo* 3-4 (1988): 171-174.
- Lukács, G. *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1970.
- _____. *Arte e società. Scritti scelti di estetica*. Roma: Editori Riuniti, 1972.
- Machado, M. *La guerra literaria*. Ed. Intr. Not. M. P. Celma Valero y F. J. Blasco Pascual. Madrid: Narcea, 1981.
- Macklin, J. "Modernismo y novela en la España finisecular." *Ínsula* 487 (1987): 22.
- _____. "Las cumbres del Modernismo: aproximación a la novela finisecular española." *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Eds. R. Cardwell y B. McGuirk. Boulder: Society of Spanish-American Studies, 1993. 199-216.
- Madrazo, P. de. "D. Santiago de Masarnau." *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 3. Madrid: Turner, 1981. 133-135.
- _____. "Lorenzo Sampierra, traducción del francés." *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 2. Madrid: Turner, 1981. 67-70; 79-82.
- _____. "Protección debida a las Bellas Artes." *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 2. Madrid: Turner, 1981. 50-52.
- _____. "Yago Yasck." *El Artista (Madrid 1835-1836)* 3. Madrid: Turner, 1981. 29-34; 42-46; 53-58. [Ilustrado por C. L. de Ribera]
- Mainer, J. C. "Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930)." *Teoría y práctica del movimiento obrero en España (1900-1936)*. Eds. M. Tuñón de Lara, et al. Valencia: Fernando Torres, 1977. 173-239.
- _____. "Rafael Altamira y la crítica literaria finisecular." *Estudios Sobre Rafael Altamira*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1987. 141-162.

- _____. "La crisis de fin de siglo a la luz del 'emotivismo': sobre *Alma Contemporánea* (1899) de Llanas Aguilaniedo." *Letras aragonesas*. Zaragoza: Oroel, 1989. 97-115.
- _____. "La crisis intelectual del 98. De Rudin a Lord Chandos." *Revista de Occidente* 202-203 (1998): 112-130.
- _____. "Introducción y notas." *El Doctor Centeno*. De Benito Pérez Galdós. Madrid, España: Biblioteca Nueva, 2002.
- _____. "El Romanticismo ha muerto. *El Doctor Centeno* (1883) como novela de artistas." *En el país del arte. 3er. Encuentro internacional: La novela del artista, celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002*. Eds. F. V. Garín Llombart y F. Tomás Ferré. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003. 221-243.
- _____. *La doma de la quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- _____. *Historia de la literatura española 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Madrid: Crítica, 2010.
- Mann, T. *Obras completas* [I. *Doctor Faustus, Tonio Kröger*; II. *La montaña mágica*; III. *Muerte en Venecia*]. Trads. F. Payards y M. Verdaguer. Barcelona: Plaza y Janes, 1965-1968.
- Mansberger Amorós, R. "Algunos aspectos de la 'cuestión del arte por el arte' y sus reflejos en la generación del 76." *Diálogos hispánicos de Ámsterdam* 4 (1984): 29-48.
- Mansfield, E. C. *Too beautiful to picture. Zeuxis, myth and mimesis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- March, K. "Flavio ou a democracia feminista." *Álbum de Mulleres*. Santiago de Compostela: Comisión de Igualdade do Consello da Cultura Galega, 2008. On line.
- Marcuse, H. *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Torino: Einaudi, 1985.
- Mari, A. *Euforia. Espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos, 1989.
- Mariño Gómez, F. M. "La locura como forma de vida: variaciones sobre el tópico del 'mundo al revés' en las novelas de Goethe y Rosalía." *Fòrum* 11 (2004). On line. [Último consulta: 20/06/2013]
[<http://usuaris.tinet.cat/asgc/Forum/Autors/marino/marino1.html>]
- Maristany, L. *El gabinete del doctor Lombroso. Delincuencia y fin de siglo En España*. Barcelona: Anagrama, 1973.

- _____. "Lombroso y España. Nuevas consideraciones." *Anales de literatura española* 2 (1983): 361-381.
- _____. "El arista y sus congéneres. Diagnósticos sobre el fin de siglo en España." Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1985 [Resumen tesis dirigida por J. M. Blecua]
- Marqués, J. "Los dos retratos. Traducción." *La Alhambra* 4.32 (8/08/1841): 377-383.
- Marrast, R. *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo*. Barcelona: Crítica, 1989.
- Martí, J. *Lucía Jerez*. Ed. C. J. Morales. Madrid: Cátedra, 1994.
- Martín Gaité, C. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Martín, F. J. "El horizonte de la desdicha: el problema del mal y el ideal ascético en Azorín." *Anales de Literatura Española* 12 (1996): 175-202.
- _____. "Introducción y notas." *Antonio Azorín*. De J. Martínez Ruiz. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- _____. "El anarquismo literario de José Martínez Ruiz." *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Siena, 5-7 marzo 1998*, 1. Italia: Bulzoni Editore, 1999. 321-346.
- _____. "Introducción y notas." *Diario de un enfermo*. De J. Martínez Ruiz. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- _____. "Diario de un enfermo de J. Martínez Ruiz." *En el país del arte. 3er. Encuentro internacional: La novela del artista, celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002*. Eds. F. V. Garín Llombart y F. Tomás Ferré. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003. 247-270.
- Martínez Artero, R. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- Martínez Cachero, J. M. *Las novelas de Azorín*. Madrid: Ínsula, 1960.
- _____. "Rafael Altamira como crítico literario." *Cuadernos Hispanoamericanos* 229 (enero 1969): 64-77.
- Martínez Ruiz, J. [Azorín]. "Las ilusiones perdidas." *El Pueblo* (6/05/1895).
- _____. "Delirante." *El País* 10. 3461 (21/12/1896).
- _____. *De Granada a Castelar*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1944.
- _____. *La Generación del 98*. Salamanca: Anaya, 1961.

- _____. *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Ed. J. M. Martínez Cachero. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- _____. *Obras completas I [Buscapiés, Bohemia, Soledades, Anarquismo literario, Charivari]*. Intr. Not. A. Cruz Rueda. Madrid: Aguilar, 1975.
- _____. *Antonio Azorín*. Ed. F. J. Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- _____. *Diario de un enfermo*. Ed. F. J. Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- _____. *La voluntad*. Ed. E. Inman Fox. Madrid: Clásicos Castalia, 2010.
- Mata y Fontanet, P. *El poeta y el banquero. Escenas contemporáneas de la revolución española*. Barcelona: Imprenta del Constitucional, 1842.
- _____. “Jóvenes y viejos.” *El Propagador de la Libertad* 3.VIII (Octubre 1836).
- Maupassant, G. *Contes et nouvelles [La modèle]*. Paris : Gallimard, 1974.
- _____. *Fort comme la mort*. Paris: Albin Michel, 1975.
- Mayoral, M. “La voz del narrador desde *La hija del mar* a *El primer loco*. Un largo camino hacia la objetividad narrativa.” *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 341-3.
- _____. “Introducción y notas.” *La Quimera*. De E. Pardo Bazán. Madrid: Cátedra, 1991.
- _____. “*La Quimera* o la crueldad del artista.” *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*. Ed. J. M. González Herrán. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997. 211-221.
- Mazzarella, A. *Il Piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*. Napoli: Liguori, 1983.
- McDermott, P. “El retrato de una dama y otros géneros artísticos en *La desheredada*. Galdós y Goya.” *IV Coloquio de la Sociedad Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005). La literatura española del siglo XIX y las artes*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008. 243-256.
- Méndez Baiges, T. y J. M. Montijano García. “Estudio.” *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. De G. Vasari. Madrid: Tecnos, 1998.
- Menéndez Pelayo, M. *Historia de las ideas estéticas en España. Introducción al siglo XIX*, 2. Madrid: CSIC, 1974.

- Mérida Jiménez, R. "Su único hijo (1891), de Leopoldo Alas, a la luz de la crítica clariniana en la prensa periódica." *Hispanic Research Journal* 12.2 (2011): 135-145.
- Mérimée, P. *La Vénus d'Ille. Carmen*. Paris: Larousse, 1975.
- Mesonero Romanos, R. de. "Crítica literaria. La novela." *Semanario Pintoresco Español* 32 (11/08/1839).
- _____. "El observatorio de la Puerta del Sol [noviembre 1836]." *Escenas matritenses* [por *El curioso parlante*]. 5ª ed., única completa, aum. y corr. por el autor, 50 grabados. Madrid: Gaspar y Roig, 1851: 101-102.
- _____. "Costumbres literarias. La literatura. El manuscrito. La librería. El autor [marzo 1837]." *Escenas matritenses* [por *El curioso parlante*]. 5ª ed., única completa, aum. y corr. por el autor, 50 grabados. Madrid: Gaspar y Roig, 1851. 105-109
- _____. "El Romanticismo y los románticos [septiembre 1837]" *Escenas matritenses* [por *El curioso parlante*]. 5ª ed., única completa, aum. y corr. por el autor, 50 grabados. Madrid: Gaspar y Roig, 1851. 124-128.
- _____. "La exposición de pinturas [septiembre 1838]" *Escenas matritenses* [por *El curioso parlante*]. 5ª ed., única completa, aum. y corr. por el autor, 50 grabados. Madrid: Gaspar y Roig, 1851. 167-170.
- _____. "Los artistas." *Tipos, grupos y bocetos de cuadros de costumbres dibujados a pluma por el Curioso Parlante (1843 a 1860)*. Madrid: Imprenta de Francisco de Paula Mellano, 1862. 94-96.
- _____. *Memorias de un setentón*. Ed. J. Escobar y J. Álvarez Barrientos. Madrid: Castalia, 1994.
- Milanesi, G. "Anotaciones y comentarios." *Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. De G. Vasari. Firenze: G.C. Sansoni, 1878.
- Miralles, E. "El caballero de las botas azules, un manifiesto anti-novelado." *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 457-463.
- _____. "Las marcas femeninas de Silvio Lago en *La Quimera* de Pardo Bazán." *Salina: revista de Lletres* 16 (2002): 153-158.
- Miró, E. "Tristana o la imposibilidad de ser." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-251-252 (1970-1971): 505-522.

- Miró, G. *La novela de mi amigo*. [Ed. original, *Obras completas* de Gabriel Miró 8. Barcelona: Tipología Altés, 1932]. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2012.
- Monglond, A. *Le Prérromantisme français*. Grenoble: B. Arthaud.
- Montégut, E. *Types littéraires et fantaisies esthétiques*. Paris: Hachette, 1882.
- Montero-Paulson, D. J. *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Madrid: Pliegos, 1988.
- _____. “Nombres, símbolos, personajes y textos literarios. Una evocación del Romanticismo en la obra de Benito Pérez Galdós.” *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 4 (1998): 169-178.
- Montesinos, J. F. “Notas sueltas sobre la fortuna de Balzac en España.” *Revue De Littérature Comparée* 24 (1950): 309-338.
- _____. *Galdós*. Madrid: Castalia, 1968.
- _____. *Pereda o la novela idilio*. Valencia: Castalia, 1969.
- _____. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia, 1983.
- Morales Sánchez, I. “Castelar y la Literatura. Ideas sobre narrativa.” *Ideología, Retórica y Poética. Actas del I Seminario Emilio Castelar y su Época. Cádiz, diciembre de 2000*. Ed. J. Hernández Guerrero. Coords. F. Coca Ramírez e I. Morales Sánchez. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz / Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, 2001. 323-333.
- Moreno Hernández, C. “Seudorromanticismo y cursilería. *Su único hijo*”. *Letras de Deusto* 19.45 (1989): 93-104.
- _____. *Literatura y cursilería*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1995.
- Moretti, F. *Il romanzo di formazione*. Milano: Garzanti, 1986.
- Moritz, K. P. *Anton Reiser. Una novela psicológica*. Trad. C. Gauger. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- Mundi Pedret, F. “*El caballero de las botas azules*, la nueva estética de Rosalía”. *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 465-474.
- Muñoz Marquina, F. “Introducción y notas.” *Sinfonía de dos novelas. Su único hijo*. De L. Alas “Clarín.” Torrejón de Ardoz: Akal, 1998.

- Murger, H. *Escenas de la vida bohemia*. Trad. S. M. Giménez Saurina. Barcelona: Montesinos, 2001.
- Murphy, K. "Images of pleasure: Goya, ekphrasis and the female nude in Blasco Ibáñez's *La Maja Desnuda*." *Bulletin of Spanish Studies* 87.7 (2010): 939-957.
- Musset, A. *Confesiones de un hijo del siglo*. Trad. y ed. M. Giné. Madrid: Cátedra, 2002.
- Navas Ruiz, R. *El Romanticismo español*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Neumann, E. *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos, 1992.
- Nodier, C. *Le peintre de Salzbourg : Les meditations du Cloitre. Adèle. Thérèse-Aubert*. Bruxelles: L. Hauman and Co, 1835.
- Nombela, J. "La senda de espinas." *Bisutería literaria: Cuadros de costumbres*. Paris: A. Bouret e hijo, 1876. 16-26.
- _____. *Impresiones y recuerdos*. Ed. J. Campos. Madrid: Tebas, 1976.
- Nordau, M. *Psico-fisiología del genio y del talento*. Trad. Nicolás Salmerón y García. Madrid: Sáenz de Jubera, 1901.
- _____. *Degeneración*. Trad. Pról. N. Salmerón y García. Madrid: Librería de Fernando Fé / Sáenz de Jubera Hermanos, 1902.
- _____. *El mal del siglo*. Trad. N. Salmerón y García. Madrid: Manuel Fernández y Lasanta, s.f.
- Noriega, M. *Fisiología del poeta*. Madrid: Unión Comercial, 1843.
- Nosotros*. "A la juventud intelectual." *Revista Nueva* (15/02/1899).
- "Noticia estreno de la ópera *Fra Filippo Lippi*." *La Dinastía. Periódico político, literario, mercantil y de avisos* 16618 (19/06/1890).
- Novalis. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Ed. Trad. E. Barjau. Madrid: Cátedra, 1992.
- O'Connor, D. J. "Parallel plots and fate in Palacio Valdés, *El origen del pensamiento* (1894)." *España contemporánea* 3.1 (1990): 105-116.
- Ochoa, E. de. "De los artistas españoles." *Semanario Pintoresco Español* 3 (17/04/1836).
- _____. *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*. Paris: Baudry, 1840.

- _____. "Los Guerrilleros. Novela. Primera parte. *Laureano*." *Revista Española de Ambos Mundos* 3. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado, 1855. 76-93; 213-240; 349-378; 511-524.
- _____. "Lope de Vega." *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 2. Madrid: Turner, 1981. 160-163.
- _____. "Stephen." *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 1. Madrid: Turner, 1981. 234-238; 243-248; 259-262.
- Ochoa, E. de. y F. Madrazo. *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 1-3. Facs. y est. A. González García y F. Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1981.
- Ogno, L. "Novelas de artista." *Las novelas de 1902: Sonata de Otoño, Camino De Perfección, Amor Y Pedagogía, La Voluntad*. Ed. F. J. Martínez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. 237-251.
- Oleza, J. *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Laia, 1984.
- _____. "Del Romanticismo al Realismo. Prototipos de la subjetividad moderna." *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Eds. J. M. González Herrán, et al. A Coruña: Real Academia Galega, 2009. 63-88.
- Ollero, C. "Galdós y Balzac." *Benito Pérez Galdós*. Ed. D. M. Rogers. Madrid: Taurus, 1973. 185-194.
- Ordóñez García, D. "Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación." *Anales de Literatura Española* 12 (1996): 139-160.
- Ossorio y Bernard, M. "Adán (D. Juan)." *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* 1. Madrid: Imprenta a cargo de Ramon Moreno, 1868. 3-5.
- _____. "Alenza y Nieto (D. Leonardo)." *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* 1. Madrid: Imprenta a cargo de Ramon Moreno, 1868. 17-20.
- _____. "El primer periódico." *La república de las letras. Cuadros de costumbres literarias*. Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, 1877. 7-16.
- _____. "Un... poeta." *La república de las letras. Cuadros de costumbres literarias*. Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, 1877. 24-28.
- Osuna, R. "Biografías de revistas y periódicos." *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. España: Ariel, 1974. 158-176.
- Otero Pedrayo, R. "El planteamiento decisivo de la novela romántica en Rosalía de Castro." *Cuadernos de Estudios Gallegos* 24. 72/73/74 (1969): 290-314.

- Ovidio Nasón, P. *Metamorfosis*. Ed. Trad. C. Álvarez y R. M. Iglesias. Madrid: Cátedra, 1995.
- Pageard, R. *Goethe en España*. Madrid: Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, 1958.
- Paillard, M. C. *Le roman du peintre*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.
- Palacio, A. del. "La modelo." *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas 2*. Ed. R. Robert. Madrid: J. E. Morete, 1871-1872. 107-113.
- Palacio Valdés, A. *Obras completas* [I. *Riverita, Maximina, La hermana San Sulpicio, La Fe, Tristán o el pesimismo*; II. *El señorito Octavio, El idilio de un enfermo, El origen del pensamiento*]. Ed. Pról. L. Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1945.
- Palenque, M. *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*. Sevilla: Alfar, 1990.
- Paredes Núñez, J. *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada: Universidad de Granada, 1979.
- Pardo Bazán, E. "Bocetos al lápiz rosa. El oficio de poeta." *El Heraldo Gallego* 218 (17/08/1877): 101-103.
- _____. "El Pedro Sánchez de Pereda." *El Liberal* 6.1708 (17/03/1884).
- _____. "Prólogo a la novela *La Quimera*." *La Época*. 4. 19138 (21/09/1903).
- _____. "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España." *Helios* 2 (1904a).
- _____. "La Quimera." *La Lectura*. 4. 1. (Enero 1904).
- _____. *Obras completas III (Cuentos. Crítica literaria)* [*Apuntes biográficos; La revolución y la novela en Rusia; Edmundo de Goncourt y su hermano; La novela novelesca; Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmans, Rod y Barrés; Tristana; La nueva cuestión palpitante; El porvenir de la literatura después de la guerra*]. Ed. H. L. Kirby. Madrid: Aguilar, 1973.
- _____. *La sirena negra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- _____. *Dulce dueño*. Ed. M. Mayoral. Madrid: Castalia, 1989.
- _____. *Cuentos completos* [I. *Linda, Sor Aparición, La inspiración, En verso, El ruido*; II. *Inspiración*; III. *Los cinco sentidos, Primavera moderna*]. La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa, 1990.

- _____. *La Quimera*. Ed. M. Mayoral. Madrid: Cátedra, 1991.
- _____. *La cuestión palpitante*. Ed. R. de Diego. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- _____. *Obras completas I [Pascual López (Autobiografía de un estudiante de medicina). Un viaje de novios. La Tribuna. El Cisne de Vilamorta]*. Ed. D. Villanueva y J. M. González Herrán. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1999.
- _____. *El saludo de las brujas*. [Ed. digital basada en la de *Obras completas 15*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull; otra ed. *Obras completas. IV. Novelas*. Madrid: Fundación J. A. de Castro, 1999] Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2000.
- _____. *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*. [Ed. digital de *Obras completas de Emilia Pardo Bazán 41*. Madrid: Renacimiento, 1911] Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2002.
- _____. *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*. [Ed. digital de 2ª ed. *Obras completas de Emilia Pardo Bazán 37*. Madrid: V. Prieto y Cía, 1911] Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2002.
- _____. *Aficiones peligrosas: Novela*. Ed. A. Herrero Figueroa. Madrid: Analecta Editorial, 2011.
- Pasinetti, P. M. *Life for art's sake. Studies in the literary myth of the romantic artist*. New York: Garland, 1985.
- Patiño Eirín, C. "Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 71 (1995): 137-167.
- _____. "El horizonte modernista: *Femeninas* de Valle-Inclán y la estética pardobazanianiana de Fin de Siglo." *Valle-Inclán y fin de siglo: Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*. Ed. A. de Juan Bolufer, et al. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones USC, 1997. 177-186.
- _____. "El Cisne de Vilamorta de Pardo Bazán. Los mimbres románticos de su realismo" *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda [Dedicado a Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el realismo español del siglo XIX]*. Dirs. L. Behiels y M. Steenmeijer] 15 (1999): 31-38.
- _____. "Un romántico que anticipa el canon realista. Salas Quiroga y *El dios del siglo*." *II Coloquio de la Sociedad de Literatura del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999). La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Eds. L. F. Díaz Larios, et al. Barcelona: Universitat, 2002. 321-332.

- _____. "El dios del siglo, de Salas y Quiroga. Encrucijada de folletín y novela." *Ínsula* 693 (2004): 30-32.
- _____. "Las lectoras en la obra de Pardo Bazán." *III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002). Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2005. 293-306.
- _____. "Mujeres artistas en la obra de Emilia Pardo Bazán: corinismo y autoría." *IV Coloquio. La literatura española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. Ed. J.F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008. 297-314.
- Pattison, W. T. *El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*. Madrid: Gredos, 1965.
- Paz, O. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Peers, E. A. *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos 1973.
- Penas Varela, M. E. "El cisne de Vilamorta, de Emilia Pardo Bazán y los modelos literarios." *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*. Coord. J. M. González Herrán. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997. 275-290.
- _____. "El cisne de Vilamorta de E. Pardo Bazán, los modelos vivos y la intencionalidad lectora." *Revista Hispánica Moderna* 52/2 (1999): 341-349.
- _____. "Emilia Pardo Bazán y la novela de fin de siglo." *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Eds. J. M. González Herrán, et al. A Coruña: Real Academia Galega, 2009. 563-576.
- Peñate Rivero, J. "Mirada y visión del arte en los textos del Galdós viajero. Materiales para la posible reevaluación de una obra menor" *IV Coloquio. La literatura española del siglo XIX y las artes*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008. 315-325.
- Peñas Ruiz, A. "Entre literatura y pintura. Poética pictórica del artículo de costumbres." *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Eds. B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián. Santander: ICEL19, PubliCan, 2011. 625-638.
- Pereda, J. M. *Pedro Sánchez*. Ed. J. M. González Herrán. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Peregrina, E. "Metáforas de la representación. El retrato en Doña Berta." *Decimonónica* 8.2 (2011). On line. [Última consulta: 20/06/2013]
[http://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/Peregrina_8.2.pdf]

- Pérez de la Dehesa, R. "Zola y la literatura española finisecular." *Hispanic Review* 39.1 (1971): 49-60.
- Pérez Escrich, E. *El frac azul. Episodios de un joven flaco*. Madrid. Manini Hermanos, 1864.
- _____. "El saloncillo del Teatro dell Príncipe". *Madrid por dentro y por fuera: Guía de forasteros incautos*. Recop. Eusebio Blasco. Madrid: A. de San Martín, 1873. 23-30.
- Pérez Galdós, B. *Ensayos de crítica literaria [Observaciones sobre la novela contemporánea en España, Tribunal literario, La sociedad presente como materia novelable]*. Sel. Intr. Not. L. Bonet. Barcelona: Península, 1972.
- _____. *Novelas* [I, *La sombra, El audaz, La familia de León Roch, La desheredada, El amigo Manso, El doctor Centeno*; II, *Tormento, La de Bringas, Lo prohibido, Torquemada en la hoguera*]. Ed. F. C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1986.
- _____. *Tristana*. Ed. I. González y G. Sevilla. Madrid: Cátedra, 2008.
- _____. *La estafeta romántica*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Pérez Rojas, F. J. "La Quimera y el retrato elegante." *En el país del arte. 3er. Encuentro internacional: La novela del artista, celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002*. Eds. F. V. Garín Llombart y F. Tomás Ferré. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003. 331-356.
- Pérez Vidal, J. "Los 'maestros alemanes' en el aprendizaje de Galdós." *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. España: Castalia, 1994. 297-308.
- Pérez Vidal, A. "Edición y notas." *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. De M. J. de Larra. Barcelona: Crítica, 1997.
- Phillips, A. W. "El arte y el artista en algunas novelas modernistas." *Revista Hispánica Moderna* 34 (1968): 757-775.
- _____. *Alejandro Sawa. Mito y realidad*. Madrid: Turner, 1976.
- _____. "Algo más sobre la bohemia madrileña. Testigos y testimonios." *Anales de Literatura Española* 4 (1985). 327-362.
- _____. "Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)." *Anales de Literatura Española* 5 (1986-1987): 377-424.
- _____. "Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930)." *Anales de Literatura Española* 6 (1988). 391-442.
- _____. *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925. Testimonios, personajes y obras*. Madrid: Celeste Ediciones, 1999.

- Piccolo, V. "Mignon e il fascino dell'apparire. La parabola del genio nei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe." *Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia* 41 (2004): 197-216.
- Picón, J. O. "Cuentos propios. La cuarta virtud." *El Liberal* 14. 4684 (4/11/1892).
- _____. "Cuentos." *Gente Conocida* 1.4 (21/06/1900).
- _____. "Discurso [Acerca de la defensa del desnudo en las artes]." *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Don Jacinto Octavio Picón el día 9 de noviembre de 1902*. Madrid: Fortanet, 1902.
- _____. *Novelitas* ["Confesiones"]. Madrid: Renacimiento, 1928. 24-64.
- _____. *Dulce y sabrosa*. Ed. G. Sobejano. Madrid: Cátedra, 1990.
- _____. *Lázaro. Juan Vulgar* [Ed. Digital a partir de *Obras completas. Tomo VI*. Madrid: Renacimiento, 1918. 1-352] Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2000.
- _____. *Vida y obras de Don Diego Velázquez*. [Ed. Facs. de Madrid: Fernando Fé, 1899] Sevilla: Extramuros, 2008.
- Pierrot, J. *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- Pino Ramírez, A. "La configuración de un personaje recurrente en las Novelas Españolas Contemporáneas de Galdós: Augusto Miquis". *La palabra es futuro. Filólogos del nuevo milenio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002. 91-104.
- Plata, F. "En busca del ideal: el arte y el artista en *La gata de Angora*, de Jacinto Benavente." *Hecho Teatral* 8 (2008): 95-123.
- _____. *La novela de artista. El künstlerroman en la literatura española finisecular*. Dir. L. Litvak. Austin: University of Texas, 2009. [Tesis doctoral] On line. [Última consulta: 20/06/2013]. [<http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18378/plataf74100.pdf?sequence=2>]
- Plinio Segundo, C. [Plinio "el Viejo"]. *Textos de Historia del Arte*. Ed. M. E. Torrego. Madrid: Visor, 1988.
- Poe, E. A. *Poetry and tales* [*The man of the crowd; The oval portrait*]. N.Y: Library of American, 1984.

- Polls, E. "La creación romántica del artista. La gestación del mito Franz Liszt, o la manipulación de la realidad." *Ars Brevis* 5 (1999): 149-182.
- Posada Alonso, C. "Modelo de elaboración del texto para *El caballero de las botas azules*." *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 493-502.
- _____. "La representación y el espectáculo en *El caballero de las botas azules*." *Investigaciones semióticas II. Lo cotidiano y lo teatral* 2. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988. 335-352.
- _____. "El espacio de Madrid en *El caballero de las botas azules*." *Caminería hispánica. Actas del IV Congreso Internacional celebrado en Guadalajara (España), Julio 1998*, 2. Coord. M. Criado de Val. España: Ministerio de Fomento, CEDEX, 2000. 679-692.
- _____. *Espacio textual de la actividad discursiva (El Caballero de las botas azules)*. Santiago de Compostela: C. R. Posada, 2006.
- Poullain, C. H. "Valor y sentido de la novela de Rosalía de Castro de Murguía *El caballero de las botas azules*." *Cuadernos de Estudios Gallegos* 25.75 (1970): 37-69.
- Pozzi, G. *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876)*. Amsterdam: Rodopi, 1990.
- Pozzi, M. y E. Mattioda. *Giorgio Vasari storico e critico*. Firenze: L.S. Olschki, 2006.
- Praz, M. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- _____. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 2007.
- Prieto de Paula, A. L. *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*. Alicante: Agua Clara, 2006.
- Proust, M. *En busca del tiempo perdido*. Trad. M. Armiño. Valdemar 2006.
- [Pseudo]Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX*. Trad. C. Serna. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Puebla Isla, C. "La pervivencia de elementos románticos en la obra naturalista de Alejandro Sawa". *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 4 (1998): 201-222.
- Puertas Moya, F. E. *La identificación autoficticia de Ángel Ganivet*. Logroño: SERVA, 2004.

- Pulvirenti, G. "Nel giardino di Belriguardo. Il mito dell'artista romantico nel *Torquato Tasso* di Goethe." *Confronto letterari.: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia* 35 (2001): 87-107.
- Quirk, R J. "Levels of intertextuality in Galdós's *Tristana*." *Romance Quarterly* 43.1 (1996): 25-30.
- Ragala, S. "La composición novelesca en la obra narrativa de Armando Palacio Valdés." *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 35 (2010): 391-412.
- Ramírez López, M. "Las facetas de *Tristana* en la búsqueda de su identidad." *Mester* 38.1 (2009): 57-66.
- Ramos Gascón, A. "La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la Gente Nueva." *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. España: Ariel, 1974. 124-142.
- Randolph, D. A. *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*. Berkeley: University of California Press, 1966.
- Reboul, A. M. *L'écriture de l'oeuvre d'art dans les romans de Zola L'Oeuvre et de Blasco Ibáñez La Maja desnuda*. Dir. D. M. Pageaux. Université de la Sorbonne. 1995. [Trabajo de investigación] On line. [Última consulta : 20/06/2013] [http://eprints.ucm.es/15950/1/%C3%89criture_oeuvre_Art_Zola_Ib%C3%A1%C3%B1ez.pdf]
- _____. "De Zola à Blasco Ibáñez en passant par Goya." *Zola y España. Actas del Coloquio Internacional Lyon. Septiembre 1996*. Eds. S. Saillard y A. Sotelo Vázquez. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997a. 205-212.
- _____. *Les romans de l'artiste de tradition latine*. Dir. D. M. Pageaux. Université de la Sorbonne. 1997b. [Trabajo de investigación] On line. [Última consulta: 20/06/2013] [http://eprints.ucm.es/15952/1/L_E_S___R_O_M_A_N_S__ARTISTES.pdf]
- Regueiro Salgado, B. "Desmitificación mitificadora: realidad y leyenda en la figura de Gustavo Adolfo Bécquer." *IV Congreso Internacional de ALEPH. Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica. Universitat Autònoma de Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2007*. Coord. M. C. Trujillo Maza. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008. 467-473.
- Replinger González, M. *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas, (1835-1855). El problema de restauración de las artes*. Dir. S. Marchan Fiz. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991. [Tesis doctoral leída en 1989]

- Requena Sáez, M. C. *Rafael Altamira, crítico literario*. Dir. J. A. Ríos Carratalá. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2002. [Edición digital de la tesis doctoral]
- “Reseña de *El poeta y el banquero. Escenas contemporáneas de la revolución española* escrita por D. Pedro Mata.” *El Constitucional* 1283. 4 (2/12/1842).
- Reyero, C. “Gusto y libertad. El arte en la novela *María, la hija de un jornalero* de Ayguals de Izco.” *Anales de Historia del Arte* Extraordinario 1 (2008a): 475-488.
- _____. “Mujeres delante de cuadros. El museo como espacio de la sensibilidad.” *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Coords. P. Fernández y M. L. Ortega. Madrid: CSIC, 2008b. 151-176.
- _____. *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza, 2009.
- Ribao Pereida, M. “Las artes al servicio del oficio de narrar en Rosalía de Castro.” *La literatura española del XIX y las artes*. Eds. J. F. Botrel, et al. Barcelona: Univesitat de Barcelona / PPU, 2008. 347-357.
- Ribbans, G. “La evolución de la novelística unamuniana: *Amor y Pedagogía* y *Niebla*.” *Niebla y Soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*. Madrid: Gredos, 1971. 83-107.
- Richmond, C. *Clarín's Su único hijo a novel of ambiguity and crisis*. Madison: University of Wisconsin, 1975. [Tesis]
- _____. “Un documento (vivo, literario y crítico). Análisis de un cuento de Clarín.” *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* 36. 105-106 (1982): 367-384.
- _____. “*Las dos cajas* de Clarín y dos de Marsillach. Una fuente literaria desconocida.” *Hispanic Review* 52.4 (1984): 459-475.
- _____. “Introducción.” *Su único hijo*. De L. Alas [Clarín]. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Rie[s]go, P. *La gran artista y la gran señora. Novela*. Madrid: Mellado, 1850.
- Ríos, D. M. de “Hecho reciente.” *El Cisne* 2 (10/06/1838).
- Ríos Carratalá, J. A. “Introducción y notas.” *Reposo*. De R. Altamira. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert / Diputación de Alicante, 1992.

- _____. "El imposible reposo de Rafael Altamira." *Rafael Altamira: historia, literatura y derecho. Actas del congreso internacional celebrado en la Universidad de Alicante, del 10 al 13 de diciembre de 2002*. Coords. E. Rubio Cremades y E. M. Valero Juan . Alicante: Universidad de Alicante, 2004. 121-128.
- Ríos-Font, W. C. "From romantic irony to romantic grotesque. Mariano José de Larra's and Rosalía de Castro's self-conscious novels." *Hispanic Review* 65.2 (1997): 177-198.
- Risco, A. "El caballero de las botas azules de Rosalía de Castro, una obra abierta." *Papeles de Son Armadans* 20.230 (1975): 113-130.
- _____. *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos, 1982.
- _____. "Unha novela fantástica de Rosalía, *El caballero de las botas azules*". *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 449-455.
- Rivas Groot, J. M. *Resurrección: novela original*. Madrid, Patronato Social de Buenas Lecturas, 1920.
- Rivera, L. *Los hijos de la fortuna. Novela original de costumbres españolas*. Madrid: Imprenta J. de M. González, 1855.
- Rivera, O. "Crítica social y literaria en *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro." *Revista de Estudios Hispánicos (San Juan)* 28 (2001): 339-346.
- _____. "Conflictos ideológicos interclasisistas en *Ruinas* y *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro." *Hispania*. 86.3 (2003): 474-481.
- Rivkin, L. "Extranatural art in Clarín's *Su único hijo*." *Mln* 97.2 (1982): 311-328.
- _____. "Clarín's *Cuesta abajo*: Anticipating Proust." *Modern Language Studies* 16.3 (1986): 255-263.
- _____. "Seeing, painting, and picturing in *La Regenta*." *Hispanic Review* 55.3 (1987): 301-322.
- Robert, R. (ed.). *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas* 1 y 2. Madrid: J. E. Morete, 1871-1872.
- Roberts, S. G. H. *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.
- Robles Carcedo, L. "Unamuno traductor de Th. Carlyle". *Daimon. Revista de Filosofía* 10 (1995): 7-22.

- _____. "El mal del siglo (texto inédito de Unamuno)." *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 34 (1999): 99-131.
- Rodenbach, G. *Brujas, la muerta. Novela*. Madrid: Fortanet, 1918.
- Rodgers, E. "Realismo y mito en *El amigo Manso*." *Cuadernos Hispanoamericanos* 84 (1971): 250-252.
- Rodríguez, J. "Martínez Ruiz y la polémica del esteticismo en el cambio de siglo." *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 6 – 7 (1988): 149-156.
- _____. "Altamira, novelista. La epopeya de un intelectual." *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* (1990): 253-273.
- _____. "El árbol genealógico de Hamlet García." *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995)* 2. Ed. M. Aznar Soler. Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idees / GEXEL, 1998. 177-186.
- Rodríguez Correa, R. "Prólogo." *Obras de Gustavo A. Bécquer* I. 7ª edición. Madrid, Fernando Fé, 1911. 1-41.
- _____. *Rosas y perros*. Madrid: Medina y Navarro, s.f.
- Rodríguez Fisher, A. "Introducción y notas" *El caballero de las botas azules*. De R. de Castro. Madrid: Cátedra, 2000.
- Rodríguez Fontela, M. A. *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "bildungsroman" desde la narrativa española*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- Rodríguez Gutiérrez, B. "El artista arrepentido. El Renacimiento de 1847." *Voz y Letra: Revista de Literatura* 15.1 (2004a): 77-98.
- _____. *Historia del cuento español (1764-1850)*. Madrid: Iberoamericana, 2004b.
- _____. "Los cuentos de *El Artista* (1835-1836)." *Hispanic Journal* 26.1 (2005): 65-76.
- _____. *El artista en el laberinto. Un recorrido por la prensa romántica ilustrada*. Santander: Tremontorio, 2011a.
- _____. "La voluntad iconográfica y aristocrática de *El Artista*." *Revista de Literatura* 73.146 (2011b): 449-476.

- Rodríguez Pequeño, F. J. "Apuntes para un estudio de la concepción de la Historia de Emilio Castelar." *Ideología, Retórica y Poética. Actas del I Seminario Emilio Castelar y su Época. Cádiz, diciembre de 2000*. Ed. J. Hernández Guerrero. Coords. F. Coca Ramírez e I. Morales Sánchez. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz / Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, 2001. 361-368.
- Rodríguez Pequeño, M. "La novela histórica culturalista." *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas. Revista de la Cátedra Miguel Delibes* 2 (2004): 219-238.
- Rodríguez Yáñez, Y. "Reflexiones en torno a *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro. Valoración y significado de su discurso." *Romanistické studies / Studia romanistica* 6 (2006): 177 -192.
- Román Gutiérrez, I. *Persona y forma. Una historia interna de la novela española del Siglo XIX*, 1 y 2. Sevilla: Alfar, 1988.
- Romero Rodríguez, J. "Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae. El mito del genio y la locura." *Arte, individuo y sociedad* 7 (1995): 123-140.
- Romero Tobar, L. *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan March, 1976.
- _____. "En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854." *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*. Eds. P. M. Piñero y R. Reyes. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993. 27-49.
- _____. "Doña Berta en su pintura." *Homenaje a Alonso Zamora Vicente* 4. Madrid: Castalia, 1994. 327-344.
- _____. "El movimiento espiritualista y la novela finisecular." *El siglo XIX (II). Historia de la literatura española*. Dir. V. García de la Concha. Madrid, Espasa Calpe, 1998. 776-794.
- _____. "Goya en Galdós". *Homenaje a Alfonso Armas Ayala* 2. España: Cabildo de Gran Canaria, 2000. 705-718.
- _____. "1854, el Romanticismo reexaminado." *Los románticos teorizan sobre sí mismos. Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de Marzo de 2002), Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico*. Bolonia: Il Capitello del Sole, 2002. 193-208.
- _____. "Reflejos del teatro romántico en la novela realista". *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*. Coords. R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez. Santander: ICEL19, PubliCan 2010. 167-176.
- _____. "Goya en *El Artista* y el *Semanario Pintoresco Español*." *Arbor* 188.757 (2012): 979-987.

- Rosell, C. "La marisabidilla." *Los españoles pintados por sí mismos* 2. Madrid: Imprenta Boix, 1843-1844. 413-427
- Rosen, C. y H. Zerner. *Romanticismo y Realismo. Los mitos del siglo XIX*. Madrid: Blume, 1988.
- Rosenkranz, K. *Estética de lo feo*. Trad. M. Salmerón. Madrid: Julio Ollero, 1992.
- Rousseau, J. J. *Pigmalión. Escena lírica*. Trad. libre de F. Durán. Madrid: M. Pantaleón Aznar, 1792.
- _____. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Trad. y ed. F. J. Hernández. Madrid: Cátedra, 1986.
- Rousselle, E. S. "True fantasy: the utopian alliance of the decadent/oriental man and the new woman in Rosalía de Castro's *El caballero de las botas azules*." *Crítica Hispánica* 23. ½ (2001): 175-187.
- Rubio Cremades, E. *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial, 1977.
- _____. "Novela histórica y folletín." *Anales de Literatura Española* I (1982): 269-281.
- _____. "La figura del escritor en los artículos de costumbres". *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Coord. M. L. Ortega. Soria: Fundación Duques de Soria, 2002. 81-92.
- Rubio Jiménez, J. *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- Ruda, J. *Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue*. London: Phaidon Press, 1993.
- Rueda, A. *Pigmalión y Galatea. Refracciones modernas de un mito*. Madrid: Fundamentos, 1999.
- Rugg, M. D. "Self and text in Unamuno's *Amor y Pedagogía*." *Anales de la literatura española contemporánea* 17 (1992): 347-364.
- Ruiz Pérez, I. "El arte del disfraz y la creación en *Su único hijo* de Alas Clarín." *Revista de Humanidades: Tecnológico De Monterrey / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM)*.
- Rukser, U. *Goethe en el mundo hispánico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- S. M. "Paganini." *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 2. Madrid: Turner, 1981. 167-168.
- Sackett, T. A. "Galdosismo and modernism in Ganivet's novel *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*." *Anales Galdosianos* 36 (2001): 243-254.

- Sáez Martínez, B. *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004.
- Sainte-Beuve, C. A. *Voluptuosidad*. Trad. J. Huici. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- Salas y Quiroga, J. de. "Introducción". *No me olvides. Periódico de Literatura y Bellas Artes* 1 (7/0/1837): 2-3.
- _____. *El dios del siglo. Novela original de costumbres contemporáneas*. Madrid: D. J. M. Alonso, 1848.
- Salgado, M. A. "Pío Cid soy yo: mito / auto / bio/ grafía de Ángel Ganivet." *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 13 (1997): 223-242.
- Salmerón, M. *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros, 2002.
- Salmerón y García, N. "Prólogo." De M. Nordau, *Degeneración*. Madrid: Librería de Fernando Fé / Sáenz de Jubera Hermanos, 1902.
- Sánchez, R. G. "Tristana. Anatomy of a disappointment." *Anales Galdosianos* 12 (1977): 111-125.
- Sánchez Albarrán, J. *¡El artista vale más! Comedia en tres actos y en verso*. Madrid: Imprenta de C. González, 1859.
- Sánchez Granjel, L. *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Salamanca: Universidad, 1980.
- Sánchez Granjel, S. *La frenología en España (Vida y obra de Mariano Cubí)*. Salamanca: Instituto de Historia de la Medicina Española, 1973.
- Sánchez Llama, I. "El mito de la quimera como tropo genérico de la modernidad en Emilia Pardo Bazán." *Revista de Estudios Hispánicos Alabama Then St Louis* 39.3 (2005): 439-464.
- Sánchez Martín, A. "Martínez Ruiz y la novela en 1901. *Diario de un enfermo*." Azorín: fin de siglos (1898-1998)." Coord. A. E. Díez Mediavilla. España: Aguaclara, 1998. 145-158.
- Sánchez Ruiz, A. *Cosas de Hamlet-Gómez. Novela-prólogo*. Madrid: Imprenta de Valero Díaz, 1903.
- Sánchez Torre, L. "La representación de las lecturas públicas y la figura del poeta en la narrativa de Armando Palacio Valdés." *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo- Laviana (24-26 de Septiembre de 2003)*. Eds. E. de Lorenzo Álvarez y Á. Ruiz de la Peña. Laviana: Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005. 329-348.
- Sans, J. "El personaje del intelectual en los cuentos de Leopoldo Alas *Clarín*." *Archivum* 27-28 (1977-1978): 71-100.

- Santa-Olalla, M. A. *La soledad del héroe. Ensayo sobre la crisis de fin de siglo en la primera novela azoriniana*. Granada: Proyecto Sur de Ediciones, 2000.
- Santiáñez-Tiό, N. *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el Fin de Siglo español*. Madrid: Gredos, 1994.
- _____. "El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)." *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo* 71 (1995a): 179-216.
- _____. "Bohemia, modernidad y conspiración en *El frac azul* (1864) de Enrique Pérez Escrich." *Ínsula* 578 (1995b): 5-7.
- _____. "La dimensión intertextual de *Pedro Sánchez*. Notas sobre la fortuna literaria de Balzac y Victor Hugo en España." *Romanische Forschungen* 107 (1995c): 343-367.
- _____. "Nuevas lecturas, nuevas escrituras: Carlyle, Ganivet y el Modernismo español." *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)* 4 (1998): 51-66.
- _____. "Carlyle and Ganivet." *Bulletin of Spanish Studies* 77.4 (2000): 329-341.
- _____. *Investigaciones literarias. Modernidad, Historia de la literatura y Modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Sauret Guerrero, M. T. "La literatura en la pintura, una novedad iconográfica del Romanticismo." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 24 (1993): 175-186.
- Saurín de la Iglesia, M. R. *El joven romántico. Un modelo de comportamiento*. Urbino: Editrice Montefeltro, 1994.
- Savater, F. *La tarea del héroe (Elementos para una ética trágica)*. Madrid: Taurus, 1986.
- Sawa, A. *La mujer de todo el mundo*. [Ed. Digital basada en la de facsímil de Madrid, Moreno-Ávila, 1988, reproducción de la de Madrid, Establecimiento Tipográfico Ricardo Fe, 1885] Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 1999.
- _____. *Declaración de un vencido*. Ed. F. Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra, 2009a.
- _____. *Iluminaciones en la sombra*. Madrid: Nórdica 2009b.
- Schlegel, F. *Lucinda*. Trad. M. J. Pacheco. México: Siglo XXI, 2007.
- Schlesinger, J. *The insanity hoax. Exposing the myth of the mad genius*. Ardsley-on-Hudson, NY: Shrinktunes Media, 2012.

- Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*. Intr. E. F. Sauer. México: Porrúa, 1997.
- Sebold, R. P. *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y novela moderna*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- _____. "Bécquer, realista." *Ensayos de meditación y crítica literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004a. 479-482.
- _____. "Castelar y la transición a la novela realista." *Ensayos de meditación y crítica literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004b. 447-451.
- _____. *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco*. Madrid: Cátedra, 2007.
- _____. "Introducción y notas." *El dios del siglo*. De J. de Salas y Quiroga. Madrid: Cátedra, 2012.
- Sembach, K. J. *Modernismo. La utopía de la reconciliación*. Köln, Alemania: Taschen, 1999.
- Serrano Asenjo, J. E. "La educación literaria y sentimental del héroe en *Su único hijo*." *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* 49.145 (1995): 89-110.
- Serrano Lacarra, C. "El nacimiento de los intelectuales. Algunos replanteamientos." *Ayer* 40 (2000): 11-23.
- Shaw, Donald L. *La Generación del 98*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Shelley, M. W. *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Trad. F. T. Oliver. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.
- Shiner, L. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Shoemaker, W. H. *The novelistic art of Galdós*. Valencia: Albatros, 1980.
- Shroder, M. Z. *Icarus. The image of the artist in French Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- Silva, J. A. *Poesía; De sobremesa*. Ed. R. Mataix. Madrid: Cátedra, 2006.
- Sinningen, J. H. "*Tristana*. La tentación del melodrama." *Anales Galdosianos* 25 (1990): 53-58.
- Smith, A. *Galdós y la imaginación mitológica*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Smith, B. *The death of the artist as hero. Essays in history and culture*. Melbourne: Oxford University Press, 1988.

- Sobejano, G. “*Épater le bourgeois* en la España literaria de 1900.” *Wort und Text, Festschrift für Fritz Schalk*. Frankfurt am Main: Klosterman, 1963. 449-481.
- _____. *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, El 98 y Valle-Inclán)*. Madrid: Editorial Gredos, 1967.
- _____. “De Flaubert... a Clarín.” *Quimera* 5 (marzo 1981): 20-25.
- _____. “Introducción y notas.” De J. O. Picón. *Dulce y sabrosa*. Madrid: Cátedra, 1990.
- _____. “La calle de Valverde en el linaje de las novelas de la vida literaria.” *Actas del Congreso Internacional Max Aub y El laberinto Español (Celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993)* 2. Coord. C. Alonso Alonso. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996. 514-532.
- _____. *Nietzsche en España (1890-1970)*. Madrid: Gredos, 2004.
- Sol, M. *Contexto, estructura y sentido de Camino de perfección de Pío Baroja*. México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad de Veracruz, 1985.
- Soler Arteaga, M. J. “Safo en las poetas románticas españolas.” *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* 8 (2009): 1-8.
- Sontag, S. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.
- _____. *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Debolsillo, 2007.
- Sopeña Ibáñez, F. *Arte y sociedad en Galdós*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Sotelo Vázquez, A. *Leopoldo Alas y el Fin de Siglo*. Barcelona: PPU, 1988.
- _____. “Urbano González Serrano y el joven Martínez Ruiz”. *Anales Azorianos* 3 (1996): 63-80.
- _____. “Rafael Altamira y las conquistas del Naturalismo.” *Naturalismo en España*. Salamanca: Almar, 2002. 219-234.
- _____. “Leopoldo Alas, narrador en el *fin-de-siècle*: ética y estética.” *Anales de Literatura Española* 22 (2010): 11-32.
- Sotelo Vázquez, M. “La obra de Émile Zola, modelo literario de *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán.” *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona 21-26 de agosto de 1989)* 2. Coord. A. Vilanova. Barcelona: AIH, 1992. 1499-1514.

- _____. "Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo". *Del Romanticismo al Realismo*. Eds. L. F. Díaz Larios, et al. Barcelona, Universitat, 1998. 429-442.
- Soussloff, C. M. *The absolute artist. The historiography of a concept*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Steenmeijer, M. "¿Defensa del Naturalismo? Sobre *Un documento de Clarín*." *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* [Dedicado a *Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el realismo español del siglo XIX*. Dirs. L. Behiels y M. Steenmeijer] 15 (1999): 91-97.
- Stoichita, V. I. *Simulacros. El efecto Pigmalión. De Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- _____. *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de Historia del arte*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Sturgis, A. *Rebels and martyrs. The image of the artist in the nineteenth century*. New Haven: Yale Univ. Press, 2006.
- Suleiman, S. R. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- Thion Soriano-Mollá, D. "Del alma del paisaje a los paisajes del alma. Emilia Pardo Bazán en el paradigma simbolista." *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Ed. J. M. González Herrán. A Coruña: Real Academia Galega, 2009. 731-750.
- Tieck, L. *Sternbald ou le peintre voyageur*. Trad. I. de Montolieu. Paris, Masson, 1823.
- Tierno Galván, E. *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español. La novela histórico-folletinesca; Don Juan Valera, o el buen sentido; el pre-fascismo de Macías Picavea*. Madrid: Tecnos, 1977.
- Tietz, M. "Tréderic Moreau, doctor Faustino und Pedro Sánchez oder das Scheitern der Männlichkeit." *Festchiffur Franz Raubut*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1985. 319-334.
- Tolstoi, L. *Cuentos escogidos [El músico Alberto]*. México: Porrúa, 1992.
- Toman, R., et al. *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, escultura, pintura, dibujo (1750-1848)*. Colonia: Ullmann & Könemann, 2006.
- Tomás Ferré, F. "Introducción y notas." *La maja desnuda*. De V. Blasco Ibáñez. Madrid: Cátedra, 1998.
- _____. *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*. Barcelona: Anthropos, 2000.

- _____. *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto. El entresiglos XIX-XX*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001.
- _____. “La invención estética de España.” *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13 (2007): 149-167.
- Tormo Fayos, E. “El debate entre la España blanca y la España negra. Blasco Ibáñez y las artes.” *En el país del arte. 1er. Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez. Literatura y arte en el entresiglos hispánico, celebrado en la Academia de España de Roma, 3 y 4 de diciembre de 1988*. Ed. F. Tomás Ferré. Valencia: Dirección General del Libro, Arxius y Biblioteques, 2000. 201-214.
- Trenc Ballester, E. “Emilio Castelar, o cómo hacer de la escritura un negocio en la España de la Restauración.” *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Coord. M. L. Ortega. Soria: Fundación Duques de Soria, 2002. 117-122.
- Trilling, L. *The liberal imagination*. N. Y: New York Review Books, 2008.
- Trinidad, F. “Bucólica de Emilia Pardo Bazán frente a *El idilio de un enfermo* de Palacio Valdés.” *Similitudes y contrastes*. Eds. J. M. González Herrán, et al. A Coruña: Real Academia Galega, 2009. 759-780.
- Trousseau, R. *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève: Droz, 2001.
- Tsuchiya, A. “The struggle for autonomy in Galdós' *Tristana*.” *MIn*. 104.2 (1989): 330-350.
- Tubert, S. “*Tristana*: Ley patriarcal y deseo femenino.” *Bulletin of Spanish Studies* 76.2 (1999): 231-248.
- Un contemporáneo. “El pintor y el poeta.” *Museo de las Familias* 2.6 (julio 1844).
- “Un pintor de muestras.” *Revista barcelonesa* 2.16 (23/05/ 1847).
- Unamuno Pérez, M. C. de. “Unamuno lector de Flaubert: la tontería humana.” *Miguel de Unamuno, estudio sobre su obra III. Actas de las VI Jornadas unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 29-30 de octubre de 2005*. Coord. A. Chaguaceda Toledano. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008. 67-86.
- Unamuno, M. de. “Los melenudos.” *El Tiempo* (12/03/1901).
- _____. “¿Quiénes son los intelectuales?” *Nuevo Mundo* (13/07/1905).
- _____. *Amor y Pedagogía*. Ed. A. Caballé. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

- Urrutia, J. *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- V. C. "Don José de Madrazo." *El Artista (Madrid, 1835-1836)* 2. Madrid: Turner, 1981. 306-310.
- Val Cubero, A. *La percepción social del desnudo femenino en el arte. Siglos XVI y XIX: Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva Ediciones, 2003.
- Valdivieso Rodrigo, M. "La herencia de Larra en la pintura de la *España Negra*." *Romanticismo y Fin de Siglo*. Coords. G. Oliver, et al. Barcelona: PPU, 1992. 436-447.
- Valera, J. *Las ilusiones del Doctor Faustino*. Ed. C. DeCoster. Madrid: Castalia, 1970.
- Valis, N. M. "A spanish decadent hero. Clarín's Antonio Reyes of *Una Mediana*." *Modern Language Studies*. 9.2 (1979): 53-60.
- _____. "Jacinto Octavio Picón's *Juan Vulgar*: An anticipation of the Generation of 1898." *Anales Galdosianos* 16 (1981a): 68-80.
- _____. *The decadent vision in Leopoldo Alas. A study of La Regenta and Su único hijo*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981b.
- _____. "Art, memory and the human in Galdós' *Tristana*." *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984): 207-220.
- _____. "Novel into painting. Transition in Spanish Realism." *Anales Galdosianos*. 20.1. (1985): 9-20.
- _____. "La función del arte y la historia en *Doña Berta*, de Clarín." *Bulletin of Hispanic Studies* 63 (1986a): 67-78.
- _____. "Pardo Bazan's *El cisne de Vilamorta* and the Romantic Reader", *Mln*101/2 (marzo 1986b): 298-324.
- _____. "La crisis de autoridad en el *fin de siglo* español. *Cuesta abajo* de Clarín." *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Ed. Y. Lissourges. Barcelona: Anthropos, 1988. 400-420.
- _____. "The perfect copy. Clarín's *Su único hijo* and the flaubertian connection." *Pmla* 104.5 (1989): 856-867.
- _____. *Jacinto Octavio Picón, novelista*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- _____. *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010.

- Vall i Solaz, F. X. "Pompeu Gener, un positivista darwinista contrario al naturalismo zoliano: colaboraciones en la prensa de Barcelona y Madrid." *Revista de Filología Románica* 25 (2008): 313-335.
- Varela Jácome, B. "Romanticismo en tres novelas de Emilia Pardo Bazán." *Cuadernos de Estudios Gallegos* 24 (1969): 316-330.
- _____. "El discurso narrativo de *Flavio*." *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)* 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 387-397.
- Vasari, G. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Trad. H. Aguilá, et al. Eds. L. Bellosi y A. Rossi. Pres. G. Previtali. Madrid: Cátedra, 2002.
- Vázquez Fernández, I. "Tristana de Pérez Galdós. Importancia del elemento pictórico." *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Eds. B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián. Santander: ICEL19, PubliCan, 2011. 923-932.
- Vedovato Ciaccia, S. "Los artistas en las tablas. Trayectoria de un tema en la época romántica." *El teatro romántico español (1830-1850)*. Eds. P. Menarini, et al. Bologna, ATESA, 1982. 163-178.
- Vedrine, H, dir. *La figure de l'artiste du XIXe siècle dans la fiction (11 février - 25 mars 2011)*. Paris: Musée d'Orsay. On line. [Última consulta: 20/06/2013] [[http://www.museeorsay.fr/index.php?id=634&tx_ttnews\[tt_news\]=28943&no_cache=1](http://www.museeorsay.fr/index.php?id=634&tx_ttnews[tt_news]=28943&no_cache=1)]
- Vega, V. de la. *Un alma de artista. Comedia en tres actos*. Trad. de E. Scribe, *L'ambassadrice*. Madrid: Imprenta de Yenes, 1839.
- _____. *La mujer de un artista. Comedia en dos actos*. Trad. de E. Scribe y E. Vanderburch, *Clermont ou une femme d'artiste*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1840.
- Vega Rodríguez, P. "La enunciación femenina en la novela de artista española de mitad del siglo XIX. Algunos ejemplos." *Letra de mujer*. Coords. M. Arizmendi Martínez, et al. España: Laberinto, 2008. 313-339.
- Vicente Herreros, J. M. "Los bohemios frente a la ciudad burguesa. Consideración del verdadero flâneur español en torno a 1900." *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 11 (2004.) On line. [Última consulta: 20/06/2013] [<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/herrero.htm>]
- Vidal Ortuño, J. M. *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007.
- Vigny, A. *Stello*. Trad. N.González Ruiz Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953.

- _____. *Dafnis. Chatterton*. Trads. J. Robles y A. Centeno. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- Villanueva, D. *La novela lírica 1 y 2*. Madrid: Taurus, 1983.
- Villari, E. y P. Pepe (eds.). *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*. Roma: Bulzoni, 2002.
- Villegas, J. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Villena, L. A. *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandismo*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- _____. *Máscaras y formas del Fin de Siglo. Mundos varios de la Edad Simbolista*. Madrid: Valdemar, 2002.
- Villiers de l'Isle-Adam, P. A. *La Eva futura*. Trad. M. Bacarisse. Madrid: Valdemar, 1988.
- Vivancos, J. M. *El artista vale más. Drama en cuatro actos*. Madrid: Vicente de Lalama, 1859.
- Vovelle, M., D. Arasse, et al. *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1995.
- Walther, I. F. *La pintura del Impresionismo (1860-1920)*. Köln: Taschen, 2002.
- Ward, T. *La teoría literaria. Romanticismo, Krausismo y Modernismo ante la globalización industrial*. University, Miss: Romance Monographs, 2004.
- Watt, I. P. *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Weaver, W. J. "Lecturas románticas de *Las ilusiones del Doctor Faustino*." *Anuario de Estudios Filológicos* 29 (2006): 313- 328.
- Wellek, R. *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Madrid: Gredos, 1959-1996.
- Whitaker, D. S. *La Quimera de Pardo Bazán y la literatura finisecular*. Madrid: Pliegos, 1988.
- Wilde, O. *The picture of Dorian Gray*. Harmondsworth: Penguin Books, 1994.
- Wilson, E. *Bohemians. The glamorous outcasts*. London: Tauris Parke, 2002.
- Wittkower, R. y M. Wittkower. *Nacidos bajo el signo de Saturno. El carácter y la conducta de los artistas. Una historia documentada desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid: Cátedra, 1982.

- Woods-Marsden, J. *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*. New-Haven, London: Yale University Press, 1998.
- Wright, C. C. "The vision of corporal fragmentation in Galdós *Tristana*." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós, 1843-1993*. Ed. L. M. Willem. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 138-154.
- _____. "Pastel/pastelista/pastelero: un ejemplo de antanaclasis [punning] en *La Quimera*." *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*. Ed. J. M. González Herrán. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997. 377-387.
- Ynduráin, F. *Galdós entre la novela y el folletín*. Madrid: Taurus, 1970.
- Zamacois, E. *La quimera*. Barcelona: Ramón Sopena, s.f.
- _____. *Punto negro. Novela original*. Barcelona: Ramón Sopena, s.f.
- _____. "El ideal." *La Vida Galante* 2.9 (1/01/1899).
- _____. "La herencia de un gran hombre." *Ilustración Artística* 18.920 (14/08/1899).
- _____. "La ilusión." *La Vida Galante* 3. 62 (7/01/1900).
- _____. "La estatua." *La Vida Galante* 3.92 (5/08/1900).
- _____. "Junto al fuego." *La Vida Galante* 3.100 (30/09/1900).
- _____. *Bodas trágicas: novelas cortas [La estatua]*. Barcelona: Sopena, 1908.
- _____. *Duelo a muerte*. Madrid: Renacimiento, 1921.
- _____. *Tipos de Café* [1893]. Madrid: Imprenta Galo Sáez, 1936.
- Zamora, A. "Crónica siniestra de una insurrección poética: *Tristana*." *Revista de Estudios Hispánicos* 35.2 (2001): 191-213.
- Zárraga, J. A. "El hombre de la ilusión y el hombre de la realidad." *Semanario Pintoresco Español* 43 (23/05/1842). 339-341.
- Zavala, I. M. *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Salamanca: Anaya, 1971.
- _____. *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1972.
- Zola, E. *El vientre de París*. Trad. A. Froufe. Madrid: EDAF, 1970.

_____. *La obra*. Trad. J. R. Monreal. Pról. I. Echevarría. Barcelona: Debolsillo, 2008.

Zorrilla, J. de. "El poeta." *Los españoles pintados por sí mismos* 2. Madrid. Imprenta Boix, 1843-1844. 150-157.

7. FUENTES PLÁSTICAS CITADAS.

7. FUENTES PLÁSTICAS CITADAS.

- Anónimo. *Venus de Milo*. 110 a. C. Museo Nacional del Louvre, París.
- Anónimo. *Venus Médicis*. 150 a. C. Galería de los Uffizi, Florencia.
- Bergeret, P. N. *Fra Filippo Lippi y el sultán*. 1819. Museo de Arte Thomas Henry, Cherbourg.
- Burne-Jones, E. *Pigmalión* (serie). 1868-1878. Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham.
- Castagnola, G. *El abrazo de Fra Filippo Lippi y Lucrecia*. 1874a. Colección privada.
- _____. *La musa del artista*. 1874b. Colección privada.
- Courbet, G. *El taller del pintor*. 1854-1855. Museo de Orsay, París.
- Delaroche, P. *Fra Filippo Lippi enamorándose de su modelo*. 1822. Colección privada.
- Esquivel y Suárez de Urbina, A. M. *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*. 1846. Museo del Prado, Madrid.
- Eyck, J. van. *Políptico de Gante, Adoración del Cordero Místico*. 1425-1429. Catedral de San Bavón, Gante.
- Gérôme, J. L. *Friné ante el areópago*. 1861. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.
- _____. *Pigmalión y Galatea*. 1890. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.
- Goya y Lucientes, F. de. *La maja desnuda*. 1795-1800. Museo del Prado, Madrid.
- Ingres, J. A. D. *Rafael y la Fornarina*. 1814. Fogg Art Museum, Cambridge, (Massachusetts).
- Levy-Dhurmer, L. *Retrato de Georges Rodenbach*. 1895 h. Museo de Orsay, París.
- Lippi, Fra Filippo. *Coronación de la Virgen*. 1441. Galería de los Uffizi, Florencia.
- _____. *Virgen con niño y dos ángeles*. 1445 h. Galería de los Uffizi, Florencia.
- Madrazo, F. de. “Ilustración para *Stephen* de E. de Ochoa.” *El Artista* 1. Madrid: Turner, 1981. 262bis.
- Manet, E. *Desayuno en la hierba*. 1863a. Museo de Orsay, París.
- _____. *Olimpia*. 1863b. Museo de Orsay, París.

Moreau, G. *Edipo y la esfinge*. 1864. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.
_____. *Aparición*. 1876. Museo Moreau, París.

Rodin, A. *El Pensamiento*. 1895 h. Museo de Orsay.

Rossetti, D. G. *Beata Beatriz*. 1863. Tate Gallery, Londres.
_____. *El sueño de Dante*. 1871. Walter Art Gallery, Liverpool.
_____. *Lady Lilith*. 1866-1868 (Alterado en 1872-1873). Delaware Art Museum, Wilmington, Delaware.

Rubens, P. P. *Descendimiento de la Cruz*. 1611- 1614. Catedral de Amberes, Bélgica.

Sanzio, R. *Triunfo de Galatea*. 1511-1512. Villa Farnesina, Roma.
_____. *La velata*. 1516. Galería Palatina, Florencia
_____. *Retrato de una joven o Fornarina*. 1518-1519. Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma.

Sorolla, J. *Desnudo de mujer*. 1902. Museo Sorolla, Madrid.

Stuck, F. von. *El pecado*. 1893. Neue Pinakothek, Munich.

Velázquez, D. R. de S. *La Venus del Espejo*. 1648. Nacional Gallery, Londres.

Wallis, H. *La muerte de Chatterton*. 1856. Tate Gallery, Londres.

