

Copyright

by

Soohyun Jung

2012

**The Dissertation Committee for Soohyun Jung certifies that this is the
approved version of the following dissertation:**

**LA NACIONALIDAD EN BUSCA DEL PAISAJE:
DESCUBRIMIENTO DEL PAISAJE CASTELLANO EN
LA GENERACIÓN DEL 98**

Committee:

Michael Harney, Supervisor

Madeline Sutherland-Meier

Rolando Hinojosa Smith

Jaime Marroquín

Rocío Ocón-Garrido

**LA NACIONALIDAD EN BUSCA DEL PAISAJE:
DESCUBRIMIENTO DEL PAISAJE CASTELLANO EN
LA GENERACIÓN DEL 98**

by

Soohyun Jung, B.A.; M.A.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at Austin

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

Doctor in Philosophy

The University of Texas at Austin

December, 2012

Dedicatoria

A los tres profesores que me enseñaron a amar la literatura peninsular:

Lee Fontanella, Lily Litvak, y mi admirable director Michael Harney.

Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento para mi director Michael Harney sin cuyo apoyo y paciencia no se hubiera llevado a cabo esta disertación. Durante los momentos más difíciles me motivó con estímulo y una apreciable confianza. En sus repetidas revisiones, percibí una inestimable intención de darme una lección de escritura. Me siento verdaderamente privilegiada de haber estudiado bajo su dirección y enseñanza.

Doy las gracias a la Profesora Lily Litvak quien tuvo una influencia crucial en mi interés por el período del fin de siglo y el tema de esta disertación. Agradezco sus inestimables consejos y su lectura durante una gran parte del proceso de este trabajo, así como su ayuda con respecto a la bibliografía.

Con el profesor Rolando Hinojosa-Smith estoy profundamente agradecida por su valioso apoyo, además de conmovida por su esmerada lectura de esta disertación. Quiero asimismo expresar mi gratitud a los profesores Madeline Sutherland-Meier, Rocío Ocón-Garrido, y Jaime Marroquín por su generosidad y asistencia en la preparación de mi disertación.

También, debo expresar de forma especial mi gratitud al profesor Lee Fontanella. Su influencia y guía han sido muy valiosas durante todo el proceso de mi aprendizaje de la literatura moderna de España. Aprecio inmensamente que me haya contestado con mucha amabilidad todas mis dudas y preguntas a lo largo del peregrinaje de mis estudios.

A mis padres y a mis queridas hermanas les doy infinitas gracias por su amparo incondicional y por su amor de siempre. También, quiero mostrar una exquisita gratitud a unos amigos: a Pao Silvestre por su atenta redacción de mi español y a mi amigo, James

Magnuson, quien me enseñó el valor de humildad, le agradezco enormemente su consistente apoyo y amistad.

**LA NACIONALIDAD EN BUSCA DEL PAISAJE:
DESCUBRIMIENTO DEL PAISAJE CASTELLANO EN
LA GENERACIÓN DEL 98**

Publication No. _____

Soohyun Jung, Ph. D.

The University of Texas at Austin, 2012

Supervisor: Michael Harney

The purpose of my dissertation is to study the “discovery” of the Castilian landscape as the nucleus of Spanish identity at the end of the nineteenth century since this landscape perceived as the ‘backbone’ of the Spanish identity was a principal inspiration for writers and artists of the time.

The first to define this aesthetic and cultural view was the Institucion Libre de Enseñanza. For Giner de los Ríos, Castile was a standpoint of ethical and moral values. Several geologists in the Guadarrama mountain range such as Casiano del Prado and the explorations of excursionist societies like the Sociedad para el Estudio del Guadarrama paved the way for a proliferation of narratives about the region. Later, Menéndez y Pelayo, Rafael Altamira, and the young writers of the generation of 98 would find in

Castile a telluric nationalism that inspired Unamuno's theory of "intrahistoria." Antonio Machado in Campos de Castilla, and Azorín in Castilla, and after them, Ortega y Gasset would consider this landscape essential to the development of the Iberian spirit. This flowering regionalism can also be found in the paintings of Haes, Beruete, and Zuloaga, who conveyed in their canvasses of expansive plains and monumental symbolic cities the metaphysical spirituality of Spain. The interpretation of the Castilian landscape as the essence of Spain also came through the reevaluation of some earlier Spanish artists; Velázquez was appreciated for his Guadarrama backgrounds, as was El Greco to an even further extent. Azorín's Diario de un enfermo and Baroja's Camino de perfección pay homage to his work and to the city of Toledo, which expressed the mystic soul of Spain.

I will study the way the idea of Spanish identity grew out of a recognition of this desolate melancholic region that contrasted with the green and fertile landscape of Europe. A nationality and a common ideal would be born out of the contemplation of this arid, stark and impoverished land bound to its ancestors, its ruined monumental cities, poor peasants and shepherds.

Índice

Capítulo I. Introducción.....	1
La invención del paisaje en el discurso nacional.	1
Capítulo II. Descubrimiento del paisaje castellano	18
El espíritu crítico en la representación de Castilla: De la Ilustración a la Generación del 98.....	18
La Institución Libre de Enseñanza y la difusión del determinismo positivista en el concepto del paisaje nacional.....	31
De Naturaleza al misticismo: la creación del espíritu folklórico y la intrahistoria de Castilla.....	42
Capítulo III. La constitución de la tierra y la estética geológica.....	62
Capítulo IV. La Sierra del Guadarrama.....	79
La excursión a la Sierra del Guadarrama.....	79
El contraste de lo permanente y lo pasajero en la morfología montañosa y en el concepto del pueblo.....	91
La visualización del tiempo: la luz, los colores y las nubes en el paisaje castellano.....	102
Capítulo V. Toledo, la ciudad muerta.....	117
El paisaje muerto y la ciudad toledana.....	117
El cultivo del alma castellana.....	123
El simbolismo en la construcción de la ciudad muerta.....	139
Conclusión.....	151
Ilustración.....	156
Bibliografía.....	175

Capítulo I: La invención del paisaje en el discurso nacional.

El año 1898 representa la época del desastre colonial español por consecuencia del acontecimiento histórico en el que el poder imperial colapsó después de la pérdida de las colonias - Cuba, Puerto Rico y Filipinas – y la derrota en la guerra hispano-estadounidense. En particular, el fracaso en Cuba, la colonia que se había considerado como “la perla de Antillas, la colonia más rica del mundo”¹, determinó el fin del poder ante la incapacidad de la monarquía española que tuvo que resignar la posición internacional frente al nuevo poder de los Estados Unidos.²

Ante la magnitud de la derrota, unos grupos de los intelectuales reaccionaron al fracaso del sistema parlamentario y del poder de los militares. Azorín, uno de los escritores más representativos durante ese período, presentó en su conocido artículo titulado “La Generación de 1898”, una protesta y elevada crítica social al régimen antiguo. El término de la Generación de 1898 reflejó una desesperada necesidad de rectificar la generación anterior (1870-1898) y crear un nuevo ideal para una España nueva.

Así al despertar de la derrota, la Generación del 98 se figuró por unos grupos de los escritores y artistas para expresar el momento trágico de España mediante la representación artística. Azorín, en este artículo, indicó el papel del arte y la literatura cuyo lenguaje artístico debe ejercer una influencia reformativa sobre la sociedad.

¹ Raymond Carr, *Modern Spain 1875-1980*, Oxford University Press, 1980. p.47.

² Véase Joseph Harrison, “Introduction: the historical background to the crisis of 1898”, *Spain's 1898 Crisis*, Manchester University Press, 2000: 1-8.

En relación al estudio de la generación del 98 los críticos han prestado mucha atención al aspecto en el cual el arte se incorporó activamente en la ideología intelectual de su tiempo, desempeñando un papel importante en la formación del nacionalismo moderno. Así, se destaca una tendencia de interpretar el arte como un lenguaje patriótico para realizar nuevos discursos nacionales e implicar cierta representación del ideario futuro.

Inman Fox examinó el papel del intelectualismo de ese período en cuanto a la reconstrucción de la conciencia nacional. El crítico percibe en la Generación del 98 el primer lanzamiento concreto del movimiento intelectual cuyas actividades artísticas correspondieron a su tiempo, a la historia y a la crítica socio-política. Así Fox aclara, “no sólo debemos a los jóvenes del 98 la penetración en la lengua castellana del término “intelectual”, sino también la existencia de una conciencia clara de su papel rector en la vanguardia política y social.” (*Ideología*, 22) ³

En este ámbito Azorín enfatizó la restauración intelectual y sugiere un movimiento literario conocido como “la literatura regeneradora”⁴. Unamuno también se identificó como participante en el grupo de intelectuales, encargados de la misión en el restablecimiento de la imagen nacional: “No somos más que los llamados, con más o menos justicia, *intelectuales* y algunos hombres públicos los que hablamos ahora a cada

³ En este artículo, Fox presenta un estudio sobre el sustantivo “intelectual” el que se origina del movimiento de la “intelligentsia” rusa entre los años de 1830-40; y posteriormente el asunto Dreyfus en 1897 hizo creer el concepto y el papel de los intelectuales en la sociedad europea. En España, ese influjo produjo en los círculos de escritores y artistas un sentido crítico frente al sistema parlamentario y al poder de los militares, y una actitud anticlerical, tomando conciencia de una misión especial en la regeneración de su país: “En año de 1898 y el origen de los <intelectuales>”, *Ideología y Política en las Letras de Fin de Siglo (1898)*. Madrid: Colección Austral. 1988. 13-23.

⁴ Véase Azorín, “La Generación de 1898” p. 181.

paso de la regeneración de España.” (O.C I, 940) ⁵ Harrison explica que ese proyecto, expresado como el “regeneracionismo”, se mencionó no sólo por los escritores del 98 sino por varios grupos intelectuales como los políticos y los periodistas (*Spain's 1898*, 5)⁶ mostrando la urgencia de reformar el país.

Frente a la necesidad de reconstruir la identidad nacional, el fenómeno notable es que esos jóvenes del 98 no buscaron los causantes de la decadencia en relación a los factores extranjeros sino que identificaron esos problemas como parte de sus propias identidades y razas. Unamuno ya había propuesto en *En torno al Casticismo* un camino más introvertido para el país, opinando que España debe olvidar la imagen de la nación como el aventurero imperialista y llegó a la hora de concentrar sus energías dentro de las fronteras nacionales y cultivar las capacidades del pueblo y la gente ordinaria (MacDermott, 217). La literatura del 98, en este sentido, refleja el anhelo de esos escritores de examinar los problemas dentro de sí, refiriéndose al auto-reconocimiento, a la re-búsqueda de la identidad nacional.

En el contexto socio-político, se difundió en todo el país el criticismo al sistema parlamentario⁷ y el anticlericalismo a cuya incapacidad se le atribuyó no sólo la derrota humillante en el 1898 sino también el impedimento durante varios siglos del desarrollo

⁵ “La vida es sueño: Reflexiones sobre la Generación de España,” *Obras Completas I*, 940-6.

⁶ Harrison indica que la palabra más oída en el verano de 1898 fue “el regeneracionismo” en lugar del debate político como carlismo, republicanismo, pretorianismo, etc. Explica esa situación crítica con una metáfora médica: “The Spanish nation was on its deathbed, it had to be born again. As the new breed of diagnosticians put it, Spain needed to regenerate itself completely”: “Introduction: the historical background to the crisis of 1898” en *Spain's 1898 Crisis*, Manchester University Press, 1000. 5.

⁷ Baroja publicó un artículo titulado “La supuesta generación de 1898” en 1924, mostrando cierto escepticismo hacia ese término azoriniano. Según él, la llamada generación de 1898 tiene más carácter de invento que de hecho real ya que no había un ideal común entre los escritores. Por otro lado, indica también el aspecto común a través del cual se reunieron todos los autores del 98: es decir, la protesta contra los políticos y los literatos de la Restauración; *Divagaciones apasionadas*, Madrid: Caro Raggio, 1985. p. 23-4.

necesario para la modernización del pueblo, convirtiendo a este último en una víctima de las desigualdades en la distribución de las riquezas y las tierras. Como consecuencia, sugirieron varios movimientos socialistas y anarquistas en los que participaron varios escritores del 98 quienes aspiraron a una nueva nacionalidad basándose en un sistema demócrata.⁸ Azorín, por ejemplo, relacionó su opinión con el manifiesto de Valentín Almirall, publicado en Francia, en el que se señalaron las corrupciones políticas reveladas en los chanchullos electorales, el caciquismo y el sistema oligárquico. El autor del 98 critica que el abuso de esas costumbres administrativas dejó a su pueblo entero con los problemas de la incultura pública, el analfabetismo, el abandono de los campos, la despoblación, bandidismo, etc. (“La Generación...”, 181-2)

Por tanto, en el discurso nacional del 98, aspiraron, en común, a una descentralización de la Restauración, contradiciendo a su atributo de “la uniformidad y el autoritarismo centralizador” y trataron de alcanzar a un hondo sentido de modernización a través de la reforma política y cívica. (182) Fox percibe en esta dirección histórica un énfasis en el levantamiento popular en contraste con la autoridad dominante (27) mientras que Harrison observa una transformación de la monarquía constitucional hacia una democracia genuina (7).

La transformación más significativa radicó en la idea de organizar una sociedad con base en la necesidad de la gente anónima, en lugar de los intereses de la política

⁸ Fox presenta el estudio de los movimientos anarquistas y socialistas surgidos durante ese período de crisis nacional: “Dos periódicos anarquistas del 98”, *La Crisis intelectual*, Madrid: Cuadernos para el dialogo. 1976. 17-30. También, véase Raymond Carr, “Regenerationism and the Critics of the Regime” en *Modern Spain 1875-1980*, Oxford University Press, 1980. 47-8. / Juan López-Morillas, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*. Barcelona: Ariel, 1972. 225-269.

oligárquica. En este contexto, esos escritores procuraron realizar ese proyecto – un inicio de democratización - a través de unos medios que pudieran ser más accesibles e influyentes a las masas y, eventualmente lograran modernizar al pueblo que sufrió tasas de analfabetismo del 75 por ciento.⁹

En concreto, esos idearios se ejercieron mediante el establecimiento de la educación secular de Giner de los Ríos. Además, el krausismo español contribuyó a la reivindicación de la capacidad racional entre los jóvenes intelectuales. Según Harrison, aun desde las tres décadas anteriores al Desastre nacional, Francisco Giner de los Ríos y Karl Krause fueron unos de los intelectuales más destacados en cuanto al proyecto regeneracionista, contradiciendo al sistema socio-político de la Restauración: en particular, los krausistas dejaron las posiciones en las universidades e iniciaron la fundación de la Institución Libre de Enseñanza (I.L.E.), considerando la reforma educativa como una precondition fundamental para la modernización. (5-6) En la misma perspectiva, Fox señala que la I.L.E. empuñó el papel más significativo, durante el fin del siglo XIX, en la promoción del nacionalismo por medio de la secularización de la sociedad. (26)

Dentro este contexto, surge una distinción de la historia externa y la interna, refiriéndose a la diferencia entre la imagen emblemática de la nación y la vida real del pueblo.¹⁰ En *En torno al casticismo*, la primera ya se había caracterizado por “los acontecimientos históricos” mientras la segunda por “la tradición eterna”, la cual conduce

⁹ Fox, “Spain as Castile: Nationalism and national identity” p. 21.

¹⁰ López-Morillas observa una distinción entre “nación” y “pueblo” en *Campos de Castilla* de Machado en donde “el alma del pueblo permanece virgen en el cuerpo prostituido de la nación.” (263)

eventualmente a la conocida teoría de la intrahistoria. Al meditar sobre la derrota de 1898, Unamuno trató de buscar una esperanza en la transformación del pueblo: “No sé si hay o no conciencia nacional en España, pero popular sí que la hay. El pueblo español – no la nación – se levantó en masa, sin organización central alguna.” (*O.C I*, 942) En sus novelas como *Paz en la Guerra* y *San Manuel Bueno Mártir*, el autor presentó dos tipos de protagonistas: el que representa la ingenuidad y la ignorancia del pueblo y el otro que representa un hombre pensador moderno, quien se comunicó con su pueblo como un moderador en una situación conflictiva y transitoria entre la antigüedad y la modernidad. En esta representación, no sólo se proyecta una reforma “desde abajo” sino también una manifestación dialéctica - dialógica entre los intelectuales y el pueblo.¹¹

En la misma línea, López-Morilla percibe en *Campos de Castilla* de Machado “el individualismo universal” en el que se reúnen el poeta, como creador individual, y el pueblo - el que se representa en su poema como “una España inmaculada de espíritu bajo la malherida España.” (*Hacia el 98*, 263-6) En el caso de Azorín, el escritor se afanó por concebir el espíritu colectivo del pueblo español en *Castilla* en el cual las voces meditativas del mismo autor se entretrejieron con los episodios extraídos de la antigua literatura como *La Celestina*, *El Cid*, *Lazarillo de Tormes*, y *Don Quijote*, etc. En esa reunión del pasado y el presente, se manifestó el deseo de demostrar lo perdurable del pueblo castellano. Así la revalorización de la noción romántica de *Volksgeist*, una de las características más representativas en la literatura del 98, forma parte del lema de la búsqueda del alma castellana.

¹¹ Véase, López-Morillas, *Hacia el 98*. p. 261.

El nacionalismo del fin del siglo XIX alude a la idea de que la verdadera evolución de un país no se debe al cambio de la estructura política sino que requiere, primero, una interacción entre las actividades intelectuales y el pueblo entero. Así la vuelta a la noción romántica del *Volksgeist* y el proyecto pedagógico para la educación pública en la Generación del 98, se refiere a una transformación social, hecha por y para el pueblo.¹²

En esa búsqueda del *Volksgeist*, es decir, la esencia castellana, la distinción de la historia externa y la interna se representa muchas veces en un término ontológico, expresado con un dilema filosófico entre lo material y lo espiritual; lo pasajero y lo eterno. Después de la derrota nacional, se compartió en ese grupo cierto pesimismo de que la imagen de la nación no es permanente; y esos escritores se esforzaron en recuperar lo persistente en el espíritu del pueblo, sus costumbres, la tradición, la literatura y el arte castellano.

Por tanto, en el proyecto del nacionalismo moderno del 98 se cultivó la espiritualidad popular a través de varios métodos pedagógicos combinados con el artístico. Así, los institucionalistas promovieron la institución pública, los museos y los estudios de ciencias, artes, pinturas y culturas nacionales con el propósito de difundir en todos los ciudadanos españoles el reconocimiento de su propia historia, las disciplinas de aprendizaje, y valores morales para la consolidación de la sociedad moderna. En este

¹² Se encuentra el mismo énfasis en el valor del pueblo en “Juan de Mairena” de Machado: “En España casi todo lo grande es obra del pueblo o para el pueblo.”: López- Morillas, *Hacia el 98*, 263. También López-Morillas en este libro señaló que la tarea primordial de Giner de los Ríos fue la de intentar por medio de la educación “hacer pueblo.” (262)

contexto, Fox indicó que el arte y la literatura se sirvieron de un fundamento para formar una conciencia cultural durante el proceso de la configuración del discurso nacional:

Se entiende que el nacionalismo impone por voluntad al pueblo, o “la nación”, la identificación con una cultura común o compartida; y que esa cultura compartida se construye sobre un armazón de artefactos culturales o productos culturales como la historia, la literatura o el arte.

(La Invención, 23)

En este contexto, el interés por el paisaje nace desde la necesidad patriótica de proyectar nuevos valores y ordenes ideológicos. Los autores y pintores procuraron exponer nuevos métodos artísticos en la interpretación de la historia a través de cuya función compleja pretendían producir crítica sociopolítica; introducir visiones didácticas para despertar la conciencia histórica en el pueblo; y por medio de la renovación del lenguaje artístico aspirar a altos idearios para las generaciones en el porvenir.

Primeramente, el paisaje del 98 mostró un desafío al convencionalismo social del antiguo régimen, asociándose con el lenguaje científico cuyo método se originó en los estudios de geografía moderna. Desde los años 1830 la visión naturalista se introdujo en España a través de las teorías evolucionistas presentadas por el ingeniero, geólogo y naturalista Casiano de Prado desde la Inglaterra. José Martínez Peñarroya indica que la política toma un rumbo hacia la izquierda durante los años 1830-1835, vinculándose con la liberación académica en contraste con la opresión política y la tradición católica. (117) Ese cambio se consideró como una puerta transitoria para concederle un proceso de modernización a la identidad nacional: se promovieron unos métodos científicos para

enriquecer el conocimiento de su tierra en relación con el desarrollo de la agricultura, industria y las construcciones para el comercio, etc.

Los escritores del 98 también acudieron a este rumbo geológico para la reconstrucción de la visión nacional. Así que el género del paisaje se desarrolló en consonancia con el creciente interés de investigar los elementos geológicos, químicos y mineralógicos ante la necesidad de modernizar el país. Giner propuso un paisaje que no se refiere a la mera reproducción visual sino que se involucró, en esa representación de la naturaleza, todos los sentidos naturalistas y artísticos: la temperatura del ambiente, la composición granítica del suelo, los elementos atmosféricos, la infinitud en los reflejos del sol, etc. Giner dio un término “estética geológica”, refiriéndose a una síntesis para la constitución del suelo.

En relación con ese interés por el entorno natural, la ILE estableció varias organizaciones de las sociedades alpinas, organizó excursiones, y abrió clases de dibujo. También se inició, durante ese período de tiempo, la pintura al aire libre, en particular, por unos pintores naturalistas o impresionistas como Carlos de Haes, Aureliano de Beruete, Jaime Morera y Galicia, y Martín Rico y Ortega.¹³ Azorín señala que el espíritu pedagógico de ILE ha suscitado el amor a la Naturaleza y las pinturas de esos pintores han renovado el aprecio al paisaje castellano.¹⁴

Por otra parte, las notas científicas en la literatura del 98 se deben a la influencia del determinismo representado en la teoría del *milieu* de Hippolyte Taine. Su idea

¹³ Véase María del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología*, Taurus, 1982.

¹⁴ Azorín, “El paisaje de España visto por los españoles” en *Obras Completas* (Tomo XIX), Madrid: Rafael Caro Raggio, 1923: 179-80.

principal es que la literatura no es fruto de un genio sino que debe considerarse como un producto del medio físico y cultural al que los escritores pertenecen. Esa relación del autor y la circunstancia hizo desempeñar a los elementos ambientales un papel significativo en la composición literaria y trajo nueva perspectiva interpretativa en el criticismo literario.¹⁵ Según su teoría, el contorno no sólo determinó los productos de un autor sino que también ejerció en la formación del carácter de una raza o de un pueblo. Aquí la definición de la raza se refiere a la colectividad cultural - más que a las nociones raciales- cuyo concepto se arraigó en la mencionada idea del *volk* de Johann Gottfried Herder. En esta línea de pensamiento, la literatura paisajista del 98 amplificó su papel literario, incorporando elementos de contexto geo-cultural, ya que, tal como afirmó Azorín que las circunstancias sociales e históricas son factores esenciales en la aparición y el desenvolvimiento de una estética. (“El clima de Madrid”, 98) En la presentación artística del suelo castellano, esos jóvenes del 98 lanzaron cuestiones de cómo se debe definir el carácter de la raza española y cuáles han sido las causantes del atraso nacional.

La teoría de Taine trajo unas nuevas perspectivas a la literatura del 98. Primeramente, esa teoría implicó que un autor refleja en sus obras no sólo el medio físico sino también los fenómenos socio históricos. Por lo tanto, una obra llegó a significar más que un producto del individuo; es una entidad viva la que conlleva conciencia historiográfica, produciendo unas visiones reaccionantes en el proceso de las transformaciones sociales. En segundo lugar, para los escritores del 98 los factores socio-

¹⁵ Refiriéndose a las consideraciones deterministas, Azorín preguntó “Si Cervantes hubiera nacido en Santiago de Compostela, ¿de qué manera hubiera escrito el *Quijote*?”: “El clima de Madrid” en *Madrid*, El Avapiés, 1988, p.95.

ambientales no pueden existir hasta que se reconozcan por la conciencia de los autores, a través de la cual se transmite el reconocimiento del problema social al pueblo y producen posibilidades de mejorar su entorno.

Dada esta dirección es significativo que Azorín modificó el determinismo de Taine y aclaró un nuevo subjetivismo con respecto al arte paisajista: “el paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras.” (*El paisaje de España*, 51) A diferencia del subjetivismo anterior el cual representa una actitud indiferente hacia la realidad social, el subjetivismo del 98 se basó en las emociones de los artistas las que emergieron de la honda conciencia sobre la crisis nacional. Por un lado, juegan un papel principal, en las obras del 98, las condiciones de aire, temperatura, hidrografía y luz. Por otro lado, el paisaje del 98 llegó a representar unos sentimientos, tales como la desilusión, el desasosiego y la incertidumbre causados por el fracaso del sistema político y la crisis económica del país. Partiendo de la observación de la naturaleza, Azorín cultivó un paisaje emotivo y le hace engendrar cuestiones para el destino de futura España:

Esas perturbaciones [climatológicas] motivan un “estado neuropático muy particular, que se traduce por una irritabilidad de carácter, una inquietud de humor, un desasosiego nervioso tan molesto para la persona que lo sufre como para sus propincuos.”

(“El clima de Madrid”, 97)

Más concretamente, el paisaje del 98 se considera como un espacio simbólico para el examen del problema nacional. En contacto con el boceto geológico, el lenguaje paisajista reveló unos problemas socio-ecológicos implicando la crítica a la impotencia

de la política española en cuanto al tratamiento de los recursos naturales. Las imágenes del paisaje del 98 conocidas por la desolación, aridez, sequedad, las tierras peladas, rasas, polvorientas y los campos yermos, etc. se relacionaron directamente con las situaciones problemáticas: la aniquilación de los árboles y la vegetación, la escasez del agua, la agricultura muerta, la despoblación en los campos en contraste con la opulencia de las ciudades y la necesidad de construir los canales, riegos y sistemas de transportes para fomentar una integridad en la agricultura, industria y comercio del país.¹⁶

Según Azorín, la evolución del tema paisajista se ha progresado en consonancia con el espíritu de protesta, representado desde las épocas anteriores, por ejemplo, en las obras de Jovellanos, Galdós, Larra, Costa Joaquín, y Ángel Ganivet, etc. (“La Generación”, 189) El autor implica que la presencia de la geografía física en la literatura del 98 contiene un propósito cívico de subir hábitos de higiene en los ciudadanos; prohibir la tala de árboles; poblar de verdura los montes, y proteger las industrias nacionales para recuperarse del fracaso nacional. (183)

En este sentido, Rafael Núñez observó en las representaciones paisajistas del 98 un restablecimiento desde lo más primario, tratando la pobreza y los problemas de la alimentación en la vida cotidiana del pueblo. (*Peso del Pesimismo*, 165) Así dio un significado regeneracionista al tema del paisaje: “la regeneración bien entendida debe empezar en el campo, en la tierra.” (161)

¹⁶ El análisis sobre la causa del atraso nacional discutido en un contexto geológico está presente en un artículo de Azorín: “Los árboles y el agua”, *Los Pueblos*, Madrid: Clásicos Castalia, 1974, p. 210-215. También, véase Azorín, “La decadencia de España”, *Clásicos y Modernos*. Buenos Aires: Editorial Rosada, 1958, p. 24-28.

En esa línea de preocupación nacional, se cultivó el interés por el paisaje.

Unamuno pretendió recuperar un sentido concreto de la patria cuya nacionalidad se quedó moribunda en este momento. El paisaje unamuniano nace para evocar el afecto patriótico y revivir la identidad castellana: “lo que tiene no es nación, es patria, tierra difusa y tangible, dorada por el sol, la tierra en que sazona y gana su sustento, los campos conocidos, los valles y la loma de la niñez, el canto de la campana que tocó a muerto por sus padres, realidades todas que se salen de las historias.” (*O.C I*, 941) En la misma línea Azorín estimó el género del paisaje en cuanto a su función de engendrar el criticismo y el examen para la realidad española:

...con mirada fría y escrupulosa, examinándolo todos: los campos y los caminos, las ciudades, las calles, las tiendas, etc. ... La realidad viva, sangrante: la realidad española, con sus miserias, con sus dolores, con sus angustias. Acercándonos, compenetrándonos con la realidad. La tragedia de España había de saltarnos a los ojos. Habíamos visto.

(“La Generación”, 180)

Además, Andrew Ginger aclara las implicaciones políticas del paisaje, argumentando que las condiciones climatológicas son reflejos de la crisis política.¹⁷ Al paisaje descolorido, abandonado, gris, cadavérico, el crítico relaciona varios fenómenos socio políticos: la escasez de la alimentación, la difusión de epidemias, la decadencia en

¹⁷ Ginger hace un análisis sobre el paisaje desolado y su asociación con la situación socio política. Su análisis se basa en las pinturas de Eugenio Lucas durante los años 1850-70. Según el crítico, ese pintor anunció una nueva conciencia nacional con un estilo realista, separándose del estilo romántico y asociándose más con la técnica de Carlos de Haes. En esta línea, unos pintores relacionados con el grupo del 98 como Carlos de Haes, Martín Rico, Jaime Moreira Galicia y Aureliano de Beruete desarrollaron un lenguaje realista que sirvió de base para la reflexión sobre los problemas nacionales.

la vida de los campos, la inestabilidad de los precios, y la agitación social en las ciudades, etc. (*Painting...*, 235-6) En ese paisaje sombrío, él observa, por un lado, la mente desilusionada de los pensadores españoles por la declinación económica y el fracaso político del país; por otro lado, nota la emergencia de unos movimientos izquierdistas y demócratas los que aportaron unos caminos para la reforma de la tierra y unos sistemas en apoyo a la población desprovista del privilegio social como los campesinos y los obreros.

Por otro lado, unos críticos indicaron, más en concreto, la contribución del 98 a los movimientos demócratas los que llevaron a España a establecer nuevas órdenes sociales: Inman Fox señala varios cambios principales: la secularización de la sociedad liberándola del absolutismo político, el sufragio, la idea del progreso, las normas de la clase media, la objetividad, la justicia y la moraleja colectiva legalizada, etc. (“Spain as Castile”, 27) También Joseph Harrison explica algunos logros socio económicos adquiridos gracias a las ideas propuestas por los regeneracionistas del 98, las cuales se convirtieron en la ley: “Silvela-Villaverde government of 1899-1900 enjoyed a number of spectacular successes, above all in bringing down inflation, balancing the budget, maintaining law and order and repressing taxpayers’s strikes (7)” A este respecto, María Dolores Elizalde enfatiza el significado de la discusión nacional del 98 la cual llevó su país a un paso más

avanzado hacia la modernidad: “sin duda, se modernizó, se reformó, se avanzó a raíz de la crisis de 1898.”¹⁸

Como resultado, se observa, en la Generación del 98, un idealismo quijotesco de esos pensadores, quienes están en constante búsqueda de mejoramientos sociales. Y dentro de ese idealismo, se destaca una consideración por las masas olvidadas. En este contexto, mientras que el paisaje del 98 produce cierto sentimentalismo pesimista: “Nos entristecía el Desastre. Pero no era, no la causa política, sino psicológica” (Azorín, *Madrid*, 104), ese paisaje se ha estimado, a la vez, por su carácter humilde, que es el símbolo de la vida ignorada y cotidiana del pueblo anónimo. Por ejemplo, los campesinos y pastores se tomaron como personajes en el paisaje, despidiéndose de la tendencia tradicional en la que se representaron los héroes como protagonistas de obra. De igual manera, varios pintores del 98 prefirieron “las selvas calvas” o “los cerros cenicientos” a la imagen grandiosa de naturaleza (Vila-Belda, “Paisajismo...”, 286), asociando aquellas imágenes humildes con la vida intrahistórica.

Así que esa representación del paisaje nacional no sólo alude a la reforma política o al cambio ideológico sino que implica un cambio más fundamental: es decir, por medio de la elevación cultural y educativa se debe fortalecer la identidad del pueblo español. Y lo que significa en este avance es que se procuró una integración del sistema político con la vida de la gente común.

¹⁸ María Dolores Elizalde, “Introduction to 1898: ¿desastre nacional o impulso modernizador?”, Special edition of *Revista de Occidente*, 202-3, p. 5-7: Citado por Joseph Harrison Harrison, “Introduction: the historical background to the crisis of 1898.” *Spain's 1898 crisis*. Manchester University Press, 2000. 1-8.

En contexto, los escritores e institucionistas durante este tiempo tomaron unos métodos interdisciplinarios – históricos, literarios, pedagógicos, artísticos, etc., - para elevar el reconocimiento del problema dentro del pueblo español. Así, el género del paisaje del 98 nació de la necesidad de que la circunstancia histórica y el arte deben estar en constante comunicación.

En este sentido, Richard Cardwell definió Castilla del 98 como un espacio simbólico para la examinación del problema nacional, refiriéndose a un plano imaginario, discursivo y psicológico más que al socio- político. (“Romanticismo...”, 490) En un semejante contexto, Reyes Vila-Belda señala que el paisajismo del 98 implica una nueva concepción historicista, parafraseando la idea del *medio* de Taine: “los textos no están aislados de la cultura en la que se producen y, por el contrario, están conformados por ella, y a su vez, contribuyen a configurar al *milieu* cultural.” (“Paisajismo”, 281)

Ese paisaje contiene un proceso epistemológico, también, refiriéndose a la conciencia de esos mismos autores, quienes pertenecen y reaccionan a cada momento de su historia. El concepto de la intrahistoria – krausista de Unamuno nace de esa capacidad de reflexionar sobre uno mismo y su época tal como él concedió al paisaje un proceso ontológico de “reconocerse en si, y conocerse” en *En torno al casticismo* para la búsqueda de la identidad castellana. Por consecuencia, el paisaje del 98 adquiere una complejidad: siendo una representación del entorno físico, expresa el estado anímico de los escritores: “se siente en medio de la sequía de los campos las sequedades del alma.”

A los finales del siglo XIX y principios del XX los escritores que forman parte de la Generación del 98 proponen una nueva idea de la naturaleza. En lugar de tratarla

objetivamente como la belleza ajena, el concepto del paisaje se desarrolla como un espacio reflexivo que acerca al observador a la Naturaleza, o sea, al análisis de su alrededor. Los escritores del 98 manifestaron la innovación del paisaje la cual se toma como un punto de partida para cultivar la conciencia histórica y crear nuevo criticismo. Unamuno enfatizó, en el prólogo de *Las visiones y andanzas españolas*, el aspecto activo por parte del escritor o pintor mismo, como un agente pensador – conmovedor, en la representación paisajista: “[el paisaje] llegó a ser un verdadero personaje de la acción o de la pasión.” (10) Así, la idea de “la invención de España”, que es equivalente a decir “la invención del paisaje”, se refiere a la necesidad de este tiempo - a una encrucijada entre la antigüedad y modernidad - de una nueva dirección ideológica.

Capítulo II. Descubrimiento del paisaje castellano.

1. El espíritu crítico en la representación de Castilla: De la Ilustración a la Generación del 98.

La teoría del paisaje se cultivó en consonancia con actividades intelectuales y el desarrollo de la mentalidad racional. Desde la Ilustración, florecieron numerosos estudios modernos que contribuyeron al cultivo de la naturaleza tales como la botánica, la zoología, la geografía y estudios de fauna y flora; y ese campo de las ciencias naturales aportaron unos métodos empíricos en la crítica literaria y la teoría del arte.

Azorín en *Clásicos y modernos* vincula el discurso de los ilustrados del siglo XVIII con otros escritores contemporáneos al 98 en cuanto a la misma búsqueda de la razón fundamental del atraso nacional. En esta línea del pensamiento, se señalaron en común unos obstáculos los que impusieron a la reforma tanto en el plano - socio político y económico como en el plano de la restauración intelectual. Se indicaron, como unos impedimentos principales, las normas antiguas estancadas en el fanatismo religioso y la iniquidad de la política. La perspectiva introducida por las ciencias naturales sirvió de nuevos valores para desafiar al antiguo convencionalismo. Esos intelectuales se afanaron por liberar al pueblo de los abusos de los gobernantes y orientarlo hacia una sociedad moderna en la que favorece el mejoramiento de la vida del pueblo. Recuerda Azorín en “La decadencia de España”, “Precursores de Costa”, y “Joaquín Costa”, las ideas de Francisco Cabarrús, Jovellanos, José Cadalso, Joaquín Costa, quienes propusieron varios menesteres nacionales – edificar la instrucción pública para crear un ambiente racional,

libre del precepto político y religioso; difundir la educación seglar - de economía, geografía, del derecho humano, de matemáticas y de las artes.

Se refiere, hasta cierto punto de vista, a la dirección de la modernización de España. En la Generación del 98, los jóvenes compartieron la discusión sobre el atraso nacional con unos ingenieros y economistas tales como Casiano de Prado y Vallo, Don Lucas Mallada, y Joaquín Costa. Así que participaron en las investigaciones sobre las calidades de la tierra ibérica y, a la vez, discutieron sobre la necesidad de unas construcciones tecnológicas para mejorar el sistema en la agricultura y la industria. En este contexto, Azorín cita a Don Ramón Torres de Muñoz quien relacionó la idea de la tierra con la necesidad de modernización: “En España, falta el espíritu científico que domina en Europa entera. La generación de España estriba en la agricultura y en la industria. Hay que operar la reconstrucción material del suelo ibérico mediante la ciencia moderna.” (“Precursos de Costa”, 102)

En el discurso sobre la generación del 98, Azorín propone una literatura regeneradora para manifestar el espíritu reformador. Por otra parte, se aproximaron a la cuestión del progreso e indicaron los efectos negativos de la rápida urbanización, la desolación de los campos y la radicalización en la diferencia entre la ciudad y los campos retrasados. Se ha notado que los autores que pertenecieron a ese grupo mostraron un constante combate entre dos consideraciones: el espíritu racional, refiriéndose a la europeización de España, y el miedo a la pérdida de la autenticidad nacional debido a la pasiva imitación europea que se manifiesta inclusive en el estilo literario. Esa vacilación entre la europeización y la revaloración de la tradición nacional ha sido uno de los temas

más notables en la literatura del 98. En varias ocasiones, se trata de la búsqueda de la identidad española. *En torno al casticismo* de Unamuno, *Camino de perfección* de Baroja y *Diario de un enfermo* de Azorin describen las ciudades de Castilla ante la alternativa de la modernidad europea y la tradición castellana.

Durante las recorridas a las ciudades, los campos, las llanuras, y los montes las cuales se forman parte principal en la literatura del 98 – esos autores hicieron lanzar el problema del fracaso nacional desde varios puntos de vista: la incapacidad del gobierno, el problema agrario en relación con la esterilidad topográfica, la necesidad de reconstruir la materialidad del suelo ibérico, y la de difundir en el pueblo entero el reconocimiento de la realidad española. La representación paisajista del 98 implica, para Azorín, la preocupación por su país: “De qué modo es posible vivir en esas ciudades muertas y en estos campos sedientos, exhaustos? (*Los Pueblos*, 211) y a la vez una responsabilidad como un intelectual: “¿Cómo redimir a ese pueblo?” (214) Tanto Azorín como sus contemporáneos se esforzaron en recuperar unas aspiraciones nacionales; y bajo la influencia de la Institución Libre de Enseñanza, procuraron llegar a unas soluciones para la crisis nacional mediante unos nuevos métodos educativos:

...sólo una labor educativa, paciente, tenaz en que las iniciativas individuales dispersas por la Península vayan despertando y creando, en progresión creciente, otras iniciativas, pueden resolver la actual crisis de España; que será inútil pensar en política hidráulicas o agrarias si antes no se atiende a la escuela. (215)

En este contexto, la literatura del 98 se ha conocido por su carácter patriótico y pedagógico en el que el lenguaje artístico engendre cierta intuición racional, nacional y humanitaria. Sobre todo, la representación de la naturaleza les proporciona a esos escritores un camino para acercarse a la discusión sobre el progreso.

Por otra parte, el cultivo de la naturaleza en el arte y la literatura en relación con la reforma nacional data de la época anterior. Sobre todo, se inspiró Azorín en el paisaje de Jovellanos para crear una autenticidad castellana ante el conflicto del racionalismo europeo y la cuestión de adaptación a España. Considera a ese poeta como uno de los pioneros paisajistas, quienes presentaron el sentido de lo pintoresco y la naturaleza en la poesía. En su avanzada manifestación de un realismo, ese ilustre introdujo las imágenes cotidianas – mulas, zagal, ventas, el sonido de campanillas, los arroyos, los álamos, etc. en el mundo de poesía; así cultivó mediante la representación del paisaje y la Naturaleza un agudo sentido de “saber, conocer e indagar”.¹⁹ Jovellanos había expresado en “Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias”, “Oración sobre el estudio de las ciencias naturales”, y “Discurso sobre la geografía histórica”, una urgencia para que la literatura, mediante el racionalismo, participe en el progreso del hombre:

Porque ¿qué son las ciencias sin su auxilio? Si las ciencias
esclarecen el espíritu, la literatura le adorna; [...]...las ciencias
empleadas en adquirir y atesorar ideas, y la literatura en

¹⁹ Véase Azorín, “Un poeta” en *Clásicos y Modernos*, Buenos Aires: Editorial Rosada, S.A., 1958. p. 19-23.

enunciarlas; por las ciencias alcanzamos el conocimiento de los seres que nos rodean, columbramos su esencia, penetramos sus propiedades, y levantándonos sobre nosotros mismos, subimos hasta más alto origen. (“Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias”, *Obras en prosa*, 208-9)

En este sentido Gómez de la Serna observa en la literatura viajera del siglo XVIII una semejante discusión regeneracionista del 98: “para reconstruir, reordenar y airear con viento renovador la vida española.” (*Viajeros y Paisajes*, 18-23)

En la misma línea, Humboldt, autor de “Cuadros de la Naturaleza” estableció una base para combinar los estudios geográficos con la estética; en una forma similar, Jovellanos también había dado énfasis al estudio geográfico, sobre todo, al tema de la naturaleza en el arte. En esa dirección se sostuvieron Giner y los jóvenes del 98 para su arte paisajista. En esa proclamación se origina el ideario básico de Giner y la teoría de la estética geológica.²⁰

Por otra parte, los estudios naturalistas influyeron en la literatura y el arte, llevando una transformación en su forma estética. John Wilson Foster hace notar el momento en que la perspectiva científica influyó para cambiar la literatura moderna. Con ello, el autor logró una modernidad, abandonando el punto de vista omnipresente y aceptándose como observador. Según este crítico, este cambio coincide con el momento en que los poetas

²⁰ D. Francisco Giner de los Ríos, “Paisaje” en *Ensayos y Cartas*, Fondo de Cultura Económica, México. P. 42.

del siglo XVIII empiezan a involucrar las visiones topográficas en sus poesías²¹ y cambiaron la visión idealista por la realista, correspondiendo al mundo de relativismo.

En este contexto, Azorín consideró a Rousseau como el iniciador y creador del tema de la Naturaleza en la literatura moderna. Las observaciones de la naturaleza de Rousseau en *Emile* ofrecen un modelo educativo, donde se establece una relación entre la naturaleza y el observador. El gran educador francés ya planteó un proceso cognitivo en el cultivo de la naturaleza: "...he [Emile] will have a more correct eye, a knowledge of the real relations of size and shape in animals, plants, and natural bodies [...] but in all our daubing we shall be continually peering into nature, and all we do shall be done under the eye of that great teacher. (104-5)

Por otra parte, la difusión del espíritu científico causó un cambio en la representación artística de la realidad nacional: del estilo idealista al realista. María del Carmen Pena presenta en *Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98* (1983) el desarrollo de la institucionalización del género del paisaje en España: se creó, por primera vez, la categoría del género en la Academia Nacional de Bellas Artes en 1844, liderado por Genaro Pérez Villaamil, quien mantuvo un tono romántico. (26) En este libro, la crítica indica que un cambio decisivo en la formación del paisaje español sucedió con la naciente tendencia de realismo, y en esa novedad Carlos de Haes fundó la segunda cátedra de la Academia en España a partir del año 1857. (27-32)

²¹ "The influence of the advancing sciences of surveying and topography goes part way, I believe, in accounting for developments in the visual organization of landscape poetry... I want in particular to show how in topographical poetry the eye became a physical instrument instead of being confused with the muse and fancy, how point of view became fixed and limited instead of omniscient...": John Wilson Foster, "The Measure of Paradise: Topography in Eighteenth-Century Poetry", *Eighteenth-Century Studies*, Vol 9. Num. 2 Winter, (1975/76), p. 233.

Al respecto, Andrew Ginger profundiza en *Painting and the Turn of Cultural Modernity in Spain* (2007) un análisis acerca del motivo por el cual los discípulos de Villaamil mostraron un rechazo fuerte hacia su maestro con relación a la visión de armonía y fantasía. En contraste con el lenguaje romántico, el paisaje de Carlos de Haes propuso una rigurosa investigación científica y el conocimiento botánico y geológico.

Ginger establece una conexión directa entre la realidad desilusionada y el arte paisajista en un capítulo “Landscapes, poverty, and nationality.” Según él, este cambio del estilo refleja el reconocimiento de que el paisaje de fantasía no había ofrecido suficiente función para dialogarse con la sociedad ni para reflexionar sobre sus problemas. El autor observa que el realismo de Haes presentó un nuevo modo de representar la conciencia nacional con un sentido realista. A partir de él, el paisaje moderno procura aludir, sin perder el valor intuitivo del arte, a la manifestación abstracta - como la idea de la Verdad, la Belleza y del Ideario nacional - a través de la ciencia geológica. (244)

En esta línea, se ha indicado la peculiaridad del paisaje del 98 en comparación con la noción idealista del paisaje europeo – representado, en general, por la imagen de la naturaleza abundante, pastoril y fértil. El paisaje del 98 se caracteriza por otras cualidades como desolación, sequedad, y aridez, partiendo del reconocimiento de la crisis nacional. En el paisaje de Antonio Machado, por ejemplo, se vislumbra una nueva nacionalidad castellana.

Oh, tierra triste y noble,/ la de los altos llanos y yermos y roquedas,/
de campos sin arados, regatos ni arboleadas,/ decrepitas ciudades,

caminos sin mesones/ y atónitos palurdos sin danzas ni canciones/ que
aún van, abandonando el mortecino hogar,/ como tus largos ríos,
Castilla, hacia la mar. [...] Hacia el campo blanco está el mesón abierto
al campo ensombrecido y al pedregal desierto.

(“A Orillas del Duero” en *Campos de Castilla*, 104-5)

Azorín acentúa la misma imagen de “España, yerma, seca, con los ríos corriendo hondos y estériles” (“La decadencia”, 24) ²²asociándola con el retraso nacional. El artículo abarcó varios aspectos problemáticos en el área de la agricultura, la industria y el comercio y el autor reflexionó sobre las opiniones de los ilustres anteriores, quienes llegaron a aludir a la misma necesidad de la restauración intelectual.

Azorín muestra su preocupación por algunas características geológicas, en particular, por la escasez del agua y los árboles cuyo factor desempeñó un papel principal en causar el empobrecimiento en la estructura económica y agraria del país. También realizó una crítica a la impotencia en el sistema gubernamental de la nación y la ignorancia del pueblo en cuanto al trato de los recursos naturales del país. En “los árboles y el agua”, un artículo ensayista, y en *Los Pueblos* Azorín presenta unos libros geográficos – tales como *La crisis en España – Introducción: parte agrícola; Las Relaciones topográficas; Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, etc. – para examinar las causas de la crisis nacional ligada con la realidad geológica de España.

²² “La decadencia de España.” en *Clásicos y Modernos*. Buenos Aires: Editorial Rosada, S.A., 1958.

La carencia del agua y los árboles ha sido un comentario más consistente tal como se representó en *Campos de Castilla* de Machado: “campos sin arados, regatos ni arboleadas.” Al respecto, Azorín recuerda la impresión que el crítico inglés Richard Ford, describió en el libro *Handbook for travellers in Spain*: “El suelo central de España, fuertemente impregnado de salitre y seco siempre, se vuelve más árido cada vez, por *la castellana antipatía contra los árboles*.” (213) En las siguientes cuestiones, Azorín expresan las preocupaciones del 98 partidas de las reflexiones realistas y económicas:

¿Cómo redimir a este pueblo? ¿Cómo hacer que los montes, las llanuras, los valles, se pueblen de frondas amorosas y que las tierras sean empapadas por el agua fecunda? ¿Imagináis una tristeza más honda y descorazonada que está de todo un pueblo negándose a su propia renovación y a su propia vida? (214)

Rafael Núñez Florencio expone en *El peso del pesimismo: Del 98 al desencanto* (2010) un análisis más exclusivo en cuanto a la asociación directa de la representación artística del paisaje desolado del 98 con el problema ambiental – climatológico. El autor observa una difundida concepción en el 98 de que “la geografía se convierte en la ciencia primera nacional” (162). Joaquín Costa, precursor para la mentalidad regeneracionista del 98, ya había promovido una educación para recuperar el ecosistema en España: “Hay que intervenir en la escuela para formar un espíritu nuevo de sana y amorosa compenetración

con la Naturaleza, que dé como resultado, en lo físico y lo económico, la multiplicación del arbolado.”²³

Se discutieron entre los autores del 98 sobre los cimientos que faltaron para el progreso de un país: como unos proyectos para conservar los recursos naturales; el mejoramiento en la técnica industrial para la construcción de canales y riegos; la educación para difundir la conciencia de la alimentación y la higiene, etc. Según Núñez Florencio, la falta de esa conciencia siguió provocando tanto la destrucción ecológica como la pobreza y el hambre en la vida cotidiana; se ignoraron unas situaciones urgentes para regenerar la agricultura muerta, repoblar un país despoblado y reconocer la riqueza pública. (162) En este sentido, él da una imagen al paisaje del 98 con la connotación pesimista del retraso y la decadencia: “el paisaje español, paisaje mustio, sin árboles, en ruina, se convierte en la imagen misma de la postración secular” (165)

El paisaje de Baroja, semejante al de Machado, de-construye el ideario romántico y procura abrir una discusión sobre la crisis del país. En la representación del paisaje del 98 se destaca un intento de hacerle reconocer al pueblo español la incultura y la falta del liderazgo político, el cual se simbolizó en la tierra castellana como “ruinas olvidadas por los hombres” 156) Así el paisaje despoblado alude, en un nivel alegórico, a la urgencia de reinventar nuevos idearios para España moderna:

El paisaje no tenía nada bello. Iban por entre campos desolados, tierras rojizas,... (154)/ “Nada tan seco, tan ardiente, tan huraño como aquella

²³ Citado en *El peso del pesimismo* p.165: Joaquín Costa. *El arbolado y la patria*, Biblioteca Costa, vol. III Madrid: Fortanet. 1912, 169-170.

tierra; los montes, los cerros, las largas paredes de adobe de los corrales... parecían ruinas abandonadas en un desierto, cubiertas de polvo, olvidadas por los hombres. (*Camino de perfección* 156)

En contexto, Ginger indicó que el paisaje moderno - a partir del realismo de Carlos de Haes - se ha caracterizado por nuevas emociones: desesperación, melancolía, y la soledad, contradiciendo a la exaltación idealista del romanticismo.²⁴ El paisaje descolorido, árido, y seco mostró una ruptura con el idealismo idílico y demostró un enfrentamiento a la realidad trágica. En este cambio se ensalzó la conciencia histórica para reflexionar sobre los problemas nacionales.

Revalorando el sentido de realismo, los artistas del 98 compartieron esas emociones que Ginger señala en su libro, las que se convirtieron en nuevas normas estéticas en el proyecto del redescubrimiento del carácter nacional. A pesar de que esos jóvenes del 98 desearon recuperar un sentido de razonamiento justo, pretendieron, a la vez, cultivar una nueva sensibilidad psicológica, oponiéndose a la frialdad y la rigidez del clasicismo o el realismo. En el paisaje del 98 se liberaron unas emociones, no sólo a fieles a la realidad sino también a los sentimientos doloridos de los mismos artistas. Creyeron que pudiesen acercarse al pueblo español y elevar una conciencia histórica por medio del arte emotivo.

Por otra parte, Ortega y Gasset observó la tendencia determinista de su época según la cual se tiende a asociar la condición geográfica con el carácter de una raza. Sin

²⁴ El análisis de Ginger se enfocó en las obras de Eugenio Lucas Velázquez (1850-1870) en relación a la nueva perspectiva realista de Haes; pero, su argumento es todavía aplicable en el paisaje del 98.

embargo, su punto avanza indicando que el lenguaje artístico contiene una capacidad de hacer superar el aspecto negativo del estado geológico. Concediendo a la naturaleza castellana ciertas personalidades de perseverancia, procuró engendrar una fuerza interior del pueblo – como un esfuerzo nietzscheano – para vencer el obstáculo de la realidad:

La geografía nos produce tal congoja, padecemos un instante de tan absoluta depresión que el músculo se dispone a aflojarse, abandonando toda presa vital. La aridez climatológica de la Península, que decanta en sus paisajes tan insólita y exagerada belleza, es, por lo visto, una fatalidad inexorable sobrepuesta a nuestra historia.

(“Temas de viaje” en *Notas de andar y ver*, 100)

Gayana Jurkevich señala en “Defining Castile in Literatura and Art: Institucionesimo, The Generation of 98, and The origins of Modern Spanish Landscape” que Aureliano de Beruete, el discípulo de Haes, fue uno de los primeros pintores, quienes compartieron la misma visión institucionalista con Giner y Azorín y lograron un lenguaje poético con el paisaje árido de Castilla. El crítico dice que el paisaje yermo llevó a cultivar nuevo estilo cromático y logró “sublimation poétique du desert castillan.” (61-2) En este aspecto, Azorín definió la pintura de Beruete como “painting de melancholy”, considerándolo la mejor representación de la nacionalidad castellana. (65)

La poetización del paisaje se elabora a partir de que el narrador percibe el mundo desde una perspectiva introspectiva. La desnudez desoladora del campo castellano empieza a recrear una sensación intimista de aislamiento: “Soledad/ sequedad./ Tan pobre me estoy quedando/ que ya ni siquiera estoy conmigo, ni sé si voy/ conmigo a solas

viajando.” (“Otro viaje” en *Campos de Castilla* 192) Antonio Machado, por ejemplo, partiendo del paisaje gris e invernal, cultivó las voces interiores en la tierra castellana: “¿No eres tú, mariposa/ el alma de estas sierras solitarias/ de sus barrancos hondos/ y de sus cumbres agrias? (“Mariposa de la sierra” en *Campos de Castilla*, 242)

En esa interiorización del paisaje, discurre una meditación sobre la fragilidad de la realidad, cuestionando cómo representar la historia en un tiempo en que se entristeció por el fracaso del pasado y la falta de la fe por lo que va a venir en el futuro. Así, el paisaje desierto llegó a representar el estado psicológico y la desilusión de los intelectuales, quienes se enfrentaron con una vaciedad por haber perdido el ideario tradicional.²⁵ El siguiente pasaje en el poema “Un loco” expresa el espíritu excursionista de la Institución Libre de Enseñanza, aludiendo a la necesidad de salir de la apatía espiritual consumida en el formalismo burocrático, y atravesar las tierras castellanas en busca de un nuevo ideario.

Es una tarde mustia y desabrida/ de un otoño sin fruto, en la tierra/
estéril y raída/ donde la sombra de un centauro yerra./ [...] Por los
campos de Dios el loco avanza./ Tras la tierra esquelética y sequiza/
hay un sueño de lirio en lontananza./ Huye de la ciudad. ¡El tedio
urbano! - ¡Carne triste y espíritu villano! (*Campos de Castilla*, 123-4)

A pesar de que el paisaje del 98 se inició en la experiencia empírica, no cerró su discurso con una imagen de certeza, sino que terminó manifestando una percepción confusa y laberíntica. Describió Baroja en *Camino de perfección* su paisaje: “convertido

²⁵ Ginger señala este dilema de los intelectuales reflejado en el paisaje desolado de España. *o.p. cit.*

en sustancia orgánica en la tierra, se evapora en una nube, fundiéndose en la nebulosa del infinito” (61-2) o “un gran tablero de ajedrez.” (170) En esa naturaleza renace una visión quijotesca, referente al trágico destino²⁶ del ser humano, quien no deja de rebuscar un ideario inexistente. Los escritores del 98 se esforzaron en descubrir los más hondos análisis de la conciencia con un propósito de agudizar un sentido contemplativo en el camino de la historia humana.

2. La Institución Libre de Enseñanza y la difusión del determinismo positivista en el concepto del paisaje nacional.

La Institución Libre de Enseñanza (ILE), fundada en 1876, fue una de las fuentes principales de formalización de las actividades intelectuales de la Generación del 98. Principalmente, el ideario de la I.L.E se arraigó en el krausismo el cual restableció un fundamento filosófico para la representar una nueva imagen de la mentalidad moderna.

Además, los institucionalistas siguieron la tradición del racionalismo europeo para fortalecer un método sistemático de pensar en el pueblo español. Con el propósito de rectificar el antiguo convencionalismo, Giner de los Ríos adoptó los pensamientos

²⁶ El quijotismo se identificó, en la Generación del 98, con el esfuerzo regenerador. Sobre todo, para los krausistas, sus viajes representaron el deseo del progreso hacia la Verdad inalcanzable. Por otra parte, esos escritores del 98 estimaron, a la vez, el valor de la ignorancia de la gente anónima la que se asoció con el carácter de Sancho, considerándolo como una entidad sublime y perdurable en la colectividad del pueblo español. Así, procuraron mostrar un anhelo de lograr una comunicación entre la visión idealista, romántica y escéptica y la visión realista, popular, cómica. Según Fox, esa dualidad cervantina se representó uno de los caracteres más españoles en la literatura del 98. “Spain as Castile”, *o.p. cit.*, pág. 34.

corrientes de Europa en su teoría, por ejemplo, el positivismo, el liberalismo político, el neo-kantismo y unas nuevas estéticas del arte moderno.²⁷

Estos pensamientos reflejaron un cierto optimismo para el porvenir. Basados, por ejemplo, en la ideología de la Ilustración, mantuvieron una fe en la capacidad de razonar y el progreso, y aspiraron a una visión filantrópica sobre la humanidad. Retomaron el espíritu reformador de unos ilustres como Rousseau, Fourier y Saint-Simon y adoptaron la fe en el advenimiento del mundo mejor dentro de la percepción positivista del siglo XIX, la que se difundió por unos filósofos idealistas como Hegel y Comte.²⁸

Diego Núñez Ruiz nota que la influencia positivista ha perdurado en España por varios siglos; y sobre todo esa vigencia desempeñó un papel importante en ciertas actitudes intelectuales de los componentes de la Generación del 98. ²⁹Partiendo del concepto de evolución, de estirpe naturalista, esa mentalidad científica y experimental les ayudó a los regeneracionistas en el último cuarto del siglo XIX a alejarse de las antiguas tendencias idealistas y establecer el lema del orden, la justicia y el progreso, ofreciendo así nuevos rumbos reformistas para el liberalismo español. (14-5) En este contexto, Fox caracterizó el nacionalismo del 98 como “la secularización de la sociedad española.” (27)

Dentro de esta percepción positivista, el determinismo causó el cambio más radical en la construcción de la identidad nacional. Principalmente, se había discutido en toda España sobre la teoría de “*milieu*” de Hipolito Taine, quien expuso la idea de que el medio ambiente determina las características del hombre y de la raza de un país. La idea

²⁷ Con respecto al krausismo y el racionalismo del siglo XIX véase Juan López Morillas, *El krausismo español*, Madrid: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 1980.

²⁸ López-Morillas, J. *ob. cit.*, pág. 20.

²⁹ Diego Núñez Ruíz, *Mentalidad Positiva en España*. Madrid: Tucur, 1975. P.11-12.

del medio de Taine aportó un discurso sobre la naturaleza, asociándola con el carácter del pueblo.

Adaptado en la ciencia de la Naturaleza, Giner de los Ríos, el fundador de la Institución Libre de Enseñanza (I.L.E) se dedicó a la doctrina estética del paisaje. Para el proyecto de patriotismo, procuró componer los elementos geográficos del país con un lenguaje artístico. Tanto para Giner como para algunos escritores del 98 como Azorín, la idea del medio se sirvió de una instrucción pública para despertar en el pueblo el reconocimiento del carácter de su propia patria. El tema del paisaje aporta un espacio experimental para la examinación de la causa del retraso nacional desde diversos puntos de vista. Es decir, ofreció una visión orgánica, involucrando, en la construcción de la identidad nacional, los fenómenos climatológicos, los recursos naturales, el efecto geológico en la infraestructura económica, y cierta influencia con la personalidad emotiva de la gente, etc.

H. Ramsden presenta en su libro *The 1898 Movement in Spain* el gran influjo de Taine en España durante el periodo de la regeneración nacional. De acuerdo con su análisis, a finales del siglo XIX, la influencia naturalista de Darwin y Spencer dominó en la sociedad europea; y Taine aplicó esa disciplina científica y técnica en el plano de la interpretación socio-histórica. La idea de que el hombre y la sociedad humana están en continua adaptación a su entorno físico desafió, principalmente, la percepción tradicional sobre la cual se basaba la fe cristiana.³⁰ Los escritores del 98 tomaron esta percepción

³⁰ Litvak explica que a partir de 1895, año de publicación del *Origen de las especies*, causó un debate controversial en España entre la visión teológica y la geológica. Véase “Geología y metafísica”, *El tiempo de los trenes (1849-1918)*. Barcelona: Serbal. 1991, 26-7.

naturalista, como un punto de partida, en el cultivo del origen de la raza castellana para conceder a esa búsqueda unos métodos analíticos e investigativo. James H. Abbott indica la influencia determinista en algunas obras de Azorín como *La evolución de la crítica* y *La Voluntad*. Las siguientes palabras de Azorín mostraron cómo nació el interés del paisaje, asociándolo con la definición de un hombre y el pueblo:

...no se podrá ver enteramente claro en este hombre, en esa complexión y modo de ser psicológico, si no se le relaciona estrechamente con el medio en que ha nacido y se ha formado en su educación primaria, con la tierra y con el paisaje.³¹

En la misma línea, en la obra *La Voluntad*, el protagonista Juste declaró “el medio es el hombre” (Abbott, 477). Fue hasta más tarde, cuando este tema se convirtió en uno de los intereses principales de Ortega y Gasset, un heredero del 98, cuya teoría empezó a modificar la visión determinista y dio énfasis en el aspecto recíproco y dialéctico en relación del medio ambiente y el ser humano. En *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, una obra sobre la búsqueda del ideario español, repitió su conocida frase, “Yo soy yo y mi circunstancia”, enfatizando nuevamente la relación del medio ambiente y el ser humano. Durante su viaje al Guadarrama el filósofo se afanó en construir una identidad humana en armonía con el entorno físico:

Mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos de Guadarrama. Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo al través de él puedo integrarme y ver plenamente yo

³¹ Citado por James H. Abbott en “Azorín and Taine’s determinism”, *Hispania*, Sept. (1963): 478.

mismo. La ciencia biológica más reciente estudia el organismo vivo como una unidad compuesta del cuerpo y su medio particular. (65)

Así se formó el concepto de la nación en una vinculación estrecha entre el hombre y la stirpe geológica. En contexto, el tema del paisaje se centralizó en los discursos sobre la construcción nacional. Por primera vez, a los rasgos geológicos concedieron cierta personificación ya que los escritores propusieron representar la raza española a través de ellos. Fueron percibidos como verdaderos y únicos protagonistas en el arte y la literatura: “Los árboles son las verdaderas figuras del paisaje. Cada uno tiene su fisonomía, donde despliega mejor su verdadero carácter.”³²

En realidad, el desarrollo del género literario del paisaje del siglo XIX en España coincidió con el establecimiento del estudio de geografía. Casiano de Prado y Vallo (1797-1866), el ingeniero de minas, se consideró uno de los geólogos iniciadores que trajeron a España las ideas de los naturalistas británicos como Charles Lyell y James Hutton para fundar en su país el espíritu científico técnico.³³

Inspirados en los estudios investigativos de Casiano de Prado, los institucionalistas promovieron exploraciones por el mundo físico. Los artistas de la I.L.E acompañados por unos científicos – principalmente, Giner, Cossío, Macpherson, Beruete y Antonio Machado -, realizaron la institución de “La Sociedad para el estudio del Guadarrama” con el propósito de divulgar un ámbito didáctico para el estudio de la historia natural y

³² Azorín, *Madrid*, pág. 184. *op. cit.*

³³ Véase Francisco Pelayo López, “Catastrofismo y actualismo en España.” *LLULL*, Vol 7 (1984): 47-68.

cultural.³⁴ En este contexto se fomentó un afán por el reconocimiento del país; y se iba configurando una especie de nacionalismo telúrico en las narrativas paisajistas.

Giner de los Ríos publicó el conocido artículo “Paisaje” en 1886 en donde se percibe el paisaje castellano como la esencia de la nacionalidad española. Años más tarde, Rafael Altamira explicó en el artículo “El paisaje y los parques nacionales de España”, publicado en el *Boletín de La Institución Libre de Enseñanza* (1921), que la difusión de la doctrina del paisaje de Giner cumplió dos necesidades nacionales: por un lado, su estudio no sólo se concordó con la necesidad académica de extender el estudio de las ciencias naturales, sino que logró una poetización del paisaje, sublimando los elementos geográficos en un estado de una profunda emoción. (221-2)

Por otro, el estudio de la Naturaleza correspondió al ánimo nacional de promover las riquezas arqueológicas y culturales dentro del país y en toda Europa. En particular, imágenes como los circos glaciares del Pirineo, las cumbres legendarias de los Picos de Europa y la Sierra del Guadarrama fueron los objetos de nuevo interés para los geólogos y los artistas para destacar la autenticidad en el origen y la formación de la tierra castellana en comparación de las grandes montañas alpinas de Europa. (220) Altamira celebró el gran impacto del lenguaje paisajista de Giner y su efecto didáctico en el proyecto nacionalista del 98.

La doctrina estética del paisaje la ha representado entre nosotros D.

Francisco Giner de los Ríos. Para el público en general, la expresó

³⁴ Véase Reyes Vila-Belda, “La vision institucionista del paisaje en Antonio Machado” en *Hoy es siempre todavía: Curso Internacional sobre Antonio Machado: Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005*. Sevilla: Renacimiento, 2006.

singularmente en un artículo “Paisaje”... Para sus discípulos y amigos íntimos Giner predicó su doctrina en conversaciones múltiples y con el ejemplo de sus excursiones continuadas, que se hicieron sistema pedagógico en la Institución Libre y que conquistara para el arte y la comunión con la Naturaleza... A Giner debemos, muy especialmente, la vindicación del paisaje castellano de la llanura con una emoción tan honda y una tan grande claridad de concepto que le llevaron hasta la más profunda raíz de patriotismo que emana de la tierra en que formó un pueblo su alma y su historia. (220)

En este contexto, la Institución Libre de Enseñanza promovió los viajes, excursiones y las pinturas al aire libre. Bajo la dirección de Giner y Cossío, los alumnos institucionalistas como Antonio Machado, Azorín y Baroja realizaron unas excursiones a la sierra del Guadarrama la cual había sido una fuente de inspiración principal gracias a su importancia. Guadarrama fue incluso considerada en el artículo “Paisaje” de Giner como “espinas dorsal de España.” Así que la literatura del 98 muestra una característica del género viajero. En *Castilla y Los Pueblos* de Azorín y *Las andanzas y visiones españolas* de Unamuno se incorporan datos históricos, culturales y geológicos e inclusive, unos matices pintorescos en la formación de la narración.

Por otro lado, el viaje de Fernando Ossorio en *Camino de Perfección* de Baroja, que atraviesa alrededores de Madrid, Sierra del Guadarrama, Segovia, Toledo, Yécora, personificó el tema de la preocupación nacional, figurando la conciencia regeneracionista del 98 por medio del proceso de madurez en el estado moral del protagonista.

Desde el punto de vista estético, los fenómenos naturalistas - tales como las fisonomías de los árboles y rocas; los afectos de las actividades minerales en la formación de las montañas; los elementos climatológicos; las luces y los colores cambiantes - contribuyeron a enriquecer unas cualidades pictóricas y sonoras. Refiriéndose a la tendencia de que la naturaleza se convirtió en un recurso artístico, James H. Abbott caracterizó la escritura del 98 como “scientific approach to imaginative writing.” (479)

Antonio Machado también señaló el nuevo lirismo paisajista creado bajo el influjo del positivismo. Sobre todo, el poeta notó, en el arte moderno, una vocación particular a la temporalidad, la cual se adquirió desde la observación empírica:

Nuestra centuria ha exaltado hasta el mareo la música y la poesía lírica, artes temporales por excelencia. En pintura ha sido naturalista, impresionista, luminista; maneras temporales de ser pintor.[...] Su ciencia es biologismo, evolucionismo, un culto a los hechos vitales sometidos a la ley del tiempo.” (*Obras Completas de Antonio Machado*, 521-2)

Algunos críticos como H. Ramsden, el autor de *The 1898 Movement in Spain* (1974) y Alan Hoyle en “Introduction: the intelectual debate” in *Spain’s 1898 Crisis* (2010) comparten la misma idea de que el determinismo histórico de Taine se sirvió en la Generación del 98 de una base en cuanto a la formulación de la identidad nacional. (Hoyle, 17)

Sin embargo, Hoyle avanza su criticismo a la perspectiva determinista: según él, el énfasis de Ramsden en el aspecto positivista encontrado en el texto de Taine y en las obras del 98 son problemáticos e insuficientes para la comprensión completa del proyecto

nacional. Ese debate atribuye a la situación en la cual los autores del 98 y sus seguidores como Ortega y Gasset empezaron a cuestionarse acerca del papel dominante del ambiente natural en la sociedad; por el contrario, trataron de probar la potencia humana para reformar la condición física. Al respecto, Hoyle agrega su argumento al determinismo en España: “the 98’s use of Taine makes the landscape into a symptom and symbol of national carácter, not in a simple causal one way relation but one of complex interaction going both ways.” (30)

En este camino, el arte moderno mostró cierta ruptura con el optimismo que nació de la sociedad progresista del siglo XIX. Notaron que la idea determinista del medio contenía un peligro de causar otro tipo de convencionalismo social, y deshacer el valor del libre pensamiento. Al mismo tiempo, surgió, por parte de los artistas, una crítica al exceso pragmatismo de la sociedad industrializada. Se preocuparon por el fenómeno social en que el individuo se volvió anónimo, debido al acelerado sentido del tiempo, la multitud, y las máquinas en el proceso de modernización. Ante el límite de la visión positivista, ellos expresaron cierta desilusión hacia la sociedad burguesa ya que ésta contribuyó en cierto grado a la deshumanización en lugar de lograr un progreso verdadero. Ante unos efectos negativos de la industrialización y la urbanización, los artistas se enfrentaron con la necesidad de reformar la idea del progreso.

Por tanto, los críticos indican que el énfasis en el valor intuitivo en el arte moderno refleja la necesidad de rescatar la individualidad, volviendo al cierto nivel de subjetivismo. En contexto, Sharon L Hirsh observa que la preocupación por el “inner

being” se ocupó del tema dominante no sólo en el arte sino también en la filosofía y la sociología como un fenómeno finisecular. (*Symbolism and Modern Urban Society*, XV)

Al fin y al cabo, la discusión sobre el inevitable conflicto entre el materialismo y el subjetivismo forma parte del paisaje. En el artículo “Espíritu y Naturaleza” Giner expresa ese dilema: “Si de nuestro cuerpo venimos al mundo exterior, a la naturaleza, tampoco nos interesa ésta por sí, sino por relación al espíritu.” (160)

Holye amplía el concepto de la naturaleza del 98, indicando que Taine mismo mantenía una fusión del idealismo alemán y el empirismo inglés en sus pensamientos. (20); el artículo de Giner, “Paisaje”, sugiere, como un método estético, una composición entrelazada de la ciencia positivista de la geografía y la filosofía idealista del krausismo. (30)

La filosofía más representativa de Krause, que Sanz del Río introdujo en España, se llama “el racionalismo armónico”: una teoría del conocimiento en la que se propone una metodología analítica y sintética para alcanzar el máximo nivel de la percepción. Lo que Giner quiso realizar con el método krausista fue difundir una disciplina del pensamiento racional para despertar la actividad del sujeto en contacto a la naturaleza, cuyo psique se supone participar en el cumplimiento de una exigencia de la razón misma del Universo.

Azorín señaló en su libro *El paisaje de España visto por los españoles* la influencia de la filosofía krausista en el tema del paisaje: “La inspiración de Krause ha sido un excitante. [...]... ese espíritu ha suscitado el amor a la Naturaleza, y, consecuentemente,

al paisaje, y a las cosas españolas, castellanas, amor que ha renovado nuestra pintura. (Beruete, Sorolla, Zuloaga, etc.)” (176-180)

Al mismo tiempo, Giner y sus discípulos siguieron en la línea de la filosofía alemana, representada por Fichte, Schelling, Hegel, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, etc., para cultivar el concepto del sujeto pensativo.³⁵

Ante la naturaleza, el observador examina los detalles naturalistas, llegando hasta la más minuciosidad de ella. A la vez, ese yo debe desarrollar “la libre vocación del espíritu” – según las palabras de Giner – para evolucionar la habilidad de investigar, reflexionar, cuestionar, dudar y aún aspirar a una dimensión apriorística del Universo.

Al respecto, Fontanella explica en *La impresa y las letras en la España romántica* que desde la época romántica se destacó un conflicto entre la visión analítica y la idealista. La sociedad burguesa del siglo XIX quienes con una gran dosis de curiosidad científica preparó los cimientos para el crecimiento de la conciencia del sujeto. Desde el mismo punto de vista, Azorín aclaró que el paisaje dejó de ser un objeto ajeno que inició a percibirse sólo en una relación integrada con el observador:

El sentimiento amoroso hacia la Naturaleza, es cosa del siglo XIX. Ha nacido con el romanticismo, poco a poco; gracias a la ciencia, a los adelantos de la industria, a la facilidad de las comunicaciones, el hombre ha ido descubriéndose a sí mismo. Ha surgido el yo frente al mundo; el hombre se ha sentido dueño de sí, consciente de sí frente a la

³⁵ Véase, R. Maurell, “Primeras publicaciones de Don Francisco Giner de los Ríos” en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XLV, 1921, p.222.

Naturaleza. De esa consideración ha brotado toda una literatura nueva, desconocida de los antiguos. Por primera vez, el romanticismo trae al arte la Naturaleza en sí misma, no como accesorio. (En el prólogo de *El paisaje de España visto por los españoles*, 19)

Uno de los fenómenos que da una coloración de modernidad a la literatura del 98 es la penetración objetiva que se esfuerza para organizar el mundo físico y el subjetivismo que se une a ella. A medida que construyen su entorno, se perfilan dudas sobre la verosimilitud de la realidad. De ese modo, el espacio literario no sólo se trata de una composición del mundo físico sino que debe crear un estímulo de la actitud interpretativa. Así, la época encaminada en dirección del materialismo incorpora gradualmente el espiritualismo dentro de su discurso.

3. De Naturaleza al misticismo: la creación del espíritu folklórico y la intrahistoria de Castilla.

Los escritores del 98 acogieron la idea del medio determinista como un fondo básico en el aprendizaje de la naturaleza. Hacia finales del siglo XIX, se consideró el papel de la geografía sólo como un factor incitante, y la visión subjetiva empezó a tomar una ocupación prevalente en la interpretación del paisaje: “La tierra influye en el hombre, pero, el hombre es un ser reactivo cuya reacción puede transformar la tierra en torno.” (Ortega y Gasset, *Notas de andar y ver*, 104) En este contexto, Azorín pronunció la superioridad del procedimiento artístico a la geografía: “Un estético moderno ha

sostenido que el paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras”
(*El paisaje de España visto por los españoles*, 51)

Parece un fenómeno universal regresar a la búsqueda del idealismo subjetivista, partiendo de la observación empírica. Kenneth Clark explica en *Landscape into Art* que el concepto del paisaje en general se convierte en una esfera simbólica puesto que la naturaleza es fundamentalmente incomprensible: “The concept of landscape changes from things to impressions... since nature is so vast and inapprehensible he continues to treat her symbolically even after he has achieved an almost scientific realism.” (131)

Con el escepticismo de que la ciencia también radica en las hipótesis, volvieron a aspirar a la armonía del universo en el plano espiritual. El arte moderno, en cierta medida, tuvo el papel de reconstruir la visión idealista que se había perdido en la perspectiva experimental. En general, los escritores del 98 asociaron la imagen inmortal con el mundo interior en oposición al mundo físico sometido a la ley del relativismo. Así que el idealismo del fin del siglo XIX reflejó el estado ánimo de los mismos artistas.

A partir de este punto de vista, en el que la percepción subjetivista prevalece en la composición paisajista, varios críticos han discutido sobre la ambigüedad en discernir el Noventa y Ocho del Modernismo. Al respecto, *Modernismo Frente a Noventa y Ocho* (1951) de Guillermo Díaz – Plaja es uno de los libros más mencionados que evidencia la dificultad para diferenciar claramente los dos términos. Según el autor, esa ambigüedad se atribuye a la amplitud del estilo noventayochista, pues mientras éste participó en el lenguaje modernista conservando la conciencia histórica, el Modernismo se caracterizó por una “actitud meramente estética” sin tener una presencia real en sus obras. (XVIII)

Por otro lado, varios artículos de Richard Cardwell, en particular, “Antonio Machado, la institución y el idealismo finisecular” (1990), y “La poesía moderna, modernista, poesía, quizá del futuro: los orígenes del simbolismo en España” (2002) ofrecen una interpretación más radical, procurando borrar casi toda la distinción: no solo los artistas del 98 confluyeron al movimiento del arte modernista sino que los modernistas nunca se alejaron de la preocupación nacional; para los poetas principales en el movimiento modernista como Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, el arte significó mucho más que un esteticismo torremarfileño. (1990: 385)

La mayoría de los críticos propenden interpretar ese fenómeno dentro de un contexto más amplio, estableciendo que en el sentido realista el discurso nacional se disolvió en la creatividad artística ya que ambos modernistas y regeneracionistas del 98 formaron parte de gran complejidad de la mentalidad finisecular. Es decir, en un sentido general que los artistas finiseculares se interesaron por redimir el ser existencial que se iba perdiendo en el proceso de la industrialización y la urbanización.

A pesar de ser considerado un arte escapista, el lenguaje modernista tiene una implícita función dentro del proyecto de la nacionalización del paisaje. En la alternativa del realismo, ahora con un lenguaje más elaborado, esos artistas inspiraron una regeneración mental.

El arte modernista ayudó a captar las preocupaciones del momento y llevarlas hacia una meditación interior. Por ejemplo, el simbolismo, caracterizado como un lenguaje que

“ascent from reality to a higher reality”³⁶ contribuyó a ahondar una dimensión intuitiva en cuanto a la interpretación de la historia (“they add an atemporal, eternal background to human actions”: 163)

Desde una perspectiva sociológica, Walter Benjamin acentúa un aspecto correlativo del factor realista y el idealista al definir la modernidad europea; ellos no fueron elementos antagónicos sino existieron solamente en relación con el otro. (72)³⁷ En el mismo horizonte, Unamuno ambienta este fenómeno, integrado en el dilema histórico entre la antigüedad y la modernidad; la tradición y la europeización, en su construcción discursiva para la nacionalidad castellana:

“La idea castellana,.. Castiza y clásica, con fondo histórico y fondo intrahistórico, el uno temporal y pasajero, eterno y permanente el otro. Y está tan ligado lo uno a lo otro, de tal modo se enlazan y confunden...” (*En torno al casticismo* 73)

“para meditar en lo que pasa y lo que queda, en la España temporal y en la España eterna, allí, junto al castillo de donde voló desde la España terrena a la celestial...” (“Hacia el escorial” en *Andanzas*, 42)

Por tanto, el nuevo lenguaje modernista, basado en un vocablo intuitivo, no aludió a la separación del mundo material sino que implicó un cambio del enfoque en el proyecto nacionalista, es decir, conforme a la tendencia finisecular, desde la historia

³⁶ Peter I. Barta, “Symbolization of Urban Space in *Bruges-la Morte* and in Adrei Bely’s *Petersburg*” en *Georges Rodenbach*. London: Associated University Presses, 1996, 168-9.

³⁷ Elissa Marder presenta un estudio de la modernidad de Baudelaire en base a las interpretaciones de Benjamin. Veáse “Flat Death: Snapshots of History” in *Dead time: temporal disorders in the wake of modernity (Baudelaire and Flaubert)*. Stanford University Press, 2001: 72.

externa hacia la interna. Los escritores del 98 creyeron que la intervención del intuicionismo ayudaría a superar del límite de la percepción pragmática y recuperar un sentido humanitario en el concepto de la Historia.

En este contexto, Rafael Altamira destaca el valor del procedimiento poético en el examen de la verosimilitud histórica. Menéndez y Pelayo ilustra también una noción estética de la historia que le otorga el poder platónico de ser guía y conmovedor de las almas.³⁸ Unamuno se inspiró en este ámbito para establecer una teoría de la Intrahistoria. Todo esto radicó en una dirección nueva, enfatizada en una cualidad invisible para laborar una sensibilidad mental e intelectual en el pueblo español.

Dentro de esta tendencia, los críticos observaron unas teorías emergentes acerca de la inconsciencia humana que impactó a finales del siglo XIX en el modo de definir el hombre y la cultura. Jurkevich presenta en el libro *The Elusive Self: Archetypal Approaches to the Novels of Miguel de Unamuno* (1991) un análisis sobre el papel del estudio de psicología en relación a la formación de la identidad castellana. Según su estudio, mientras el conocimiento positivista y pos-darwinista contribuyó a revelar las reglas científicas sobre la evolución de la naturaleza, otras teorías psicológicas como las de Jung y Freud expandieron nueva indagación sobre un reino invisible y más potencial, tales como, la subconsciencia humana o una supuesta existencia del espíritu arquetípico en toda la Humanidad.

³⁸ “De la historia considerada como obra artística”, publicado en *la Real Academia de Historia* en 1883. Está impreso en *Estudios de Crítica Literaria I*, Madrid, 1915. p. 81-135.

Así el autor explica en el primer capítulo de su libro, “En torno al casticismo: The Psychological Sources of Intrahistoria”, que un eje en *En torno al casticismo* se ocupa de la noción positivista en el trato de la historia, sociología y geografía, mientras otro eje se estructura con base en la perspectiva etno-psicológica en la que nace su famosa teoría de intrahistoria. (19)

En la misma línea, Giner argumentó en *Lecciones Sumarias de Psicología* (1920) que el estudio de la Psicología contribuyó a discernir lo que es propio del Yo; como resultado, la Psicología conduce a percibir el mundo de una perspectiva sintética e intuitiva por oposición a la analítica y empírica. (8-9)

Por ejemplo, para destacar estas dos visiones contradictorias dentro del concepto historiográfico, Unamuno hizo un eco del lenguaje freudiano, utilizando unas metáforas como un mar continuo sin fondo (“un mar cuyo fondo es la ignorancia...cuyo reflejo se pierde en el abismo de la mente.” (*En torno al casticismo* 84) en contraste con la superficie del mar: “la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, una capa dura no mayor con respecto a la vida intrahistórica.” (49)

La expresión alegórica del agua es una de las metáforas más frecuentes en la representación del paisaje intrahistórico, referente a la idea de “la tradición eterna” de Unamuno. Se repite en su última novela *San Manuel Bueno, Mártir* en un lenguaje más poetizado para simbolizar lo que es eterno en la historia castellana: “la villa sumergida en el lago espiritual de nuestro pueblo.” (36) Una imagen semejante se describe en la novela *Humo dormido* de Gabriel Miró. Es decir, el paisaje o una ciudad se transformó en un

espacio simbólico de la conciencia del pueblo: “la ciudad más o menos poblada y ruda que todos llevamos sumergida dentro de nosotros mismos.” (56)

Este vocabulario metafórico conduce a una interiorización poética del paisaje. Por esa razón, unos críticos interpretan el paisaje unamuniano dentro del movimiento simbolista.³⁹ Al respecto, Cardwell comparte la perspectiva psicológica con Jurkevich y explica que el simbolismo español en sí se desarrolla bajo la influencia del estudio de psicología, y también el aspecto espiritual se conecta con la filosofía alemana de *Volksgeist*. Así, se configura el tema de la búsqueda de la identidad castellana en un terreno más transcendental.⁴⁰

Primeramente, el vocablo psicológico en el paisaje del 98 desempeñó un papel de visualizar una esfera del ego, denotando una operación epistemológica en la contemplación sobre el paisaje: “el agua es como la conciencia del paisaje; las alamedas de la orilla del río, las alisedas, los saucedales, se ven a sí mismos en el agua y se reconocen, y hasta un mogote de roca... se ve y adquiere conciencia de sí...” (*Andanzas y visiones...* 238)

Por otra parte, el concepto del ego no se aferra en una dimensión individualista sino que explora su sentido substancial en el plano cultural y humanitario. El descubrimiento de un ser reflexivo alienta una meditación retrospectiva por un mundo primitivo y perdurable que se refiere básicamente a un origen ontológico. Al respecto,

³⁹ María Pilar Celma Valero, “Miguel de Unamuno, poeta simbolista” en *Anales de Literatura Española* 15 (1999): 93-107.

⁴⁰ Según Cardwell, el simbolismo español desarrolló sus propias peculiaridades debido al involucramiento del krausismo en el concepto de la conciencia humana. Vease Richard A. Cardwell, “La poesía moderna, modernista, poesía, quizá, del futuro: los orígenes del simbolismo en España” en *A.L.E.U.A* 15 (1999): 27-53.

Burton Pike indica que psicólogos como Freud recuperaron la fe de que sobreviva una parte primordial e inmortal en la mente del hombre moderno mientras que él vive en un mundo transitorio y en aislamiento.⁴¹

En este ámbito, Machado concedió una dimensión psicológica al paisaje castellano. Contradiendo a la temporalidad y la desconexión existencial, Machado adoptó, además, un nuevo concepto del tiempo intuitivo, influido por la obra de Proust *Le temps perdu* y la idea de *durée pure* de Bergson.⁴² Su lenguaje poético hace llevar a su lector a un pasado remoto por una vía subconsciente. Por eso, el recuerdo en su poesía se consideró el único remedio para rescatar una sensación de continuidad humana ya que el tiempo en la vida materializada se convierte instantáneamente en algo que “no puede convertirse en futuro y que se pierde, irremediablemente, si no se recuerda.” (Machado, *Obras Completas*, 523)

En particular, el poeta se inclinó a crear un efecto meditativo a través de la sonorización poética del paisaje para evocar un sentido de niñez. Retornando hacia una memoria lejana, se provoca una añoranza por una imagen perdida; así se va creando un espacio suspendido en el tiempo psicológico:

El solitario parque, la sonora/ copla borbollante del agua cantora/
me guió a la fuente. La fuente vertía/ sobre el blanco mármol su
monotonía/ La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano?/

⁴¹ Véase Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, 1981, p.17 donde el autor hace referencia a *Civilization and Its Discontents* de Freud.

⁴² Con respecto a la influencia de Bergson, veáse Antonio Machado “Apéndice B Documentos: 1. Prólogo de Páginas escogidas (1917): *Campos de Castilla*” en *Campos de Castilla*, Catedra: Letras Hispánicas, 280. Juan Lopez Morillas, “Antonio Machado y la interpretación temporal en la poesía” en *Antonio Machado*. Edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. TAURUS, 1973, 445-490.

un sueño lejano mi canto presente?/ Fue una tarde lenta del lento
verano. (*Poesía Completa VI*)

Por otra parte, Pike presenta un estudio en *The Image of the City in Modern Literature* acerca de las imágenes contrastantes entre la ciudad moderna y antiguas civilizaciones como Roma en la literatura del fin del siglo XIX y principios del XX. Mientras la ciudad moderna se relacionó con un símbolo de las voces interiores del hombre aislado, las ciudades antiguas representaron un arquetipo emblemático que consolidó una continuidad de la raíz de la cultura occidental. Los autores románticos como Keats y Shelly escogieron Roma, por ejemplo, para realizar un tema de “Eternal City” en la que se refleje un deseo freudiano de lograr una reconstrucción de la pre-historia en el día presente. (17-9)

En el caso de España, bajo semejante tendencia, Azorín y Baroja participaron en el excursionismo, propagado por los miembros de la ILE, y viajaron por los pueblos antiguos involucrando el tema del paisaje en su búsqueda de la sensibilidad primordial de Castilla. En particular, una ciudad como Toledo, representada en *Diario de un Enfermo* de Azorín y *Camino de perfección* de Baroja como un símbolo de la antigüedad, contiene una implicación iniciática, llevando al protagonista a una experiencia espiritual en busca del alma de inmortalidad. En particular, mediante el simbolismo de “la ciudad muerta” adoptado en Europa con referencia a Brujas, Bélgica, la ciudad toledana se refiere a la reencarnación de la identidad perdida de la raza castellana.

Así, los escritores del 98 tomaron una aproximación psicológica para manifestar una persistencia de la cultura española. Unamuno se inspiró para constituir una imagen

primordial del pueblo: "...hay un fondo de continuidad, un *nimbo* que envuelve a lo precedente con lo subsiguiente; la vida de la mente es como un mar eterno." (*En torno...*, 82) Por otra parte, esa continuidad consiste en la sustancia histórica de la gente anónima. El siguiente pasaje, por ejemplo, muestra una meditación que pasa del plano topográfico al trascendental, sobre las vidas olvidadas en la historia:

Penetrad en uno de esos lugares o en una de las viejas ciudades
amodorradas en la llanura, donde la vida parece discurrir calmosa y
lenta en la monotonía de las horas, y allí dentro hay almas vivas, con
fondo transitorio y fondo eterno y una intrahistoria castellana.

(*En torno al casticismo* 78)

Junto con el estudio de la psicología y de la inconciencia,⁴³ los críticos consideran la idea del espíritu folklórico de Johann Gottfried Herder como uno de los factores más influyentes en el proyecto de la búsqueda del alma nacional y en el concepto de Intrahistoria. Al respecto, Jurkevich indica dos aspectos que contribuyeron a la formación del alma popular: la percepción psicológica del espíritu colectivo de Jung; y la noción socio-cultural de *Volksgeist* de Herder en cuya teoría se valoró la vida de la gente común apreciándola como la fuente de la cultura nacional. (1991:20)

Desde el punto de vista literario, la teoría de Herder contribuyó a revalorizar las costumbres folklóricas, la tradición popular y la literatura antigua con relación al proyecto de la reconstrucción de la identidad nacional. En la época romántica, por

⁴³ Los críticos mencionan una influencia fuerte de Eduard von Hartmann y su libro *Philosophy of The Unconscious* en los escritores del 98.

ejemplo, algunos escritores como José de Zorrilla y Agustín Durán asociaron el redescubrimiento de los antiguos romances con la aspiración nacionalista.

Fox indica que ese interés por la literatura popular siguió en la Generación del 98; y que el espíritu folklórico había aportado un fundamento para el mito nacional. (1999:25-29) ⁴⁴ En este contexto, los jóvenes del 98 evaluaron las leyendas, las literaturas clásicas, y el antiguo género del romance para expresar la eternidad del espíritu castellano: “En Castilla empleé el romance, ...que refleja el modo de ser de aquellas gentes” (Machado, *Poesía y Prosa IV*, 2279); “El alma de Castilla, el fondo de la raza, lo que no pasa, lo que perdura, está en estos libros raros, oscuros, desconocidos.” (Fox, ed. Azorín, *Castilla* 298); “en nuestros romances que en ellos descendió a las profundidades intrahistóricas de nuestro pueblo, a ser carne del pensar de los que no viven en la historia.” (*En torno...* 65)

El elemento de colectividad en la tradición popular desempeñó el papel de recuperar una conexión entre el pasado y el presente, y una relación orgánica entre un individuo y la sociedad. En este sentido, Cardwell dice que el arte paisajista del 98 manifiesta la vuelta al idealismo, a la esperanza de que se puede rescatar un sentido unificado y armonioso en el paisaje, en su peculiar topografía, la geología, en las costumbres y en la vida de la gente. (2005: 497) Dentro de este ideario, Machado expresó cómo se fortaleció la inspiración por el espíritu castellano a lo largo de sus viajes excursionistas: “La geografía, las tradiciones, las costumbres de las poblaciones por

⁴⁴ Al respecto Giner de los Ríos también indicó la importancia del antiguo romance en relación a la fundación de la imagen nacional: “La poesía ingenua, popular y anónima, expresión inmediata del alma de las naciones, no sólo ha sido ya recibida, sobre todo desde la época romántica, en la historia de la literatura, sino que ha llegado a ser considerada como la base rudimentaria, pero indispensable... considerada como una especie de cristalización de fuerzas moleculares, difundidas por toda la sociedad.”: Francisco Giner de los Ríos, *El pensamiento de Giner de los Ríos*, Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1949, p.80.

donde paso me impresionan profundamente y dejan huella en mi espíritu.” (*Poesía y Prosa IV*, 2278)

En *The 1898 Movement in Spain*, Ramsden indicó una influencia notable del romanticismo de Herder en cuanto a la consolidación de una conciencia social en España del siglo XIX. Subrayada en la vida de la gente común, definiéndola como una forma vital de la historia, el término del espíritu folklórico se vinculó con el ideario rousseauiano de la soberanía del pueblo. Posteriormente, seguido por sociólogos utopistas como Saint-Simon y Karl Marx con un énfasis en los derechos populares, se constituye una idea de la conciencia social durante el siglo XIX. (122-3) Esa dirección implica una preparación hacia una mentalidad demócrata.

El liberalismo político de la Institución Libre de Enseñanza se fomentó en este ambiente del idealismo socio-histórico. En particular, Rafael Altamira, quien fue un institucionalista y discípulo de Giner, presentó un nuevo concepto historiográfico en *Historia de España y de la civilización española* (1900) cuya idea coincide con la intrahistoria de Unamuno⁴⁵:

La historia interna... no sólo representa una ampliación del objeto de la historia, sino una nueva orientación y un nuevo concepto de ésta.

Señala el tránsito de la historia heroica a la historia anónima. Puede decirse que humaniza la historia echando un presente sobre el abismo

⁴⁵ Giner presentó la misma distinción entre la historia externa y la interna dentro de una concepción krausista la que, según López – Morillas, anticipó el concepto de Unamuno entre historia e intrahistoria: veáse la explicación de Juan López – Morillas en Prólogo en *Francisco Giner de los Ríos: Ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, p.13.

que media entre la visión histórica, grandiosa...y la vida real en que los acontecimientos pequeños y la multitud sin nombre... ⁴⁶

En el cultivo del paisaje y de la naturaleza, Giner de los Ríos adaptó la idea de la conciencia social marxista, en un término más filosófico – neokantiano, considerándola como “una sustancia dada a priori” y “la fuente primera.”⁴⁷ En concreto, según él, la indagación de los científicos y sus conocimientos están ligados no sólo al contorno físico al que pertenecen, sino que existe un espíritu social y público en el cual se formalizan todos los conocimientos. Y ese espíritu social es el que se refiere al “pueblo”, “la vil multitud” o “las masas”, y es el fundamento para la transformación y el progreso de la historia. (84-5)

Giner le agrega un idealismo hegeliano a ese concepto del espíritu folklórico para dar un ideario progresista para las siguientes generaciones. En el estudio de la naturaleza, Giner elaboró, junto con el concepto del alma popular, un sentido del progreso intelectual: “La verdad, aquilatada y establecida en la labor científica, va difundiéndose de grado en grado por todos los ámbitos del espíritu social, hasta los más remotos, elevando el nivel de la cultura general y volviendo así, agradecida a su fuente primera: el conocimiento común.” (89)

⁴⁶ Gómez de Baquero presentó esta cita en “Crónica Literaria” en *La España Moderna*: vol. 158 (1902): 132. Altamira expone el concepto del pueblo y la idea distintiva entre la historia externa (la política) y la historia interna (cultura, literatura, religión) en ello en *Proceso Histórico de la Historiografía Humana*. Colegio de México, 1948. 110-1.

⁴⁷ Francisco Giner de los Ríos, *El pensamiento de Giner de los Ríos*, Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1949, p.216. En este libro, Giner desarrolla una idea de “la Geografía social” (219) relacionando el concepto de la naturaleza con la búsqueda de la identidad nacional: “La naturaleza, el medio físico, obra de una manera inmediata sobre la constitución del individuo, el pueblo, la nación, la raza, etc.” (218)

Refiriéndose al espíritu popular, el paisaje castellano se define como ser humilde y persistente, características de personalidad que desarrolla gracias al paisaje desolado, los campos deshabitados, las tierras secas del 98 – caracterizados así en un sentido realista, económico y decadente –, expresando la fuerza interior y la diligencia de la gente anónima, la que ha resistido contra las adversidades geográficas e históricas. En Unamuno ese “carácter popular íntimo” se ocupa de la sustancia intrahistórica mientras que en Machado se representa como una ética nacional: “¿Qué tienes tú, negra encina/ campesina,/ con tus ramas sin color,/ en el campo sin verdor;/ sin esbeltez ni altiveza,/ con tu vigor sin tormento,/ y tu humildad que es firmeza?” (“Las encinas” en *Campos de Castilla* 117)

Villa-Belda indica que *Campos de Castilla* de Machado y las pinturas de Beruete muestran una preferencia en común por el mundo rural o “las sierras clavas” o “los cerros cenicientos” con respecto a los realistas europeos que representaron la magnitud y grandeza de la naturaleza. (“Paisajismo e impresionismo en *Campos de Castilla*, de Antonio Machado”, 286) Ambos compartieron el ambiente en el cual se propendieron a encontrar las respuestas históricas en la conciencia interior en lugar de acudir a los asuntos sociopolíticos y datos oficiales. La crítica indica que “(Machado) como Beruete busca... sobre todo en el campo, destacar en un primer plano lo ignorado, lo cotidiano, y lo humilde.” (286)

Por otra parte, a medida que se destacó la dimensión inconsciente de la historia, los críticos percibieron una sensación romántica de la infinitud que se evoca desde el horizonte y las llanuras del paisaje del 98. María del Carmen Pena caracteriza ese

fenómeno como “espiritualización del paisaje” expresado con un lenguaje neo-romántico de Ruskin y Wagner.⁴⁸

Asimismo, es conveniente examinar el significado de la eternidad dentro del discurso nacional. Con un sentido histórico, la infinitud atañe al espíritu humano en cuyo carácter humilde y firme se formalizó como un valor ético de Castilla. Por un lado, esa personificación en el paisaje del 98 se refiere a un homenaje al espíritu popular castellano que ha perdurado: “siempre firme, siempre igual,/ impasible, casta y buena,/ ¡oh tú, robusta y serena, eterna encina rural.” (118)

Por otro, el paisaje del 98 sugiere un continuo desarrollo en el pensamiento ya que el espíritu popular debe corresponder a la necesidad del progreso humano. Así Giner concedió al espíritu social, ciertas esencias éticas para inducir a un mejoramiento en el carácter nacional: “las cualidades del espíritu general...excitando su energía, refinando su sentido crítico, acrecentando su reflexión, ennobleciendo su ideal, poniendo una condición fundamental para la purificación del sentimiento, de la voluntad y de la conducta.” (89)

López-Morilla indicó en *el Krausismo español* que los institucionalistas fundaron su discurso nacional en el liberalismo político tomando como modelo la mentalidad romántica incitada en la Revolución francesa y la Restauración de 1868. De esos ejemplos, aprendieron que el verdadero motor para el progreso toma su inicio desde la regeneración mental del pueblo. Al respecto, Fox observa la revaloración de la voluntad

⁴⁸ Véase el capítulo IX “Del realismo de Haes al neorromanticismo en la concepción nueva del paisaje: el concepto de infinito” en *Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98*. Taurus Ediciones, S.A., 1983.

humana dentro del proyecto del nacionalismo noventayochista: “Boundaries of nation are not directed by language, geography, race, religion, or anything else. Nations are made by human will; a nation is a moral consciousness.” (“Spain as Castile”, 24)

En este contexto, Giner divulgó un espíritu educativo a través de la doctrina del paisaje para producir un discurso regeneracionista en España. Ortega concedió a la naturaleza el mismo ideario gineriano como subrayó en “la pedagogía del paisaje” en 1906: “landscape was a better teacher than the most gifted pedagogue.”⁴⁹ Mediante el arte paisajista, Giner y sus seguidores promovieron un cambio perceptivo para contradecir el abuso conformista en el sistema sociopolítico y advertir la desidia del pueblo.

Por tanto, el paisaje del 98 encaminó a significar una evolución espiritual; en este sentido Aguilianedo identificó el carácter social y artístico del fin del siglo XIX como “el desenvolvimiento, fenómenos y modificaciones del yo.” (Llanas Aguilianedo, *Alma contemporánea*, 80) Así, la noción didáctica del paisaje insinúa un procedimiento contemplativo para pulimentar el ser interior: “Meditaba yo allí en el paisaje pictórico y cobraba fuerzas para perseverar – perseverar y perfeccionarme.” (Azorín, “El Paisaje” en *Madrid*, 60)

En contexto, Azorín, reflexionando sobre “las generaciones artísticas en acercarse a la realidad”, aprecia *Campos de Castilla* de Antonio Machado por haber logrado “la evolución del paisaje en la poesía castellana.” Para él, la naturaleza física de Machado ha

⁴⁹ Citado por Jurkevich, en “Defining Castile in literatura and art: Institutionalism, the Generation of 98, and the origins of modern Spanish landscape” in *Revista Hispánica Moderna*, Junio 1994, Núm 1. P. 63.

logrado comunicarse con el espíritu del poeta, y ha superado la contemplación impersonal; hasta llegar en su evolución a ser como “un estado del alma.” (Azorín, “El paisaje en la poesía” en *Clásicos y Modernos*, 78-9)

Merced a esta espiritualidad, el paisaje del 98 adquiere una característica romántica e inclusive religiosa; y se propone un arte que vuelve a inspirarse en el misterio de la Naturaleza, llevando nuestra percepción hacia un punto ideal, llamado en el término mítico y krausista como “un todo indivisible”, o “unidad perfecta” de la Naturaleza. (“Paisaje” 45) En otras palabras, el acercamiento a este misterio de la Naturaleza atañe al proceso de reconocimiento de sí mismo y de la subconsciencia de la Humanidad.

Además de la influencia del estudio de psicología y el espíritu folklórico de Herder, el concepto de la conciencia e inconciencia llegó su apogeo con la difusión del krausismo. Al avance de la tendencia subjetivista del siglo XIX dentro del racionalismo, el krausismo español concedió una alta función de razonamiento al espíritu humano. Unamuno desarrolló una idea del “alma racional y metafísica”, “el ansia de inmortalidad” en el paisaje, refiriéndose a la insaciable ansia de indagar y saber. En este sentido, se realiza una espiritualización poética de la Naturaleza por medio de la actividad de la psique: “El universo visible es una metáfora del invisible, del alma.” (“Paisaje teresiano” en *Andanzas...*, 239-241)

En virtud de la noción krausista, el paisaje del 98 se manifiesta como un reino de la búsqueda de la Verdad, o del Ideario humanitario. El paisaje geológico se convierte en un espacio del Yo subconsciente donde se forja una unión íntima entre un sujeto meditativo y la Naturaleza: “Mi tierra, punto de conciencia,/ Tierra, cerco y centro de Dios,/ todo lo

que te envuelve a ti se encierra,/ yo os envuelvo a los dos.” (Unamuno, “Geocentrismo = antropocentrismo = teocentrismo = egocentrismo”) (O.C. VI 1126)

Para Unamuno, ese acto de auto descubrimiento hace eco de la divinidad. En este nuevo idealismo humanitario, la aspiración al Conocimiento se identificó con el proceso místico de aproximar a la unión con el Dios. Como resultado, el conflicto entre la razón y la religiosidad en las obras de Unamuno presenta algunos de los postulados krausistas más notables en este tiempo. *Camino de perfección: pasión mística* de Baroja ha llamado de manera especial la atención de los críticos contemporáneos por la percepción mística de sus descripciones paisajistas. Como el título ya alude a una vinculación simbólica con la visión teresiana, en esta novela se desarrolla un proceso de purificación del alma a lo largo de un viaje al Guadarrama.

La espiritualidad en el paisaje del 98, sobre todo en Toledo, se intensifica aún más por el lenguaje pictórico del Greco, honrando al espíritu aspirador de este pintor, conocido como “el pintor de la Esencia.” Así casando un método racionalista con un teológico, similar al idealismo hegeliano, se establece, en el paisaje del 98, una visión progresista mediante la cual un pensador se afana por alcanzar al nivel supremo del Entendimiento humano.⁵⁰

Por otra parte, en la filosofía krausista, el yo egocéntrico extiende su existencia, invitando una participación del yo y de los otros sujetos en la gran búsqueda de la Verdad. Unamuno explicó en un artículo “Nuestra egolatría de los del 98” que “...cada

⁵⁰ Con respect a la visión mística involucrada en la interpretación histórica, Véase, Unamuno “De mística y humanismo” en *En torno al Casticismo*; Baroja, “Sufrir y Pensar” en *Obras Completas. VIII*, p.865-6.

cual ha de adorar su yo... ya que Dios no es sino el Yo común a que enfocan y en que se majan y consunan nuestros sendos yos.” (*O.C. III*, 1176)

El cultivo de la conciencia en la Naturaleza, el subjetivismo predominado sobre el materialismo, y la variedad en las voces de diferentes sujetos lo encuentra cabida en el paisaje del 98, rompiendo gradualmente con la visión de omnipotencia absolutista. Así la naturaleza adquiere un gran perspectivismo cervantino con un aspecto meta-paisajista, llamado “el paisaje por el paisaje”: “No es cosa nueva el paisaje literario. Lo que sí es una innovación es el paisaje por el paisaje” ⁵¹ (“El paisaje” en *El Madrid*, 59)

Desde el punto de vista socio político, esa renovación condujo a lograr una secularización y un gran avance con el liberalismo en la ideología nacional del 98. La búsqueda de la Esencia utópica en el discurso nacional desarrolló una idea del discurso por el discurso, es decir, un criticismo abierto de los participantes. En este ámbito, Fox anticipó el avance de la conciencia demócrata: “National history was no longer seen from the point of view of political absolutism, of the privileged, and of religious fanaticism, but rather from that of liberalism in which the nation’s people are considered active subjects.” (27)

La activa intervención del sujeto en la construcción de la realidad condujo a apreciar un libre pensamiento, desafiando a la autoridad con una discusión abierta. Entran, entonces, nuevos valores de las dudas, las visiones relativistas, e interpretaciones variadas y contradictorias.

⁵¹ Gavaille indicó en “la philosophie du paysage de Espagne, naissance d’une tradition contemporaine” que las ideas paisajistas de Unamuno y Giner están en la misma línea de la visión fenomenologista de Ortega - “la natura phénoménologique du paysage.” Citado por Alan Hyle, en “Introduction: the intellectual debate” in *Spain’s 1898 Crisis* (2010), p.31, 49.

Partiendo del fuerte racionalismo y subjetivismo, el paisaje del 98 llegó a aludir a la libertad de pensar. Además, se elaboró en esa época un reconocimiento de la habilidad intuitiva a cuyo aspecto contribuyeron el estudio de psicología y el descubrimiento del tiempo intuitivo. Concediendo una infinitud a la facultad humana, de razonar, imaginar y sentir, nos dio a entender un afán, en el arte del 98, de cultivar el libre albedrío dentro de una cierta pauta ética. El paisaje, elevado en un estado emotivo - involucrándose al lenguaje modernista, - no se refiere al aislamiento de la realidad. Por el contrario, ese espíritu libre, arraigado en un sentido folklórico, se hace cargo de recuperar el vínculo histórico entre la antigüedad y la modernidad. Para proyectar una nueva imagen de la sociedad, los escritores del 98 sugirieron un amplio sentido de la historia, concediéndole el valor de la libertad, y a la vez, el universalismo humanitario.

Capítulo III. La Constitución de la Tierra y la Estética Geológica

Dentro del desarrollo de la ciencia y el proceso de industrialización en el siglo XIX surge un nuevo interés por el estudio de la tierra. La sociedad moderna plantea una construcción urbana con base en nuevos sistemas de transporte e invenciones tecnológicas tales como las locomotoras, los trenes, ferrocarriles, los canales y las máquinas de vapor, etc. Este nuevo sistema de modernización incluye también unas reformas agrarias y la exploración de la minería. En virtud de esta circunstancia, se requirió una investigación rigurosa sobre el medio físico y el territorio - con apoyo del proyecto nacional - en el campo de la geología. Con el objeto de aprovechar la riqueza de los recursos naturales, se fundó en 1799 la Sociedad Mineralógica en Inglaterra, la cual dio origen en 1807 a la Sociedad Geológica de Londres, organización dedicada al estudio geológico.

En esta época, se establecieron los conocimientos de la constitución de la tierra: las teorías más difundidas tanto en España como en otros países europeos fueron principalmente “Theory of the Earth” (1795) de James Hutton – considerado como fundador de la geología moderna; y “Principles of Geology” (1837) de Charles Lyell – quien era el presidente de la sociedad geológica de Londres.

Adicionalmente, otros geólogos contribuyeron a ofrecer una posibilidad de difundir este nuevo interés de la tierra en los campos literarios y artísticos: John Whitehurst, el autor de “Inquiry into the Origin State and Formation of the Earth” (1778) investigó los

minerales subterráneos y las erupciones volcánicas debajo de la superficie del suelo; según algunos críticos, sus descripciones coinciden con los temas (las imágenes de las grandes montañas, las actividades violentas y las fuerzas interiores de la tierra, etc.) que aparecen en la literatura romántica⁵². Humphry Davy, conocido por el estudio de los procesos químicos en la cristalización de los elementos básicos terrestres – sobre todo, por su libro “Elements of Agricultural Chemistry” (1813) - adoptó una visión poética para representar la estructura compleja y la sublimidad de la Naturaleza: este geólogo se refiere al espíritu del poeta, quien penetra a la verdad de la naturaleza: “seeks on Newtonian wings sublime soar/ through the bright regions of the starry sky.”⁵³ También, “Giant Causeway, a poem” (1811) del geólogo-poeta William Hamilton estableció una nueva percepción del cosmos, la cual les ofrece una fuente importante a los poetas para crear el género de la poesía topográfica.

La nueva doctrina de la formación universal trae un cambio significativo en la visión cosmológica e influye no sólo en la ciencia sino también en el arte y la literatura. James Hutton propone un nuevo concepto del tiempo que contradice la percepción tradicional: el universo no tiene un origen ni un fin (“I can find no traces of a beginning, no prospect of an end”⁵⁴); y por lo tanto, la tierra es un ente orgánico y está siempre en constante sucesión de transformaciones – refiriéndose desde los grandes cataclismos (los diluvios y erupciones volcánicas) hasta los procesos lentos y químicos en la erosión de las rocas. Influido por esta nueva visión, los miembros de la Sociedad Geológica

⁵² *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, p.2-3.

⁵³ “The poet and the chemist” in *Fragmentary Remains* citado de *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, 142.

⁵⁴ “Huttonian Theory” in Charles Lyell, *Principles of Geology*, p. 71. 1837.

procuran lanzar unas cuestiones en contraste con la visión cristiana según la cual se completan la creación y la organización del universo en un tiempo determinado.

Los hallazgos del conocimiento telúrico permitieron que se difundieran estas nuevas perspectivas con respecto de la observación de la naturaleza - con un acercamiento más racional y humanitario - en todos los campos académicos y artísticos: se desarrolló una investigación interdisciplinaria extendiendo el mismo interés de la tierra a otros campos académicos como la minería, la agricultura, la climatología, la botánica, la zoología, la hidrología, y la paleontología.

En esta dirección, el campo geológico empieza a incorporarse en la composición poética. Este proceso se facilita, por ejemplo, a través del tema del jardín y de la botánica. El interés por el mundo vegetal se anuncia en unas poesías de Erasmus Darwin, quien fue influenciado por la idea de la naturaleza de Rousseau, quien, a su vez, como físico y médico, anticipó la teoría de la evolución de su nieto Charles Darwin. El se inspiró en poetizar el universo para formular sus ideas científicas en una forma ficticia. Sus poesías: *The Botanic Garden (Part II: The Loves of the Plants (1789)/ Part I: The economy of Vegetation (1792)*, *Zoonomia: or the Laws of Organic Life (1790-96)*, y *The Temple of Nature (1803)* expresan el universo como la Diosa de la Botánica (The Goddess of Botany). En particular, *The Botanic Garden* es conocido por su unión armoniosa entre la visión poética - espiritual con la científica. Según King-Hele, esa imagen divina de la naturaleza inspiró a varios poetas románticos (Shelley, Wordsworth, Byron, Keats, etc.) a

crear una atmósfera panteísta y a visualizar la presencia del Amor universal en sus paisajes.⁵⁵

Así que la jardinería de este tiempo sirve de un microcosmos en el cual se meditan sobre cada condición y variación de la naturaleza. El libro de Thomas Whately, “Observations on Modern Gardening” (1770) ya había sido dedicado al género de la jardinería, e indicó la conjunción del estudio geográfico y las artes: “the gardening had become entitled to a place of considerable rank among the liberal arts.” (1)

El Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid también ilustra una idea semejante. Según esa publicación, el afán de los geólogos de dominar el conocimiento del reino terrestre se expresa en la construcción de un jardín, un parque o un paseo en esta época. Estas imágenes tienen una función metafórica como “un georama universal” o “la representación en un plano de la superficie de la Tierra” o “un mapamundi completo” en el cual incluyen los mares, las montañas, las rocas, cada continente en su rincón, y aun las obras humanas, que representan la civilización actual, como ferrocarriles, y telégrafos. (“Jardines Geográficos” 194-6) ⁵⁶

Debido a esta característica alegórica, el jardín está presente en la literatura del 98 como un puente que nos transporta de la tierra geográfica a una “Castilla imaginada”. Ortega y Gasset señala que el jardín es “el concepto que ama el metafísico: una realidad que es la menor realidad posible.” (*Notas de Andar y Ver: Viajes, Gentes y Países*, 62) En este contexto, el arte y la literatura modernos cultivan los géneros de la jardinería, el

⁵⁵ Véase Desmond King-Hele, “Influence of the Poems” en *Erasmus Darwin*, P.139-151; También, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*.

⁵⁶ D. Felipe de la Corte, “Jardines Geográficos.” *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*. Tomo V 2º 1878. 194-6.

paisaje y el viaje excursionista para expandir el conocimiento del mundo, filosofarlo, alegorizarlo y empeñarse en el embellecimiento de la naturaleza: “Yo, para todo viaje,/ voy ligero de equipaje./ ¡Este placer de alejarse!/ Londres, Madrid, Ponferrada,/ tan lindos...para marcharse./ Luego, el tren, al caminar,/ siempre nos hace soñar.” (Antonio Machado, “En tren” en *Campos de Castilla*).

Por otra parte, España participa en el estudio geológico europeo, en particular, a través del ingeniero Casiano del Prado y Valle. Él observó nuevos estudios de la ciencia y el arte, y las construcciones modernas durante sus viajes a París y Londres. También participó como miembro en la Sociedad Geológica de Londres y de Francia. A este precursor se le atribuye sentar las bases del estudio de la geología moderna en su país, ocupándose como un académico de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid. También, sus trabajos como director de la Revista Minera e inspector general en la Ingeniería de Minas muestran una relación inevitable en este tiempo entre los estudios geológicos y la necesidad de industrializar el país⁵⁷.

Al avanzar el conocimiento de la tierra, sobre todo, por los trabajos de Casiano del Prado, se establecen las escuelas de la Estratigrafía y de la Paleontología. Estos campos distribuyen nuevas perspectivas evolucionistas, influenciadas por la teoría de Darwin y difundidas por el libro de Charles Lyell. En consecuencia, el estudio geológico en España causa controversias políticas y religiosas. En este sentido, el conocimiento de la Naturaleza significa un nuevo camino para ampliar actividades intelectuales en el país. A

⁵⁷ Véase Jorge Maier Allende y José Martínez Penarroya, “Casiano de Prado y Vallo: Arqueología y Política en la España romántica” en *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileña*: num 11, 2001.

través de la escuela de Paleontología, que Casiano del Prado funda con base en el estudio de Georges Cuvier, se generan los estudios naturalistas y positivistas. Su primer libro *Vindicación de la Geología* (1835) expresa la importancia de liberar el espíritu intelectual en el estudio de la tierra: “Los progresos del espíritu humano ya exigen también que la tierra sea restituida toda entera a sí misma, que la santa autoridad de las leyes físicas de la naturaleza sea proclamada en toda su extensión libre de ataduras entre nosotros.⁵⁸”

En 1876 se organiza la Sociedad geográfica de Madrid, siguiendo unas instituciones análogas extranjeras – tales como a las Sociedades de Londres, Paris, Berlín e Italia. Los artículos difunden estas nuevas visiones del evolucionismo orgánico. Sobre todo, los trabajos del Casiano del Prado se dedican al hallazgo de fauna y flora primordiales de la tierra española⁵⁹. Desde perspectivas paleontológicas, los artículos adaptan las teorías discutidas en las Sociedades europeas, a la condición nacional. Es decir, los estudios sobre el origen y el proceso evolutivo del universo se utilizan para analizar el suelo de la Península; investigan los grandes cataclismos prehistóricos como aluviones antiguos o glaciares; también se estudia la relación orgánica entre los agentes atmosféricos (el clima, la temperatura, el grado de oxígeno, ácido y carbónico) y las transformaciones de las montañas y de las rocas en la tierra española.⁶⁰

Estos estudios investigativos sobre el suelo se incorporan en la literatura también.

Ortega y Gasset, quien sigue la misma preocupación nacional del 98, desarrolla sus

⁵⁸ Citado por Jorge Mairer Allende y José Martínez Penarroja, p.118.

⁵⁹ D. Federico de Botella, “Apuntes paleogeográficos” en *Boletín de la Sociedad Geográfica*, 1877. (Tomo II) 485-7.

⁶⁰ Véase también “El suelo de la Patria” (XLI), “El globo considerado como ser viviente” (III), “Observaciones y explicaciones del plan de una obra de Geografía geológica” (I), “Descripción de la Tierra como un organismo” (6).

reflexiones narrativas sobre el paisaje dentro de un género excursionista. A lo largo de su viaje, ilustra unas descripciones naturalistas con el propósito de concretizar la evidencia de antiguas actividades estratigráficas y de cataclismos. Así que manifiesta el organismo vital de la tierra castellana.

Cuando se hace el viaje de Madrid a Hendaya por la carretera de Burgos averigua el viajero... La tierra desnuda deja ver la contracción apasionada por levantar la gleba grisienta o roja para luego derrumbarse en una convulsión de cárcavas que las aguas de las tormentas arañan cruelmente. De cuando en cuando esta guerra arquitectónica del terruño exasperado, este formidable y perpetuo combate que el suelo mueve... (“Temas de viaje” en *Notas de Andar y Ver: Viajes, Gentes y Países*, 97)

El fuerte interés por la naturaleza penetra en la literatura del 98, y los escritores empiezan a protagonizar las imágenes primitivas de la naturaleza para destacar la raíz castellana. Unamuno establece en *Torno al Casticismo* una relación estrecha entre la identidad nacional y las características físicas del paisaje castellano. La siguiente descripción que traza unos rasgos básicos de la fisonomía geográfica abre el discurso unamuniano sobre la definición del casticismo:

Por cualquier costa que se penetre en la península española, empieza el terreno a mostrarse al poco trecho accidentado; se entra luego en el intrincamiento de valles, gargantas, hoces y encañadas, y se llega, por fin, subiendo más o menos, a la meseta central, cruzada por peladas

sierras que forman las grandes cuencas de sus grandes ríos. En esta meseta se extiende Castilla, “el país de los castillos.” (73).

Por otra parte, algunos artículos del Boletín muestran los intereses utilitarios por las riquezas agrarias y minerales en las grandes montañas; estos artículos promueven también los viajes excursionistas con el objeto de visitar los principales establecimientos industriales⁶¹. En este contexto, las construcciones de las locomotoras, las máquinas de vapor, los ferrocarriles, los canales y acueductos que penetran a las tierras montañosas se forman en una parte de la naturaleza y del paisaje del siglo XIX.

La sociedad geográfica se ocupa de estas investigaciones ambientales dentro de un proyecto de constitución de una España moderna. Conviene mencionar también que estos estudios geográficos y geológicos coinciden con unos filósofos deterministas, quienes justifican las causas y el efecto del medio ambiente (la climatología, geología y la fisonomía paisajista, etc.) en la evolución de la existencia e historia humana. En particular, Hipolito Taine, quien teoriza la idea del “*milieu*”, y su libro *La Filosofía del Arte: pinturas de los países bajos* traen un cierto impacto al concepto del paisaje y de la historia en la Generación del 98.

Bajo la influencia de varias teorías europeas que prueban un organismo evolutivo en la relación de la naturaleza física y la formación de la vida humana, Giner se inspira en representar en su arte “la relación de la constitución geológica, el relieve del suelo, el clima, el medio natural, en suma, y el hombre, relación que se imprime en la constitución

⁶¹ “Ferrocarriles proyectados a través de los Pirineos” (XXI), “El canal del Guadarrama” (XXXV), “Los ferrocarriles del Pirineo y la defensa nacional” (XXXVII).

de nuestro cuerpo.” (43) Por lo tanto, la interpretación geográfica, que interviene en la forma de la vida de individuo, pueblo y época, desempeña un papel importante en cuanto a la constitución de la identidad castellana. Arraigada en esta conformación ambiental, concibe un ideario de continua sobrevivencia de una raza, una cultura y de una nacionalidad. En este contexto, el paisaje del 98 logra una moraleja de Castilla, uniendo la existencia de un individuo a la de un pueblo, y a la suprema voluntad de la Naturaleza.

Por tanto, en esta época se proyecta el ideario sobre la constitución de la Tierra desde varios puntos de perspectiva (geográficos, socio-culturales, y artísticos). En el Boletín de la Sociedad geológica del Madrid del año 1877, el geólogo y fundador de este Boletín, don Martín Ferreiro le propone a la ciencia naturalista de su época un énfasis particular en la tierra misma:

La fisiología es la ciencia que trata de los fenómenos que presentan los cuerpos vivientes; se admiten dos clases de fisiología: la vegetal y la animal; yo supongo otra tercera: la de la Tierra, que como más sencilla y origen de las demás, debería colocarse en primer lugar. No pretende que la organización de la Tierra sea la de un vegetal o de un animal, sino de un mundo. (20)

Se transmiten estos conocimientos a través de unas revistas como La Sociedad Geográfica del Madrid, La Revista Minera, La Revista de Geografía Comercial y también el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. Bajo esta circunstancia, Giner de los Ríos establece una “estética geológica”. Su argumento expuesto en “Paisaje” (1885) comparte con las ideas sobre la Tierra de don Martín Ferreiro: “El suelo...como elemento de

paisaje, prescindiendo de las corrientes de agua y vegetación, ofrece por sí solo datos suficientes para constituir una que podría llamarse “estética geológica” (40). Agrega que su estética paisajista atañe al método de los geólogos, refiriéndose, en particular, a dos de sus paleontólogos más representativos: “Esta relación del suelo con el paisaje, de la geología con la estética que ya ilustraron en sus tiempos un Cuvier y un Humboldt” (42).

En la Generación del 98, este estudio de la tierra concierta con la búsqueda de la autenticidad castellana. El trabajo paleontológico ambienta un deseo de recuperar el primitivismo cultural y de atestiguar el origen de la formación de Castilla. Los términos mineralógicos, en el artículo de Giner, referentes a la teoría huttoniana – el proceso de la erosión y la descomposición de las rocas y piedras primarias – simbolizan el proceso de la configuración de la Tierra castellana. Así que le ofrece a la identidad actual una existencia protohistórica: como los geólogos procuran ligar el presente a los tiempos antiguos durante sus excavaciones de las huellas de la especie humana, estos escritores aspiran a una prolongación del espíritu prístino para consolidar una identidad de Castilla. Durante la contemplación sobre el paisaje, se crean unas sensaciones del tiempo prehistórico, evocando el deseo de retornarse al origen. A lo largo de estas evocaciones, se poetiza el paisaje, sobre todo, por el abismo del tiempo remoto⁶²:

⁶² Noah Heringman indica en “Romantic Rocks, Aesthetic Geology” que el nuevo concepto del tiempo huttoniano, que había propuesto un universo sin un origen reconocible, clamó una sucesión eterna. Este nuevo concepto crea unas sensaciones de un abismo oscuro del tiempo. Así que la naturaleza, a través de la cual los hombres aspiraban a recuperar las huellas y el origen de la especie humana, irónicamente, les causaba sensaciones del aislamiento. Desde entonces, los artistas expresan sus sentimientos de confusión ante esta infinitud, y también empiezan a poetizar la cualidad inhumana, ajena, y misteriosa de la Tierra: “such view of the immensity of past time, like those unfolded by the Newtonian philosophy in regard to space too vast to awaken ideas of sublimity unmixed with a painful sense of our incapacity to conceive a plan of such infinite extent” (71)

Era un paisaje extraño, un paisaje cósmico, algo como un lugar de planeta inhabitado, de la Tierra en las edades geológicas de ictiosauros, plesiosauros. En la superficie de la laguna larga y estrecha no se movía ni una onda; en su seno, oscuro, insondable, brillaban dormidas miles de estrellas. (Baroja, *Camino de Perfección* 67)

En esta línea, surge el amor de la naturaleza en la literatura del 98. Este tema aporta un proyecto de establecer una literatura regeneradora; y estos escritores realizan unos viajes excursionistas a los pueblos antiguos y a las sierras peñascosas en busca de la esencia castellana. Azorín propone el género del paisaje donde asienta el amor por la tierra para dar pábulo al ideario de la identidad de Castilla: “Se titulará Paisajes: será una serie de cuadros sin figuras, sensaciones de la madre Tierra. Porque ese es mi amor, mi suprema pasión: la Tierra. La quiero con el cariño brutal del labriego celoso de otras tierras.” (“Paisajes” en *Bohemia*, 67-8)

Por otra parte, el paisaje del 98 no se limita a la imagen primitiva del suelo sino que construye un diálogo armonioso de la naturaleza y la sobrevivencia humana. Penetran, entonces, los elementos y construcciones humanas (“casas, caminos, tierras cultivadas y las ciudades mismas”: Giner, “Paisaje”, 39) a la estética geológica. En otras palabras, el discurso sobre la preocupación nacional conlleva un esfuerzo de ofrecer una conexión del origen remoto de Castilla y el proceso actual de la modernización.

En semejante contexto, Noah Heringman presenta en *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, un análisis sobre la conexión de la literatura paisajista y el aspecto pragmático de la sociedad moderna. El autor argumenta que el interés geológico en las artes y la

literatura corresponden, en cierta medida, al nuevo fenómeno de la industrialización europea. Según su análisis, la investigación de la edad de las rocas y de los fósiles está relacionada con la necesidad utilitaria de las riquezas minerales; y por otro lado, el reconocimiento del tiempo abismal provoca unas sensaciones poéticas - el aislamiento humano - y, a la vez, la sublimidad hacia la Naturaleza incalculable.

En cierta medida, el paisaje moderno toma la incorporación de la civilización humana a la naturaleza como un elemento de la poetización de la naturaleza - mezclando los elementos naturales con los artificiales. Thomas Whately ya había indicado en *Observations on Modern Gardening* (1770) que el género de la jardinería contiene los cuatro elementos primarios de la Naturaleza (el suelo, el bosque, el agua y las rocas) y los edificios como el quinto elemento en la composición del paisaje. El autor indica que este quinto elemento es un requisito en el paisaje moderno para incorporar la acomodación de los hombres a la Naturaleza (2). En un semejante contexto, Unamuno presenta una estética de “la formación geológica” en donde enfatiza el valor del esfuerzo humano en la naturaleza. En su paisaje, las piedras atenúan su aspecto primitivo para convertirse en una obra artística; y los edificios y toda civilización se forman en una abstracción del arte paisajista:

También la ciudad es la Naturaleza; también sus calles, sus plazas y sus torres enhiestas de chapiteles son paisaje. [...] Corriendo las tierras ibéricas, de estas desnudas de roca, ¿no se os ha ocurrido imaginaros a lontananza que aquel teso es una catedral barroca? Y aquí... en la ciudad, créese uno en vasta formación geológica. Los

hombres, como madréporas, levantaron estos pardos corales o estos corales de oro que reverberan al sol desnudo del invierno. Cada una de estas fábricas de piedra de estos edificios diríase una inmensa frase arquitectónica, un aforismo de líneas. (193)

Al mismo tiempo, estos escritores evitan el progreso limitado al materialismo y lo elevan a un concepto humanitario haciendo destacar los matices culturales que se manifiestan a través de las actividades intelectuales y artísticas. Mientras tanto – durante el proceso de la humanización de la naturaleza -, surge una evolución de la fuerza espiritual del hombre que se independiza gradualmente del primitivismo de la naturaleza: “... ha inventado el hombre en la capa, que le aísla del ambiente, una atmósfera personal, regularmente constante en medio de las oscilaciones exteriores, defensa contra el frío y contra el calor a la vez” (*En torno al casticismo*, 74)

Después de adquirir el conocimiento de la tierra, este espíritu se afana por vencer el obstáculo de los fenómenos naturales y, a la vez, el límite del pragmatismo. Así, un artista se inspira en humanizar la naturaleza de un modo idealista, aspirando a los mejoramientos sociales y morales por el porvenir de la historia. Unamuno proyecta una perdurable esperanza humanitaria en el paisaje del 98: “esta luz limpidísima, clara como el hielo, sin brumas, diríase que, no ya luminiza sino civiliza a la Naturaleza. ... porque es el porvenir que jamás acaba de cumplirse, es el ideal.” (*Andanzas y Visiones*, 192)

En el concepto moderno del paisaje, Ortega y Gasset observa una fuerza dialéctica entre el contorno físico y la fuerza espiritual del hombre. Refiriéndose a la influencia de Taine en la historia moderna, propone unas cuestiones contrarias: “La tierra influye en el

hombre, pero, ¿de qué manera? Es el hombre, como todo organismo vital, un ser reactivo. “El medio” no es causa de nuestros actos, sino sólo un excitante; nuestros actos no son efecto del “medio”, sino que son libre respuesta, reacción autónoma” (103)

A pesar de que la estética paisajista estriba, en un principio, en la observación de la naturaleza física, los autores empiezan a imponer sus propios valores ideológicos y culturales sobre su tierra. Por tanto, es el momento en que la visión realista y la poética se cruzan y en que lo subjetivo prepondera sobre lo objetivo en el arte del 98. Por eso, Azorín comparte con las opiniones de Ortega y Gasset en cuanto al papel del artista moderno al versar sobre el entorno físico. Azorín destaca las actividades libres del espíritu en el paisaje:

Lo que se dice de la pintura puede decirse del arte literario.

Casticismo, sí; entronque con la corriente regular, sí; armonización del artista con el medio y con la raza, sí. Pero, al mismo tiempo, nobles amigos, independencia en el pensamiento, libertad en el juicio, personalidad en la ejecución” (*Pintar como querer*, 121-2).

Aun entre los geólogos se ha notado que la naturaleza física se transforma en la poética a lo largo de sus observaciones. Roy Porter indica que el campo de geografía del siglo XIX, que había comenzado por una mezcla del interés científico y el utilitario, se enfrenta al conflicto con el discurso pragmático del gobierno; y desarrolla su propio camino intelectual en busca de la Razón y la Verdad⁶³. Entonces, se distingue de otros

⁶³ Véase “Gentleman and Geology: The emergence of a scientific carrier, 1660-1920” in *The Historical Journal*, 21, 4 (1978).

campos científicos, desarrollando una percepción poética: “while chemistry, mineralogy and systematics might be humdrum, narrow and materialistic, geology was an activity of spirit” (820). Así que los geólogos procuran amplificar el esquema académico variando sus métodos - empíricos y poéticos. Se observan varios aspectos – éticos, humanistas, excursionistas, religiosos, poéticos – que se dan a conocer en el estudio geológico:

Scientific engagement of external Nature on the grand scale harmonized their ethical ideals of freedom, a love of travel and the outdoors, rude good health and exercise, exploration and physical challenge. It reinforced a gentleman’s religion and gratified the Romantic impulse. (818)

Recordamos también que son las mismas estimaciones en las cuales los escritores de la Generación del 98 procuran radicar para su estética geológica. Los autores del 98 creen que la metodología geológica le aporta al observador un camino de libre imaginación.

Así, el paisaje moderno experimenta “la dilatación del horizonte intelectual” “el amor a las cosas morales” y “la expansión de la fantasía” (Giner, “Paisaje”, 45) ante la inmensidad de la Naturaleza. A medida que la tierra geológica se convierte en un espacio de experiencia espiritual, se realiza una recuperación de la moraleja de Castilla. Es decir, el alma del observador se afana por acercarse a la Voluntad invisible de la Naturaleza. Al mismo tiempo, es un proceso de aproximarse a la Belleza de la Naturaleza la que se manifiesta en un estado apriorístico en el alma del un artista. Durante este proceso, el individuo aprecia una purificación del ser moral y espiritual que se había perdido en la vida mundana.

El tema de la reivindicación del alma castellana, por tanto, supera de método naturalista que justifica la forma de la vida humana dentro de una fuerza determinista del contorno físico. Dentro de este reconocimiento del desarrollo positivista, la estética del 98 propone un nuevo interés por progresar el espíritu. Lo que persiguen estos autores en su literatura paisajista no es la perfección del conocimiento de la naturaleza objetiva sino un proceso de la perfección del alma que se esfuerza continuamente en armonizar con la Verdad. Así, estos artistas cultivan una búsqueda de la esencia de Castilla, transfigurando la tierra geológica en un espacio de las imaginaciones.

Por ejemplo, Ortega y Gasset menciona la influencia de un geólogo español, Juan Dantín Cereceda (1881-1943), quien caracteriza en su libro *Regiones naturales de España* (1922) la tierra castellana como “España árida” (“Somos en Europa el único país donde la porción árida representa más del 80 por 100 del territorio”⁶⁴). Esta sequedad terrestre es uno de los motivos más principales por los cuales Castilla obtiene una autenticidad poética en la literatura del 98. Como un punto de partida, al contemplar sobre su paisaje, los escritores del 98 proceden a llevar una elevación subjetiva de estos rasgos físicos. Como Unamuno dice, “se siente en medio de la sequía de los campos sequedades del alma.” (*En torno al Casticismo* 76), los artistas le aportan a su tierra una cultivación de emociones solitarias. Baroja, por ejemplo, utiliza este paisaje seco para metaforizar el estado místico y ascético del alma: “Nada tan seco, tan ardiente, tan huracán como aquella tierra... el camino blanco, lleno de polvo, que se alejaba hasta el infinito,

⁶⁴ “Citado en “Temas de Viaje” en *Notas de Andar y Ver: Viajes Gentes y Países*, 99.

en medio de aquella desolación adusta, de aquel silencio aplanador” (*Camino de perfección*, 156-7)

También, Antonio Machado logra un máximo grado de espiritualismo, identificando esa España árida con el alma enferma y solitaria: “Por un camino en la árida llanura, entre álamos marchitos, a solas con su sombra y su locura, va el loco, hablando a gritos.” (“Un loco”, *Campos de Castilla*, 123) Frecuentemente, los jóvenes del 98 extraen un valor interior y psíquico de la geografía castellana mediante una personificación del paisaje.

Cuando la naturaleza física se transforma en un espacio de la actividad espiritual, se realiza el objeto de la literatura regeneradora del 98: es decir, la búsqueda del alma castellana - como Giner propone una literatura que “labra en las honduras del espíritu caminos de regeneración y de progreso.” (Paisaje, 46) Así, la estética geológica del 98, que se adopta a la metodología geológica, empieza a sembrar una senda del espiritualismo. Sus discursos estéticos incorporan a los fenómenos de la industrialización del país, pero, a la vez, desempeñan como una voz crítica al progreso materialista.

Capítulo IV. La Sierra del Guadarrama

1. La Excursión a la Sierra del Guadarrama

Cazadores, pintores, naturalistas son los primeros que
aceptan la invitación al viaje.
(Bernaldo de Quirós, “el descubrimiento del Guadarrama”)

Pedro Laín Entralgo recuerda que desde la antigüedad europea, los escritores como Virgilio y los artistas renacentistas miraron a través de un alma contemplativa la naturaleza, a veces con una sed de reposo, u otras veces con una ambición de comprender la lógica cósmica. Así se había establecido, desde la época temprana, una relación íntima entre la mirada humana y la naturaleza en el arte y la literatura.

Particularmente, el crítico indica unos momentos significativos en los que aquellos artistas adelantados y unos ilustres modernos - como Alberto von Haller, fisiólogo y poeta – convirtieron al monte salvaje de los Alpes en un paisaje de valor artístico. La cuestión es cómo los escritores del 98 empezaron a desarrollar unas observaciones tan atentas en consonancia con los sentimientos artísticos con respecto a su tierra y entorno; y cuáles fueron los idearios que quisieron proyectar en las imágenes del pasado, el presente y el futuro de España a través de su nueva invención del paisaje castellano.

(“Descubrimiento de un paisaje” en *La Generación del Noventa y Ocho* 16-19)

El tema paisajista en el arte del 98 se concretiza con el descubrimiento de la Sierra del Guadarrama. Bernaldo de Quirós indicó que el género del paisaje en el arte pudo florecer debido a un interés por el viaje excursionista y el amor por las montañas los cuales se compartieron comúnmente entre los naturalistas y los pintores (28). Sobre todo,

el interés académico por la Sierra proviene de un ilustrado geólogo llamado Horacio Benedict de Saussure. En su libro “Viaje a los Alpes” en 1779⁶⁵ realizó el estudio del Mont Blanc ofreciendo un modelo para el estudio geológico y también para el arte alpinista.

Alrededor de este periodo, en Europa, floreció la literatura del viaje a los Alpes: por ejemplo, *La Excursión* (1777-1803) de Wordsworth; Goethe alabó la naturaleza, enfatizando el aspecto firme y masculino de las montañas alpinas: “unshatterable masculine presence” y las rocas como “the oldest, firmest, secures, most indestructible son of Nature.” (*Voyage into substance*, 360), mientras Burke en *The Sublime and the Beautiful* da un valor estético a un aspecto mudable, flexible y femenino dentro de esta grandeza de la naturaleza. (361) Por otra parte, un viajero francés llamado Teófilo Guatier creó en su libro *Viaje por España* unas notas artísticas sobre la naturaleza castellana las cuales influyeron sobre la estética geológica del 98.

En España hubo una tendencia literaria en la cual los escritores y pintores se relacionaron con el Guadarrama de la misma forma en que Saussure lo hizo con los Alpes (Bernaldo de Quirós, 29). Así se generó la afición por la Sierra del Guadarrama compartiendo la misma intuición geológica de Europa. Giner practicó su peculiar alpinismo pedagógico y engendró un ambiente artístico a base de dos características fundamentales del Guadarrama: la índole “varonil y masculina” cuyo “esfuerzo indomable” hace sobrevivir la tierra española bajo obstáculos drásticos del desastre natural. Y la nota de la belleza femenina debido a su capacidad de armonizar los factores

⁶⁵ “El descubrimiento del Guadarrama” p.25.

irregulares del terreno, lo cual hace que España mantenga un ritmo tranquilo. (“Paisaje” 42)

El papel de unos excursionistas geólogos como Casiano del Prado y Macpherson fue crucial en el proyecto de establecer el conocimiento y la estética de la nevada del Guadarrama. Ellos ofrecieron unos hilos conductores entre los geólogos y los artistas en España y despertaron en la gente del 98 como Giner el amor por la naturaleza (María del Carmen Pena, “Aureliano de Beruete...”17). El libro de Prado *Descripción física y geológica de la provincia de Madrid* relata sus excursiones a las montañas alpinas y los Picos de Europa las cuales establecen una teoría general sobre la tierra, para luego enfocarse en los componentes fundamentales de Castilla. La brújula, los mapas, y los croquis que hicieron Prado y Macpherson acompañaron a los institucionalistas y los artistas del 98 a lo largo de las excursiones del Guadarrama (Bernaldo de Quirós, 28).

Estos geólogos y artistas fueron los pioneros en el desarrollo del conocimiento de la naturaleza en contacto con el extranjero. Sin embargo, su propósito principal estribaba en el descubrimiento de su propia tierra para hallar la autenticidad de la geología castellana. Algunos pintores como Carlos de Haes y Martín Rico se consideran unos verdaderos pintores alpinos y fueron, a la vez, los primeros retratistas de la sierra del Guadarrama, intentando de elaborar el propio lenguaje del natural del Guadarrama en el que se consolida una identidad telúrica de Castilla. Pena nota en el arte de Morera y Galicia, cómo ese pintor paisajista se afanó por capitalizar de cara a Europa los temas del Guadarrama en su libro *En la sierra del Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de un año de pintura entre nieves. (Pintura de paisaje, 52)*

En 1871, se creó la Sociedad Española de Historia Natural; en este ámbito de la investigación pedagógica, Giner de los Ríos y los alumnos de la Institución Libre de Enseñanza establecieron la cultura excursionista a partir del año 1876⁶⁶. Aureliano de Beruete y Moret fue el pintor más representativo quien se relacionó con la atmósfera educadora de la Institución Libre de Enseñanza. Se integró, por ejemplo, en la constitución de la “Sociedad para estudios del Guadarrama” en 1886, establecida por Giner, y los geólogos Macpherson, D. Francisco Quiroga y Sama.

Este impulso fue seguido por otras instituciones científicas como Biología Alpina de Museo de Historia Natural, el Museo Nacional de Ciencias Naturales y el Laboratorio de Geología del Museo Nacional de Ciencias Naturales, y por otras instituciones de carácter más deportivo como la Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara o del Club Alpino Español (1908) quienes tomaron sus modelos del *Alpine Club* en Londres (1857) y *Alpin Suisse* (1863) (*El Turismo y la Sierra de Guadarrama*).

Dentro de este ambiente, se fundaron en España las rutas viajeras del Guadarrama, el estudio del natural, el turismo español, y los deportes en la nieve. Los institucionalistas encabezados por Giner y D. Manuel B. Cossío, geólogos, botánicos y deportistas alpinos confluyeron con el amor del campo y colaboraron las expediciones al Guadarrama desde la provincia de Madrid hacia unas montañas más grandes del Guadarrama. Azorín, por ejemplo, mencionó esas rutas principales del Guadarrama en *Doña Inés*:

⁶⁶ Las primeras organizaciones excursionistas de España fueron constituidas en Barcelona en 1876 y 1878: l' Associació Catalanista d'Excursions Científiques (ACEC) y del l' Associació de Excursions Catalana (AEC). Los fundadores fueron influenciados por las ideas positivistas de Auguste Comte en relación a la metodología de investigación en ciencias naturales y sociales: Jordi Marí-Henneberg, “El Excursionismo: entre la ciencia y la estética” p. 6.

Lejos, están la eminencia de Peñalara, a 2430 metros sobre el mar; las cumbres de las Guarramillas; el puerto de Navacerrada; los Siete Picos; el Montón de Trigo, a 2.154. A continuación de éste, en dirección al Poniente, las curvas y redondeces de la montaña traza la silueta de una mujer en su lecho de muerte – la Mujer Muerta – la parte de la Sierra que se divisa desde la Canaleja es la sección central de los montes carpetanos, en que se juntan, por un lado, la Somosierra, y por otro, la Mujer Muerta, enteramente segoviana. (*Doña Inés*, 87)

El descubrimiento del Guadarrama ofreció un vasto espacio para numerosos estudios acerca de la historia española. Los institucionalistas representaron un propósito de promover la belleza de la tierra castellana desde varios puntos de vista: geológico, cultural, histórico, religioso y artístico.

Primero, el excursionismo del 98 se relacionó con el estudio climatológico y topográfico incorporando los factores del sol, la vegetación, y la constitución terrestre en su proyecto artístico. Azorín menciona en un artículo “El clima de Madrid” que la influencia determinista hizo presente las condiciones de aire, temperatura, hidrografía, y luz en la literatura contemporánea (97). Este escritor del 98 recrea una imagen artística del Guadarrama con base en el reconocimiento de la condición atmosférica de Castilla:

La luz de la altiplanicie castellana hace resaltar los contornos. Desde el paseo de Rosales se ven como si estuvieran a dos pasos las

anfractuosidades del Guadarrama y se tiene cercano el azul y el blanco de la piedra berroqueña y - en invierno - de la prístina nieve. La pureza del cielo en Madrid estimula la apetencia de limpidez. (Azorín, “El clima de Madrid” en *Madrid*, 96)

Los artistas del 98 abogaron por la belleza de la naturaleza orgánica de España substituyendo la imagen del Mont Blanc con la del Guadarrama: “el azul fugitivo de la Sierra cambiante en las cumbres excelsas por la blancura de la nieve.” (Bernaldo de Quirós 30) Vía una unión del cultivo geológico y el artístico, pretenden establecer una autenticidad castellana en el paisaje. La organización del Club Alpino Español, por ejemplo, muestra el anhelo de evidenciar los restos del glaciario, las huellas prehistóricas de la flora y fauna, y de la especie humana en la tierra española para consolidar la existencia telúrica de su país:

A los glaciales que en la época cuaternaria, cuando alboreaba la Humanidad, se produjeron en los Picos de Europa, en Gredos, en Sierra Nevada, en los Picos de Urbión, obedeciendo a las leyes de la evolución del planeta, y en Peñalara se debe la majestad imponente de la faz oriental del macizo... Ese Hoy de Peñalara... constituye el molde, la negativa, como si dijéramos de un “glaciar” cuaternario que se alimentaba de extenso campo de “nevé” o neviza... (*El Turismo*, 72)

Por otra parte, el estudio del suelo se asocia con el proyecto de construcciones modernas tales como el ferrocarril, las carreteras, los canales, las fuentes, varios paseos para facilitar la adaptación a las montañas y los caminos a la sierra del Guadarrama desde Madrid. En particular, el Club Alpino Español ejerció la labor memorable de las construcciones del “Ferrocarril eléctrico de Cercedilla al Puerto de Navacerrada” para facilitar las rutas entre el Macizo de Siete Picos y la Maliciosa y el camino de regreso a Madrid. Por tanto, las imágenes de los paseos, las carreteras y el automovilismo se ocuparon de un valor de la imagen nacional. En este contexto, elementos como los humos, el ruido de la máquina, y el acto movedido de parar y pasar de una estación a otra, dieron nuevos sabores modernos en la literatura y el arte del género paisajista – viajero:

“Tienen poesía las pequeñas estaciones en que un tren lento se detiene largamente... Tiene, en fin, poesía, la llegada del tren, allá de madrugada, a una estación de capital de provincia; se escucha el resoplar de la locomotora; suena una larga voz; el tren se pone otra vez en marcha”

(“Los ferrocarriles” en *Castilla*)

“El tren camina y camina,/ y la máquina resuella, y tose con tos ferina./
¡Vamos en una centella!” (“en tren” en *Campos de Castilla*, 131)

A pesar de que realizaron su arte con una conciencia científica, los excursionistas se dieron cuenta que España sufría una transformación cultural debido a los adelantados modernos. A lo largo del viaje, esos viajeros advirtieron el aspecto negativo de la industrialización del siglo XIX - la imagen de prosperidad creciente que día a día iba llegando a un estado de vicios y holganza. Por otro lado, las montañas representan para

esos excursionistas un germen de vida, un descanso al espíritu, y un beneficio de experimentar con aires puros y aguas cristalinas a través de los cuales uno fortalece la fuerza física e intelectual.

Por ejemplo, el viaje de Fernando Ossorio, el protagonista de *Camino de perfección* de Baroja experimenta alrededores de Madrid, Sierra del Guadarrama y unas ciudades antiguas como Segovia, Illescas, Toledo, Yécora. Este viaje implica un afán de acercarse al verdadero sentido de la existencia humana para superar del límite de la vida modernizada. Unamuno saca el mismo sentido rousseauiano de la contemplación sobre el paisaje: "...aquel repliegue sonoro del alma, se me formó entre los repliegues de mis maternas montañas... el hombre en la tierra, entre los montes...llega a aquel punto donde la serenidad nace... desea confundirse con la tierra, hacerse tierra, ser tierra" ("Recuerdos entre montañas" en O.C. VIII, p.358) / "...voy a retemplar entre valles y montañas mi hebra, cuando voy a remontarme al hombre primitivo. Odiosa ciudad de las vanidades...el campo es una liberación" (*Andanzas...*, 35)

También los excursionistas desarrollaron unas perspectivas históricas a lo largo del paseo por los pueblos antiguos con el propósito de luchar contra las causas debilitantes de la vida urbana. Para apreciar la belleza del paisaje cultural, incluyeron unas rutas de valor histórico. En particular, el Monasterio de San Lorenzo, el Escorial, y el Monasterio del Paular son lugares que tanto los alpinistas como los escritores del 98 favorecieron durante sus excursiones. Los viajeros creyeron que un lugar histórico como Monasterio de San Lorenzo situado en la estribación meridional del Guadarrama dio un fuerte efecto artístico y religioso que incrementó la espiritualidad en la tierra castellana. Es frecuente

ver que los artistas del 98 profundizaron unas notas artísticas durante sus visitas a los antiguos conventos, castillos, patios, jardines, panteones, y unas pinturas religiosas en esos monasterios.

Por tanto, la excursión que les llevó a la búsqueda de huellas prehistóricas en la naturaleza española, cumplió otro propósito de apreciar la raíz cultural e histórica. Durante la excursión del 98, se buscaba la divulgación de la historia y del arte de las distintas tierras y regiones de España. Sobre todo, en el lema del descubrimiento del alma castellana, esos escritores recorrieron en busca de las costumbres añejas, los romances y leyendas antiguas y el arte clásico para recuperar el hilo entre el pasado y el presente de su país.

En este contexto, los excursionistas se vincularon con la literatura clásica en cuanto al tema del paisaje. Bernaldo de Quirós señala una relación estrecha entre el excursionismo geológico del 98 y la literatura antigua. Según él, el cultivo del Guadarrama comenzó con *Libro de la Montería del Rey Alfonso XI*; *el Libro de Buen Amor* de Arcipreste de Hita; *Poema de la Caza o la Diana* de D. Nicolás Moratín; *Viaje por España* de D. Antonio Ponz; *Epístola de Fabio a Anfriso* de Jovellanos. Por esta línea, siguen unos autores más contemporáneos como Teófilo Gautier y el poeta belga Verhaeren, autor de *España Negra* quienes contribuyeron a establecer el arte del Guadarrama en la Generación del 98. (“El descubrimiento del Guadarrama” p.26-28)

En cuanto a la pintura, los artistas del 98 se relacionan con unos cuadros de Velázquez, el Greco y Goya como Azorín dijo: “¿De qué manera, sino gracias a la Institución Libre de Enseñanza ha podido alentar ese grupo de literatos y artistas nuevos?

... puede decirse que nos hicieron ver esa montaña que Velázquez y Goya habían puesto en lo lejos de sus cuadros⁶⁷”

Por ejemplo, Antonio Machado quiso resucitar, durante su composición de *Campos de Castilla*, el sentido tradicional mediante el antiguo género del romancero del cual salen las primeras voces del pueblo. El poeta presenta su nuevo Romancero “La tierra de Alvargonzález” como una canción que evoca una imagen primitiva del campo de Castilla considerándola equivalente al “libro primero de Moisés, llamado *Génesis*.”⁶⁸ En un contexto semejante, Azorín reconstruye, a lo largo de las narraciones viajeras de *Castilla*, una literatura de los pueblos con base en la literatura clásica de España como *El Cid*, *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, etc. Resucitando el amor del Calisto y Melibea, por ejemplo, el autor propone reconstruir el amor íntimo por su historia, imponiéndole un sentido legendario al paisaje. Esos viajeros hacen coincidir el propósito geológico de indagar las evidencias del origen y la evolución de la tierra castellana con una esperanza poética de arrancar el alma arquetípica de su pueblo utilizando el efecto del arte clásico.

Así, a lo largo de este viaje de reminiscencia al pasado, engendraron unos elementos inspiradores y artísticos dentro del concepto de la naturaleza, amplificando el ideario positivista del *medio* difundido a principios del siglo XIX: “los grandes medios son el sol y el aire, el silencio y el arte” (*El Turismo*, 23). El crítico e historiador Gregorio Cruzada Villaamil indica que aun en el momento en que floreció el realismo en el arte español, los artistas no se olvidaron de la tradición de idealismo: “el paisaje no es copiar

⁶⁷ Azorín, “Las obras de Giner” en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, 1918, p. 207.

⁶⁸ “Prólogo de Páginas Escogidas (1917): Campos de Castilla” en *Campos de Castilla*, 275-6.

con un realismo material lo que la naturaleza presenta, sino la tradición por medio del arte, del sentimiento que la verdad, que la naturaleza inspira al artista.”⁶⁹

Liberados del estricto sentido del naturalismo, los excursionistas expresaron sus emociones personales. Por tanto, el paisaje, en muchas ocasiones, se convierte en un estado de fuerte subjetivismo. Las sierras del Guadarrama empiezan a evocar un lirismo de sensaciones religiosas y artísticas. Por ejemplo, los excursionistas personifican la imagen de la Maliciosa como “La Monja” imponiendo unas impresiones subjetivas como “la montaña se asemeja su silueta a la de una toca de religiosa, aumentándose esta semejanza en invierno, cuando ambas alas de la toca aparecen blancas por la nieve.” (*El Turismo*, 49)

El alpinista Antonio Prast, lamentándose por tanto que se esté olvidando la naturaleza española, desea cobrar nuevo orgullo de su país: “esa silueta, para nosotros tan olvidada, debiera tener la celebridad de la silueta del Napoleón en el Mont Blanc.” (“Curiosidades del Guadarrama” en *Club Alpino Español*, 99) No solo quieren alcanzar la grandeza del paisaje europeo, sino que esos excursionistas pretenden inspirar el Guadarrama con una especie de animismo a través de una reunión poética y espiritualista.

Por ejemplo, los viajeros otorgaron a la vista de la Mujer Muerta del Guadarrama una dimensión mitológica apoyada en antiguas historias del amor y la muerte. Así que las formas raras y grotescas de los montes y las rocas causadas por unos grandes terremotos históricos se metaforizan por lo dramático emocional de pasión, del amor trágico y la

⁶⁹ Cruzada Villaamil, G., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866”, *El Arte en España*, Madrid, 1866. Citado en *Pintura de paisaje e ideología* p.37.

muerte de los amantes. Gracias a esos elementos literarios y espirituales, el paisaje del 98 canta lo eterno del espíritu:

...espiró Urbus siempre abrazado/ a aquella inmensa mujer de piedra./ Si
al Guadarrama váis algún día/ y a la gran muerte la véis nevada,/ llorar de
un alma la fe tardía/ que en sus dolores desesperada/ aún palpitante y
estremecida/ en un eterno beso se bebe./ La bella imagen que dolorida/
vivir parece bajo la nieve. (“La Mujer Muerta” en *Club Alpino...*, 98)

Por lo tanto, los alpinistas y los artistas del 98 pasaron por un proceso interesante. Desde las contemplaciones sobre las transformaciones geológicas de grandes sierras, montes, rocas, valles, los arroyos, los ríos, etc. estableció un proyecto patriótico, incorporando unos matices artísticos, narrativos y legendarios en su paisaje. Los elementos narrativos vistos en *Castilla* de Azorín y *Campos de Castilla* de Machado ofrecen una función de disolverse el paisaje terrenal en la conciencia e inconsciencia de los españoles. De ese modo, esas canciones resonantes se engendran y se arraigan en una confianza patriótica en el estado abismal de la conciencia. Recordemos unas palabras de Unamuno: “La primera honda lección de patriotismo – afirma don Miguel Unamuno – se recibe cuando se logra cobrar conciencia clara y arraigada del paisaje de la patria.” (citado por Laín Entralgo, 197) Antonio Machado expresa el mismo anhelo de recuperar la intimidad y penetrar a lo más profundo de su tierra a través de innumerables intentos de observar la imagen física del Guadarrama:

¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo,/ la sierra gris y blanca,/ la sierra de
mis tardes madrileñas/ que yo veía en el azul pintada?/ Por tus barrancos

hondos/ y por tus cumbres agrias,/ mil Guadarramas y mil soles vienen,/ cabalgando conmigo, a tus entrañas. (*Campos de Castilla*, 120)

El arte y la literatura del 98 nacieron de una necesidad de regenerar la identidad nacional mediante nuevo reconocimiento intelectual. Giner de los Ríos ofreció un movimiento reformativo en la enseñanza universitaria asociándose con nuevas filosofías modernas como el positivismo combinado con el nuevo idealismo krausista. El excursionismo estuvo dentro de las actividades intelectuales que procuraron fomentar el libre aprendizaje entre los jóvenes españoles. Así que esos excursionistas propusieron cultivar la habilidad de observar la realidad. En la misma línea, el espiritualismo, que se nota en su proyecto excursionista, desempeña el papel de agudizar la conciencia humana e intelectual a través de la cual uno persigue el ideario más sublime para el desarrollo de su país como Giner propuso en su artículo “Paisaje”: “labrar en las honduras del espíritu camino de regeneración y de progreso.”

2. El contraste de lo permanente y lo pasajero en la morfología montañosa y en el concepto del pueblo.

“All the dry land, and every Continent, is but a kind of Mountain. Neither is there any original island upon the Earth, but is either all a Rock, or hath Rocks and Mountains in it”
(Thomas Burnet, *The Sacred Theory of the Earth* 1684)

El estudio sobre la tierra - la morfología de las montañas, las actividades volcánicas y los terremotos catastróficos y los descubrimientos de los animales extintos – llevó a cambiar el enfoque en la percepción del mundo: la percepción sobre la creación,

completa y determinada por la obra divina se substituyó por un nuevo interés en investigar los fenómenos cambiantes y evolutivos en la naturaleza y en la especie viva.

Este cambio se manifiesta en el arte a finales del siglo XIX y principios del XX. Mientras el género del paisaje se desarrolló por los románticos, quienes celebraron la grandeza de la naturaleza y expresaron sus sentimientos ante su infinitud, los nuevos paisajistas del XIX agregaron un nuevo énfasis investigativo, teniendo en cuenta múltiples fenómenos que estuvieron involucrados a la formación de la tierra. Los protagonistas del paisaje no son solo las montañas y los valles. Los detalles de fenómenos químicos y cambiantes – la erosión, sedimentación de las rocas, la radiación del calor y sobre todo, los efectos del sol y las luces que causan los cambios de colores y la formas del paisaje ⁻⁷⁰, ocuparon una parte importante en la morfología de la cordillera de España para enfatizar el proceso vivo de la transformación gradual de la tierra.

Otro aspecto significativo es que el paisaje en base a la observación física llevó a adquirir un lirismo nuevo también. Al entendimiento del constante cambio geológico en la formación de la tierra se le atribuyó una cualidad artística en la literatura paisajista. Por ejemplo, Antonio Machado celebra la poesía paisajista de José Moreno Villa, destacando “los elementos fluidos del paisaje” que son inevitables de notarse aun durante la meditación transcendental sobre la eternidad de Castilla. Son nuevos elementos con los cuales el poeta dicta una “norma estética” del paisaje moderno, se crea el valor de las imágenes líricas. (“Reflexiones sobre la lírica” en *Campos de Castilla*, p.276-7)

⁷⁰ Giner incluye estos fenómenos minuciosos antes de llegar a una visión orgánica del suelo castellano en su teoría de paisaje.

En algunas descripciones, Azorín crea un estilo naturalista para denotar continúa transformación de la tierra. Así, el enfoque de la naturaleza moderna está en el proceso vital y nuevas sensaciones flotantes. Se hace un contraste entre la imagen evasiva y atmosférica y la imagen masiva, sólida e inmóvil del suelo castellano - simbolizado éste en su descripción por “lo hondo de acantilado” “la extensión infinita” y “las peñas”:

“Sabemos que aquí a nuestros pies, en lo hondo de ese acantilado, comienza la extensión infinita. Pero percibimos el rumor ronco, incesante de las olas, que se estrellan contra las peñas” (“El mar” en *Castilla* 129)

Debido al aspecto de fluidez, el paisaje moderno obtiene una viveza y riqueza en la visualización y colores que varían según los cambios naturales. Por esa razón, a pesar de una actitud más empírica, el paisaje del siglo XIX desarrolla una visión intuitiva a su manera ya que la observación de los artistas reacciona de un modo más vibrante, instantáneo, rompiendo con el ideario del objetivismo en el que se cree captar imágenes permanentes.

En este contexto, unos pintores participaron también en el establecimiento del género del paisaje y compartieron el cultivo de la naturaleza con los escritores del 98. Principalmente, Carlos de Haes fue el pintor más representativo en la iniciativa del género del paisaje⁷¹. Era un experto en la botánica y en la geología e integró una rigurosa

⁷¹ El género del paisaje empieza a fundarse en 1844 cuando la Academia Nacional de Bellas Artes creó la Cátedra de Paisaje en 1844. Genaro Pérez Villaamil ejerció como el primer maestro de la pintura paisajista adepto a un estilo romántico, pero, fue Carlos de Haes quien contribuyó a consolidar el género paisajista, realizando con sus discípulos prácticas al aire libre. Después de haberse educado en Bélgica en donde participó en la escuela realista, se presentó en la Cátedra en 1857 con un nuevo método – más fiel al estudio de la naturaleza - recorriendo toda la geografía española. Luego, el género siguió floreciendo por sus discípulos como Aureliano de Beruete, Martín Rico, Jaime Morera y Galicia: María del Carmen Pena,

observación física de la naturaleza en su arte. Cabe destacar que el pintor inició las pinturas del aire libre para formar una comunicación más directa con la naturaleza. María del Carmen Pena indica que fue Haes – con una preocupación por un conocimiento directo y profundo de la naturaleza - quien trajo una noción del arte como “verdad.” (“Aureliano de Beruete y Moret, Personaje y paisajista español de fin de siglo” en *Aureliano de Beruete: 1845-1912: Exposición organizada por la Obra Cultural de la Caja de Pensiones*, 14)

Con el movimiento positivista del siglo XIX que trajo el estudio de Geología con nueva visión evolucionista, los artistas comenzaron a poner una atención particular primero en los detalles físicos y fenómenos cambiantes, luego, en su influencia orgánica en la vida humana. A finales del siglo XIX, por un lado, el arte del aire libre del 98 aclara una nueva estética, despidiéndose de los antiguos idealistas: “A principios del siglo era el país académico con figuras mitológicas y con pastoras vestidas de fino... más hoy se incurre en el problema contrario: se coge el terreno que cabe en el marco y se le pinta botánica, geológica y pericialmente.”⁷²

Por otro lado, ese nuevo interés del paisaje está relacionado con el tema nacional. Bajo la crisis nacional del fin del siglo, esos artistas se afanaron por reflejar, a través del análisis riguroso de las montañas y rocas – como la base principal de su tierra -, una visión del origen y de la continua evolución de sus pueblos. En este sentido, el género del paisaje, que establece una relación estrecha entre el hombre, su pueblo y su ambiente

“Primeros pasos del paisaje realista español en la escuela de Bellas de Artes de San Fernando” en *Pintura de paisaje e ideología*.

⁷² Fernández Flórez, I., “Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, artículo V, 30-VI-1884. citado por M. del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*, 37-8.

natural, se desarrolla junto con el deseo de hacer tangible la identidad viviente de Castilla.

Al contemplar las rocas masivas y las montañas, celebran la permanencia de Castilla. Luego, no evitan ver los elementos – sobre todo, las luces - que causan constantes transformaciones en ella, dándole al paisaje una característica efímera, y de puras sensaciones. Bajo estos factores irónicos en la observación física de la naturaleza, Azorín escribe un artículo titulado “Eternidad y fugacidad” en donde habla de un arte que se basa en la confusión entre la visión científica y la poética; lo objetivo y lo subjetivo; la visión absolutista y la relativista. Así que el paisaje de finales del siglo XIX y principios del XX, se nutren de varios movimientos estéticos - contradictorios entre sí - apoyando esta paradoja en la naturaleza: el realismo, el naturalismo, el impresionismo y el luminismo⁷³, etc.

En un semejante contexto, Giner de los Ríos señala que el arte basado en esta vacilación da una función particular: hace aspirar a lo eterno del pueblo, y a la vez, asegurar una existencia vital con una implicación de la renovación persistente.

En la progresión histórica de la humanidad hay siempre dos factores:
uno idéntico, invariable, constante, en la unidad de su naturaleza; móvil
otro, característico, pasajero...Doble, por consiguiente, ha de ser el

⁷³ Todos los pintores que propusieron la pintura del aire libre se interesaron en común en el cambio de las luces y su efecto en la representación de la naturaleza. Sin embargo, las pinturas de Carlos de Haes se reconocen más por el realismo pictórico que estriba en el estudio del natural bajo la influencia del empirismo inglés mientras los pintores posteriores y discípulos de Haes como Aureliano de Beruete y Martín Rico estuvieron más expuestos bajo la influencia del impresionismo francés. Un pintor como Sorolla, por otro lado, desarrolló su propia técnica, basada en el mismo efecto de las luces, la que se llama “luminismo.” Véase Carmen Pena, “Primeros pasos del paisaje realista español en la escuela de Bellas Artes de San Fernando”, “Impresionismo y luminismo” en *Pintura de paisaje e ideología*. También, Francisco Calvo Serraller, “In the Light of Painting” en *Spanish Painters in search of Light*, p. 19-21

objeto de la creación artística que aspire a vivir eternamente en la memoria de los pueblos; debe por un lado referirse a las leyes necesarias de lo bello; por otro, al carácter de la civilización en que nace: lo inmutable y lo temporal, lo accidental y lo absoluto han de tener en ella representación. (“Consideraciones...”, 157-8)

Al sintetizar estos aspectos, vale mencionar nuevamente a Haes, el precursor de la pintura del suelo y del aire libre. Pena da una explicación histórica del desarrollo del género del paisaje en España que se inició a partir del año 1844 cuando la Academia Nacional de Bellas Artes estableció la Cátedra de Paisaje. Haes ejerció como la segunda cátedra y se considera como el precursor de la pintura paisajista, superando el estilo romántico de su maestro Genaro Pérez Villaamil⁷⁴.

Los ídoles en su vida educativa contribuyen a determinar una transformación notable en el modo de constituir el concepto del paisaje del fin del siglo XIX: su aprendizaje en Bélgica en donde adopta al nuevo movimiento del realismo y a las pinturas del aire libre; sus viajes por Francia, Holanda y Alemania le llevaron a interesarse en la idea positivista de que la geografía era la ciencia básica para la renovación del arte paisajista. Al regresar a España en 1855, desarrolla el tema de las altas montañas, campos y ciudades castellanas. Así, el género del paisaje se integró con las actividades excursionistas, ejerciendo las pinturas del aire libre.

⁷⁴ Veáse M. del Carmen Pena, “Capítulo II: Primeros pasos del paisaje realista español en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando” en *Pintura de paisaje e ideología*.

Este proceso coincide con el período en el cual los primeros geólogos naturalistas como Casiano del Prado y Macpherson exploraron el territorio español, realizando los mapas para sus investigaciones. Haes y sus discípulos confluyeron a ese movimiento intelectual y exploraron toda la geografía española. Eventualmente, algunos pintores – Beruete en particular – se relacionan con Giner de los Ríos a través del mismo proyecto del excursionismo y el mismo ideario de recuperar la autenticidad castellana mediante la estética geológica.

Siguiendo a la tradición europea del alpinismo, Haes comienza a pintar una serie de los Picos de Europa y Pirineos; estableciendo una base investigativa para la morfología montañosa en general la cual se sirve para el estudio de la sierra del Guadarrama. Haes y sus estudiantes aportan unos modelos para la descripción de los componentes de las sierras del Guadarrama en la Generación del 98. En el campo literario, Baroja muestra su gran afición por las imágenes de grandes montañas y las rocas que constituyen el espinazo de Castilla:

Una ingente montaña, brotaba sola, separada de otras muchas, desde el fondo de una cóncava hondonada, y al subir y ascender enhiesta, las plantas iban escaseando en su superficie, y terminaba en su parte alta aquella mole de granito como muralla lisa o peñón tajado y desnudo, coronado en la cumbre por multitud de riscos de afiladas aristas, de pedruscos rotos y de agujas delgadas... En lo hondo del valle, al pie de la montaña, veíanse por todas partes grandes piedras esparcidas y rotas...

solo algunos pinos escalaban, bordeando torrentes, barrancos, la cima de las montañas... Aquellas rocas erguidas, de formas extrañas parecían gigantescos centinelas mudos... (*Camino...*, 70-1)

Mediante una rigurosa observación, los artistas hacen recordar un fundamento geológico y evocar una idea del origen y la evolución de su país. Frecuentemente, tanto los escritores del 98 como los pintores como Haes muestran una atención común en las imágenes desnudas de las montañas sin mucha vegetación enfocando solo en los elementos básicos de la Sierra como las rocas, peñas, riscos. (“Y otra vez roca y roca, pedregales desnudos y pelados serrijones”: Machado, “Orillas del Duero”, 112); “Nos hallamos en lo alto de una montaña;... las laderas del monte acaban en unos peñascales; una aguda restinga se destaca de la costa y entra en el mar (*Castilla*, 130); “entre los picachos de un monte formado por pedruscos, sin árboles ni vegetación alguna... enormes peñas cubiertas por el musgo.” (*Camino de perfección* 54-5)

En sus pinturas Haes, enfatiza las rocas estratificadas, los desfiladeros entre las montañas, las laderas expuestas en las cuales evidencian los tipos del macizo – granítico o gnéisico y los procesos químicos de los minerales. Estas descripciones naturalistas reflejan un anhelo del artista por indagar la arraigada y antigua estirpe geológica en la formación de la tierra castellana. Esta imagen no solo evoca un tiempo estancado en el pasado remoto; sino que el artista desea probar también la ley del organismo vital que funciona debido a continuas actividades del sol - que hace variar la forma y los colores y jugar entre la sombra y la luz en sus pinturas.

Por otro lado, estas descripciones detallistas de Haes coinciden, en cierta medida, con la teoría del “medio” de Taine que se difundió en la generación del 98. Pedro Laín Entralgo señala que el amor patriótico que se refleja en el acto de contemplar sobre el paisaje castellano estriba en la exactitud positivista (199); en este contexto, cita a Azorín:

La tenaz preocupación por el hecho y por el medio hizo que la generación de 1898, al estudiar el medio y observar el hecho, hiciese surgir en el arte la realidad española. Puesto que el medio era España y el hecho era la sociedad española, viajes, ciudades, paisajes, tipos, escenas interiores hubieron de ser estudiados minuciosa y perseverantemente⁷⁵.

En la misma línea Pena nos explica la razón por la cual la estética geológica de Giner se fundamenta en el ilustre naturalista A. Von. Humboldt, quien creyó que el estudio enciclopédico de la naturaleza era crucial para que despertara la conciencia intelectual y educativa de un pueblo. (“Aureliano de Beruete y Moret, personaje y paisajista español de fin de siglo, 15).

Sin embargo, es importante recordar que esos estudios naturalistas no dejaron de armonizarse con el espíritu romántico a pesar de que el nuevo positivismo contradice a la tradición idealista. Es decir, el propósito principal de este arte que se refiere a la búsqueda del origen y la evolución del pueblo español, al fin y al cabo, consiste en hacer emerger la espiritualidad castellana. Laín Entralgo observa en el arte del 98 que la formación naturalista de Castilla llega a referirse deliberadamente a la configuración psicológica de sus habitantes y a la orientación ideal de su historia (205).

⁷⁵ Citado por Pedro Laín Entralgo, p.199.

En contexto, surgieron la idea del “espíritu territorial” de Ganivet, la definición de la historia interna de Giner, seguido por un concepto semejante de la “intrahistoria” de Unamuno. Esa implicación psicológica en las descripciones geológicas se refiere también a una poetización en la que partido de los elementos históricos y empíricos, emergen valores espirituales y subjetivos:

La verdad es que el sentimiento nace de la historia acontecida sobre la tierra que el escritor mira y de la imagen que de esa historia hay en el alma del escritor. El paisaje es de Castilla, y esta precisión histórica es la que otorga al fragmento de naturaleza su densa melancolía” (201)

Así que la imagen primitiva de los llanos y las sierras de Castilla se sirvió de un espacio en donde el artista expresa su deseo primordial de regresar a un estado arquetípico o colectivo del alma castellana a base de una atenta observación. En este sentido, Laín Entralgo llama el espiritualismo del 98 como “una emoción telúrica” que implica “una lección patriótica.” (186) En este sentido Baroja conecta una emoción solitaria con la tierra seca sin vegetación: “el paisaje se extendía triste, desolado” (56) mientras Unamuno considera Castilla como su propia identidad ontológica: “esta tierra española, cuna y tumba, me cogerá con el último abrazo maternal de la muerte.” (citado por Laín Entralgo, 16)

Durante las excursiones por las sierras, Haes inspira a sus discípulos a realizar las prácticas del aire libre para captar la realidad circundante (*Carlos de Haes*, 144). En sus pinturas podemos observar que en sus miradas observadoras se interpone un engendramiento emotivo durante la contemplación sobre su tierra.

En una pintura, titulada “Cercanías de Madrid”, el pintor toma el enfoque en el suelo mismo sin imágenes concretas. A pesar de que no tengan descripciones de ciertos objetos, en esta imagen de un desmonte se recrean unas sensaciones vitales, llevándonos a imaginarnos el estado primordial de la tierra. Para hacer visibles los invisibles fenómenos naturales, sólo pinta los troncos de unos árboles cuya vida depende de las aguas de un charco estancado. En ese trozo del paisaje, el pintor crea sensaciones estancadas al tiempo y al suelo primitivo. Al mismo tiempo, hace visibles unas actividades orgánicas de la vida en las cuales contribuyen las luces del sol, y el oxígeno que producen las hierbas verdes, las aguas, las nubes blancas en esta pintura.

Es frecuente ver que los escritores del 98 poetizan su tierra simbolizando como un espacio solitario, desolado e inhabitable. Como Haes, esas imágenes tienen una función de evocar un anhelo por un momento primitivo – contradiciendo a la vida disfrazada por la modernidad. En ese paisaje vacío y poético, canta nueva posibilidad abierta para recrear la esperanza: “Hacia el camino blanco está el mesón abierto/ al campo ensombrecido y al pedregal desierto.” (“A Orillas del Duero”, 105)

Así el paisaje del 98 canta a lo eterno del alma colectivo del pueblo castellano a la vez que hace recordar la habilidad vital para recrear nueva vida y adaptar a constantes cambios; como Giner había propuesto ver una madura combinación de lo absoluto y lo pasajero en la progresión histórica de la humanidad. Debido a esta reunión de lo espiritual y lo físico, el paisaje del 98 facilita en cultivar un camino de la idealización poética en sus discursos nacionales. Para esos artistas, el proceso de cultivar un prístino

estado de Castilla está ligado directamente al esfuerzo de purificar su propio lenguaje poético.

3. La visualización del tiempo: la luz, los colores y las nubes en el paisaje castellano.

“Un paisaje nace con la luz de cada día y muere con ella
- Pedro Laín Entralgo, *La Generación del Noventa y Ocho*.

La noción más representativa que determina lo característico de la estética moderna en el arte y la literatura es la presencia visible del tiempo el cual se refiere al movimiento de las luces y los colores en el paisaje. A este respecto, Elissa Marder mencionó el “modernism” del arte europeo: “Baudelaire invokes the reader’s permission to call the “transitory, fleeting beauty of our present life.” (*Dead Time: temporal disorders in the wake of Modernity*) En un semejante contexto, Antonio Machado otorga este sentido moderno al paisaje: “Todo se mueve, fluye, gira, cambian la mar y el monte y el ojo que mira.” (*Campos de Castilla*, 104) Así el poeta define su época como un “fin de siglo” en que se crea un arte decadentista debido a la sensación mortal de un hombre encarcelado en el tiempo: “tenemos una conciencia marcadamente temporal de nuestro existir. El hombre de nuestra centuria ha sido un sedicente *enfant du siècle*, ha hablado de un mal del siglo, y habla, en nuestros días, de *un fin de siglo*” (O.C, 521)

Para hacer visible y estético el movimiento del tiempo, el poeta francés lo personificó como una mujer llamándola “passante” que refleja la imagen transitoria. Vemos el paralelismo entre esa “passante” y una mujer innominada “Ella” en *Diario de*

un enfermo de Azorín.⁷⁶ El viajero persigue a esa figura misteriosa a lo largo de su viaje. *Ella* podría interpretarse como un símbolo metafísico que causa la agonía existencial en el interior del protagonista quien vive, sin ideario ni fe absoluta, destinado a anhelar incesantemente lo incógnito en la vida materialista.⁷⁷ En este contexto, inició una excursión a Toledo, la ciudad llena del arte y la religiosidad - en un sentido iniciático - partiendo de una ciudad contrapuesta, Madrid, en la que “nada es eterno; todo cambia; todo pasa; todo perece” (178) y cuya temporalidad se acelera, cada día con más velocidad, por nuevas invasiones tecnológicas: teléfono, fotografía, ferrocarriles, automóviles, periódicos, etc.

Litvak señala que a pesar de la crítica a las imágenes modernas, la velocidad, causada por la industrialización, fue un elemento importante que contribuyó a enriquecer el paisaje haciendo a los objetos del mundo visible atractivos con un estímulo de nueva percepción (*El tiempo de los trenes*, 213). En varios aspectos, la industrialización trajo ciertos cambios en el modo de contemplar sobre el paisaje. En cuanto a la presencia del tren, por ejemplo, Litvak señala: “la velocidad del tren hace percibir la sucesión de vistas tan rápidas como siempre cambiantes muecas cuya síntesis es un paisaje evanescente.”

(213)

⁷⁶ Francisco José Martín había notado esa posible influencia del soneto baudeleriano “A une passante” en el encuentro entre el protagonista y la mujer innominada. Véase las anotaciones a pie de la página de *Diario de un enfermo*, p.167.

⁷⁷ Azorín simboliza esa sensación temporal y existencial a través de una imagen femenina en otro artículo: “¿No habéis encontrado nunca en vuestra vista una mujer que os ha hechizado durante un momento y que luego ha desaparecido? Esas mujeres son como estrellas que pasan rápidas en las noches sosegadas del estío [...] Yo he sentido muchas veces estas tristezas indefinibles; Yo veía entonces y he visto luego, alguna de estas mujeres misteriosas sugestionadoras, que como el mar azul que se ensanchaba ante mi vista, me hacían pensar en lo Infinito: “esas mujeres” en *Obras Selectas de Azorín*, p.321.

El interés por la velocidad en el arte moderno, sin embargo, no se origina de la invención tecnológica sino que se debe principalmente a la observación directa de la naturaleza. Los geólogos se cuestionaron sobre la fuerza natural que se encarga de constantes transformaciones, destrucciones y renovaciones. Esta cuestión fue el punto principal en el que los geólogos, poetas y filósofos se reunieron a alabar lo sublime y lo misterioso de la naturaleza: “What is Nature? What is this amazing plasticity that mutates, transforms, dissolves, and renew itself? Is it what Plato and his followers claimed: an Intelligence, a World Soul, the immediate act of God, a living force that enlivens everything and reconstitutes matters? (Stafford, *Voyage into substance*, 322)

A. Von Humboldt dedica la primera parte de su libro *Cosmos: a sketch of a physical description of the universe* (1855), al estudio del sol considerándolo como cuerpo central del cosmos con respecto a los fenómenos terrestres y al conjunto de fuerzas activas en el sistema universal: percibe la función de las vibraciones del calor y la luz como la base principal de toda vida orgánica. Por otra parte, Edmund Burke mencionó, en *The Sublime and Beautiful* (1796), el papel determinante de la luz en el arte, “All colours depend on light. Light therefore ought previously to be examined” (76); y enfatizó que su atracción consistía en su velocidad que produce la variedad de los colores y el contraste artístico entre luz y oscuridad: “for lightning is certainly productive of grandeur, which it owes chiefly to the extreme velocity of its motion. A quick transition from light to darkness, or from darkness to light, has yet a greater effect.” (77)

En el arte del siglo XIX, fue el impresionismo el que ejerció la estética de la luz inspirada por una observación empírica. Desde luego, la luz fue uno de los intereses

centrales, admirada como un objeto de misterio y veneración hasta que el movimiento cubista la dominó por la invención de la luz eléctrica. (Joaquín de la Puente, “Light and Landscape” in *Spanish painters in search for light*, 18)

En la naturaleza ningún color existe por sí mismo. La coloración de los objetos es una pura ilusión. La única fuente creadora de los colores es la luz solar que envuelve todas las cosas y las muestra según las horas con infinitas modificaciones... El color es simplemente la irradiación de la luz. (Mauclair, C., *L'Impressionnisme*, 1904) ⁷⁸

En la pintura española, el tema de las luces fue desarrollado por paisajistas como Haes y sus discípulos quienes salieron a las sierras y campos a estudiar la naturaleza e iniciaron a ejercer las pinturas del aire libre. Mientras se debe, en un principio, al método naturalista la observación detallista del efecto de la luz en relación con los fenómenos terrenos, fue crucial que esos pintores estudiaran en Francia bajo la influencia del impresionismo en cuanto a la técnica estética y al estilo pincelado con el uso de los colores.

Pena presenta unos cuadros de Beruete, el pintor quien se acercó más a la influencia impresionista: “Orillas del Manzanares” y “El Manzanares bajo el puente de los Franceses” muestran unas técnicas impresionistas con las cuales el pintor intentó captar los reflejos de la luz en la superficie del agua, destacando el juego del claroscuro y una relación de luz y color (“Impresionismo y Luminismo” en *Pintura de paisaje e ideología*, 95)

⁷⁸ Citado por Carmen Pena en *Pintura de paisaje e ideología*, p. 93.

Los críticos señalan que es difícil determinar si existió el impresionismo español en un sentido riguroso como en Francia. Sin embargo, destacan la importancia del hecho que los pintores como Carlos de Haes, Aureliano de Beruete, Martín Rico, Jaime Morera, Darío de Regoyos, Sorolla y Zuloaga lograron una belleza moderna – representada por características como “unexpected, changeable, fleeting, unrepeatable moment” - mediante un arte del “*plein-airism*”, y estableciendo la relación de la naturaleza y la luz (Francisco Calvo Serraller, “In the light of painting” in *Spanish painters in search of light*, 19-20).

Los escritores del 98 vivieron en un ambiente de pintura. En *Camino de perfección*, Baroja proyecta una manera de incorporar la noción de la naturaleza en el reino del arte: “el arte es la misma Naturaleza.” (6) El protagonista, Fernando Ossorio, muestra su amplio conocimiento de los pintores paisajistas: durante la excursión a las montañas alrededor del monasterio del Paular, Ossorio relaciona el ambiente misterioso provocado por las formas complicadas de las montañas y los valles con las pinturas místicas del Patinier, uno de los primeros pintores paisajistas; en el viaje al Toledo, el paisaje se confunde con las pinturas del Greco destacado con un tono frío y gris; también asocia su propio cuadro y su idea del paisaje con los pintores contemporáneos como Rusiñol, Zuloaga, y Regoyos. Así, Baroja propone representar la naturaleza castellana en una forma de pintura: “Sobre la tierra violácea de oscuro tinte, con alguna que otra mancha verde, simétrica de los campos de sembradura, nadaban ligeras neblinas.” (42)

Azorín había mencionado la influencia francesa en relación con el arte excursionista del 98. En particular, toma *Viaje a España (1840-)*, el libro viajero de un

romántico francés Teófilo Gautier como una enseñanza en el sentido de que les llevaron a los escritores de la Generación de 1898 a “observar, sentir, describir el panorama castellano.” (168) Indica que la poetización del paisaje que ese autor francés ejerció con la tierra castellana influyó directamente al *Camino de perfección* de 1900 que, para este crítico, “no es otra cosa sino una colección de paisajes” (168) Azorín cita una descripción del Guadarrama de Baroja como un ejemplo de que se logró representar la belleza de su país en un cuadro de naturaleza artístico:

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. Enfrente se veía Somosierra, como una cortina violácea y gris; más cerca se sucedían montes desnudos con altas cimas agudas, en cuyas grietas y oquedades blanquean finas estrías de nieve” (“Camino de perfección” citado por Azorín, “Los franceses y el Guadarrama” en *Clásicos y Modernos*, 168-9)⁷⁹

El paisaje barojiano no es estático sino que trata de describir como si estuviera dibujando en momentos instantáneos, teniendo en cuenta el efecto de la luz y los cambios del color. En vez de describir el objeto – el cual puede fácilmente perder su claridad en los ojos del pintor, - se enfoca en la luz y los colores: “Con los cambios de luz, el paisaje se transformaba. Algunos montes parecían cortados en dos; rojos en las alturas, negros en

⁷⁹ Baroja también indicó la importancia de la influencia europea en el cultivo del paisaje del 98: “el francés y el inglés han tenido, antes que el español, y con mayor intensidad, el sentimiento del paisaje, y el escritor español, por necesidad tiene que pasar por el mismo camino que pasaron el francés y el inglés”: “El estilo modernista” en *O.C. VIII*, 347.

las faldas, confundiendo su color en el color negruzco del suelo” (71). El escritor, o, el paisaje mismo se convierte en un pintor activo – pincelando – como el mismo dice, “Fernando se sintió pintor y hubiera querido tener lienzo y pinceles” (55) “me parece está pintado.” (67) En más concreto, es la luz quien pinta, inventa y cambia los colores: “A veces, al pasar los rayos por una nube plomiza, corría una pincelada de oro por la parte en sombra de la llanura y del bosque, y bañaba con luz anaranjada las copas redondas de los pinos.” (71)

En la siguiente descripción de los árboles en la sierra, es impresionante ver el detalle que el pintor pone en los cambios momentáneos en el matiz y en la entonación de los colores. Aquí los colores actúan como agentes activos en el paisaje. Vemos que el enfoque está en los colores y sus transformaciones en vez de los árboles en sí:

Había en aquel verdor...una infinita graduación de matices: el verde esmeralda de los álamos, el de sus ramas nuevas, más claro y más fresco, el sombrío de algunos pinos lejanos, y el amarillentos de las lomas cubiertas de césped. Es una sinfonía de tonos suaves, dulces; una gradación finísima que se perdía y terminaba en la faja azulada del horizonte. (77)

El verde de los chopos y de los álamos se hizo negruzco; el de las lomas, cubiertas de césped, se matizó de un todo rojizo al reflejar las nubes incendiadas del horizonte; las lomas, rapadas y calvas, tomaron un tinte blanquecino, cadavérico (78)

Puesto que un objeto pasa por infinitas transformaciones debido a la fluidez de la luz, los escritores del 98 experimentan nuevos métodos con el uso del color. Es frecuente ver que el pintor desea mezclar varios colores para dar unos tonos intermedios o contrarios, creando un ambiente vibrante al paisaje tal como hicieron los pintores en su lienzo: “verdioscura, verdiamarilla” (*Campos de Castilla*, 117); “azul violáceo” (53, *Camino de perfección*), “nubes fundidos por el sol al rojo blanco” (67) “el cielo azul blanquecino luminoso”(85), “blancoazulada” (169).

La enumeración y la adjetivación de colores ayudaron a destacar la sensación de que el pintor desea captar los colores cambiantes según el paso del tiempo: “azulado, rojizo, blanquecido (*Camino*, 78)” “cielo iba poniéndose negruzco, plomizo, violado.” (53) Baroja expresa de una manera vívida el paso del tiempo como si estuviera captando los reflejos de la luz en la superficie del mar. La siguiente cita demuestra su gran conocimiento del impresionismo tanto en el uso del color como en el modo de contemplar sobre lo transitorio de la naturaleza; la podemos comparar con una escena de Azorín quien compartía la atmósfera pintoresca de la Generación del 98:

Salió la luna del seno de una nube, y rieló en las aguas...la luna vertía por debajo de una nube una luz que dejaba el mar plateado, y se veían sus olas, sombreadas de negro, agitadas en continuo movimiento, en eterna violencia de ir y venir, en un perpetuo cambio de forma.

(Baroja, *Camino de perfección*, 204)

... la inmovilidad del mar allá en la lejanía. Su color es vario a trechos: azulado, terroso, verde, pardo, glauco; una banda de color de

acero divide un vasto manchón azul. Allá en los confines del horizonte aparece un puntito, que va dejando tras de sí en el cielo un rastro negro. Al cabo de un minuto ha desaparecido; las olas al pie de la montaña se encrespan, chocan las rocas, se deshacen en blanca espuma. (*Castilla* 130)

Azorín fue uno de los escritores quien más estaba consciente de naturaleza pasajera del tiempo y de la invasión de los colores y la luz en la literatura española. Mostró su interés en el nuevo impacto de la luz citando a un paisajista francés: “¿Quién había pintado mejor la luz? Un pintor, un paisajista – Daubigny – había escrito: “No pintamos nunca bastante claro. La luz tiene un idioma y es preciso hacerla hablar” (“El enigma del arte” en *Pintar como querer* 168-9)

Sin embargo, esa asociación de la poetización del paisaje con el uso de la luz se arraiga en el arte clásico de España, principalmente los cuadros de Velázquez y el Greco los cuales son considerados por Giner como un modelo del arte del Guadarrama: “los dos pintores que mejor representan el carácter y modo de ser poético de la que pudiera llamarse espina dorsal de España.” (Paisaje) Según Pena, la afición por Velázquez y el Greco fue una razón por la cual la influencia del impresionismo francés llegó tarde en España y se permaneció generando una cierta desconfianza entre los pintores españoles.

Azorín señala en varios artículos (“el color”, “El momento y la sensación”, etc. en *Madrid* que la estética del 98 adoptó los colores de tono oscuro y frío – azul, violáceo, gris, y blanco - del Greco por los cuales el paisaje castellano adquirió unos matices y tonos distintos al estilo francés. En particular, los jóvenes del 98 se interesaron en el

efecto exagerado de la luz y en las variadas entonaciones de los colores que hacen que el paisaje llegue a evocar cierto sentimiento, dándoles a los cuadros unos valores poéticos como el misterio, la melancolía, el silencio y la soledad. Vemos unos ejemplos en el paisaje de Baroja: “su luz blanca, fría y cruda” (42); “Sobre la tierra violácea de oscuro tinte, con alguna que otra mancha verde, ...nadaban ligeras neblinas” (42); “la vaga luz del crepúsculo, mezclado con la de la luna, iluminaba el valle y sus campos, violáceos, grises, envuelto en la blanca esfumación de la niebla” (72)

Giner estima ese tránsito como una oportunidad de cultivar valores éticos en el paisaje castellano: “una fuerza interior, tan robusta, tan grandiosa tan severa; una dignidad, un señorío.” (Paisaje) Por ejemplo, el abundante uso de colores fríos y fuertes se le atribuye una dimensión humana - no sólo en un sentido sentimental sino también ético - provocando una sensación de extrañeza y grandeza al paisaje de Castilla:

El pueblo entero parecía brotar de un bosque...Veíanse a espaldas del pueblo lomas calvas, bajas colinas, blancas de ocre, violáceas, de siena..., alguna que otra mancha roja. El camino, de un color verde subía hacia Zamarramala. [...] Sobre la incandescencia de las nubes heridas por el sol, se alargaban otras de plomo, inmóviles, extrañas. En un cielo heroico; hacia el lado de la noche el horizonte tenía un matiz verde espléndido (*Camino de perfección*, 77)

Así que esos aficionados por el Greco no sólo quisieron integrar los elementos naturalistas como - la radiación del sol, el color, el aire, los ruidos, las líneas del paisaje – en su cuadro o en una descripción literaria sino que también desearon agudizar la

sensibilidad y la sensación, a través de una vibración luminosa, una transparencia ligera del aire, y un fuerte contraste entre la luz y la oscuridad. Como Pedro Laín Entralgo dijo, “La tierra, en tanto paisaje, hace al hombre, metiéndosele en el alma a través de los ojos”, logra una síntesis suprema del arte por una nota de espiritualismo.

Al mismo tiempo, según Azorín, esos artistas sintieron una necesidad de dar a ese estilo clásico una nueva forma estética. En este contexto, el impresionismo fue un puente para que los artistas del 98 incorporaran los colores del Greco con un estilo moderno. Refiriéndose a un grupo de pintores contemporáneos como Ignacio Zuloaga, Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol, etc, Azorín celebra ese nuevo movimiento que contribuyó a enriquecer el arte español:

Seducidos por los infinitos cambios de la Naturaleza, consiguen, *mediante una ejecución rápida*, fijar sobre el lienzo las movi­lidades de la atmósfera; en una palabra, son los pintores de los efectos fugaces, de las impresiones pasajeras [...] El momento es fugaz. Tratamos de fijar en el papel y en el lienzo la sensación.”

(“El momento y la sensación” en *Madrid 177*)

Joaquín de la Puente indica que el realismo empujó un papel importante desde que Carlos de Haes trabajó la naturaleza en relación con la luz. Con el propósito de percibir la naturaleza con un sentido maduro de realismo, hubo una tendencia de evitar el subjetivismo; desde luego, lo que tomó el lugar predominante es el lenguaje de la percepción sensorial en el arte paisajista de España durante la segunda mitad del siglo XIX (*Spanish Painters in Search of Light*, 14).

El impresionismo sigue en esa línea de la técnica pictórica en el sentido de que los artistas quisieron convencerse de la verdad en la exactitud visual; convirtieron su lienzo en una retina para captar los elementos atmosféricos en consideración al paso del tiempo. (15) Sin embargo, se implica una parodia en esa percepción sensorial puesto que la realidad resulta presentarse como un ser sin substancia absoluta y escapa siempre de la visión de los artistas: “¿Cómo traducir los miles matices, los infinitos cambiantes, las innumerables expresiones? ¿Cómo conocer la Esencia? Acaso sea la realidad una ilusión, y nosotros mismos ilusiones que flotan un momento y desaparecen en la Nada” (*Diario de un enfermo* 190)

La naturaleza vuelve a ser indefinible; burlándose del método realista o requiriéndoles a los artistas que busquen una nueva manera de definir la realidad y recomponerla. De algún modo, dice Joaquín de la Puente que la interpretación de la luz en el paisaje del 98 expresa una profundidad interior revelando los sentimientos trágicos del artista ante el atributo incomprensible de la realidad y de la historia. (15) Azorín había expresado la misma confusión: “Estamos perplejos y pensamos que el paisaje puro que vamos a contemplar varía según la condición, la edad, el humor, y la salud del contemplador.” (citado por Laín Entralgo, 200) Así que el paisaje que se basa en las actividades ópticas no puede evitar ser un espacio de creatividad subjetiva reflejando el estado físico y emocional del pintor:

Si su pensar habitual es triste..., si busca la soledad..., ¿no esperaréis de él una escena fuliginosa, tétrica y lúgubre? Si ese pintor es icterico y lo ve todo amarillo, ¿cómo evitará el poner en su

composición el mismo velo amarillo que su ojo enfermizo arroja sobre las cosas de la Naturaleza? (Azorín, “El color” en *Madrid*, 101)

“Fernando, con los ojos doloridos y turbados por la luz, miraba entornado los párpados. Le parecía el paisaje un lugar de suplicio, quemado por un sol de infierno” (Baroja, *Camino de perfección* 88)

Todo eso implica que los autores del 98 desearon superar de la percepción naturalista y establecer un ámbito de espiritualidad en el que uno ensueñe por algo incógnito en la naturaleza: “imaginar algo que no sea tiempo ni espacio” (Azorín, “El tiempo y los tiempos”) Por tanto, el paisaje moderno, determinado por lo pasajero y lo fugitivo, vuelve creer en el ideal y aspirar a lo infinito. Acudieron, en este sentido, a la luz sensualista y mística del Greco, a quien los escritores del 98 llamaron el pintor del Espíritu y la Esencia.

Las nubes son otra imagen atmosférica que se visualizaron frecuentemente en el arte paisajista para representar esa dualidad en el pensamiento del 98. El contemplador identifica la imagen de las nubes con la condición humana que está limitada por el tiempo, y a la vez, anhela por liberarse de ese marco temporal⁸⁰:

Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad.

Las nubes son – como el mar – siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas

⁸⁰ Según María del Carmen Pena, la afición del 98 por las nubes representa la preocupación por fijar las formas en continuo movimiento y también sus sueños románticos de infinito, lejanía, e imprecisión: “Del realismo de Haes al neorromanticismo en la concepción nueva del paisaje: el concepto de infinito” en *Pintura de paisaje*, 113-4.

que corren hacia la nada, en tanto que ellas – tan fugitivas –
permanecen eternas [...] Las nubes son la imagen del tiempo.
¿Habría sensación más trágica que aquella de quien sienta el
tiempo...? (“Las nubes” en *Castilla*, 136-7)⁸¹

En las nubes barojianas ese contraste lleva a experimentar la división fundamental del hombre entre el cuerpo y el espíritu: la vida y la muerte:

Otro día esas hierbas frescas, esas corolas blancas darían su
sustancia al aire y se evaporaría ésta para depositarse en una
nube... ¡Qué alegría la de los átomos al romper la forma que les
aprisionaba, al fundirse con júbilo en la nebulosa del infinito, en la
senda del misterio donde todo se pierde. (*Camino de perfección*, 62)

Así que los paisajistas desean acercarse a la naturaleza interna de la vida y revelar lo invisible en nuestra existencia. En su paisaje, se implica un tránsito: desde el materializar el paisaje, hacia el interiorizarlo, reflejando la angustia del hombre entre lo material y lo espiritual; entre fenómenos y nóúmenos.

Estéticamente, los elementos predominantes en la estética geológica del 98, tales como la luz, los colores, las nubes, etc. permiten que los autores paisajistas sigan la misma línea que tomaron los artistas modernistas. Bajo la misma conciencia temporal, compartieron la misma preocupación por la pérdida de la esencia debido a continuo cambio en el modo de vivir durante la modernización industrial. Surgieron unos discursos

⁸¹ Gayana Jurkevich ha notado una influencia de un romántico Juan Constable y su libro “Study of Clouds” (1822) en esa idea de las nubes de Azorín: véase Gayana Jurkevich, *In pursuit of the natural sign: Azorin and the poetics of ekphrasis*, p.101.

filosóficos acerca del tiempo existencial en contraste con el tiempo lineal - físico contribuidos por Bergson, Husserl y Heidegger. En este ambiente nacen nuevos brotes de visión anti-materialista lo cual lleva al enlace del arte y la filosofía en “una metafísica existencial fundamentada en el tiempo”⁸²

Juan Ramón Jiménez consideró fin sobresaliente del modernismo la fusión de “lo sensorial con lo metafísico.”⁸³ Se observa que los excursionistas del 98 absorbieron esa tendencia filosófica y artística del siglo XIX. Al convertirse el estudio de la naturaleza en el cultivo artístico, se rebuscó una forma apriorística en el paisaje: un camino de ensoñación hacia el ideal rodeado por una abundante visualización. Es decir, la escena visual-paisajista llega a representar el alma del observador y sus ensueños.

También, el paisaje del 98 se destaca por su matiz nacional. Los pintores y escritores del 98 notaron tanto la grieta insuperable entre el mundo físico-relativista y el platónico como la distancia entre la España real - sociopolítica - y la España ideal - ensoñadora. Reflejan unos sentimientos angustiosos en dos dimensiones en el paisaje del 98: por un lado, se relacionan con el dolor existencial por la fugacidad del tiempo; reflejan el dolor histórico y el lamento por la frivolidad en el carácter nacional, por otro. Por ambas razones, los escritores del 98 trataron, por la vía artística, con el estudio de los paisajes, de imponer un sentido de la vida, es decir, para revivir el espíritu perdurable combinado lo antiguo con lo moderno.

⁸² Juan López Morillas, “Antonio Machado y la interpretación temporal en la poesía” en Antonio Machado. Edición de Ricardo Gullón y Allen W. Philips. TAURUS, 1973, 263.

⁸³ Juan Ramón Jiménez, *El modernismo, Notas de un curso* (1953) p. 80. Citado por Laureano Bonet, “Diario de un enfermo: el momento y la sensación” en *Divergencia y Unidad: Perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, p. 87.

Capítulo V. Toledo, la ciudad muerta

1. El paisaje muerto y la ciudad toledana.

La representación de la muerte en el paisaje tiene una tradición larga, cargando un significado simbólico y moralizante en relación con la reflexión sobre la civilización humana. La tumba y la imagen de un cadáver, por ejemplo, les indujeron a meditar a los viajeros sobre la vanidad de los imperios decaídos. También produjeron efectos para aspirar a una nueva esperanza para las siguientes generaciones. Vemos una contemplación de Alexander de Humboldt sobre la muerte en cuyo método los artistas del 98 fundamentaron la estética geológica.

Abandonamos la caverna a la caída de la noche, llevándonos algunos cráneos y el esqueleto completo de un viejo. [...] Como si ya tuviéramos el presentimiento de esta dolorosa pérdida, salimos de esta tumba en que yace una raza extinguida con profunda tristeza de ánimo[...] ¡Así mueren y desaparecen las razas humanas! Mas si todas las flores del espíritu se marchitan, si el tiempo arrastra en sus tormentas las obras del genio creador, del seno de la tierra brota siempre una nueva vida. (*Cuadros de la Naturaleza*, 212-3)

Así que los viajeros naturalistas se inspiraron para penetrar al misterio del proceso evolutivo de la naturaleza en las imágenes arqueológicas con referencias a la muerte como templos viejos, cavernas, cementerios, tumbas, cadáveres y cráneos. En el arte y la literatura esas imágenes fueron retomadas en un contexto poetizado para reflexionar

sobre el organismo de la naturaleza y la civilización humana. Mientras los geólogos naturalistas procuraron indagar el origen y el progreso de la especie humana, los artistas y los poetas profundizaron esa observación, procurando descubrir algún significado oculto en el espíritu humano que les pudiera ayudar a entender mejor la complejidad de la naturaleza humana.

Por ejemplo, en un elevado lirismo del paisaje muerto de *Camino de Perfección*, Baroja establece un espacio meditativo en un huerto reposado y nos hace contemplar sobre un proceso orgánico de la putrefacción de un cuerpo tanto en la manera naturalista como en la poética e intuitiva.

...el cementerio del convento era de una gran poesía. Era huerto tranquilo, reposado, venerable. [...] A un lado, medio oculta por los arrayanes, se veía la tumba de granito de un obispo... [...] ... nacerían junto a la tumba hierbas verdes, frescas, y el pus de las úlceras brillaría en las blancas corolas de las flores. ¡Qué hermoso poema el del cadáver del obispo en aquel campo tranquilo! ¡Qué alegría la de los átomos al romper la forma que les aprisionaba, al fundirse con júbilo en la nebulosa del infinito, en la senda del misterio donde todo se pierde! (*Camino*, 60-61)

Por otra parte, dentro de esta construcción del paisaje muerto, los escritores del 98 establecieron una conciencia histórica. Desde la época anterior, los autores representaron la preocupación por la decadencia nacional a través de la construcción estética basada en la muerte. Por ejemplo, los escritores celebraron la nueva creación de espiritualismo en la

aflicción de Tediato por su amante difunta en *Noches lúgubres* de José Cadalso y en su itinerario al cementerio. En la pasión impactante de excavar el cadáver de la amante de la tumba escritores posteriores vieron una posibilidad de despertar la conciencia apática del pueblo español estrechando la distancia entre la función artística y la histórica.

En la irritada melancolía expresada “El día de difuntos de 1836” de Larra, los escritores del 98 se inspiraron para convertir las ciudades españolas en un espacio interiorizado y para manifestar la imagen del alma crítica, reflexiva y desilusionada por el desastre nacional: “Quise refugiarme en mi propio corazón, lleno de ilusiones, de deseos... Mi corazón no es más que otro sepulcro.” (434) A finales del siglo XIX los autores del 98, heredados de esa tradición romántica, evolucionaron su estética del paisaje muerto asociándose con el nuevo movimiento modernista - simbolista⁸⁴ para reflejar la gravedad meditabunda de un intelectual ensimismado.

De hecho, el viaje del 98 en sí se inició con un propósito de meditar sobre lo que había pasado refiriéndose al ideario perdido de España; y la estética del paisaje castellano acude a la representación de la muerte implicando la tragedia nacional: “¿Habéis visto algo más melancólico y más lleno de sentido trágico que un camposanto abandonado, que las ruinas de un cementerio?” (“Hacia el Escorial”, *Andanzas* 47) Para Darío de Regoyos, el objeto de su viaje es “seguir los progresos de la visión tétrica que nuestro artista se formó sobre España” (39); España se pinta como un “país triste, pero bien triste iba a ser todo; el campo se tenía que convertir en cadavérico paisaje.” (*España Negra*, 44)

⁸⁴ En la parte 3. “El simbolismo en la construcción de la ciudad muerta” vamos a estudiar el movimiento simbolista con más profundidad.

Al considerar la conciencia histórica en la formación del paisaje muerto, esos escritores concedieron a la muerte un papel del catalizador del espíritu nacional. Las imágenes del cementerio, la tumba, el cadáver se emplean para incitar la voluntad de reconstituir la conciencia nacional:

Divagamos en el silencio de la noche entre las viejas tumbas. Nos sentíamos atraídos por el misterio. La vaga melancolía con la tristeza que emanaba de los sepulcros. Sentíamos el destino infortunado de España, derrotada y maltrecha más allá de los mares, y nos prometíamos exaltarla a nueva vida. De la consideración de la muerte sacábamos fuerzas para la venidera vida.

(Azorín, “Cementerios”, en *Madrid*, 56)

Regoyos nos ofrece unos detalles en cuanto a las características típicas de la tendencia del arte de esta época: que se generó una fuerza en la pintura y la literatura la cual llevó a unos artistas sensibles a desear ver los difuntos y visitar los cementerios, los túmulos, los pudrideros y el almacén de ataúdes ya que allí encontraron el carácter tétrico de su raza y su época. (65-69)

En este contexto, otro pintor, Martín Rico y Ortega dibuja un cuerpo momificado del emperador Carlos V; y los críticos celebraron el logro de este pintor en darle “un sello de autenticidad” a la imagen del emperador.⁸⁵

En el mismo contexto, cuando Regoyos realizó una peregrinación a los pueblos españoles con un propósito de evocar el espíritu nacional mediante un lenguaje

⁸⁵ Véase la imagen (Martín Rico y Ortega, “Sketch for the mummy of Charles V” en la página 166.

pintoresco, fue crucial pasar al monasterio para ver el panteón de los reyes. El tono fanático, sombrío e irónico refleja su intención de destacar unas sensaciones de remordimiento, criticismo y una honda meditación sobre el destino de su país. Así Regoyos procura sembrar una conciencia histórica en su construcción artística del paisaje muerto:

No le faltaba más que ver el pudridero de los reyes en el monasterio del Escorial para que su entusiasmo llegara al delirio... Los reyes e infantes permanecen diez años en nichos ordinarios de un subterráneo por donde pasa un arroyo de agua para purificar el aire, y que, una vez terminados los diez años, pasan de su caja de cinc al sarcófago de mármol que les espera en el gran panteón.” (*España Negra* 67)

Para los escritores del 98 la ciudad muerta se refiere a un espacio simbólico desde el cual brota de nuevo la autenticidad del espíritu castellano. Entre varias antiguas ciudades castellanas, Toledo se consideraba como la ciudad más representativa con respecto a la revivificación orgánica del alma nacional. Un viajero inglés Leonard Williams describe en “*Toledo and Madrid: Their Records and Romances*. (1903) como una metáfora que representa el nacimiento, el progreso y la decadencia de una civilización:

... a city, properly considered, ... inspired, as well as framed, by human hands, and undergoing, in common with its tenants, the mortal and mysterious processes of birth, maturity, and dissolution. Such is Toledo, now the soulless corpse or mummy of a bygone potentate,

wrapped in a cerement of rent and fading splendor, and invaded by all
the ugly attributes of rank decay. (1)

Cuando Azorín realiza una peregrinación a Toledo, asocia la imagen penumbrosa del cementerio con la tragedia nacional y el fracaso de la restauración política. El autor enfatiza que la decadencia nacional no se debe a la causa política sino a la psicológica. (*Madrid*, 104) En este sentido, la peregrinación hacia el paisaje muerto alude al cambio mental, más que al político, para el proyecto de la reconstrucción de España. Por ejemplo, en el estilo modernista de Azorín el cual hace visible la fluidez del tiempo el autor logró exteriorizar el estado psicológico cercano a la presencia de la muerte. En el siguiente pasaje, el paso del tiempo físico se confunde, mediante una evocación poética, con el proceso del acercamiento mental a la muerte:

La gran ciudad... se esfuma sombría y tétrica en la lejanía. La tarde muere... A la izquierda, pasado el puente, espejean los coches que vuelven, lentos, ambaleantes, *trágicos* de un entierro.

(Azorín, *Diario...*, 172)

Enfrente, lomas desnudas, algo como un desierto místico; a un lado, el hospital de Afuera, y, partiendo de aquí, una larga fila de cipreses, que dibujaba una mancha alargada y negruzca en el horizonte”

(Baroja, *Camino...*, 106).

Al anochecer, aparece Toledo... terminaba al caer la tarde en un tinte calcáreo y cadavérico. (*Camino...*, 125)

Por tanto, uno de los motivos importantes en el viaje del 98 es la evocación de la muerte. Vimos las repetidas imágenes en Baroja y Azorín al respecto: los hombres cargando en su hombro un ataúd vacío para una niña muerta; una muchacha pálida con ojos negros; las mujeres o monjas pálidas y vestidas en negro; las figuras cadavéricas de las pinturas del Greco. Esas imágenes reflejan la aspiración de aquellos artistas al ideario perdido.

2. El cultivo del alma castellana en la ciudad toledana -muerta.

1) Toledo como espacio arqueológico y poético para la reconstrucción del pasado:

“Algún nuevo Cuvier de la arqueología, que, partiendo de algún mutilado resto o de alguna vaga tradición lo reconstruya [el pasado] hipotéticamente.”
(Bécquer *Desde mi celda*, carta IV, p.409.)

El nuevo interés en la geografía del siglo XIX reflejó una inclinación de examinar el origen y el progreso de la tierra y de la raza humana. Vimos que esa ciencia positivista influyó muy fuertemente en la literatura y el arte con respecto a la cultivación del paisaje muerto y la ciudad toledana - muerta. Unamuno argumentó en *En torno al casticismo* que las imágenes metafóricas del alma nacional se habían extraído desde varios contextos académicos del siglo XIX: de la ciencia, de geografía, geología, hidrología, anatomía, las historias naturales, y la biología, etc. ⁸⁶

En particular, esa tendencia positivista le trajo a la literatura un procedimiento arqueológico en el modo de construir una historia narrativa en la cual se instaló una

⁸⁶ Citado por Richard A. Cardwell, en “Romanticismo, Modernismo and Noventa y ocho: the Creation of a Poesía nacional” p.497.

búsqueda de hallar las primeras voces de la historia. Esa atmósfera coincidió con un fenómeno cultural en el que los intelectuales sintieron una gran necesidad de recaudar el origen y la tradición de su país. En este contexto los arqueólogos, los historiadores y los artistas concurren al mismo interés de indagar la identidad cultural y nacional.

Una ciudad como Toledo se consideraba como una excepcional situación topográfica para representar la identidad y la civilización española: la ciudad rodeada por siete cerros peñascos y por las orillas del Tajo con aguas de color de limo, solía presentarse enfatizado en la característica primitiva de la naturaleza desnuda y a la vez en lo auténtico de antigüedad cultural. Por ejemplo, Leonard Williams expresó en su libro *Toledo and Madrid* una admiración en cuanto a la perduración de Toledo: “There is in Toledo a narrow, dark, and tortuous street, conserving so faithfully the traces of the hundred generations which have dwelt in it.” (2)

Por ejemplo, una descripción toledana de Góngora sirvió para la pintura y la literatura modernas como una belleza prototípica representando la característica del suelo castellano: “Esta montaña que, precipitante,/ ha tantos años que se viene abajo;/ este monte murado, este turbante/ de labor africana, a quien el Tajo/ su blanca toca es, listada de oro...” (Citado por G. Marañón, *Elogio y Nostalgia de Toledo*, 58)

Manuel B. Cossío señala que Toledo es el mejor ejemplar para el estudio del arte español porque el paisaje de Toledo resume los accidentes geográficos más típicos de la naturaleza. (*Excursión a Toledo p. 4-5*). Los rasgos toledanos que Cossío presenta en su libro se coinciden con las descripciones del paisaje de los escritores del 98, quienes

suelen poetizar el vitalismo de la raza castellana con las connotaciones primitivas, secas y solitarias:

La vasta, despoblada y árida llanura, modelada por los grises cerros terciarios...; la abrupta y dura sierra arcaica con sus piedras caballeras, sus encinares, su tomillo, ... rompe con violencia el Tajo, que forma en Toledo una de las hoces más admirables de la geografía de nuestra Península. (5)

Toledo ofreció rasgos más originales no solo desde un punto de vista geológico sino también arqueológico y cultural lo cual les facilita a los artistas del 98 establecer su proyecto de recaudar la identidad nacional mediante un lenguaje evocativo. Cossío vio una posibilidad de estimular un nuevo brote del arte nacional basándose en la inspiración arqueológica y cultural en Toledo: “monumentos arquitectónicos... que convierten Toledo entero en un museo, donde puede seguirse casi por completo la historia del arte” (4)

Por otra parte, a pesar de que Toledo representa un conjunto de todos los valores históricos de España, es una ciudad que adquirió un sentido cosmopolita debido a la coexistencia e influjos de varias religiones y civilizaciones a través de las generaciones de siglos. Este aspecto le hizo combinar el significado de Toledo de una dimensión geológica e histórica con la artística y espiritual. Walter Rubín destaca el aspecto poético indicando que Toledo ha sido, más que un lugar histórico, un espacio de inagotable inspiración para los literatos y los artistas: “A pesar de estar en Castilla, no se extiende

por la Mancha, no se abre a la geografía. Está apiñada a sí misma como una isla, como un mundo aparte” (Walter Rubín, “Toledo por dentro, Toledo por fuera”, p.118)

Así que Toledo siempre ha inspirado a los literatos y a los artistas. Fue la ciudad que, según Bécquer, fue más visitada por nacionales y extranjeros y de la que más se ha dibujado y escrito. (“Sepulcros de los condes de Melito en Toledo” en *La Ilustración de Madrid*: 1870, 6) El viajero francés Teófilo Gautier, por ejemplo, enfatizó la sensación del tiempo remoto que la ciudad toledana le provocó, considerándola como “una de las ciudades más antiguas, no ya de España, sino del universo entero, la que los cronistas fijan la época de la fundación antes del diluvio.” (195) Y un poeta romántico como Shelley se inspiró en Toledo para expresar el conflicto interior - universal entre la condición mundana y la espiritual: “I am the image of Toledo’s spirit/, Ascending heaven – her country doth inherit./ Her corpse below” (*Toledo y Madrid: Their records and romances*, p. 1)

Además, Galdós incorporó una noción mística a la condición topográfica de la tierra toledana que es “entre los más horribles de la tierra, páramo de asperezas y peñascos, continuamente ensordecido por vientos espantosos” provocando sensaciones misteriosas: “El paisaje que le rodea es de lo más sombrío que se ha ofrecido a las miradas humanas; ...lugar escogido por el ascetismo.” (Benito Pérez Galdós, *Toledo (Su historia y su leyenda)*, en *Obras Completas*, VI, 2a ed. (Madrid: Aguilar, 1951), 1570.

En la misma línea, los escritores y los pintores del 98 siguieron visitando a Toledo para su lema de búsqueda del alma castellana. En esta búsqueda se observa una combinación de lo geológico – cultural y lo espiritual: a la vez que la ciudad toledana

contiene los rasgos más auténticos de la raza castellana en el término geológico, arqueológico o histórico, les aporta a esos jóvenes del 98 a un camino metafórico a través del cual se acerquen a la Esencia.

En la observación de Gregorio Marañón, por ejemplo, intervienen las miradas interiores que, cruzando la superficie de los fenómenos naturalistas, nos llevan a una contemplación sobre la eternidad: “Así según la hora, según la estación, según las pasiones del alma que lo mira, Toledo es distinto, imprevisto, cambiante: como una joya iluminada por luces diferentes. En esto, sobre todo, reside su inmortalidad.” (G. Marañón, *Elogio y Nostalgia de Toledo*, 52)

Así Toledo se convierte en un espacio de símbolo a través del cual ellos procuraron llegar a una interiorización del paisaje y de la historia. En este sentido, presentan Toledo como “la ciudad muerta” desde la cual brota una nueva entidad de espiritualismo castellano.

2) De la historia hacia la sub-historia: el retorno hacia un pasado eterno mediante la evocación de antiguos romances, canciones, y leyendas toledanas.

“Antiguamente un muerto metido debajo de la tierra se estaba allí tranquilo. Hoy se rompen todas las leyes de la naturaleza para que salgan a atormentar a los que viven” (Macbeth, citado por G. Bécquer, “Antigüedades prehistóricas de España, p. 6)

Richard A. Cardwell indica que el concepto primario del alma nacional del 98 se configuró con base en varias teorías académicas del siglo XIX – geografía, determinismo de Taine, y evolucionismo, etc. (“Romanticism, Modernismo and Noventa y ocho: The

Creation of a Poesía nacional” 495-7) Además, el crítico señala otra corriente académica que contribuyó a profundizar el concepto del alma. Es decir, en la idea complicada del alma nacional se incorporaron la filosofía alemana epistemológica – el concepto del alma de las cosas *Volksgeist*, nueva concepción histórica de Herder, quien pone un enfoque histórico en el espíritu folklórico; y sobre todo, el nuevo estudio psicológico, es decir, el descubrimiento de la subconsciencia.

Así que el concepto del pueblo abarca desde discursos geográficos - positivistas desarrollando su complejidad hacia unos discursos más psicológicos – anímicos como Cardwell señala el concepto del pueblo del 98 como “principally an imaginative rather than political construction.” (497) Bajo esta atmosfera, los escritores del 98 propusieron definir la historia desde nuevas perspectivas por las cuales penetren a una dimensión más trascendente.

Así los escritores del 98 empezaron a hablar “sub-historia”, “sub-suelo”, o “lo intrahistórico” contradiciendo a la superficialidad en el concepto tradicional de la historia. Por ejemplo, Unamuno sugiere ver nueva actitud al tratar de la historia: “Hemos atendido más a los *sucesos* históricos que pasan que a los *hechos* sub-históricos que permanecen y van estratificándose en profundas capas. [...] en nuestra historia apenas se oye al pueblo”; “...no en el suelo, sino en el subsuelo de España, en sus entrañas espirituales, está su mayor riqueza.⁸⁷” (Citado por H. Ramsden *The 1898 Movement in Spain* p.120; p.115)

⁸⁷ Estas ideas se repiten en las ideas metafóricas en *En el torno al casticismo*: “hay otra profunda historia de hechos permanentes, historia silenciosa, la de los pobres labriegos...[...] Hay en el Océano islas

En la misma línea, Ángel Ganivet asocia la idea de la nacionalidad con una noción espiritual. Es decir, su concepto “espíritu territorial” contribuye a la consolidación de la identidad española, agregando elementos psicológicos a la imagen nacional. Este nuevo espiritualismo tiene el propósito de denotar el aspecto humanitario en contraste con el aspecto individualista de la historia. En otras palabras, esa noción espiritual se relaciona con las voces olvidadas de la gente anónima: “Lo que yo llamo espíritu territorial no es sólo tierra, es también humanidad, es sentimiento de los trabajadores silenciosos de que usted [Unamuno] habla.” (*The 1898...* p.115)

Contradiendo a la perspectiva positivista desde la cual se destacan las hazañas de las figuras políticas, esos escritores propusieron imponer un procedimiento poético e intuitivo para sustituir los límites que dejaron los historiadores racionales. Se dieron cuenta de que el progreso de un país no dependía de las alteraciones políticas o los cambios ideológicos sino que el verdadero motor para la evolución del mundo consistía en la mentalidad de la gente común.

Por lo tanto, es urgente comprender o despertar la mente del pueblo más que conformarse con cierta ideología política y los datos informáticos de la historia. En este sentido, Menéndez Pelayo indica en *De la historia considerada como obra artística* el valor del arte y la poesía en cuanto a la búsqueda de la verdad histórica: “la nueva época quiere trasladar al papel lo más recóndito de su conciencia y mostrarnos el laboratorio de

asentadas... que hunden sus raíces en lo profundo de los abismos invisibles” (*En el torno...* citado en *The 1898 Movement in Spain*, p.119)

los misterios psicológicos. El historiador se lanza al mundo poético de lo verosímil, en alas de lo verdadero” (109).

En el mismo contexto, Marañón señala que mientras los cronistas puntuales no tuvieron derecho a soñar en los templos derruidos, fueron los poetas amantes de las ruinas como Bécquer y muchos otros quienes se atrevieron a contemplar de cerca las ruinas, mirar de lejos, desde la ciudad, al otro lado del Tajo, y contribuir a enriquecer el espiritualismo de España. (*Elogio y Nostalgia de Toledo* 69-71).

Toledo, que representa la tradición y el arte castellanas, sirvió como el lugar ideal para esos artistas. Se esforzaron en profundizar el estudio de la conciencia del pueblo español y en consolidar la identidad nacional a través de la revitalización del espíritu olvidado. Tanto Marañón como otros viajeros procuraron visualizar lo espiritual mediante una función artística con un propósito de darle al pueblo una nueva fe en lo persistente y perdurable de Castilla.

Adecuadamente el poeta Bécquer había llamado a Toledo “el alma inmortal de la ciudad muerta⁸⁸” en donde los artistas pueden sentir una tradición más viva a través de una experiencia de mirar otro siglo y pertenecer a otras épocas remotas. (“Enterramientos de Garcilaso de la Vega y de su padre en Toledo” p.15.; “Tipo toledano” p. 6) También, Barré, un viajero francés, conceptualizó Toledo como un espacio platónico - apriorístico que “resume todas las formas, todos los colores y todos los sueños para hablarnos de otra

⁸⁸ Los escritores del 98 recordaron a Bécquer con referencia al sentimiento melancólico relacionado con el paisaje muerto: “Un viejo cementerio abandonado, una sola tumba vacía, es acaso lo más hondo de sentir que puede encontrarse en el peregrinaje de la vida. Recordé “Dios mío, qué solos se quedan los muertos”, de Bécquer.” (“Hacia el Escorial” en *Andanzas*, 47). También Biruté Ciplijauskaitė, “Bécquer y Baroja” en *Gustavo Adolfo Bécquer*, 1982.

vida, la verdadera, a la que nos creemos predestinados.” (Marañón, *Elogio y Nostalgia de Toledo* 71)

Esas visiones poéticas coincidieron con las nuevas ideas históricas tales como “sub-suelo”, “la sub-historia”, o “la tradición eterna” que proyectaron superar la perspectiva materialista de la historia. Así que en el proyecto de los viajes arqueológicos a los antiguos pueblos se implica un intento de reexaminar la historia desde una perspectiva diferente – psicológica e intuitiva.

Además se nota una connotación iniciática en el viaje a Toledo, refiriéndose a una experiencia cercana a la muerte, se observa, en esas narrativas viajeras, un acercamiento a la subconsciencia histórica. En esta línea Regoyos compuso su libro *España Negra* basándose en coplas populares “*Funeraria*” con un propósito de ver las cosas negras de España. Frente al desastre nacional, ellos no sólo asociaron la tragedia nacional con el arte de tono sombrío sino que se acercaron al mundo de los muertos, o sea, al estado apriorístico para reflexionar sobre la profundidad intrahistórica de España⁸⁹.

Curiosamente la construcción toledana del 98 se basa en una cierta intertextualidad en la cual se repiten las mismas imágenes relacionadas con la muerte – tales como la niña muerta; la mano pálida y muerta; un hombre quien carga un ataúd a su hombro recorriendo las calles; una poetización de un ataúd blanco y vacío, etc. En particular, esas imágenes se presentan en común en “Luna en Toledo”, *La voluntad* de Azorín; “Domingo en Toledo” y *Camino de Perfección* de Baroja; y *España Negra* de Regoyos:

⁸⁹ Con respecto a la influencia de Regoyos en *Camino de perfección* de Baroja y *La voluntad* Azorín, véase Ramiro de Maeztu, “Homenaje a Regoyos” en *Dario de Regoyos 1857-1913*, p.56.

“...vi pasar un ataúd blanco, que un hombre llevaba al hombro... - Ahí van a enterrar una niña” (Baroja, “Domingo...” en *Hojas sueltas*, 47)

“...cuando al viajar por los pueblos españoles veía ataúdes colocados a la puerta de algún carpintero,..., atravesando las calles, cosa que no se ve en pleno día más que en España. (*España Negra*, 76)

Azorín captó este ambiente y expresó su participación en la estética de la ciudad muerta o la Muerte en esta época: “Ya no era un chicuelo que llevaba al hombro un ataúd, sino la Muerte misma (Azorín, “Luna en Toledo” en *Madrid*,105).

A pesar de la influencia simbolista belga en cuanto a la construcción de la ciudad muerta, Regoyos pone su narrativa viajera en un contexto costumbrista tratando de destacar la peculiaridad del arte y la cultura españolas asociadas con el tema de la muerte: “otros países pretenden esconder los ataúdes, los españoles los exponemos en los escaparates, juntamente con los baúles y maletas de viaje” (*España Negra* 62)

A diferencia del topos de la ciudad muerta que se inspiró en el movimiento simbolista, representado por *Bruges- la -morte* de Georges Rodenbach, los escritores españoles construyeron la ciudad toledana dentro de un ambiente folklórico - nacional. Por ejemplo, esas imágenes repetitivas toman su origen en las coplas populares y leyendas antiguas de España. De la misma manera de que Bécquer incorporó unas leyendas como “Romance de la mano muerta” (Muerte la llevan al soto/ por más tierra que le echaban/ la mano no le cubría) en su cuento “La promesa: leyenda castellana”, Regoyos integra unas semejantes coplas populares *Funeraria* (En el carro de los muertos/

la vi de lejos venir/ llevaba una mano fuera/ por eso la conocí) a lo largo de sus narraciones.

Baroja también edifica su narrativa toledana dentro de una semejante atmósfera leyendaria para consolidar un arquetipo del espíritu castellano: “las manos juntas sobre el pecho en actitud humilde y suplicante, como correspondía a un guerrero muerto y vencido en el campo de batalla.” (Domingo en Toledo, 47)

En *Camino de perfección*, una canción popular (“Cuando yo era criminal/ en los montes de Toledo,/ lo primero que robé/ fueron unos ojos negros”) contribuye a darle una unidad poética a la novela con respecto al tema de la búsqueda del ideario perdido. En las imágenes repetitivas en esta novela - “una mirada con sus ojos negros llenos de pasión, de tristeza y de orgullo”(120), “la monja pálida de ojos negros, alta y delgada” (121), “Fernández solía ver en un mirador una muchacha pálida, con grandes ojos negros” (125) – esos ojos negros siguen refiriéndose a la aspiración trascendental del 98 por el ideario perdido: “Fernando sintió aquella mirada en lo más íntimo de su alma” (121)

Para visualizar este ideario castellano, esos artistas viajeros construyen la ciudad muerta en la cual “la España temporal” vuelve a añorar “la España eterna⁹⁰” mediante una evocación poética. La muerte representada en la literatura del 98 conduce a retornar hacia un pasado inalcanzable e irreal. Es decir, la ciudad establecida con base en las antiguas leyendas de la muerte y el amor se va convirtiendo en un símbolo metafórico en donde se inspira para elogiar lo eterno: “La muerte se instala en España en la vida como

⁹⁰ Unamuno habla de conceptos contrastes acerca de España: “la España temporal” en contraste con la España eterna”; “la España terrena” y “la España celestial” (“Hacia el Escorial” en *Andanzas...*, 42)

en los ensueños. Las canciones de amor son de un negro soberbio. Así un joven dice a su novia cómo la querrá en la sepultura o pregunta de qué manera le tendrá en la memoria después de muerto.” (*España Negra*, 66)

Básicamente, los libros de viaje del 98 contienen una estructura iniciática que nos lleva a regresar al pasado eternamente remoto, o mejor dicho, a un estado mitológico: los protagonistas salen de la ciudad modernizada; atraviesan las naturalezas silvestres, los monumentos ruinosos y los cementerios; y llegan al pueblo más antiguo lleno de leyendas y cuentos que han sobrevivido mediante las voces anónimas y populares a través de los siglos.

Al experimentar la muerte en estos cementerios y cuentos toledanos, ese pueblo se transforma en un espacio psicológico como solían decir “el estado del alma” en el cual uno reflexiona sobre las voces históricas y prehistóricas. Por eso Unamuno dijo que recorriendo estos viejos pueblos castellanos,... el espíritu se siente atraído por sus raíces a lo eterno de la casta”. (“Hacia el Escorial”, *Andanzas...*, 48)

Para los escritores del 98, varios aspectos toledanos como elementos arqueológicos, culturales, y legendarios no solo ayudaron a profundizar la función de la conciencia y subconciencia histórica sino que también contribuyeron con un significado más moderno, realizando una función crítica a la sociedad materializada. A través de regreso sucesivo hacia un pasado remoto, el protagonista pasa por caminos para examinar la situación presente de su país, las consecuencias de la modernización cuyo concepto del progreso se basaba en la ciencia, los logros pragmatistas, y las innovaciones tecnológicas.

Por otra parte, esos componentes antiguos crean un cierto ambiente de popularidad. Ramón Menéndez Pidal indicó que la perduración de la poesía antigua como el romance logró formar una mentalidad nacional debido a su carácter colectivo. (El romance ... es una poesía colectiva: es la obra de Nadie, porque es la obra de Todos.”(*Como vive un romance*, VII) ⁹¹ Para la resucitación del alma colectiva los artistas del 98 se esforzaron a poetizar la historia llevándola a penetrar en un concepto más humano a través de la incorporación de la literatura antigua. En este sentido, mediante la construcción artística de la ciudad toledana – muerta se elabora un anhelo de evidenciar “el carácter popular íntimo o lo inahistórico⁹²” de la gente anónima que ha sido el verdadero fundamento de la historia.

Cardwell observa que el énfasis del 98 en las recolecciones, memoria remota, sueños, el medievalismo, el ruralismo, la vida interior y las intervenciones de las canciones populares y romances, y los cuentos de la niñez irrecuperable, etc. refleja una ansia por recuperar un pasado idealizado. Por esta tendencia se asoma un esfuerzo de recrear “la poesía nacional”, un concepto heredado de unos filósofos alemanes y románticos como Schlegel. (499-500)

Según este crítico, la añoranza del 98 por un pasado remoto e irrecuperable está relacionada con la frustración por su presente; y el paisaje del 98 se trata de la búsqueda

⁹¹ Azorín mencionó también una incorporación de los romances en sus narrativas paisajistas y la función inspiradora de los romances en hacer perdurable el espíritu castellano: “...hemos sentido cómo este paisaje limpio y diáfano, es reflejado de un modo profundo en los maravillosamente diáfanos y limpios romances que han creados, hace siglos, el pueblo y los poetas: romances que son la más inspirada obra literaria de Castilla; romances en que se exhala la delicadamente una queja, o en que retoza con elegancia suprema una ironía. (“Castilla” en *El paisaje visto por los españoles*, 85)

⁹² Unamuno, *En torno al casticismo* p. 61.

de “un solo espíritu” por el cual desea conectar el presente fragmentado con un pasado armonioso y unificado (497). A este respecto, él indica que la búsqueda del ideario perdido data de la tradición romántica del *Volksgeist*. Sobre todo, él enfatiza la importancia de la influencia del historiador romántico Herder, quien aplicó un acercamiento psicológico a la historia y difundió la idea del espíritu folklórico o el espíritu colectivo en el concepto de la identidad nacional.

Dentro de este ambiente, los autores del 98 se influenciaron por unos herederos de la filosofía alemana, sobre todo, del krausismo con referencia a la formación de la imagen nacional y del alma castellana. Al respecto, Rafael Pérez de la Dehesa presenta el concepto del Derecho de Joaquín Costa. Según el pensamiento de Costa, la formación de una comunidad social se debe conectar con el alma colectiva; y el arte y la literatura son, de alguna manera, una expresión del cultivo del espíritu colectivo:

La sociedad es la comunidad espontánea, donde se manifiesta el *Volksgeist* o espíritu popular, siendo el Derecho una creación en el tiempo y en el espacio de ese espíritu, al mismo tiempo que el Estado solo una superestructura parcial y esquemática que ha de encontrar justificación en su armonía con el alma popular. (De la Dehesa, *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, 28)

Dentro de este afán de recuperar la conexión orgánica entre la historia externa y la interna - según Giner – esos intelectuales marchan en un viaje subconsciente para llegar al fondo del pueblo español. En otras palabras, este viaje de iniciación se refiere a un

proceso de llevarnos a un camino de espiritualizar la historia. En este sentido, Cossío representa Toledo como un espacio de interiorización para la vida del pueblo español:

...en el Toledo, hasta el lóbrego fondo perdido, que no alcanzan a iluminar los blandones,... todo mira hacia adentro. Todo es esencialmente contemplativo; y cadáver, santos, monjes, clérigos y caballeros, todos parecen encerrados en *su castillo interior*”

(*De su jornada*, 247)

Debido a ese aspecto filosófico con respecto a la búsqueda del Volksgeist, la ciudad muerta adquiere una característica auto - reflexiva. Por eso Unamuno distinguió la ciudad muerta de Castilla de la de otros países europeos, burlándose del topo de la ciudad muerta que ya se había difundido en España: “la ciudad misma todo recuerda menos la muerte y que el tópico ese de lo sombrío de los pueblos de Castilla es un embuste.” (47) Para los escritores del 98, el objeto de su arte no es la muerte misma sino el afán por lo eterno, lo inexistente.

Los escritores del 98 no sólo toman el cementerio o la tumba para participar en los topos estéticos de la ciudad muerta, sino que concedieron un sentimiento humanitario a esta representación muerta. En otras palabras, los temas del “cementerio abandonado” “ataúd vacío” o la “tumba vacía” destacan un aspecto más contemplativo en cuyas imágenes no se encuentran respuestas ni descanso. Así que esa imagen vacía implica un espíritu solitario que está destinado a aspirar a lo inalcanzable, al ideario perdido.

¿Habéis visto algo más melancólico y más lleno de sentido trágico de un camposanto abandonado, que las ruinas de un cementerio? Penetrantes

son las ruinas de la vida, pero mucho más las ruinas de la muerte, las ruinas de la ruina. Un viejo cementerio abandonado, una sola tumba vacía, es acaso lo más hondo de sentir que puede encontrarse en el peregrinaje de la vida. (“Hacia el Escorial”, *Andanzas*, 47)

En este sentido, Unamuno señaló que los artistas se empeñaron en anticipar el futuro a través del acto poético de recordar y retornar a un pasado armonioso refiriéndose a una noción metafórica y platónica: “...Lo que hay que ver no es la visión presente; lo que hay que ver es su recuerdo, su imagen. El artista ve recuerdos y por ese ve anticipaciones y es un profeta” (*Andanzas* 240) Y Toledo les ofreció a esos artistas un motivo de inspiración para rescatar un espíritu persistente. Así los artistas del 98 se afanaron por intuir unas soluciones para el futuro a través de las reflexiones sobre sus pasados, o sea, sobre “la tradición eterna”.

En el arte del 98, esas imágenes de muerte conllevan una función de acercar a “el fondo *continuo* del pueblo.” (*En torno*, 68) Es decir, esta tumba vacía se refiere al sinfín en el proceso de indagar la verdad. Al mismo tiempo, este paisaje muerto se relaciona al estado solitario del alma de esos artistas, quienes siguen rebuscando verdades interiores en la historia humana. Unamuno expresó en un soneto ese destino trágico de esos pensadores refiriéndose a la implicación irónica de la soledad eterna en el concepto de la muerte del 98: “¡Hasta los muertos morirán un día! (47)

3. El simbolismo en la construcción de la ciudad muerta del 98.

Hacia finales del siglo XIX, nuevas corrientes de los estudios psicológicos dominaron la tendencia en el campo académico incitando ciertos cambios en el modo de averiguar las claves en el desarrollo de la naturaleza humana. El interés investigador se pasaba de la evolución naturalista a la espiritual y se advirtió una posibilidad de hallar verdades más profundas a través del proceso mental.

Se debe este ambiente a unas nuevas teorías presentadas, por ejemplo, en “*Interpretation of Dreams*” de Sigmund Freud; un estudio del espíritu arquetípico de “Carl Gustav Jung⁹³; en particular, el estudio del mundo psíquico de Eduard von Hartmann, el autor de *Philosophy of the Unconscious*. (1884) Dentro de esta influencia, Giner de los Ríos redactó unas teorías psicológicas en *Lecciones psicológicas* y Baroja mencionó en su artículo “Hacia lo subconsciente” el significado del descubrimiento del mundo subconsciente y su influencia en el lenguaje literario de su tiempo.

Además, los escritores del 98 siguieron cultivando la imagen de un sujeto pensador y libre en el cual se afanaron por sembrar la voluntad humana, basándose en la línea filosófica alemana como Fichte, Schelling, Kant, Schopenhauer, Nietzsche y Krause.⁹⁴ Este ambiente psicológico y filosófico colaboró con la idea de reconstituir fuerzas

⁹³ Véase la introducción del libro Max Nordau *Degeneration* uno de los libros más representativos e influyentes en la Generación del 98 en relación con la manifestación del movimiento simbolista (p. xxx-xxxii)

⁹⁴ Baroja mencionó esa línea de la filosofía alemana que contribuyó a darle unas personalidades y características meditativas a la literatura española de su tiempo tales como la sensibilidad anímica, el pesimismo y el vitalismo: “Conceptos filosóficos y morales” en *El escritor según él y según los críticos: O.C VII*. p.483-492.

interiores para superar las realidades limitadas. Es decir, esta espiritualidad desempeñó un papel crucial en la tarea de la regeneración de la identidad castellana.

Este nuevo entorno causó un gran cambio en el arte y la literatura induciendo a cultivar un nuevo lenguaje para exteriorizar zonas incógnitas en nuestro conocimiento. El paisaje y las ciudades se personificaron para reflejar la complejidad y el misterio del estado interior. Sobre todo, el viaje a Toledo, - conocida como la ciudad muerta o descrita como “Mística ciudad de los sueños de un poeta”⁹⁵ - se aludió entre los escritores del 98 a una odisea subconsciente. Un viajero debe pasar de una dimensión histórica a la subliminal en relación con la búsqueda de su identidad. Es común que los autores y viajeros construyen Toledo en una estructura laberíntica y terminan cayendo en un estado místico, es decir, en un estado de oscuridad desconocido:

Discurriendo al azar por entre el confuso laberinto de calles de la antiguísima ciudad de Toledo... (Bécquer, “Una calle de Toledo” en *La Ilustración de Madrid*, 1870: 15)

There is in Toledo a narrow, dark, and tortuous street. [...] In these words the poet Becquer described the commonest type of the Toledo street [...] They seem to lead to no definite spot or exit, but ramble on, and twist and turn, apparently forever. Their darkness, even at midday and in the brightest of weather, is intense. (Williams, *Toledo*... 3)

...Las calles subían y bajaban, no tenían algunas salida. Era aquello un laberinto; la luz eléctrica, tímida de brillar en la mística ciudad...”

⁹⁵ Baroja “Domingo en Toledo”, p.46

(Baroja, *Camino...*, 125)

...comencé a pasearme por las callejuelas próximas. Cerca había una plaza triste, solitaria, a la cual se llegaba recorriendo dos estrechos cobertizos, oscuros y tortuosos. (Baroja, “Domingo en Toledo”, 44)

Por otra parte, ese nuevo lenguaje aportó un nivel de profundidad al tema de la búsqueda del origen y de las causas de la tragedia nacional. Así que los autores del 98 emplearon un acercamiento psicológico en el motivo de la búsqueda del alma castellana: “Nuestro pueblo ignora muchas cosas de las relativas al gran fracaso; pero en el fondo de ese misterio adivina “algo” obscuro, algo negro, algo sucio quizá, y esos algos penetran en su alma.” (Azorín)

A través de las caminatas los artistas formaron una visión oscura e incomprensible sobre España con un propósito de evocar un ámbito apriorístico en el que nos hace apreciar un mundo más allá de la vida materialista: “Busquemos el descubrir lo que hay en el fondo del alma.” (*Camino de perfección* 109)/ “...recorrí callejuelas, buscando en el silencio, lleno de misterio...” (Domingo en Toledo, 46) Además, el paisaje del 98 incorpora el paso del tiempo para agregar un sentido existencialista y también para visualizar el procedimiento de acercarse a un estado más intimista, cercano a la muerte: “La tarde se va haciendo sombría... el enlutado, medita ensimismado” (Lain Entralgo 175)

Por otra parte, la poetización de la oscuridad vigoriza la sensación misteriosa y miedosa por el mundo oculto como se manifiesta en una descripción barojiana: “No había nadie en la enorme iglesia, sólo de vez en cuando pasaba alguna sombra negra y

torturada.” (Baroja, “Domingo en Toledo”, 46) Con respecto a la imagen toledana Leonardo Williams indicó que los artistas y los poetas españoles fueron “verdaderos apóstoles de la oscuridad” cuyo origen estriba en la iglesia católica “ whose policy has been from inmemorial time the worhsip of the dark” lo cual fue uno de los comentarios más destacados por los extranjeros en cuanto a la peculiaridad del arte español (*Toledo y Madrid*, 21).

Así al ritmo de un desarrollo del subjetivismo esos artistas del 98 figuraron una nueva estética del fin del siglo XIX a base de “una serie de ensueños artísticos de lo desconocido; sombras fantásticas; viajes de la penumbra” (*España Negra* 55) ensamblada con el lema de la busca del alma nacional.

En este contexto, el viaje a la ciudad muerta se refiere a la necesidad que esos artistas sintieron por el desenvolvimiento de espíritu para que se examinen los problemas nacionales desde una perspectiva más honda. Por eso, las imágenes relacionadas a la muerte empeñaron un papel de revitalizar la fortaleza: “(Fernando Ossorio) estaba más impresionado por el sepulcro, que le parecía una concepción de lo más genial y valiente.” (107) Regoyos y Emile Verhaeren también emplearon espiritualismo artístico a través del motivo de la muerte: “una fuerza que atrae hacia los cementerios, los túmulos, los pudrideros, y uno acaba visitando el almacén de ataúdes”; “Al nervioso, al impresionable, éntranle deseos de ver difuntos.” (65)

Con respecto al nuevo ambiente psicológico y su asociación con el tema de la muerte, merece mencionar una obra teatral *La Intrusa* de Maeterlinck. Azorín describió esta obra como “hermosura trágica” y estimó el impacto que trajo este teatro a España,

advirtiéndole que “no es representable ante el público grande; sólo puede ser *hoy* apreciada por espectadores de cierta cultura.” Esta obra, que logró visualizar la muerte - presentándola predominante sobre la vida -, concedió al arte una función de penetrar en lo invisible de la naturaleza y ofreció una posibilidad de reflexionar sobre la sociedad corrupta en pleno del materialismo: “Es un drama simbolista. La intrusa es la muerte. [...] Se trata de un drama psicológico; pero su psicología no es exclusivamente humana, sino de la naturaleza toda.” (Azorín, en el prólogo de *la Intrusa*)

Azorín aclaró en el artículo “Un poeta” publicado en *El Progreso* en 1898 la influencia de los escritores simbolistas como Verlain, Maeterlinck, Rodenbach en la literatura española, sobre todo, con respecto al paisaje. Se nota que el paisaje adquiere un carácter de animismo con el cual los autores reemplazaron al realismo y el naturalismo de su tiempo:

La Naturaleza tiene alma: tiene alma el campo solitario,... tiene alma la casa abandonada; tiene alma cuanto nos rodea, cuanto vive a nuestro lado, y asiste impasiblemente, en silencio, a nuestras tragedias íntimas, a nuestros dolores microscópicos... Tienen alma las cosas y los grandes artistas saben verla y trasladarla a sus versos o a su prosa” (“Un poeta” en *Progreso*, citado por Richard A. Cardwell, p. 40)

Otra influencia notable es *Brujas la muerta* de Georges Rodenbach. Ángel Ganivet indica que la ciudad Brujas les sirvió de inspiración a los escritores del 98 para contemplar “lo perenne de entre las cosas pasajera y lo bello entre los vanos esplendores materiales.” (“Arte Gótico” *O.C I*, 1895, 30) En este sentido, el crítico consideró Brujas

como “la Toledo flamenca”, refiriéndose a gran influencia de esta novela en España y a cierta semejanza en cuanto al lenguaje simbolista. (30)

Miguel Ángel Lozano Marco aclaró en su artículo “Un topos simbolista: la ciudad muerta” que esta novela abordó un molde literario para la construcción de la ciudad muerta y bajo cuya influencia los escritores del 98 como Azorín, Baroja, Unamuno, Machado, etc. se inspiraron para configurar la ciudad toledana - muerta. Ciertamente, esos escritores españoles mostraron la misma intención de convertir una ciudad histórica en un espacio abstracto, contemplativo e interiorizado, correspondiendo a la tendencia filosófica y psicológica a base del subjetivismo de esta época: “Toute cité est un état d’âme⁹⁶”

Los topos simbolistas utilizados para la interiorización de la ciudad suelen tener unas descripciones metafóricas - según Lozano Marco, - un lugar de quietud, silencio y melancolía... un espacio umbrío, sumido en el estancamiento de una noche eterna contrarrestada por la lívida luz que surge de su interior.” (159) En contexto, Azorín participa en el lenguaje de la ciudad muerta:

Suspiro por la vida tranquila, reposada, profunda, en una de esas ciudades vetustas, con catedrales góticas, en que la luz se cierne a través de cristales de colores, con calles solitarias, tortuosas; en una de esas ciudades históricas, *muertas* en que no pasa nada, en que el silencio atruena los oídos... (“Crónica” en *El País*, citado por Cardwell, p. 41)

⁹⁶ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, citado por Lozano Marco, p.161.

Hans Hinterhäuser señaló en un artículo llamado “Ciudades muertas” que algunos escritores simbolistas belgas como Rodenbach, Mallarmé, Verhaeren, Maeterlinck, etc. formaron una literatura nacional. Y dentro del mismo ámbito finisecular, según el crítico, las obras como *Ángel Guerra* de Galdós, *Camino de perfección* de Baroja y *La Voluntad* de Azorín manifestaron la crisis de tipo espiritual – mental de los intelectuales a través de la construcción de la ciudad toledana.

Parece inevitable mencionar el simbolismo estético en cuanto a la construcción de la ciudad toledana. Con referencia a la renovación del espíritu castellano, Baroja mostró su opinión favorecida al efecto del lenguaje simbolista en contraste con el catolicismo dogmático - refiriéndose a un libro sobre San Ignacio de Loyola: “Una página de Poe hubiera impresionado más a Fernando que toda aquella balumba terrorífica.” (*Camino de perfección*, 109)

Para Azorín también fue necesario introducir a España nuevas maneras de representar la realidad para despertar la apatía del pueblo español y suscitar, mediante un lenguaje artístico, un nuevo vitalismo con respecto a la consolidación de “una España nueva y poderosa” (“La Generación del 98”, 212): “la vida intelectual de un pueblo necesita una excitación extraña que la fecunde. [...]... gracias a esa comunicación con el pensamiento literario de fuera de España, se produce entre nosotros una renovación de las letras” (211)

Por otra parte, la construcción de la ciudad muerta se relacionó con la conciencia crítica de los autores ante el industrialismo moderno y la crisis de la tradición⁹⁷. A lo largo de los viajes del 98, Madrid se representa por lo efímero de la vida modernizada, mientras Toledo – la muerte - se simboliza como un espacio en donde se recupera la autenticidad existencial. Sus viajes, por tanto, conllevan una idea pesimista de que la realidad misma es ilusoria; sin embargo, esas ciudades antiguas en donde reposan la tradición y la cultura españolas engendran una nostalgia indefinible por la eternidad.

Litvak explica que los artistas españoles del fin de siglo XIX y principios del XX rechazaron las ciudades modernas y adoptaron el tema simbolista de la ciudad muerta, adoptado en Europa con referencia a Brujas; tomando como modelos ciudades como Córdoba, Segovia y Toledo para construir espacios suspendidos en el pasado, cerrados al progreso. Nuevas imágenes con características como “el ser silenciosas, reposadas y melancólicas con sensibilidad decadentista” reflejaron una nueva tendencia del anti-industrialismo finisecular (“La ciudad muerta” en *Julio Romero de Torres* 50)

Por un lado, la construcción de la ciudad muerta refleja la angustia de los artistas y la tragedia de su país: “La cara del muerto ... producía verdadera angustia.” (Baroja, *Camino de perfección* 107); “La llanura se pierde, adusta, desoladora, en el horizonte, entre la bruma. A la derecha, al fin de un alameda, un cementerio. Más allá, sobre una rapada, calva, amarillenta loma, otro cementerio.” (Azorín, *Diario de un enfermo*)

⁹⁷ Con respecto a la tendencia del regreso a la antigüedad en contraste con la urbanización moderna, vease *A Dream of Arcadia* de Lily Litvak. La autora cita a Luis Royo Villanova quien expresó este conflicto de esa época: “Let Barcelona, Bilbao, o Madrid keep the toils of progress and the thundering clamor of modern life, and may Toledo remain hieratic and quiet as food for the soul and comfort for the tired heart!” (Luis Royo Villanova, “Exposición,” *Blanco y Negro*, October 15, 1895.): Lily Litvak, “Medieval Dream” en *A Dream of Arcadia*, p. 195.

Por otro, se instaura una nueva belleza nacional con base en la delicadeza sentimental: “la belleza no está en las ciudades modernas, sino en aquellas periclitadas, cuya hora pasó y mueren lentamente en una hermosa agonía.” (Litvak, 50)

En esta línea, el viaje de Regoyos y Verhaeren implicó que las imágenes negras de España llevaron un procedimiento de purificación psicológica y curativa para la recuperación de la identidad cultural: “El hombre en vez de alegrarse el espíritu con la luz de nuestro sol, se marchó más triste que había venido, pero, *por lo mismo que es triste, España es hermosa.*” (*España Negra* 76) Es conveniente recordar los ingredientes de esta nueva estética en Azorín percibida en *Diario de un enfermo*: “lo artístico de los matices de las cosas, la estética del reposo, lo profundo de un gesto apenas esbozado, la tragedia honda y conmovedora de un silencio.” (181)

Litvak indica también la influencia del simbolismo en el uso de los colores y la coexistencia del lenguaje pintoresco y el poético en las obras del 98: “La nueva estética buscaba abrir nuevos universos plásticos; pretendían ir más allá del realismo y llegar a una expresión que no fuese reflejo de las apariencias objetivas, dando forma pictórica al mundo del espíritu.” (“Simbolismo” en *Julio Romero de Torres*, 17)

Es notable el abundante uso de los colores en la construcción de la ciudad muerta: “entre el verde oscuro de los olivos, brillaban las blancuras paredes de las labores.” (Azorín, *Diario*) Sobre todo, esos colores representan el símbolo de la vida y la muerte. El dilema del 98 entre la eternidad y la nada, es decir, el conflicto entre la búsqueda por la Esencia y la incapacidad de lograrlo son enigmáticamente expresados por el juego de los colores opuestos: luz-sombra, blancura-negrura, etc.

Además, el cambio de los colores destaca la temporalidad existencial en contraste con el deseo por la eternidad. La siguiente descripción de Azorín nos hace observar la tierra sumergiéndose en la muerte, visualizando la presencia de la muerte. Cada color, variado en cada segundo, se está acercando a la muerte: “la tierra toma tintes grises, claros verdes, verdes sucios, azulados, rojizos, negros.” (*Diario de un enfermo,*)

La ciudad muerta se constituye en armonía con el grado de desenvolvimiento del espíritu. En este sentido, en Toledo del 98 es frecuente ver un proceso de la asimilación del paisaje y una mujer vestida en negro, exteriorizando un estado de dolor psicológico. Quizá Azorín nos presenta la mejor demostración con respecto a esa asimilación. En el siguiente pasaje, la combinación de la luz solar y la imagen negra de esta mujer vieja provoca una fusión del paisaje y la mujer, o mejor dicho, una confusión entre el mundo material y el espiritual. Ese juego de la luz y la oscuridad insinúa la coexistencia de la vida y la muerte:

Es una vieja vestida de negro, arrebujada en un gran pañuelo negro.

Entre los anchos y salientes en lo hondo de la negrura – la seca, rugosa, pálida, exangüe cara, gris la boca, cubierto un ojo, enfermo, por una cortinilla azul. El sol radiante, penetra en el vagón. La cara de la vieja se ilumina. Destaca violentamente, azulada, cadavérica, - media; queda en la sombra, indecisa, negruzca, la otra mitad. (*Diario...*, 204)

Por otra parte, el pintor Darío de Regoyos desempeñó un papel importante en enlazar el lenguaje pintoresco con el poético. Darío de Regoyos fue el artista que trajo una atmósfera del arte europeo, destacada, en particular, por el movimiento post

impresionista y simbolista para contribuir a una nueva reivindicación del paisaje castellano en relación con el tema de la muerte.

Sobre todo, su estancia en Bélgica desde 1876 marcó en su estilo una característica finisecular a través de la cual sus pinturas se asocian con la imagen melancólica de la Generación del 98. (Francisco Calvo Serraller, *Darío de Regoyos* 16-8) Su famosa obra *España Negra* (1898), un libro de viajes a España con un proyecto pictórico, costumbrista, y poético acompañado por las narraciones del poeta belga Emile Verhaeren tiene un significado particular en el sentido de que el año de su publicación marcó un momento crítico para aplicar el topo finisecular al tiempo decadente de su país natal. En su referencia a Toledo, se percibe el estado emocional del 98 caracterizado típicamente como melancólico, triste, y solitario:

¿Habrà quien habiendo viajado mucho escoja para retirarse del mundo a Toledo con sus torres de estilo mudéjar...Si se quiere pensar en la muerte, nada más a propósito que estos pueblos castellanos... La vegetación del melancólico verde gris de los olivares completa el aspecto triste del panorama y la soledad, sobre todo, es lo que más impresiona. (*España Negra* 75)

En conclusión, la nueva estética basada en el lenguaje intuitivo alude al deseo de esos artistas de rectificar, mediante las renovaciones interiores, la apatía de las masas engañadas por falsas ideologías y la actitud de servidumbre a lo exterior. Unos ambientes académicos ofrecieron nuevos procedimientos para acercarse a la vida interna del pueblo: el descubrimiento de la subconsciencia; la indagación romántica del alma de las cosas

Volksgeist, el reconocimiento de los valores filosóficos de la nada o del silencio, y nuevos movimientos estéticos como el simbolismo y el modernismo en el arte. Por eso, Regoyos le concedió a la muerte un sentido del recurso contemplativo: “La muerte es en España punto de mira del camino del pensamiento.” (65)

Por tanto, el viaje, iniciado desde una ciudad moderna hacia la antigua Toledo logra un carácter fundamentalmente iniciático. Es decir, la visita, una huida de la vida de materialismo, implica la búsqueda de la identidad perdida en el plano cultural y existencial. Así, la construcción de la antigua ciudad, donde se conservan los grandes artes, culturas, historias y leyendas castellanos, se refiere a un camino de la revitalización del espíritu castellano.

Conclusión

Este estudio trata del descubrimiento del paisaje castellano como un núcleo de la identidad nacional a finales del siglo XIX. El paisaje castellano, percibido como “una espina dorsal” por Giner de los Ríos, fue una de las principales fuentes de inspiración para los escritores y artistas de la época.

La Institución Libre de Enseñanza y la filosofía krausista construyeron una base teórica la cual difundió entre los escritores del 98 una perspectiva cultural y estética respecto a la literatura paisajista. El fundador de esta institución se dedicó a la doctrina estética del paisaje, conocido como “estética geológica”, conectando la geografía nacional con el arte dentro del proyecto de patriotismo. En esta discusión, el tema del paisaje sirvió de un espacio experimental para examinar la causa de la crisis nacional. Se promovió, asimismo, un movimiento excursionista para divulgar la necesidad de reconocer su geografía y cultura del país: varios geólogos en la Sierra del Guadarrama como Casiano del Prado y las exploraciones de las sociedades excursionistas como La Sociedad para el Estudio del Guadarrama prepararon un terreno para la proliferación de las narrativas de la región.

La participación de los escritores de la Generación del 98 en el movimiento excursionista les permitió cultivar una mentalidad crítica moderna con relación al discurso nacional. Con el propósito de rectificar el antiguo convencionalismo, Giner de los Ríos adoptó los pensamientos corrientes de Europa en su teoría, por ejemplo, el positivismo, el liberalismo político, el neo-kantismo y unas nuevas estéticas del arte

moderno. En particular, una de las teorías principales a las que los artistas del 98 acudieron para establecer un nuevo lenguaje paisajista fue “*milieu*” de Hipolito Taine quien contribuyó a formar una visión orgánica entre el contorno físico y la raza. La teoría del medio de Taine aportó un discurso sobre la naturaleza, asociándola con el carácter del pueblo castellano.

No obstante, el redescubrimiento del paisaje no sólo se refirió a una reconstrucción material del suelo castellano, sino que Castilla se convirtió para los escritores del 98 en el referente de los valores morales y éticos. Partiendo de la observación naturalista, procuraron examinar el retraso nacional en una dimensión psicológica, atribuyendo la causa del desastre nacional a la falta de un método pedagógico, tal como Azorín subrayó, “Más que en los agentes físicos están en la cabeza de los españoles los obstáculos del progreso. El remedio para vencerlos no puede ser más que uno: la instrucción pública.” (“Precursores de Costa”, *Clásicos y modernos*, 95)

Por tanto, el tema del paisaje en la literatura y el arte del 98 implicaron la necesidad de reconocer el espíritu popular de Castilla. Adoptada la teoría del espíritu folklórico de Johann Gottfried Herder, siguieron a la tradición alemana de *Volksgeist* en cuanto a la búsqueda del alma castellana. La adaptación de dicha teoría contribuyó por un lado a revalorizar las costumbres folklóricas, la tradición popular y la literatura antigua enmarcado en el proyecto de la reconstrucción de la identidad nacional. Por otro lado, ayudó a consolidar, en este discurso nacional, una conciencia social destacando la esencia de la gente anónima, considerada nuevamente en este tiempo como la fuente principal del motivo y el progreso en la historia.

La idea de la identidad española se desarrolló con base en el reconocimiento de la desolación de la naturaleza en el país que contrastó con el paisaje verde y fértil del resto de Europa. La nacionalidad nació de la contemplación efectuada sobre la tierra árida, desnuda y empobrecida. Desde un punto de vista geológico y realista, los autores del 98 relacionaron esa imagen sin vegetación con la decadencia nacional, examinando los problemas nacionales en el plano ecológico, climatológico y económico; y a la vez, reflejaron el estado íntimo de esos autores mismos tales como la melancolía, tristeza, y la desilusión. No obstante, desde el punto de vista contemplativo, la imagen del páramo desierto recrea una sensación histórica y arqueológica conectando a los ancestros, a las ruinas de los monumentos históricos, y al espíritu humilde de los campesinos.

Debido a la noción de Volksgeist y al elemento del espíritu folklórico, Menéndez y Pelayo, Rafael Altamira y otros escritores del 98 elaboraron el nacionalismo telúrico concediéndole una inspiración poética que le sirvió a Unamuno para desarrollar la teoría de “la intrahistoria.” Antonio Machado en *Campos de Castilla* y Azorín en *Castilla y Los Pueblos*, y posteriormente, Ortega y Gasset en *Notas de andar y ver: viajes, gentes y países* consideraron el paisaje esencial en el desarrollo del espíritu ibérico. En las pinturas de Haes, Beruete, y Zuloaga transmitieron en sus retratos de vastas llanuras la espiritualidad metafísica de España. La interpretación del paisaje castellano como la esencia de España viene también de la revalidación de los artistas clásicos como Velázquez quien fue estimado por la imagen de la Sierra del Guadarrama descrita en el fondo de sus cuadros. Asimismo el espíritu místico del Greco les inspiró en la representación de Toledo, que significó en el 98 un símbolo de la antigüedad y el espíritu

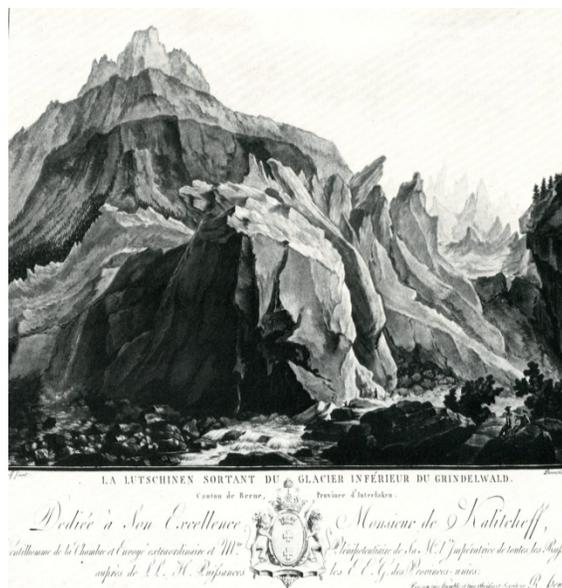
primordial de Castilla. Como un homenaje a sus obras, Azorín en *Diario de un enfermo* y Baroja en *el Camino de perfección* realizaron un viaje iniciático a Toledo en busca de la sensibilidad primordial de Castilla.

Este estudio requiso un método interdisciplinario. El libro de Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, el artículo “Introduction: the intellectual debate” en *Spain’s 1898 crisis* de Alan Hoyle, y “Spain as Castile: Nationalism and National Identity” de E. Inman Fox ayudaron a entender el intelectualismo, emergente de la sociedad burguesa en la que se consolidó un nuevo fundamento ideológico para la identidad nacional. El libro de Rafael Núñez Florencio, *El Peso del Pesimismo: Del 98 al desencanto* y el de Andrew Ginger, *Painting and the Turn to Cultural Modernity in Spain: The Time of Eugenio Lucas Velázquez (1850-1870)* sirvieron como guía para percibir el ambiente problemático existente en los planos socio-económicos y políticos del siglo XIX en España el cual provocó un cambio notable en la representación del paisaje nacional, y a la vez, contribuyeron a la formación de unos discursos sobre la decadencia nacional en la Generación del 98.

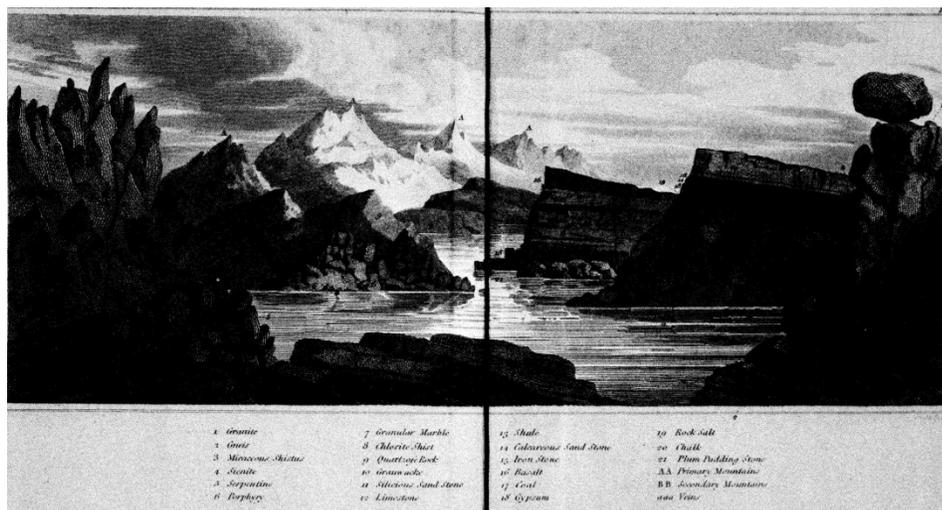
Con respecto a la estética geológica del 98, *Wordsworth and the Geologists* de John Wyatt y *Romantic Rocks, Aesthetic Geology* de Noah Heringman aportaron un estudio sobre la literatura topográfica en Europa durante el siglo XIX. Con esa perspectiva geológica, *El Tiempo de Los Trenes: El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)* de Lily Litvak facilitó la comprensión de la incorporación de la naturaleza en el arte moderno en España. Más concretamente, María del Carmen Pena presentó en *Pintura de Paisaje e Ideología: La Generación del 98* un

estudio sobre el desarrollo del género del paisaje en España; y Gayana Jurkevich estableció en *In Pursuit of the Natural Sign: Azorín and the Poetics of Ekphrasis* una relación discursiva entre el paisaje y la literatura del 98. También, los artículos presentados en *Spanish Painters in Search of Light* contribuyeron a profundizar el significado de la presencia de la luz en el arte moderno.

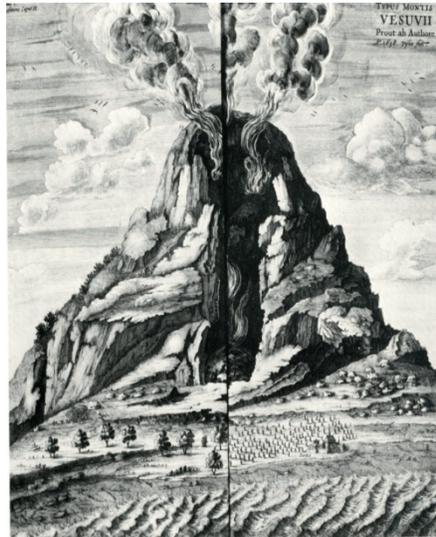
Capítulo III. La Constitución de la Tierra y la Estética Geológica



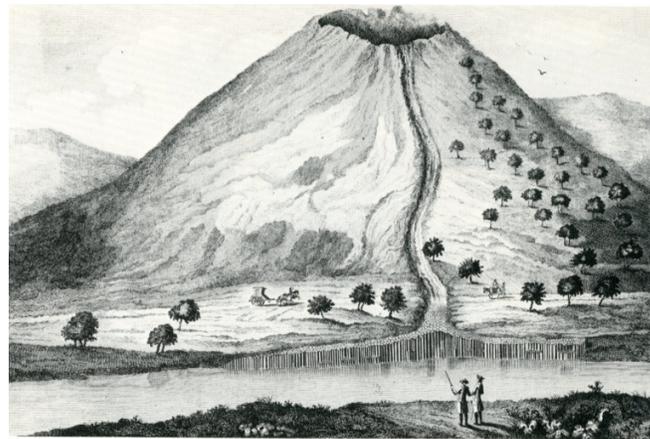
Caspar Wolf, Grindewald Glacier with the Lutschine, from “Vues remarquables des montagnes de la Suisse”, 1785. (Studies of various types of glacier morphology, and Glacier catastrophes).



Humphry Davy’s General Appearance and Arrangement of Rocks and Veins. From “Elements of Agricultural Chemistry”, 1813.



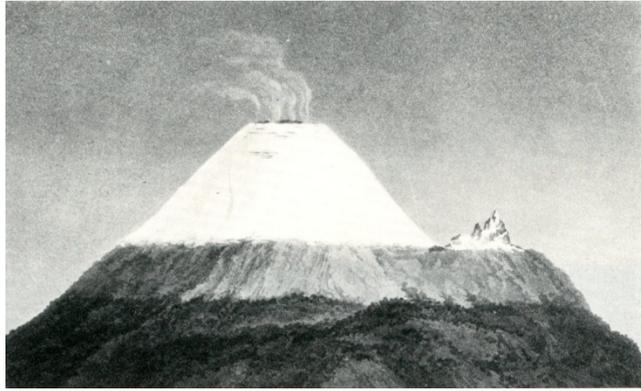
Athanasius Kircher's *Mundus Subterraneus* (1655)
(Deep formation of volcanos)



Faujas de Saint-Fond, Crater of Montagne de la Coupe,
From *Recherches sur les volcans eteints*, 1783.
(Proceso del nacimiento, desenvolvimiento y desaparición de los volcánicos)



Genaro Pérez Villaamil, Inauguración del ferrocarril de Langreo.



Alexander von Humboldt, Volcano of Cotopaxi,
from "Vues des Cordilleres", 1814



Alexander von Humboldt, Chimborazo from the plateau of Tapua, from "Vues des Cordilleres", 1814.

Capítulo IV. La Sierra del Guadarrama



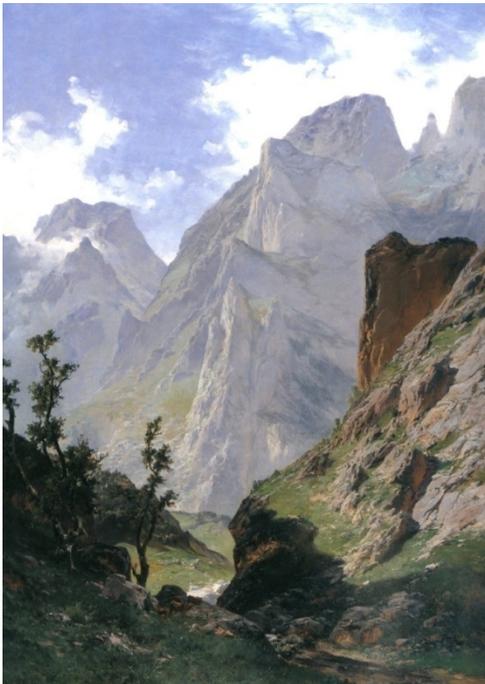
Imagen del Mont Blanc
Extraída del libro de Horacio Benedict de Saussure, 1786.



Martín Rico y Ortega, Mont Blanc



Aureliano de Beruete, Ventisquero de los Alpes



Carlos de Haes, Los Picos de Europa, 1876



Carlos de Haes, Pirineos, 1882



Martín Rico, Arroyo de la Sierra del Guadarrama



Martín Rico, Paisaje del Guadarrama



Jaime Morera y Galicia, Picos de Najarra (Guadarrama), 1891



Jaime Morera y Galicia, Cabeza de Hierro (Guadarrama) 1891



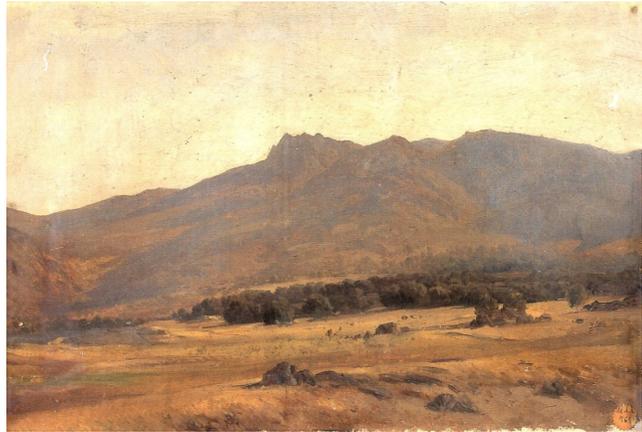
Joaquín Sorolla, Tormenta sobre la Peñalara, 1907.



Carlos de Haes, Paisaje de Montaña (una zona de la Sierra del Guadarrama), 1872.



Carlos de Haes, La Maliciosa.



Carlos de Haes, Valle en la Sierra del Guadarrama (Perfiles de La Mujer Muerta), 1870



La Maliciosa desde Moral Zarzal.



La Mujer Muerta

Fotografías de Antonio Prast, *C.A.E. (Club Alpino Español, 1919)*



Diego Velázquez, *Sierra del Guadarrama en el fondo del cuadro.

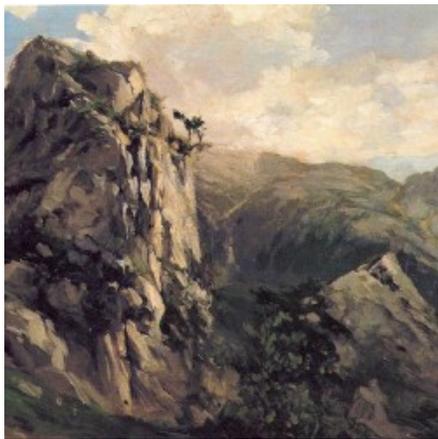
Carlos de Haes, Estudio de la Naturaleza.



Carlos de Haes, "Montañas"



"Montañas"



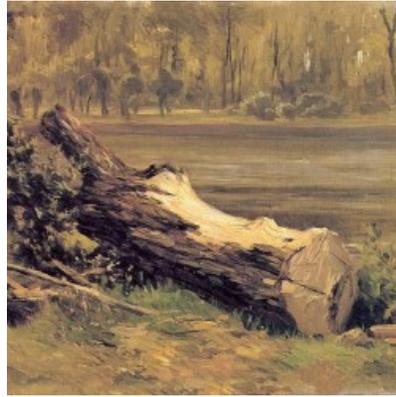
"Rocas"



"Peñas"



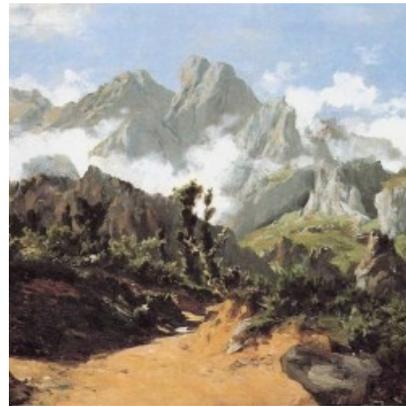
“Árboles y peñas”



“Estudio del tronco”



“Un arroyo”



“Niebla”



“Rompimiento”



“Rompietes”

Imágenes del paisaje desnudo, desolado, abandonado



Carlos de Haes, Cercanía de Madrid, 1872



Unos desmontes, 1872.



Noria abandonada, 1872



Aureliano de Beruete, Desmontes del Buen Suceso en Madrid

Imágenes de las nubes en el arte y la literatura (Azorín, Baroja) del 98



John Constable, Cloud Study (2) 1821



Constable, Cloud Study, Horizon of trees



Carlos de Haes, La Cruz



Aureliano de Beruete, Paisaje de Castilla



Aureliano de Beruete

Guadarrama de Aureliano de Beruete y su estilo impresionista



El Guadarrama

Aureliano de Beruete y Moret, La Sierra de Guadarrama



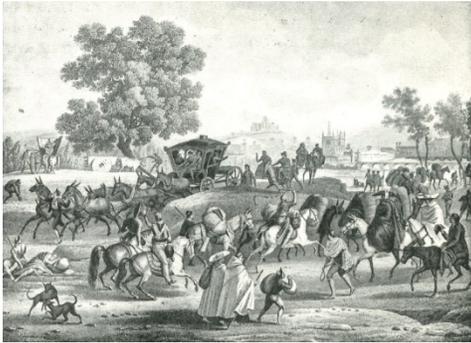
El Guadarrama en otoño desde el platío 1910. Camino de los cigarrales (alrededores Toledo)



El Manzanares

Aureliano de Beruete, Manzanares bajo el puente de los franceses

Imágenes de construcciones modernas en el viaje del Guadarrama



Modo de viajar en España, Año 1800.



Paseo bajo de San Isidro en Madrid, Club Alpino Español



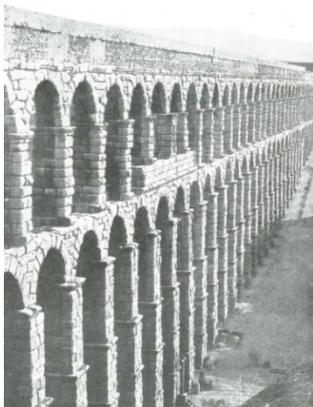
El Turismo por carretera en el siglo XX, C.A.E



Máquina americana de la compañía de los ferrocarriles del norte.

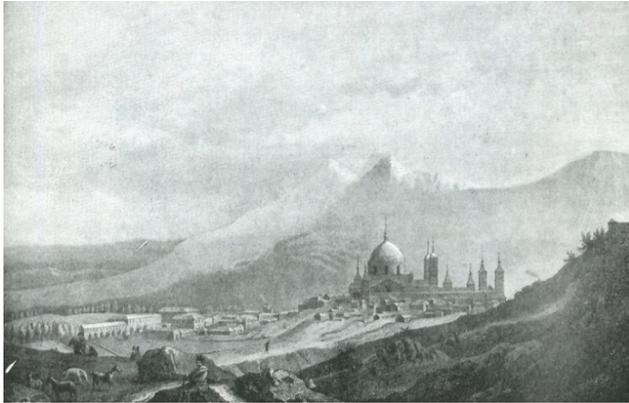


Lucha de Titanes, Dibujo de C.A.E.

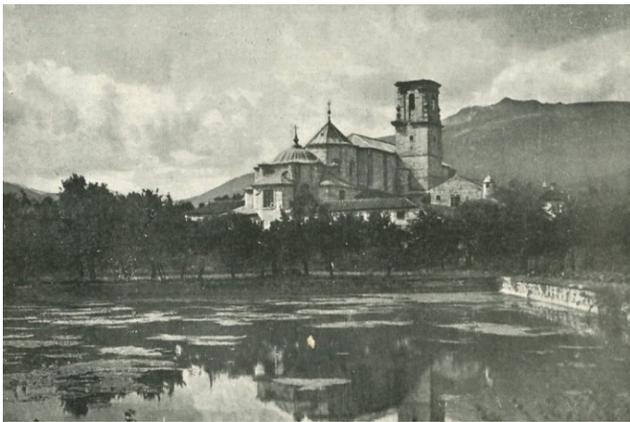


El acueducto , Segovia, Foto de C.A.E (Club Alpino Español)

Motivos históricos, culturales, religiosos en el excursionismo del siglo XIX, XX.



Vista del Escorial, Foto de C.A.E



El Monasterio desde la Huerta, Foto de C.A.E



Monasterio del Paular, Entrada principal



Paisaje, Vista en el Lozoya (Paular), 1861, un documento fotográfico en el Museo del Prado

Capítulo V. Toledo, la ciudad muerta



Martín Rico y Ortega, “Sketch for the mummy of Charles V”
En el panteón de Escorial, 1872.

En *ELOGIO Y NOSTALGIA DE TOLEDO* DE GREGORIO MARAÑÓN



“Un ciprés toledano”
Cuadro de Gonzalo Bilbao.



“El Cigarral de Menores en la época
romántica” por Gustavo Adolfo Bécquer



<El Tajo en una noche de luna: y la realidad es aún más romántica...>
Dibujo de Parcerisa

DARÍO DE REGOYOS, *ESPAÑA NEGRA*

I. Elementos populares y folklóricos en *España Negra*



II. Imágenes de la muerte



“Mujer ante la tumba” 1886



“La noche de los difuntos”, 1868

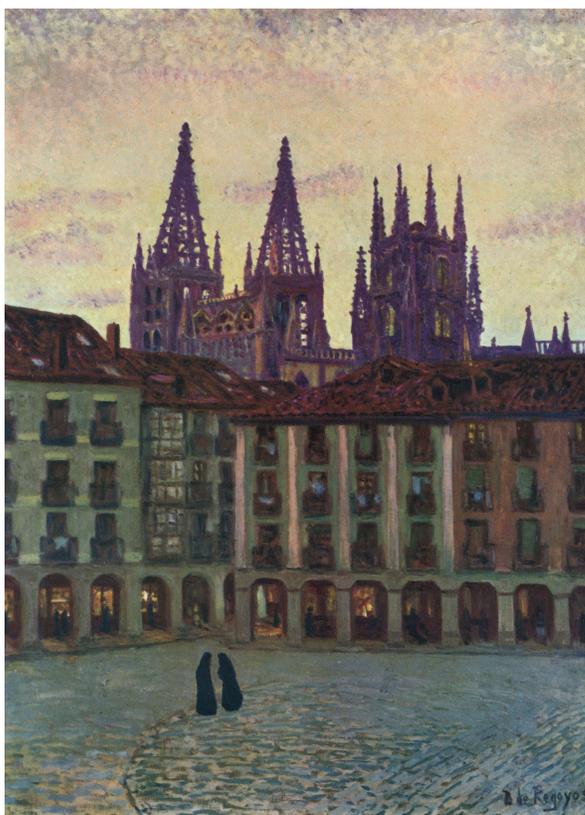


“Las hijas de María”, 1891.



<...y miramos de refilón a la puerta de entrada, viendo en el fondo varias mujeres gordas y enlutadas dando el pésame a una que lloraba.>
España Negra, p.32

III. Elementos del arte gótico en la construcción de la ciudad muerta.



<...portadas góticas, vistas a misteriosa hora, de masas fundidas, bañadas en tonos sobrios, adornados de bajorrelieves con quimeras y bichos fantásticos...>
España Negra, p.56.

Bibliografía

- Abbott, James H. "Azorín and Taine's determinism." *Hispania*, Sept. (1963): 476-479.
- Altamira, Rafael. "El paisaje y los parques nacionales de España." *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. Tomo XLV, (1921): 220-2.
- _____. *Proceso Histórico de la Historiografía Humana*. Colegio de México, 1948.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Azorín. *Castilla*. Barcelona: Textos Hispánicos Modernos, 1973.
- _____. *Clásicos y Modernos*. Buenos Aires: Editorial Rosada, S.A., 1958.
- _____. "De Unamuno a Ruskin." *Repertorio Americano*. No. 12 (1926): 24-27.
- _____. *Diario de un enfermo*. Ed. Francisco J. Marín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- _____. *El Alma Castellana*. Edición, introducción y notas de M. Dolores Dobón Antón. Alicante, 1995.
- _____. "El paisaje de España visto por los españoles." *O.C.* Vol. XIX. Madrid: Raggio, 1923. 9-83.
- _____. *La Voluntad*. Edición E. Inman Fox. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.
- _____. *Los Pueblos. La andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*. Ed. José María Valverde. Madrid: Clásicos Castalia, 1973.
- _____. *Madrid*. Edición crítica de Manuel Lacarta. Madrid: El Avapiés, 1988.
- _____. *Obras Selectas de Azorín*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1943.
- _____. *Pintar como querer*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1954.

- Baroja, Pio. *Camino de Perfección (Pasión Mística)*. New York: Las Americas Publishing Co., 1920.
- _____. “Conceptos filosóficos y morales.” *El escritor según él y según los críticos en Obras Completas VII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1949. p.483-492.
- _____. “Domingo en Toledo.” *Hojas Sueltas*. Vol. II. Madrid: Caro Raggio, 1973. 44-8.
- _____. “Estilo modernista” (págs 845-7); “Hacia lo inconsciente” (850-2); “Sufrir y pensar.” (865-6) *Obras Complestas*. Vol. VIII. Madrid: Biblioteca Nueva, 1951.
- _____. “La supuesta generación de 1898.” *Divagaciones apasionadas*, Madrid: Caro Raggio, 1985. p. 21-25.
- Barrès, Maurice. *El Greco: ò el secreto de Toledo*. Madrid: Renacimiento, 1914.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. “Desde mi celda” (Carta IV) *Obras Completas*. Ed. Joan Estruch Tobella. Cátedra. 2004. 407-12.
- _____. “La promesa: leyenda castellana.” *Obras Completas*. Cátedra. 2004. 207-15.
- _____. “Tipo toledano” (pág. 6); “Sepulcros de los Condes de Melito en Toledo.” (6); “Antigüedades prehistóricas de España.” (8-10); en *La Ilustración de Madrid*. 12 de enero, 1870.
- _____. “Una calle de Toledo.” *La Ilustración de Madrid*. 12 de febrero, (1870): 15.
- _____. “Enterramientos de Garcilaso de la vega y de su padre en Toledo.” *La Ilustración de Madrid*. 27 de febrero, (1870): 45.
- Bernaldo de Quirós, D. Constancio. “El descubrimiento del Guadarrama.” *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1918. 25-31.
- Bonet, Laureano. “Diario de un enfermo, de Azorín: el momento y la sensación.”

- Divergencias y Unidad: Perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*. Madrid: Orígenes, 1990. 81-97.
- Burke, Edmund. *The Sublime and the Beautiful*. New York: F.M. Lupton, 1900.
- Cadalso, José. *Noches Lúgubres*. Ed. Nigel Glendenning. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- Calvo Serraller, Francisco. "In the Light of Painting." *Spanish Painters in Search of Light (1850-1950)*. Madrid: Programa Español de Acción Cultural en el Exterior. P.E.A.C.E., 1984. 19-21.
- Campoy, A.M. "Painters of Light." *Spanish Painters in Search of Light (1850-1950)*. Madrid: Programa Español de Acción Cultural en el Exterior. P.E.A.C.E., 1984. 23-27.
- Cardwell, Richard. "Antonio Machado, la institución y el idealismo finisecular." *Antonio Machado, Hoy. Actas del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Sevilla: Alfar, 1990. 381-404.
- _____. "La poesía moderna, modernísima, poesía, quizá, el futuro: los orígenes del simbolismo en España." *Anales de Literatura Española*. No. 15 Universidad de Alicante, (2002): 27-53.
- _____. "Romanticism, Modernism, and Noventa y ocho: The Creation of a Poesía nacional." *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. LXXXII. Numbers 3-4. (2005): 485-507.
- Carlos de Haes en el Museo del Prado*. Museo Nacional del Prado, 2002.
- Carr, Raymond *Modern Spain 1875-1980*. Oxford University Press, 1980.
- Celma Valero, María Pilar. "Miguel de Unamuno, poeta simbolista." *Anales de*

- Literatura Española*. No. 15 Universidad de Alicante, (2002): 93-107.
- Ciplijauskaitė, Birutė. “Bécquer y Baroja.” *Gustavo Adolfo Bécquer*, 1982. 331-8.
- Clark, Kenneth. *Landscape into art*. London: J. Marray, 1949.
- Constable's Clouds: paintings and clouds studies by John Constable*. Ed. Edward Morris. National Galleries of Scotland and National Museums and Galleries on Merseyside, 2000.
- Cossío, Manuel B. *De su jornada: fragmentos*. Madrid: Aguilar, 1966.
- _____. *El Arte en Toledo. Excursión a Toledo*. Madrid: Comisaría Regia del Turismo, 1925.
- _____. *El Greco*. Ed. Natalia Cossío de Barcelona: Editorial R.M, 1972.
- Cosgrove, Denis E. “John Ruskin and the Geographical Imagination.” *Geographical Review*, Vol. 69, No. 1(1979): 43-62.
- Dario de Regoyos y Emile Verhaeren. *España negra*. Madrid: Taurus, 1963.
- Darwin, Erasmus. *Botanic Garden: a poem, in two parts; containg the economy of vegetation and the love of plants; with philosophical notes by Erasmus Darwin*. London: Jones & Company, 1825.
- Davy, Humphry. *Humphry Davy on geology: the 1805 lectures for the general audience*. Madison: University of Wisconsin Press, 1980.
- Diaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.
- Federico de Botella, D. Hornos. “Apuntes paleogeográficos.” *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*. Tomo II-1º (1877): 461-98.

- Felipe de la Corte, D. (?) "Jardines Geográficos." *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*. Tomo V 2º 1878. 194-6.
- Foster, John Wilson. "The Measure of Paradise." *Eighteenth Century Studies*. Vol 9, No. 2, Winter, (1975-6): 232-56.
- Florencio, Rafael Núñez. "Desolación." *El peso del pesimismo: Del 98 al desencanto*. Marcial Pons Historia, 2010. 157-95.
- Fontanella, Lee. *La imprenta y las letras en la España romántica*. Berne and Frankfurt/M: Peter Lang, 1982.
- Fox, E. Inman. *La Invención de España*. Madrid: Cátedra, 1998.
- _____. "Dos periodicos anarquistas del 98." *La Crisis Intelectual del 98*. Madrid: Cuadernos para el dialogo. 1976. 17-30.
- _____. "El año de 1898 y el origen de los <intelectuales>." *Ideología y Política en las Letras de Fin de Siglo (1898)*. Madrid: Colección Austral. 1988. 13-23.
- _____. "Spain as Castile: Nationalism and national identity." *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David T. Gies. Cambridge University Press, 1999. 21-36.
- Ganivet, Angel. "Arte gótico." *Obras Completas*. Vol. I, Madrid: Aguilar, 1943. 927-35.
- Gautier, Teófilo. *Viaje por España*. Traducción de Enrique de Mesa. Tomo I. Madrid: Calpe, 1920.
- Giner de los Ríos, Francisco. "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna." Ed. Juan López-Morillas. *Krausismo. Estética y Literatura*. Barcelona: Lumen, 1973. 111-60.

_____. *El pensamiento vivo de Giner de los Ríos*. Presentado por Fernando de los Ríos. Buenos Aires: Losada, 1949.

_____. "Espíritu y naturaleza." *Francisco Giner de los Ríos: Ensayos*. Ed. Juan López-Morillas. Madrid: Alianza, 1969. 157-65.

_____. *Lecciones sumarias de Psicología*. Madrid: Imprenta Clásica Española-Glorieta de la Iglesia, 1920.

_____. "Paisaje." *Ensayos y cartas*. México: Tezontle, 1965. 39-46.

Ginger, Andrew. "Landscapes, Seascapes, Poverty, and Nationality." *Painting and the Turn to Cultural Modernity in Spain: The Time of Eugenio Lucas Velázquez (1850-1870)*. Susquehanna University Press, 2007. 231-46.

Gómez de Baquero, Eduardo. "Crónica Literaria." *La España Moderna*. Vol. 158, (1902): 130-141.

Gómez Moreno, M. Elena. *Spanish Painters in Search of Light (1850-1950)*. Madrid: Programa Español de Acción Cultural en el Exteior. P.E.A.C.E., 1984. 7-8.

Harrison, Joseph. "Introduction: the historical background to the crisis of 1898." *Spain's 1898 crisis*. Manchester University Press, 2000. 1-8.

_____. "Tackling national decadence: economic regenerationism in Spain after the colonial débâcle." *Spain's 1898 crisis*. Manchester University Press, 2000. 55-67.

Hinterhäuser, Hans. "Ciudades muertas." *Fin de Siglo: Figuras y mitos*. Versión castellana de María Teresa Martínez. Madrid: Taurus, 1999. 41-66.

Hispanic Society of America (Corporate Author). *Martín Rico y Ortega*. In the collection

- of the Hispanic society of America by Elizabeth Du Gué Trapier. New York: The Trustees, 1937.
- Hirsh, Sharon L. *Symbolism and Modern Urban Society*. Cambridge University Press, 2004.
- Hoyle, Alan. "Introduction: the intellectual debate." *Spain's 1898 crisis*. Manchester University Press, 2000. 9-51.
- Hutton, James. "Theory of the Earth." *Contributions to the History of Geology*. Vol 5. New York: Hafner Press, 1970. 33-131.
- Humboldt, Alejandro de. *Cuadros de la Naturaleza I*. Carácas: Monte Avila, 1972.
- Jaume Morera i Galícia, 1854-1927*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985.
- Jurkevich, Gayana. "Defining Castile: Institucionism, the Generation of 98, and the Origins of Modern Spanish Landscape." *Revista Hispánica Moderna*. Vol. XLVII, Junio (1994): 56-71.
- _____. "En torno al casticismo: The Psychological Sources of Intrahistoria." *The Elusive Self. Archetypal Approaches to the Novels of Miguel de Unamuno*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1991. 10-37.
- _____. *In Pursuit of the Natural Sign: Azorin and the Poetics of Ekphrasis*. London: Bucknell University Press, 1999.
- King-Hele, Desmond. "Influence of the Poems." *Erasmus Darwin*. New York: Scribner, 1963. 139-152.
- _____. *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*. London: Macmillan, 1986.
- Laín Entralgo, Pedro. *La Generación del Noventa y Ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.

- Larra, Mariano José de. "Literatura." *Artículos Completos*. Aguliar, 1961. 130-4.
- Litvak, Lily. "Diario de un enfermo, La nueva estética de Azorín." *La Crisis de Fin de Siglo: Ideología y Literatura*. Barcelona: Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975. 273-82.
- _____. *A Dream of Arcadia*. Austin: University of Texas at Austin, 1975.
- _____. "Ruskin y el sentimiento de la naturaleza en las obras de Unamuno." *Cuadros de la cátedra Miguel de Unamuno* 23 (1973): 211-20.
- _____. "Simbolismo." *Julio Romero de Torres*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002: 17-20.
- _____. *El Tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Serbal, 1991.
- Llanas Aguilaniedo, José María. *Alma contemporánea. Estudio de estética*. Ed. Justo Broto Salanova. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- López Morilla, Juan. *El krausismo español*. Madrid: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 1980.
- _____. *Hacia el 98: literature, sociedad, ideología*. Barcelona: Ariel, 1972. 225-269.
- Lozano Marco, Miguel Ángel. "Azorín y la sensibilidad simbolista." *Anales de Literatura Española*. No. 15 Universidad de Alicante, (2002): 123-38.
- _____. "Un topos simbolista: la ciudad muerta." *Siglo diecinueve: literatura hispánica*. No. 1. (1995): 159-75.
- Lyell, Charles. *Principles of Geology*. Vol. I. Pittsburgh: John I. Kay & Co. 1837.
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. Ed. Geoffrey Ribbans. Madrid: Cátedra, 1989.

- _____. *Obras Completas de Antonio Machado*. México: Editorial Séneca, 1944.
- _____. *Poesías Completas*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- _____. *Poesía y prosa*. Ed. Oreste Macri. Vol. IV. Madrid: Espasa-Calpe. Fundación Antonio Machado, 1988.
- Macklin, John. "The Modernist Mind: Identity and Integration in Pio Baroja's *Camino de Perfección*." *Neophilologus* 67 (1983): 540-55.
- Maeterlinck, Mauricio. *La Intrusa*. Prólogo de Azorín. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896.
- Maeztu, Ramiro de. "Homenaje a Regoyos." *Darío de Regoyos 1857-1913*. Fundación Caja de Pensiones, 1986. 51- 9.
- Marañón, Gregorio. *Elogio y Nostalgia en Toledo*. Madrid: Espasa- Calpe, 1958.
- Marder, Elissa. "Flat Death: Snapshots of History." *Dead Time: temporal disorders in the wake of Modernity*. Stanford University Press, 2001. 68-87.
- Martí-Henneberg, Jordi. "El excursionismo: entre la ciencia y la estética." Edición Electrónica de Trabajos Publicados sobre Geografía y Ciencias Sociales.
<<http://www.ub.edu/geocrit/sv-23.htm>>
- Martínez Peñarroya, José. "Casiano de Prado y Vallo: Arqueología y Política en la España romántica." *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileña*. Núm 11 (2001): 115-125.
- Maurell, R. "Primeras publicaciones de Don. Francisco Giner de los Ríos." *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. Tomo XLV, (1921): 222-5.
- McDermott, Patricia. "Modernism and imperialism." *Spain's 1898 Crisis: Regeneration*,

- modernims, post-colonialism*. Edited by Joseph Harrison and Alan Hoyle.
Manchester University Press, 2000. 216-26.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Proemio." *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938. 9-41.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. "De la historia considerada como obra artística."
Estudios de Crítica Literaria. Madrid: Tip. de la "Rev. de arch., bibl. y museos,"
Vol.1, (1915): 81-135.
- Miguel Ángel, Lozano Marco. "Un topo simbolista: la ciudad muerta." *Imágenes del Pesimismo. Literatura y Arte en España. 1898-1930*. Universidad de Alicante, 2000. 13-30.
- Miró, Gabriel. *El humo dormido*. Ed. Edmund L. King. Alicante, 1991.
- Morales Moya, Antonio. "Conocimiento de la realidad y pretensión reformista en el viaje ilustrado." *Viajeros y paisajes*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 11-29.
- Noah, Heringman. *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*. Cornell University Press, 2004.
- Nordau, Max. *Degeneration*. New York: Howard Fertig, 1968.
- Núñez Ruíz, Diego. *Mentalidad Positiva en España*. Madrid: Tucur, 1975.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones sobre la literatura y el arte*. Ed. E. Inman Fox.
Madrid: Clásicos Castalia, 1987.
- _____. *Notas de andar y ver: viajes, gentes y paisajes*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial. 1988.
- Pelayo López, Francisco. "Catastrofismo y actualismo en España." *LLULL*, Vol 7
(1984): 47-68.

- Pena, María del Carmen. "Aureliano de Beruete y Moret, personaje y paisajista español de fin de siglo." *Aureliano de Beruete 1845-1912*. Exposición organizada por La Obra Cultural de la Caja de Pensiones, 1983. 12-23.
- _____. *Pintura de Paisaje e Ideología. La Generación del 98*. Madrid: Taurus, 1982.
- Pérez de la Dehesa, Rafael. *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*. Madrid: Sociedades de Estudios y Publicaciones, 1966.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literatura*. Princeton University Press, 1981.
- Pino, José Manuel del. "La tradición permanente: apuntes sobre casticismo y europeísmo en los fines de siglo." *Nuevas Perspectivas sobre el 98*. Madrid: Frankfurt am Main, 1999. 161-70.
- Porter, Roy. "Gentlemen and Geology: The Emergence of a Scientific Career, 1660-1920." *The Historical Journal*, 21, 4 (1978): 809-36.
- Prado, Casiano de. *Descripción física y geológica de la provincia de Madrid*. Madrid: Imprenta nacional, 1864.
- Prast, Antonio. *El Turismo y la Sierra del Guadarrama*. Vol. 1. Club Alpino Español, 1919.
- Puente, Joaquín de la. "Light and Landscape." *Spanish Painters in Search of Light (1850-1950)*. Madrid: Programa Español de Acción Cultural en el Exterior. P.E.A.C.E., 1984. 9-18.
- Quadrado, José María. *Provincia de Segovia: Recuerdos y Bellezas de España*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1979.

- Ramsden, H., Herbert. *The 1898 Movement in Spain*. Manchester: Manchester University Press, 1974.
- Rodenbach, Geoges. *Bruges-la- Morte and the Death Throes of Towns*. Dedalus, 2005.
- Rousseau, Jean Jacques. *Émile or, Concerning Education*. Boston, D.C. Heath & Company, 1891.
- Rubín, Walter. "Toledo por dentro, Toledo por fuera." *Romance Literatary Studies*. Potomac, Md.: J. Porrúa Turanzas, North American Division, 1979. 117-26.
- Stafford, Barbara Maria. *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*. Cambridge, Mass.:MIT Press, 1984.
- Taine, Hippolyte. *La Filosofía del Arte: La pintura en los Países Bajos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1951.
- Unamuno, Miguel De. *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- _____. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.
- _____. "Geocentrismo = antropocentrismo = teocentrismo = egocentrismo." *Obras Completas*. Vol. VI. Madrid: Talleres de Escelicer, 1966. 1126.
- _____. "Nuestra egolatría de los del 98." *O.C.* Vol. III. Madrid: Talleres de Escelicer, 1966. 1179.
- Vila-Belda, Reyes. "Paisajismo e impresionismo en *Campos de Castilla*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Fall 28. 1 (2003): 281-97.
- _____. "La visión institucionista del paisaje en Antonio Machado." *Hoy es siempre todavía. Curso Internacional sobre Antonio Machado: Córdoba, 7-11 de*

noviembre de 2005. Ed. Jordi Doménech. Sevilla: Renacimiento, 2006. 198-229.

Whately, Thomas. *Observations on Modern Gardening*. New York: Garland, 1982.

Williams, Leonard. *Toledo and Madrid, Their Records and Romances*. London: Cassell
and Company, 1903.

Wyatt, John. *Wordsworth and the Geologists*. Cambridge University Press, 1995.