

Copyright
by
Francisco Plata
2009

**The Dissertation Committee for Francisco Plata Certifies that this is the approved
version of the following dissertation:**

**LA NOVELA DE ARTISTA: EL *KÜNSTLERROMAN* EN LA
LITERATURA ESPAÑOLA FINISECULAR**

Committee:

Lily Litvak, Supervisor

Enrique Fierro, Co-Supervisor

José Manuel Pereiro Otero

César A. Salgado

Francisco J. Peñas Bermejo

**LA NOVELA DE ARTISTA: EL *KÜNSTLERROMAN* EN LA
LITERATURA ESPAÑOLA FINISECULAR**

by

Francisco Plata, Lic.; 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 of Philosophy

The University of Texas at Austin

May, 2009

A Lily Litvak,
jardín de amistad y magisterio.

AGRADECIMIENTOS

Estas páginas no se hubieran escrito sin la colaboración, el apoyo, el estímulo o la simple compañía de tantos buenos amigos y compañeros, así como de ciertos profesores en Granada, Nuevo México y Texas que orientaron mis pasos y mi interés por el período del fin de siglo. Quiero además dar las gracias a mi mujer—Raquel—, a mis hijos—Gabriel y Adrián—, a mis padres—Paco y Pilar—, y a mis hermanos—Pablo y Helena—, por su presencia, siempre constante. Pero deseo expresar de forma especial mi gratitud a quienes componen el comité de esta tesis doctoral.

Doy las gracias al profesor Francisco Javier Peñas Bermejo por sus valiosos consejos y, sobre todo, por aquella peregrina idea de ampliar estudios en EE.UU., así como por el estímulo para llevarla a cabo. Agradezco al profesor César Salgado sus comentarios y sugerencias, dentro y fuera del aula, sin olvidar tampoco que gracias a su confianza tuve la oportunidad de venir a esta universidad. Al profesor Enrique Fierro, palabra viva, le debo su puerta siempre abierta al ingenio, al humor, a la sabiduría y al afecto, reconociendo y admirando, al igual que de los heroicos protagonistas de las novelas aquí estudiadas, su inquebrantable compromiso con la literatura. Y quiero asimismo agradecer profundamente al profesor José Manuel Pereiro Otero su lectura atenta de este trabajo, su ayuda constante, su orientación, su amistad y las muchas horas de animada conversación en su despacho, a la sombra de don Ramón y don Gonzalo.

Y vaya, en fin, toda mi gratitud, todo mi reconocimiento y todo mi cariño para Lily Litvak, bajo cuya tutela me ha cabido la fortuna de vivir estos maravillosos años de Austin, descubriendo que sus conocimientos, su pasión, su paciencia y su generosidad sin límites son, como dijera Soto de Rojas, “paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”. Aprecio inmensamente que me haya enseñado a disfrutar lo mismo de un poema de Manuel Machado que de una samba brasileña, de un cuadro de Regoyos que de una buena comida; pero, por encima de todo, valoro la amistad que me ha ofrecido: ningún título académico puede reemplazar semejante tesoro.

LA NOVELA DE ARTISTA: EL *KÜNSTLERROMAN* EN LA LITERATURA ESPAÑOLA FINISECULAR

Publication No. _____

Francisco Plata, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2009

Supervisor: Lily Litvak

Co-Supervisor: Enrique Fierro

This dissertation is focused on the *Künstlerroman*, or artist-novel, which can be understood as a variation of the *Bildungsroman*, or novel of formation. The artist-novel describes the creative learning of a young artist and is centered on the development of the protagonist's aesthetic ideals, the struggles to accomplish them, and the quest for self-achievement. This quintessential Modern genre emerges in Germany at the end of the 18th century. However, it is not until the late 19th and early 20th century when esteemed writers from Europe and the Americas, fascinated by the narrative possibilities of its premises, raise it to a higher artistic status and confer upon it great critical prestige.

In spite of its importance in the Spanish context, artist-novels and their relation to turn-of-the-century aesthetics have not been properly addressed. This dissertation analyzes five *Künstlerromane* of key Spanish authors of this period: Pío Baroja's

Camino de perfección (1902), José Martínez Ruiz, Azorín's *La voluntad* (1902), Emilia Pardo Bazán's *La Quimera* (1905), Vicente Blasco Ibáñez's *La maja desnuda* (1906), and Gabriel Miró's *La novela de mi amigo* (1908). Considering the critical and theoretical framework of the *Künstlerroman* as a point of departure, this approach studies how these novels incorporate and develop its structures and conventions by concentrating on three essential aspects.

First, it examines the fictional portrait of the artist as a “divided self.” Deriving the concept from Maurice Beebe, this dissertation argues that the tensions of Modern society have a direct influence on the artist-hero's portrayal and perspectives of self-realization. Second, it considers the voyage as a key narrative device that functions as a structural component in these novels. Third, it discusses the *Künstlerroman* as a synthesis of creative contemporary issues. Specifically, the combination of two concepts of language—one that exists in space with one that exists in time—contributes to the analysis of modern relationships between literature and other artistic expressions, especially painting and architecture. As a conclusion, the *Künstlerroman* implies an exploration of new anti-Realistic modes of representation in search of an innovative lyrical and subjective discourse: the novel of the artist becomes simultaneously an art of the novel.

ÍNDICE

Agradecimientos	v
PREFACIO: El artista como héroe de novela	1
CAPÍTULO I: Contexto teórico y literario del <i>Künstlerroman</i>	11
I.1. Concepto de “género literario”	12
I.2. Concepto de “ <i>Bildungsroman</i> ”	19
I.3. Concepto de “ <i>Künstlerroman</i> ”	25
I.4. Antecedentes literarios del <i>Künstlerroman</i>	34
I.5. El <i>Künstlerroman</i> en la literatura española finisecular	43
I.5.1. <i>Camino de perfección</i> (1902) de Pío Baroja	48
I.5.2. <i>La voluntad</i> (1902) de José Martínez Ruiz, <i>Azorín</i>	53
I.5.3. <i>La Quimera</i> (1905) de Emilia Pardo Bazán	57
I.5.4. <i>La maja desnuda</i> (1906) de Vicente Blasco Ibáñez	61
I.5.5. <i>La novela de mi amigo</i> (1908) de Gabriel Miró.....	66
CAPÍTULO II: La novela de artista como (auto)retrato	70
II.1. Sacerdotes del arte: el mito del artista en la literatura finisecular	75
II.2. Fernando Ossorio: el decadente	81
II.3. Antonio Azorín: el intelectual.....	90
II.4. Federico Urios: el marginado.....	98
CAPÍTULO III: La novela de artista como peregrinaje estético	109
III.1. Viaje y <i>Künstlerroman</i> : en busca de la plenitud creadora.....	110
III.2. Fernando Ossorio: el viaje místico	116
III.3. Antonio Azorín: el viaje circular	133
III.4. Silvio Lago: el viaje prerrafaelita	145

CAPÍTULO IV: La novela de artista como síntesis de las artes	158
IV.1. Las artes hermanas: pintura y literatura en el fin de siglo.....	159
IV.2. Fernando Ossorio: el panteísmo estético.....	164
IV.3. Antonio Azorín: el eclecticismo estético.....	178
IV.4. Mariano Renovales: la España blanca contra la España negra	190
CONCLUSIONES.....	201
APÉNDICE A: <i>Künstlerromane</i> en lenguas alemana, española, francesa e inglesa.....	207
Obras citadas.....	211
Vita	235

PREFACIO

EL ARTISTA COMO HÉROE DE NOVELA

“¿Qué asunto puede haber más interesante para un escritor que su misma persona?”, se preguntaba Pedro de Lorenzo (81) a propósito de la fascinación que *Azorín* manifestó, durante toda su extensa carrera literaria, por la confidencia, por el tono íntimo, por sí mismo, en definitiva. *Azorín*, tan apasionado de Gustave Flaubert y de Hippolyte Taine, arrastra, en el fondo, un culto al yo, que el Romanticismo, punto de partida de la literatura moderna (Ridge 1), había llevado al extremo de convertir al artista no sólo en personaje de ficción sino también en “un héroe de nuestro tiempo”, como proclamaría Mijaíl Lérmontov. Desde Werther hasta Antonio Azorín, desde Sigüenza hasta Stephen Dedalus, a este personaje se le ha conferido la tarea de lograr las metas más extraordinarias, de conseguir lo que nadie parece ser capaz de hacer. El artista, pues, se transforma tanto en sujeto como en objeto de su odisea, asumiendo, además, el compromiso de hacer públicas las etapas de su recorrido y sus hallazgos. Pero lejos de ser coronado con el laurel del reconocimiento, el creador es condenado por la misma sociedad que lo alienta. El artista es genio, mago y sacerdote, sí, pero también maldito.

Esta tesis doctoral surge motivada por el hecho de que, a pesar del abundante interés crítico en la literatura y el arte de la España finisecular, no hay en el ámbito del hispanismo ningún estudio de conjunto sobre el tema del *Künstlerroman*, o novela de

artista. Ello es sorprendente si se piensa que dicho género novelístico fue cultivado por la mayoría de los autores españoles del momento, desde Benito Pérez Galdós a Benjamín Jarnés, pasando por Emilia Pardo Bazán, *Azorín*, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Ramón de Valle-Inclán, Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala, entre muchos otros.

El presente trabajo toma como objeto de estudio cinco novelas: *Camino de perfección* (1902), de Pío Baroja (1872-1956); *La voluntad* (1902), de José Martínez Ruiz, *Azorín* (1873-1967); *La Quimera*, (1905) de Emilia Pardo Bazán (1851-1921), *La maja desnuda* (1906), de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928); y *La novela de mi amigo* (1908), de Gabriel Miró (1879-1930). Publicadas con apenas seis años de diferencia, esta constrictión temporal surge como el principal motivo en la selección de las obras, pues pone en evidencia, a través de su contraste, de qué modo las diferentes corrientes que convergen en el fin de siglo—simbolismo e impresionismo, naturalismo y espiritualismo, esteticismo y decadentismo—se aproximan a la representación de un mismo tema y se organizan en torno a una estructura similar.

No obstante sus diferencias, estas novelas comparten unas preocupaciones similares: ¿Qué significa el arte? ¿Cuál es el destino del artista? ¿Cómo es, o debería ser, la relación entre el artista y la sociedad? ¿Suponen acercamientos diferentes al mismo tema? ¿Ofrecen distintas soluciones? Si es así, ¿cuáles? Este estudio trazará el camino siguiendo estas pautas comunes, aunque también marcando los puntos de divergencia.

La actitud de la sociedad hacia el artista, así como los vínculos entre creación y público, y, en última instancia, la conformación del arte y el artista como motivo estético, pueden remontarse “invariably” a la Grecia clásica, como afirman Ernst Kris y Otto Kurz (5). Cuando se cumplen setenta y cinco años de su aparición, su *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* (1934) sigue siendo un libro de referencia obligada para cualquier acercamiento a este tema. Desde un punto de vista psicológico y sociológico—de ahí el subtítulo, “A Historical Experiment”—Kris y Kurz reúnen y analizan diversas leyendas y actitudes hacia la figura del artista, tanto en culturas antiguas como modernas. El creador, a pesar de ser considerado como “the envy of the Gods” (84), no deja de hallar numerosas dificultades en sus relaciones sociales, siendo por ejemplo un motivo habitual de discordia el referente a su remuneración monetaria. Ya los griegos “could not reconcile the idea of creation under the auspices of divine inspiration with monetary reward for the work created” (113), lo que explica la postergación del artista al rango de los artesanos, quienes, a diferencia de los poetas y los adivinos, cobraban por sus trabajos.¹ También en opinión de Margot y Rudolph Wittkower, en otro fundamental estudio para este tema, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists* (1963), se puede rastrear desde los tiempos helénicos “a strange dichotomy” (2) entre el artista y el público. Según los autores, la controversia fundamental surge de “a fairly rapid process of individualization among artists” (2),

¹ La estrecha relación entre *artista* y *artesano* se evidencia ya a un nivel meramente morfológico. A pesar de que hoy en día son términos perfectamente diferenciados, no era así en otros tiempos, y de hecho puede afirmarse que en numerosas producciones culturales de hasta prácticamente bien entrado el siglo XX se siguen encontrando ecos de esta dialéctica. Véanse Beebe (26-27), Shroder (*Icarus* 2-11) y Wittkower (1-16).

constatando que ya para el siglo VI a. C. aparecen estatuas y otras obras artísticas firmadas por sus autores. La progresiva glorificación del creador provoca una nueva relación con su público, pero también nuevos problemas. Con el paso del tiempo, el artista consigue emanciparse de los patronos y de las academias (17-38), desligarse de la corte y de la aristocracia (181-208), aunque no por eso logra el apoyo en la clase social emergente, la burguesía, lo que acaba promoviendo su desarraigo social. Éste es, en opinión de los autores, el principal desencadenante de una larga historia de colaboraciones y desencuentros, documentada en su ensayo desde la antigüedad hasta finales del siglo XVIII, momento que, como ya se insinuó anteriormente, constituye un parteaguas en la historia de la cultura occidental.

Para George Ross Ridge, el artista-héroe moderno difiere de sus antecedentes en que “is self-conscious unique; he knows that he is different from and does not belong to the herd, to society”. Y aún más, “He is, in truth, outside society” (6). La nueva dirección en la visión del mundo que el Romanticismo trajo consigo se reflejó también en la transformación de significados en palabras como *razón*, *imaginación*, *creatividad*, *genio* o *naturaleza* (Ridge 7). Como ya se apuntó, antes del siglo XIX artista significaba artesano o artista plástico, bien fuera pintor, escultor o incluso arquitecto. Con esa acepción es empleado tanto por Kris y Kurz como los Wittkower, e incluso hoy día perdura con el sentido de pintor como cuando se emplea la expresión “escritores y artistas”.

Durante el siglo XIX la palabra va ampliando su alcance de modo que para 1916, cuando Joyce publica *A Portrait of the Artist as a Young Man*, su significado se

ha extendido al creador imaginativo en general. Así lo emplea Maurice Beebe en otro de los estudios básicos sobre el motivo del artista: “I am using the term ‘artist’ to mean anyone capable of creating works of art, whether literary, musical, or visual”, especificando que, de hecho, “actual production is not a requirement for the artist-hero” (v). Según Beebe, “If we keep in mind the fact that though the hero of an artist-novel may be a sculptor or a composer, as a self-portrait of his creator he is always a writer, it is apparent the ‘the artist’ established in fiction is always a literary man” (v). Aún más, si es posible establecer diferencias entre el novelista, el poeta y el dramaturgo, entonces debemos tener en cuenta que “the archetypal artist found in portrait-of-the-artist fiction is a more valid representation of the novelist type than of any other kind of writer” (vi). Sin embargo, a pesar de sus diferencias, los artistas comparten más rasgos entre sí que con los que no lo son, por lo que el novelista se constituye en “valid spokesman” de todos los creadores (vi). En este sentido, es relevante constatar la tendencia a la escritura de muchos pintores en las novelas que protagonizan. Así, en *Camino de perfección* se transcriben fragmentos de un diario de Fernando Ossorio. También Silvio Lago, en *La Quimera*, escribe un diario, además de numerosas cartas.

Si para Ridge es el Romanticismo el que modela la figura del artista moderno, Beebe identifica a Goethe y Rousseau como los principales fundadores, no sólo del arquetipo del artista sino también de la narrativa “personal” y “confesional”, en general, y de la novela de artista, en particular (vi). Goethe es, en opinión de Beebe, quien

deserves the major credit for initiating the vogue of the artist as hero, not merely because he pioneered the use of artists as central characters in

fictional and dramatic works of considerable influence on his contemporary and followers, but more importantly because a dominant theme of his work, from the early fragment “Prometheus” to the synthesis of the completed *Faust*, is the conflict between art and life. (27)

Para cuando Goethe publica *Die Leiden des Jungen Werthers* (1774), el artista se siente ya incapaz de armonizar sus aspiraciones artísticas con la vida en sociedad, al tiempo que en el campo novelístico se debate el modo de resolver una de las principales dificultades técnicas del género: “how to present in dramatic, external terms a conflict which is within the artist-hero” (27). Para Beebe, la gran aportación de Goethe fue la de ofrecer un balance entre el yo y el mundo, conciliando la tendencia al aislamiento—que Beebe denomina la tradición de la “torre de marfil”—y la apertura a la sociedad—formulada como la tradición de la “fuente sagrada”.² El equilibrio personal alcanzado por Goethe le valió su reputación de genio universal (27), y no deja de ser paradójico que en un momento en el que la literatura romántica está configurando uno de sus temas principales, el del artista postergado, el escritor alemán esté brindando un ejemplo de síntesis y armonía. Como señala Beebe, “Yet his most important portraits of the artist are studies of would-be artist who failed to become Goethes” (28). Ello explica que muchos *Künstlerromane* contemporáneos se conciban como reacción a las obras del maestro de Weimar.

² En el capítulo segundo se retoman y explican con cierto detenimiento estos conceptos de Beebe para ser aplicados a las novelas de artista.

Además de Goethe, el otro pilar sobre el que se asienta el arquetipo del artista moderno, según Beebe, es Jean Jacques Rousseau. Sus *Confessions* (1782) no sólo culminan la tendencia a la introversión implícita en el género autobiográfico, sino que se convirtió en modelo para artistas posteriores con su apología por la singularidad y la originalidad (41). Así, “The ‘I’ of the *Confessions* or *Reveries of a Solitary*, like the autobiographical hero, Saint-Preux, of *Julie*, is a man strikingly familiar to those acquainted with the heroes of James, Proust, Joyce, Mann, Gide, and others” (41), entre los que se podrían incluir a *Azorín*, Baroja, Unamuno o Pérez de Ayala. Lo cierto es que, hasta esa época, la vida privada del artista no despierta interés en el público lector, pero, a partir de Rousseau, se generaliza la opinión de que la obra literaria gana en interés cuanto mayor es el reflejo del artista en ella. El artista alcanza finalmente un lugar protagónico en la ficción, propiciado por el tono confesional empleado para dirigirse al lector. Si bien este énfasis de Rousseau en la propia personalidad “seems extravagant to the modern reader (42), debe entenderse en un momento histórico de especial interés y sugestión por la personalidad. De este modo, Thomas de Quincey (1785-1859) escribe en su ensayo “The Last Days of Immanuel Kant”, publicado en 1827:

I take it for granted that all people of education will acknowledge some interest in the *personal* history of Immanuel Kant, however little their taste or their opportunities may have brought them acquainted with the history of Kant’s philosophical opinions. A great man, though in an unpopular path, must always be an object of liberal curiosity. (162)

La influencia conjunta del *Werther* de Goethe y las *Confessions* de Rousseau dieron lugar a toda una pléyade de imitadores (Beebe 49) que hicieron florecer un nuevo tipo de novela que bajo diversas denominaciones—“psicológica”, “personal” o “confesional”—ha marcado la evolución de la narrativa desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días.³ Participando de ese impulso, y con la patente de corso dada al artista en la ficción narrativa, se puede explicar el surgimiento de numerosas novelas donde aparece un artista como personaje protagónico.

La investigación efectuada para esta tesis revela la compleja multiplicidad de ese mosaico que conocemos como fin de siglo. En este sentido, se hace imposible hablar de la novela de artista sin estudiar la imagen del creador y el concepto de arte, sin tener en cuenta las transformaciones narrativas, sin establecer vínculos con las relaciones entre pintura y literatura, el fenómeno de las artes hermanas, la autobiografía y la metaficción... El hecho de que abordar el tema del *Künstlerroman* lleve parejas todas estas referencias parece de por sí elocuente de su importancia. Lejos de ser un subgénero episódico o tangencial, la novela de artista se muestra como un fenómeno clave desde el cual asomarse con un útil y enriquecedor sentido unitario al panorama del fin de siglo. Aún más, es un género que no sólo gozó de gran atracción en los autores finiseculares, sino que, como se mencionará más adelante, sigue cultivándose y adaptándose a los planeamientos estéticos de este nuevo fin de siglo.

³ Véanse, a este respecto, los estudios de Joachim Merlant (*Le Roman Personnel de Rousseau à Fromentin*), N. H. Clement (*Romanticism in France*) y Philippe Chardin (*Le roman de la conscience malheureuse*).

La estructuración de la tesis obedece por tanto a este planteamiento de lectura totalizadora de los textos. El capítulo introductorio se dedica a examinar la teoría sobre la novela de artista, tanto en la crítica hispánica como en la de otras literaturas. También ofrece un contexto literario y crítico de las obras mencionadas y de significativos *Künstlerromane* en otras literaturas.

El segundo capítulo se concentra en la representación del artista en estas novelas. Tras un repaso de las teorías de Beebe en torno a las dos tradiciones que articulan la construcción del artista en la ficción, se analizan los personajes de *Camino de perfección*, *La voluntad*, *La Quimera* y *La novela de mi amigo*, identificando su adscripción a tres tipos diferentes, caracterizadas como el decadente, el intelectual y el artista marginado.

El tercer capítulo se dedica al viaje como tema y estructura de la novela de artista. En un primer apartado, se pone de relieve la relación interdependiente que se establece entre el motivo del viaje y este género narrativo, para, posteriormente, hacer un análisis de las novelas de Baroja, *Azorín* y Pardo Bazán como representaciones de un viaje místico, circular y prerrafaelista, respectivamente.

El cuarto y último capítulo adquiere un mayor carácter interdisciplinario en tanto que se acerca a la novela de artista como la conjunción de dos lenguajes, el literario y el pictórico, correspondientes a las dos artes en juego. El tema de las artes hermanas constituye la premisa sobre la que se realiza la lectura del ideario artístico expuesto en las obras a través del escritor Antonio Azorín y los pintores Fernando Ossorio y Mariano Renovales.

Como breve consideración final, es importante señalar que el acercamiento a la literatura a través de otras modalidades artísticas se revela como un método de análisis necesario si se entiende, como ha defendido Lily Litvak, que “la cultura, aunque multiforme, es unitaria, y las diversas artes, en apariencia distintas, se hermanan en una misma sensibilidad y una misma estética, como si fuesen idiomas distintos que participan un único mensaje” (“Hacer visible” 32). Esta aproximación es especialmente fructífera cuando se trata del fin de siglo, pues los propios escritores, pintores e intelectuales están persuadidos de esa interrelación. Los autores aquí incluidos fueron siempre unos entusiastas de la pintura. De la atracción que sentían por las obras de El Greco, Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol, Juan Echevarría, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, Johannes Vermeer, J. M. W. Turner o Alfred Sisley, hay numerosos ejemplos en sus novelas, en sus memorias y en sus libros de ensayos. Al reunir sensaciones pictóricas, literarias y musicales, los creadores rompen con la tradición retórica heredada desde el Renacimiento, y surge así una literatura invadida por las artes plásticas, una pintura basada en el matiz y una música entendida como arte total. Las novelas de artista son, en último término, el mejor ejemplo de una visión estética basada en las correspondencias entre las artes y del empeño insaciable del creador, todavía al filo del 1900, por alcanzar el Ideal.

CAPÍTULO I

CONTEXTO TEÓRICO Y LITERARIO DEL *KÜNSTLERROMAN*

“las novelas de artista significan una continuidad que hermana tendencias literarias consideradas, por lo general, como compartimentos estancos”.

Nil Santiáñez (205)

Este capítulo introductorio ofrece un marco teórico y un contexto literario sobre el que iniciar la aproximación al tema del *Künstlerroman*. Las nociones de género literario, *Bildungsroman* y *Künstlerroman*, sobre las que se reflexiona, respectivamente, en las tres primeras secciones, se justifican por la posibilidad de identificar temas y estructuras comunes a una serie de obras, sin que ello pretenda “ningún exclusivismo reduccionista, sino el desvelamiento de las potencialidades que albergan las novelas y poner de relieve algunos de sus aspectos esenciales” (Ogno 242). Por tanto, dejando a un lado cualquier afán clasificatorio, el concepto de novela de artista se revela de gran utilidad porque, como sugiere Nil Santiáñez, permite poner en relación textos que, vistos en comparación y contraste, dan pie a un enriquecimiento de su lectura.

La cuarta sección contextualiza el estudio a través de varios antecedentes literarios que, por su influencia, han sido decisivos en la conformación del género. El capítulo se cierra describiendo brevemente las circunstancias de publicación de las novelas que se estudian, así como algunas muestras de su recepción contemporánea.

I.1. Concepto de “género literario”

El acercamiento a la noción de “novela de artista” implica, en una primera instancia, la revisión del concepto de “género literario”, no sólo como principio de orden y marco de referencia metodológica, sino también porque tras la controversia en torno a la clasificación de la literatura subyace la reflexión sobre la idea misma de lo que se entiende por literatura. Como señala Claudio Guillén:

tras la pregunta ‘¿qué son los géneros literarios?’, o ‘¿cuáles son los géneros?’, nos aguarda la interrogación ‘¿qué es la literatura?’, o ‘¿qué es la poesía?’; y una respuesta definitiva a esta última interrogación supondría probablemente la muerte inapelable de la literatura y la poesía. Nos encontramos ante el tipo de problema, obviamente fecundo, con que cada época, o cada escuela, o cada talante crítico, se enfrenta situacionalmente, es decir, desde otras cuestiones o preguntas que constituyen su entorno histórico, o en relación con ellas. (142)

La mención de Guillén al “entorno histórico” constituye la premisa inicial de esta aproximación teórica, en tanto que se parte de la idea de género literario como un código lingüístico y semiótico con unas coordenadas históricas específicas. Así lo han estudiado, entre otros, Jean Marie Schaeffer (“un género es siempre una configuración histórica concreta y única” [“Del texto” 179]), Ralph Cohen (“classifications are empirical not logical. They are historical assumptions constructed by authors, audiences, and critics in order to serve communicative and aesthetic purposes” [210]), y José Pozuelo Yvancos (“la descripción poética sólo puede ser histórica si quiere dar

cuenta de la imbricación de los [múltiples factores temáticos, formales, etc.] en los géneros concretos” [401]).

Sin embargo, la incuestionable realidad histórica del género literario no ha sido obstáculo para sucesivas reelaboraciones que, alejándose de los principios epistemológicos en torno al conocimiento de la literatura, han ido derivando, con el paso del tiempo, en presupuestos cada vez más abstractos y de carácter ontológico. Como resultado de dicha elaboración y deformación se originó la tríada *Épica* (o *Narrativa*), *Lírica* y *Dramática*. El éxito que esta división tripartita ha tenido en los estudios literarios desde su consolidación en el Romanticismo hasta nuestros días no ha impedido su cuestionamiento, especialmente al tratar de fijar con una serie de caracteres atemporales de orden metafísico, psicológico o discursivo, lo que la misma evolución histórica del fenómeno literario iba poniendo en tela de juicio a través del surgimiento de nuevas formas. Esta situación ha llevado a muchos autores a querer ver en los tres componentes del esquema triádico “las formas fundamentales o aún ‘naturales’ de la literatura” (Ducrot 182), a partir de las cuales surgen, como formas históricas mudables, los géneros literarios. En esta línea se sitúa, por ejemplo, la oposición género teórico / género histórico, establecida por Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*.⁴

La aproximación lingüística y semiológica a los estudios literarios llevada a cabo por Gérard Genette y Mijaíl Bajtín permitió la consideración de los géneros

⁴ Véase asimismo el estudio de Christine Brooke-Rose “Géneros históricos / géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”.

literarios como códigos básicamente lingüísticos, diferenciados de otras formas discursivas por su instrumentalización artística (Genette *Introduction* 68 y ss) y por la complejidad de su enunciación (Bajtín *Estética* 249-50).

Por su lado, el Formalismo ruso aportó a la reflexión teórica la consideración del género como una estructura⁵ caracterizada por la presencia de determinados “rasgos dominantes” de variada naturaleza. La reiterada presencia en la historia literaria de ciertos modelos estructurales se ve condicionada por la cadena de la tradición, que hace evolucionar el género a través del cultivo sucesivo, en ciclos de revitalización o degeneración. La imitación de dichos modelos, más o menos consciente y con mejor o peor fortuna, es de vital importancia para la perduración histórica de las estructuras genéricas, y ha sido valorada no sólo por la Semiótica y el Formalismo ruso, sino también, y especialmente, por la Estética de la Recepción. A través del concepto de “horizonte de expectativas”, Hans Robert Jauss sostiene que el género literario forma parte de un “système de références” históricamente objetivo para el lector (49). Por su parte, Fredric Jameson afirma que los géneros literarios operan esencialmente como contratos entre un escritor y sus lectores que alcanzan la categoría de “literary institutions, which like other institutions of social life are based on tacit agreements or contracts. The thinking behind such a view of genres is based on the presupposition that all speech needs to be marked with certain indications and signals as to how it is properly to be used” (135). Para Jonathan Culler, dichos acuerdos tácitos o contratos

⁵ Para una descripción del concepto de estructura, véase *Estructuras de la novela actual*, de Mariano Baquero Goyanes, especialmente 15-22.

deben surgir del proceso mismo de la lectura: “Genres are no longer taxonomic classes but groups of norms and expectations which help the reader to assign functions to various elements in the work, and thus the ‘real’ genres are those sets of categories or norms required to account for the process of reading” (137). También en la óptica del receptor se sitúa Miguel Ángel Garrido Gallardo, quien defiende la activa labor transformadora del género gracias al cual la obra obtiene su literariedad: “El género [...] es una ‘señal’ para la sociedad que caracteriza como ‘literario’ un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico” (*Estudios* 93).⁶

Los diferentes acercamientos teóricos aquí resumidos permiten, desde una dimensión pragmática, describir el concepto de género literario como “un código objetivable sincrónicamente desde una perspectiva teórica pero en perpetua transformación en el horizonte creador y receptor, dialécticamente modificado, de sus usuarios” (Rodríguez Fontela 17).

El tema del presente estudio, la “novela de artista”, alude explícitamente en primer lugar a su consideración genérica, la “novela”, caracterizada precisamente por su resistencia a la definición, como ya fue señalado por Georg Lukács al afirmar que “en tanto que la característica esencial de otros géneros literarios es descansar en una forma acabada, la novela aparece como algo que deviene, como un proceso” (69). A pesar de su naturaleza abierta en el uso de modalidades discursivas (diálogo, narración, descripción, etc.), de su continuo quebrantamiento de las convenciones literarias, de la

⁶ Cfr. con el papel que la Estética de la Recepción juega en la conformación “del a veces arbitrario y nunca insignificante canon” (González del Valle *El canon* 70).

indefinición de sus límites estructurales, es posible trazar algunos rasgos caracterizadores de la novela que manifiestan una continuidad histórica, tanto práctica como teórica. Siguiendo a Rodríguez Fontela (22-23), es posible distinguir cinco elementos constitutivos del género novelesco:

1) La narración como “sustrato enunciativo dominante”, aunque admitiendo variantes discursivas que suponen una mayor complejidad.

2) El uso de la prosa “como forma básica y dominante” en la enunciación del discurso novelesco, y sin perjuicio de la aparición del verso.

3) La “ficcionalidad como una convención más del género asumida por autores y lectores” y que se constituye como elemento esencial en la diferenciación de la novela con otros géneros (memorias, ensayo, etc.) con los que, merced a la libertad que la caracteriza, suele en ocasiones asimilarse.

4) “El factor cuantitativo de la extensión amplia”, siguiendo a este respecto lo expuesto por E. M. Forster en su *Aspects of the Novel*.

5) Una serie de anécdotas, aventuras o episodios unidos por “la trayectoria vital más o menos prolongada de uno o varios personajes”.

Aun asumiendo que estos aspectos caracterizadores del género han sido asimismo desmentidos por obras novelescas, ofrecen la ventaja de determinar sus específicas estructuras históricas. La consideración, por ejemplo, de “subgéneros” al emplear expresiones como “novela de artista”, “novela de formación”, “novela lírica”, “novela picaresca” o “novela del dictador” se presenta como inoperante en tanto que las distintas descripciones de dichas subcategorías no responden a un criterio uniforme ni a

una misma “lógica genérica” (Schaeffer, *Qu’est* 181). En este sentido, como señala Cesare Segre, “la novela no es el género que comprende subgéneros como la novela policíaca, la novela de terror, la novela de ciencia ficción, etc.: las novelas ‘con atributo’ son desarrollos, especializaciones de la novela, ordenables en una línea histórica y no en una clasificación jerarquizada” (280). Ello aleja la idea de una supuesta jerarquía en la categorización del género novelesco, a la vez que permite entender los “atributos” en un sentido “transhistórico”, según lo define Paul Ricoeur, esto es, de un modo acumulativo a través del cual se desarrolla la tradición literaria.⁷ Para Rodríguez Fontela, la denominación “novela de formación” alude, por un lado, a las “propiedades pragmáticas y discursivas actualizadas en el devenir histórico de la novela”, y por el otro, designa “una estructura temática de origen mítico antropológico que hace referencia al proceso formativo de una entidad individual humana” (25).

Según todo lo expuesto, la “novela de artista” se inserta, pues, no como “subgénero”, sino como género histórico—o variedad “transhistórica”—de la estructura novelesca denominada “novela de formación”, la cual se caracteriza no sólo por su amplia permeabilidad y capacidad de transformación a través de variados géneros históricos novelescos, sino también por su innata vinculación al concepto de novela, pues, como se ha reclamado, “The *Bildungsroman* is not merely a special category: the theme of the novel is essentially that of formation, of education” (Shroder, “The Novel” 16).

⁷ Según Ricoeur, “L’ordre que peut se dégager de cette auto-structuration de la tradition n’est ni historique ni anhistorique, mais transhistorique, en sens qu’il traverse l’histoire sur un mode cumulatif plutôt que simplement additif” (2: 28).

En los siguientes apartados de este capítulo se estudiarán con más detenimiento los conceptos de “novela de formación” o “*Bildungsroman*”, y “novela de artista” o “*Künstlerroman*”, así como se comentarán los antecedentes literarios desde una perspectiva histórica.

I.2. Concepto de “*Bildungsroman*”

Al hablar de *Künstlerroman* es imprescindible considerar en primer lugar la estrecha vinculación, comentada en el apartado anterior, que mantiene con el concepto de *Bildungsroman*, o novela de formación.

La palabra alemana *Bildung* posee una serie de matices semánticos que no tienen equivalente en otras lenguas. Hace referencia a la formación tanto en un sentido corporal como espiritual. En altoalemán antiguo, el vocablo *bildunga* significaba creación y realización, y sólo a partir de la Ilustración surge *Bildung* como concepto pedagógico y motivo de reflexión filosófica al amparo del *Humanitätsideal*.⁸ Aunque la novela de formación no es exclusivamente germana, una serie de específicas circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales⁹ permitieron que llegara a su forma paradigmática en Alemania a fines del siglo XVIII y alcanzara su máxima expresión con la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), considerada como prototipo de los *Bildungsromane*.

Sin embargo, ya el interés por la novela en las últimas décadas del siglo XVIII, al par que la escasez de textos teóricos sobre el género, habían llevado a Christian Friedrich von Blanckenburg a escribir su *Versuch über den Roman* (1774), donde, a

⁸ Así, pueden recordarse las aportaciones de Herder, Schiller, Fichte, Kant, Humboldt, y las que posteriormente elaboraron Hegel, Gadamer o Berman, entre muchos otros.

⁹ Según Miguel Salmerón, el hecho de que el *Bildungsroman* se haya desarrollado en la cultura alemana “se debe a la importancia que concede a la formación. La burguesía en Alemania tiene un desarrollo histórico peculiarmente lento que la hace políticamente menos activa que la francesa y socialmente menos relevante que la británica. A cambio es más reflexiva y tiene un interés teórico, institucional y estético por la formación mucho más intenso” (*La novela* 15). De forma más contundente, Rodríguez Fontela también refiere las particularidades de la cultura alemana que favorecieron su creación, hasta el punto de afirmar que “sin el concurso del sustrato lingüístico cultural alemán, no hubiera existido ni la *Fenomenología* hegeliana ni el *Bildungsroman*” (31).

propósito de *Geschichte des Agathon* (1767) de Christoph Martin Wieland¹⁰, se acerca a la descripción del *Bildungsroman*—aunque sin llegar a mencionar el término—cuando afirma que las más perfectas y modernas de las novelas son aquéllas que describen tanto el “desarrollo” del personaje como las circunstancias que promueven dicho proceso formativo, siendo éstas algo más que un hilo conductor. Así, basándose en el principio aristotélico de “fábula”, Blanckenburg defiende que “la obra sólo debe y puede ser un todo” (Salmerón 45). El relato del aprendizaje del protagonista no sólo es tema principal de la obra sino que también actúa como principio poético de la misma. Esto es, aunque hay numerosas novelas centradas en el desarrollo vital de un individuo, en el *Bildungsroman* ese proceso es la razón de ser de la obra y no un mero resultado de la amplificación del tiempo narrativo.

Fue Karl von Morgenstern, quien, precisamente para designar la novela de Goethe, acuñó el neologismo *Bildungsroman* y lo utilizó por primera vez en 1810 en un curso en la Universidad de Dorpat (hoy Tartu, Estonia). Morgenstern definió *Bildungsroman*—que consideraba “la más ejemplar, la más extendida y particular forma de la novela y la esencia de ésta” (Salmerón 46)—como aquélla que “representa la formación del héroe desde sus comienzos hasta un determinado grado de perfección” (46). Otra característica discutida por Morgenstern es la del papel que la novela juega en la formación del lector, fomentada a través de la experiencia pedagógica del héroe.

¹⁰ Considerada por muchos autores como el primer *Bildungsroman*. Véase Michael Beddow, *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann* (2-3).

Por su parte, las contribuciones de Friedrich Hegel y Karl Rosenkranz conectaron la problemática filosófica del *Bildung* con el género del *Bildungsroman*, al configurarse ésta como manifestación artística de los ideales de autorrealización humana expresados por la filosofía idealista alemana. A finales del siglo XIX, Wilhelm Dilthey inició el proceso de consolidación y expansión del término *Bildungsroman* hacia los estudios filológicos y literarios¹¹, a la vez que defendió la “germanidad” de esta forma novelística que daría lugar a fuertes controversias sobre la politización de su uso.

Ya en el siglo XX, Lukács supone otro eslabón fundamental en la elaboración teórica del concepto de *Bildungsroman*. Su *Teoría de la novela* (1914) reflexiona ampliamente sobre el desajuste entre el individuo y la sociedad, hasta el punto de caracterizar al héroe novelesco por su alejamiento del mundo, que le es “extraño” y “hostil” (75), y el tema de la novela como el desarrollo de la aventura a través de la cual el protagonista es probado:

La novela es la forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia. (86)

¹¹ Téngase en cuenta que los textos de Morgenstern habían sido publicados en revistas locales de Dorpat, y, hasta tal punto eran poco conocidos, que Dilthey cree estar acuñando el tecnicismo cuando afirma: “Quiero denominar las novelas que siguen la escuela de Wilhelm Meister [...] Bildungsromane” (Rodríguez Fontela 35).

La impronta hegeliana que subyace en estas palabras de Lukács proyectan el perfil característico del *Bildungsroman* en el esquema teórico de la novela, de modo que no es descabellado afirmar que la teoría luckasiana de la novela es, hasta cierto punto, una teoría del *Bildungsroman*.

Por otro lado, el choque entre individuo y sociedad lleva a Lukács a plantear la imposibilidad de la plenitud perseguida en la búsqueda. De este modo, el final utópico o fragmentario se constituye en característica inherente a las novelas de formación. Como señala el filósofo Miguel Salmerón, el ideal del *Bildung*, “la formación integral del individuo, se revela como un imposible. El ser humano está incapacitado para controlar el azar, pero al mismo tiempo no puede resistir la voluntad de dominarlo. Esta ambivalencia produce desazón, y dicha desazón sólo puede ser ignorada mediante la utopía o ser asumida dando lugar a un final fragmentado y oscuro” (59).

También se ha observado (Swales 93-94) que subyace una ironía implícita en los finales abruptos, sorprendentes, estériles o inconclusos que suelen caracterizar el género. A través de la ironía, la voz autorial consigue esa distancia poética del lector permitiéndole desarrollar la lucha dramática que el héroe mantiene entre su anhelo de realización personal y el mundo que tan sólo posibilita una realización fragmentaria, como ya Friedrich Schiller denunciaba (146-49). Para Lukács, “La ironía del escritor es la mística negativa de las épocas sin dios”, de modo que “constituye la objetividad de la novela” (87). La búsqueda de la plenitud por parte del héroe choca contra la realidad “como la abeja en el vidrio sin conseguir pasarlo, pero sin advertir que ese no es el camino” (87). Con estas palabras, Lukács pone de manifiesto la inviabilidad de alcanzar

plenamente las metas que el héroe persigue y que acentúan el carácter utópico que subyace en la idea de *Bildung*. Sin embargo, sólo a través de un ejercicio artístico-imaginativo logramos la ilusión de un final. Como ha señalado Frank Kermode, las “Ficciones narrativas, como el *Bildungsroman*, se muestran especialmente aptas, en su estructura cíclica y reflexiva, para dotar de sentido a una vida y crear la ilusión de que se rompe la línea temporal caótica que fluye inexorablemente hacia la muerte” (16).

En el *Bildungsroman* se manifiesta, pues, una estructura antropológica de carácter universal que responde al anhelo inmemorial del ser humano por hallar un sentido a la vida. Tal y como advertía la inscripción grabada en el frontispicio del templo de Delfos—“Hombre, concóctete a ti mismo y conocerás el universo”—, la comprensión del macro-cosmos parte primeramente del auto-conocimiento del micro-cosmos humano. Así también la novela opera como un micro-cosmos capaz de dar sentido al caos. La paradoja reside en que los *Bildungsromane* poseen el “sentido de un final” (en palabras de Kermode) y son, al mismo tiempo, novelas de comienzo.¹² Este aspecto será comentado con más detalle en el siguiente apartado, dedicado al *Künstlerroman*.

Con el breve panorama que constituye este apartado se ha querido poner de relieve cómo el largo debate teórico sobre la novela de formación no puede desligarse

¹² En esta línea, Rodríguez Fontela alude a la “insatisfacción inherente” al *Bildungsroman*: “Insatisfacción por ese final que presta sentido coherente a la vida ficticia del héroe pero que nos deja con la sensación de inacabamiento: hay demasiado esfuerzo ‘humano’ concentrado en la novela para sintetizarlo en un final que, por fuerza, ha de resultar abrupto, truncado. Insatisfacción en el vacío creado por la ausencia de comprobación de resultados en una pretendida fase adulta. Sabemos que la autoformación de nuestra vida no acaba nunca pero exigimos que se cumpla la ilusión creada por el *Bildungsroman*: la ilusión de considerar concluida la constitución de la personalidad heroica” (48).

de la teoría general de la novela pues atañe a la esencia misma de lo que por ésta entendemos en tanto que reproduce uno de los patrones prototípicos del género novelístico: “el del joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo” (Baquero Goyanes 34). Hay que reconocer, pues, una determinante vocación universalista en el *Bildungsroman* que propicia la adquisición, por parte de autores ajenos a los estudios germánicos, del término como género histórico—esto es, la forma específica de novela surgida en Alemania a finales del siglo XVIII—y su construcción y aplicación al debate teórico sobre la novela. Este reconocimiento hace que el *Bildungsroman* sea considerado como un género revelador de la modernidad de la novela a través del proceso formativo del héroe.

También se ha querido evidenciar que los elementos aquí expuestos relativos a la novela de formación fundamentan asimismo la modalidad de la novela de artista, pues, como se señaló anteriormente, ambos conceptos son equiparables. Más adelante se verá su aplicación a las novelas que forman el corpus de este estudio, pero antes se realizarán algunas consideraciones específicas sobre el concepto de novela de artista y su elaboración teórica.

I.3. Concepto de “*Künstlerroman*”

Muchas de las características establecidas por la teoría del *Bildungsroman* descrita en el anterior apartado pueden aplicarse al *Künstlerroman*, como por ejemplo su final fragmentario, abrupto o inconcluso, en tanto que evidencia la imposibilidad de la autorrealización. De este modo, los *Künstlerromane* suelen terminar en el momento en que el artista-héroe alcanza su madurez creativa.

Se puede describir la novela de artista como una variedad del *Bildungsroman* que narra la formación y desarrollo de la sensibilidad artística del protagonista.¹³ De igual modo que el *Bildungsroman* se desarrolla como necesidad estética para dar respuesta al creciente protagonismo del individuo en la sociedad moderna, el *Künstlerroman* va cobrando forma a medida que el artista cobra importancia como personaje protagónico en la obra literaria.

A finales del siglo XVIII y primeros del XIX, el *Künstlerroman* tiene una mayor representación en autores como Friedrich Schlegel, Novalis, George Sand, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Edmond y Jules Goncourt, Émile Zola... Sin embargo, a partir del fin de siglo resurge con fuerza, viviendo su época áurea en la primera mitad del siglo XX en casi todas las literaturas occidentales, con maestros como José Martí, José Asunción Silva, Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, *Azorín*, Pío Baroja, Thomas Mann, Vicente Blasco Ibáñez, Herman Hesse, Gabriel Miró, D. H.

¹³ La consideración del *Künstlerroman* como variedad del *Bildungsroman* ha sido ampliamente estudiado. Véanse, a este respecto, “El profesor de arte lo menciona [el término *novela de formación*] de pasada para adentrarse acto seguido en la exposición de un subgénero del mismo, la *novela de artista*” (Salmerón 43).

Lawrence, James Joyce, Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés o Ramón Gómez de la Serna, sin intención de ser exhaustivos.

La categoría teórica de *Künstlerroman* surge, pues, como herramienta de análisis al querer examinar algunos aspectos centrales que, para los tiempos modernos, significa la figura del artista. Herbert Marcuse será quien realice el primer y fundacional estudio de dicha modalidad narrativa con su tesis doctoral, *Der Deutsche Künstlerroman*, defendida en la Universidad de Friburgo en 1922 pero inédita hasta 1978, un año antes del fallecimiento del filósofo. Desde el comienzo de su trabajo, Marcuse se preocupa de establecer “La posizione particolare che il ‘romanzo dell’artista’ occupa” no sólo en la literatura épica sino también en el campo general de la novela (3). De este modo, su estudio comienza afirmando que:

La delimitazione su cui si basa questa ricerca, per cui il “romanzo dell’artista” viene distinto e separato dall’insieme degli altri romanzi come un tipo particolare e *sui generis*, può trovare la propria giustificazione solo se è possibile individuare e mettere a fuoco una natura e una problematica specifica di questa forma di romanzo, e se si può dimostrare che essa occupa un posto particolare nell’ambito della letteratura epica in generale e poi anche in quello del romanzo. (3)¹⁴

¹⁴ El texto de Marcuse sólo está disponible en el original alemán (*Der Deutsche Künstlerroman. Schriften*. Vol. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1978. 9-343), y en italiano, traducido como *Il ‘romanzo dell’artista’ nella letteratura tedesca*, y de cuya edición se han extraído ésta y las siguientes citas.

Este empeño por desentrañar la “natura” y la “problemática específica” articula gran parte de su tarea interpretativa, al tiempo que establece un patrón seguido por posteriores investigadores, como Roberta Seret, cuyo trabajo se verá más adelante.

A partir de las consideraciones dadas por Luckács en su *Teoría de la novela* en relación al papel emblemático y representativo de una época que juega el héroe de la novela, Marcuse caracteriza el *Künstlerroman* como el tipo de novela “in cui un artista è inserito e inquadrato nel mondo circostante come esponente di una forma specifica di vita” (4). Ello no implica, según lo ha expresado Lia Ogno (239), que se trate forzosamente de personajes con las habilidades necesarias para lograr la creación artística—bien sea que efectivamente la lleven a cabo o que quede en mero propósito—sino que se perfilan como entes de ficción moldeados por una excluyente atracción por las cuestiones estéticas y dotados de gran sensibilidad artística. El arte se erige como criterio normativo para este tipo de personajes y narrativa:

Ciò determina la posizione storica del “romanzo dell’artista” nella letteratura epica: esso diventa possibile solo quando l’artista comincia a rappresentare una forma particolare di vita, quando le forme di vita della comunità non sono più conformi al suo carattere e alla sua natura, e cioè quando l’arte non è più immanente alla vita, non è più l’espressione necessaria della vita compiuta della totalità. (4-5)

Con estas palabras Marcuse pone en evidencia que la ruptura de la visión unitaria de la vida, esto es, con el surgimiento del conflicto vida-arte, germina asimismo el género del

Künstlerroman, cuyo héroe ya no es capaz de mantener ese equilibrio armonioso que sí pudo existir en otras épocas históricas.

Desde el momento en el que el creador comienza a vivir “la propria incarnazione come una incongruenza e come una limitazione” (8) emerge en él una auto-conciencia que enfrenta su propia condición con el mundo que le rodea. De este modo, la imagen del artista en numerosas obras literarias de los siglos XIX y XX suele reflejar su antagonismo con la moral defendida por la sociedad burguesa, a la vez que su figura queda perfilada por la búsqueda de “una vida pura y nueva que, en el choque con la forma de vida burguesa, suele acarrear dolor, marginación y fracaso” (Ogno 239). La vida bohemia se transforma en el único reducto posible donde el artista puede conservar sus ideales a salvo de las intromisiones de la sociedad burguesa. En el *Künstlerroman* aparece, por tanto, un rechazo a la moral social de la burguesía, repulsa, además, sesgada de negatividad por la condición marginal del creador en el entorno social.

En su ensayo, Marcuse deslinda históricamente el *Künstlerroman* entre el prerromanticismo alemán y Thomas Mann. De este modo, este género novelístico queda así definido con unas particularidades específicas con respecto a su héroe-artista y al concreto período histórico en el que surge:

la disgregazione e la lacerazione delle forme di vita organiche, il contrasto fra l'arte e la vita, la separazione dell'artista dal suo ambiente, costituiscono la premessa storica del “romanzo dell'artista”, e il suo problema centrale e decisivo è il dolore e la passione nostalgica dell'artista solitario e la sua lotta per una nuova comunità. Così il

“romanzo dell’artista” è contrassegnato, fin dall’inizio, da un’ispirazione lirica e soggettivistica, e contraddice, in fin dei conti, alla natura dell’epica; per cui il conseguimento, da parte di un artista, della concezione epica del mondo e del riscatto che essa implica, esige precisamente, in ogni singolo caso, il superamento del “romanzo dell’artista” come forma letteraria. (430)

Como puede apreciarse en esta cita, Marcuse va más allá de una mera indagación retrospectiva del género e “inscribe este complejo fenómeno literario dentro de una concepción general del arte y de una filosofía de la historia” (Ogno 240).

Por su parte, Roberta Seret publica en 1990 otro decisivo ensayo sobre el *Künstlerroman* moderno. Para Seret, el rasgo identificador del género es el proceso de aprendizaje, entendido como viaje. Así, define el *Künstlerroman* como “The narration of the formation and development of the artist” (vii), lo cual equivale a considerarlo como variedad del *Bildungsroman*, es decir, una novela en la que la búsqueda de la creatividad se narra desde la niñez del protagonista hasta su madurez. De hecho, Seret distingue entre *Künstlerroman* y “artist novel”, puesto que la segunda “narrates a story of which the protagonist is already a formed artist” (5). Seret amplía su concepto de “artist novel” frente a *Künstlerroman* con las siguientes caracterizaciones: “less psychological in its implications and less personal in its perspective than the confession [...] Importance is not placed on the formation of the artist, as it is in the *Künstlerroman*, but on the narration of situations and experiences related to the artist-protagonist” (5). En efecto, como señala Francisco Márquez Villanueva, este “juicio extremo”

obligaría a borrar “de un plumazo a algún supremo maestro del género, como es Thomas Mann” (92). De hecho, Seret elimina de su lista obras como *Doctor Faustus*, de Thomas Mann, *Doctor Zhivago*, de Boris Pasternak, o *Look Homeward, Angel*, de Thomas Wolfe. En el ámbito de las literaturas hispánicas, quedarían también fuera *De sobremesa*, de José Asunción Silva, *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez, o las mismas de Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja y Gabriel Miró sobre las que gira parte de esta tesis.

Como Roberta Seret destaca, el género facilita al artista una solución al “conflict between the desire to isolate himself from humanity and the need for social roots” (22). El artista puede establecer dichas raíces “creating a spiritual biography and tangible identity. In order to alleviate any future anxiety, the Romantic artist unconsciously rejected the present and embraced the past. Popularity of the literary confessional genre, dreams of chivalric heroism, and memories of his own childhood influenced the artist to turn toward the past” y concentrando toda su atención en sí mismo “to create a literary asylum” (22).

En el ámbito del hispanismo, no hay estudios que apliquen el concepto teórico del *Künstlerroman* hasta el último cuarto del siglo XX, si bien la presencia de artistas en obras literarias no pasó desapercibida desde la misma aparición de las obras, como se comprueba a través de la lectura de las reseñas contemporáneas—y que más adelante habrá ocasión de comprobar. De estos tempranos acercamientos, deben mencionarse el ensayo de Joaquín Casaldueiro “Gabriel Miró y el cubismo”, incluido en sus *Estudios de literatura española* (1962), así como el de A. W. Phillips titulado “El arte y el artista en

algunas novelas modernistas”, publicado en 1968 y recogido en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios* (1974).

Con todo, Rafael Gutiérrez Girardot es, cronológicamente, el primero en aplicar a la literatura latinoamericana, en su libro *Modernismo* (1983), la categoría de “novela de artista”, tomada fundamentalmente de la tradición alemana (véanse especialmente 51-55 y 61-70). En 1990 aparece *La novela del artista*, donde Francisco Calvo Serraller, a propósito en este caso de la obra de Balzac, “difunde entre la crítica de ámbito hispánico la categoría de ‘novela de artista’ y los problemas a ella vinculados, y sienta, además, las bases para un tratamiento exhaustivo y pormenorizado del tema” (Ogno 241). Así, tras los trabajos de Gutiérrez Girardot y Calvo Serraller comienzan a publicarse diversos estudios en torno al *Künstlerroman*, entre los que cabe destacar las aportaciones de Lia Ogno, Nil Santiáñez Tió, Francisco Márquez Villanueva, Facundo Tomás y Yolanda Latorre, entre otros.

Para la primera autora mencionada, Lia Ogno, las “novelas de 1902” son “susceptibles de ser analizadas como ‘novelas de artistas’” en tanto que, a la luz de esta categoría teórica, revelan “un indudable ‘parecido de familia’” (242) en la disposición de los diferentes elementos que constituyen el *Künstlerroman*, sintetizados por Ogno en que

quedan perfectamente encuadradas dentro de la época de desarrollo de la “novela de artista”; contienen una fuerte crítica de la sociedad y de la moral de su tiempo; alguno de sus personajes principales mantiene lo que hemos llamado una relación especial con el arte, es decir, el arte se

levanta como criterio normativo de sus vidas; estos mismos personajes viven en los márgenes de la sociedad y todos ellos, con diferentes grados y modalidades, acaban abrazando un fracaso existencial, que, en los casos más radicales, es también un fracaso artístico. (241-42)

Se han enfatizado los elementos que asocian la novela de formación con la novela de artista, pero eso no significa que no existan determinados rasgos diferenciadores, como el ya mencionado de la figura protagónica del artista, o el carácter autobiográfico que subyace en estas narraciones, en tanto que, por lo general, la carrera artística narrada es trasunto de la del propio autor.

En este sentido, son fundamentales los vínculos que el *Künstlerroman*—a través de su relación con el *Bildungsroman*—tiene con la autobiografía y con la novela lírica. Para Rodríguez Fontela, “La autobiografía es [...] un género narrativo que ha intervenido decisivamente en la configuración de la novela, en general, y, en especial, en la del [*Bildungsroman*]” (469). Según la autora, la “interferencia de géneros narrativos” que se produce en la época moderna reproduce la misma “comunicación interactiva entre historia y ficción” que la ocurrida en la Antigüedad entre el género histórico y el embrionario género narrativo (469). Por otro lado, “La acentuación del discurso autobiográfico en la novela del siglo XX potencia la fase reflexiva del [*Bildungsroman*], que halla su más lograda expresión en la *novela lírica*” (469). El abandono de los presupuestos realistas en este momento histórico permite que “la autoconciencia narrativa de la historia ficticia que representa el discurso de una novela

lírca conflu[y] con la autoconciencia del mismo género, para representar la madurez reflexiva de la humanidad que las genera” (469).

Según María de los Ángeles Rodríguez Fontela, el *Künstlerroman* “se encuentra a medio camino entre la autobiografía y la novela: semánticamente, al lado de aquélla, convencionalmente, del lado de ésta” (258). Sin embargo, y a pesar de su fuerte impregnación autobiográfica, estas novelas no deberían ser leídas completamente como autobiografías. Tomando el ejemplo de uno de los autores estudiados, José Martínez Ruiz, se comprueba que nunca renunció a la distancia literaria, negándose a firmar con sus lectores el “pacto autobiográfico” (en la expresión de Phillippe Lejeune) que garantiza la identidad del autor-narrador-personaje y, por tanto, la naturaleza referencial del texto, de forma que el autor se compromete ante el lector a hablar de sí mismo, a contar su vida real y a decir la “verdad”. Mención aparte merece la presencia habitual en las obras protagonizadas por un artista de un álte[r] ego del autor. Así encontramos, además de a Antonio Azorín en Martínez Ruiz, a Sigüenza en Miró, Alberto Díaz de Guzmán en Pérez de Ayala, Pierre Sandoz en Zola o Stephen Dedalus en Joyce.¹⁵

¹⁵ Para el *Künstlerroman*, véanse también a Carl Malmgren (análisis en profundidad de *Tonio Kroger* de Thomas Mann y *Lost in the Funhouse* de John Barth como ejemplos de *Künstlerromane* modernista y postmodernista respectivamente), Lilian Falk, David Stouck o el amplio examen realizado por Ursula Mahlendorf. En su ensayo, Howard Engelberg argumenta, a través del análisis de *Roderick Hudson*, que Henry James fue el primer autor en lengua inglesa en emplear el “artist’s dilemma” procedente del *Künstlerroman* como recurso argumentativo en una novela. Véase Madelyn Jablon para un estudio del género con protagonistas que son músicos de blues. Por otro lado, hay que señalar cómo la novela femenina de nuestros días muestra una tendencia acusada hacia el *Künstlerroman*, “practicado por las escritoras contemporáneas en una particular dirección autobiográfica: el hallazgo de la identidad personal y social en la confrontación con la expresión literaria” (Rodríguez Fontela 258). Para este tema, véanse Rachel DuPlessis, Leslie Hankins, Biruté Ciplijauskaitė, Gail Houston, Roberta Sellinger Trites y Charlotte Goodman.

I.4. Antecedentes literarios del *Künstlerroman*

Tal y como como Ernst Kris y Otto Kurz han puesto de relieve en su ya clásico ensayo *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, publicado en 1934, el motivo del artista como figura protagónica en la literatura puede remontarse al Renacimiento, momento en el que aparecen numerosas biografías de carácter veladamente legendario en las que se glorifican desde un punto de vista ficticio las vidas de los grandes creadores, fundamentalmente visuales. Este tema también ha sido estudiado por Rudolf y Margot Wittkower en *Born under Saturn: The Character and Conduct of the Artist*, aparecido en 1963 y que junto con *Ivory Towers and Sacred Founts*, de Maurice Beebe, constituyen aún hoy los estudios básicos sobre este tema y sirven de base teórica y crítica a la presente investigación.

Sin embargo, no es hasta mediados del siglo XVIII cuando comienzan a aparecer novelas de artista como género narrativo con una naturaleza y problemática específicas, según la caracterización dada por Marcuse. Francisco Calvo Serraller recuerda en *La novela del artista* (33-40) que, ya para 1762, Denis Diderot había comenzado a redactar *Le Neveu de Rameau*, sátira dialogada entre un personaje denominado Lui—trasunto del excéntrico y extravagante Jean François Rameau, sobrino del conocido músico—y Moi—el filósofo, un hombre que defiende el genio y el papel beneficioso para la sociedad que desempeña la filosofía. Diderot también plasma su atracción por los temas artísticos en obras como *Paradoxe sur le comédien* (1773 y 1777) y la novela *Jacques le fataliste et son maître* (1765 y 1780).

De 1780 son las *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* de William Beckford—si bien se publicaron anónimamente—y diez años más tarde, en 1790, Goethe publica su tragedia *Tasso*, que constituye, según Calvo Serraller, “una referencia obligada para el asunto en sí de la conciencia y la imagen social del artista contemporáneo” (42). A través de la figura del famoso autor italiano—cuya tormentosa vida tantas obras inspiraría—, Goethe acierta a revelar no sólo el destino funesto que le aguarda al creador Moderno, sino también “el derecho que le asiste en su actitud anti-social” (942), en virtud de su genio, de su sobrenatural capacidad creativa.

El interés de Goethe por la naturaleza del arte se refleja también en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Sin embargo, si bien es incuestionable el papel fundacional de esta novela en la genealogía del *Bildungsroman*, no puede afirmarse otro tanto de ser considerada al mismo tiempo la primera muestra del *Künstlerroman*, como algunos autores así lo han señalado.¹⁶ Aun reconociendo la importancia de la novela de Goethe en la conformación del *Bildungsroman*—y por ende en el *Künstlerroman*—, así como su decisiva influencia a lo largo del tiempo, hay un elemento fundamental que distancia el *Wilhelm Meister* de la novela de artista y es precisamente lo que constituye uno de sus rasgos esenciales: el papel del arte como motor del proceso formativo del protagonista. En la novela de Goethe, el episodio de la compañía teatral es tenido como un momento transitorio en la formación del héroe, es decir, la experiencia artística es “un error necesario que, subsanado, posibilita el tránsito a nuevas etapas” (Salmerón

¹⁶ El *Wilhelm Meister* puede considerarse “un compendio del resultado de la entrada del sujeto moderno en la entrada del mundo: la literatura sentimental, el diario, el libro de confesiones pietista y el libro de viajes” (Salmerón 117).

132). Esta concepción será distinta en la estética romántica, en la que el arte no es una mera etapa del proceso formativo sino “la instancia formativa por excelencia, una realidad absoluta, con carácter de *sujeto-sustancia*”, lo que permite, desde el punto de vista romántico, una concepción poética universal como “medio de interminable acercamiento al máximo formativo: la unidad de naturaleza y espíritu” (Salmerón 132). De hecho, las primeras muestras de *Künstlerroman* surgen como reacción al *Wilhelm Meister*, y no sólo por la concepción del arte sino por todo un frente estético contrario a Goethe.

Creado por Friedrich Schlegel, este movimiento anti-Goethe se sentía particularmente molesto por el hecho de que el maestro de Weimar, impulsor al fin y al cabo de lo germánico y lo gótico, hubiera alcanzado un papel de figura universal y clásica, hasta el punto de que los románticos acabaron considerándolo “como un padre que los había abandonado” (Salmerón 128). El Romanticismo alemán sentía gran admiración por la Edad Media en tanto que ésta encarnaba para ellos lo genuinamente germano, lo legendario, lo gótico y una vuelta al interés por el misterio y lo sobrenatural. Este neo-medievalismo va también acompañado de una fuerte atracción por el catolicismo—cuya ritualidad era estéticamente más atractiva que la reforma luterana—, el platonismo político—que alcanza unas tomas de posición reaccionarias y anti-ilustradas—, y el ya mencionado frente estético contrario a Goethe.

En 1785 Karl Philipp Moritz publica *Anton Reiser*, novela autobiográfica que al igual que el *Wilhelm Meister*, concluye con la fuerte decepción que el personaje sufre con la experiencia teatral. La firme resolución artística de su protagonista le lleva a

relegar todo aquello que no pertenece a la esfera del arte. Sin embargo, a pesar de su absoluta sumisión al ideal estético y la búsqueda de la perfección formal, Anton lleva dentro de sí la duda, que actúa como un virus corrosivo y se alimenta de la insatisfacción por la incapacidad de unificar el arte y la vida.

Con *Ardinghello*, publicada en 1787, Wilhelm Heinse traza, según Rafael Gutiérrez Girardot, el perfil del artista como genio (51). Constituye una de las primeras muestras de *Künstlerroman* en las que el arte se incorpora decisivamente a la experiencia vital del creador. Dicha representación del artista aparece caracterizada por la plenitud vital y ansia de libertad asociadas de forma prototípica con el Renacimiento italiano. De este modo, la vida de Ardinghello renuncia al camino del arte y su resolución inicial por alcanzar la plenitud artística y se abandona a la experiencia vital. Con el triunfo de la vida, el arte queda reducido a una lejana y ya inalcanzable aspiración juvenil.

Particularmente representativo, en esta genealogía, es el caso de Novalis, cuyo *Heinrich von Ofterdingen* (1802) fue inicialmente concebida como novela de formación bajo el influjo de *Wilhelm Meister*. Sin embargo, después acaba rechazando el modelo goethiano hasta proponerse realizar un “anti-Meister”, “una obra en que la poesía sin componendas triunfara dándole al individuo, Heinrich, su formación y ofreciendo a la humanidad en general el camino de su salvación” (Salmerón 128).

La novela narra la formación de un poeta, Heinrich von Ofterdingen, trasunto lejano de un cantor medieval alemán homónimo del que se tienen pocos datos y que sirvió de inspiración para su relato. A través de un viaje a Augsburgo en compañía de su

madre, el joven Heinrich va experimentando diversas peripecias con personajes que encarnan varias ocupaciones humanas—el comercio, la guerra y la minería—, y aun cuando se reconoce su valor y utilidad, manifiestan su incapacidad para expresar la esencia humana en su totalidad, como sí hace la poesía. Cuando Heinrich llega a Augsburgo ya ha aceptado su excluyente vocación de poeta. Allí se hace discípulo del poeta Klingsohr, a la vez que se enamora de su hija Mathilde, con quien se casa. Klingsohr instruye a Heinrich sobre poesía. Según Klingsohr, hay dos formas de acercarse a la naturaleza: por mero goce o con el intelecto. Del mismo modo, el exceso de sensualidad que caracteriza al joven poeta suele obnubilar la reflexión y frialdad que se necesitan para el ejercicio poético. De este modo, Klingsohr aconseja que, sin perder el entusiasmo juvenil, el poeta haga uso de la inteligencia adquirida y desarrollada con los años, y así le dice a su discípulo: “La poesía quiere ante todo que se la practique como un arte riguroso. Como mero goce deja de ser poesía” (Salmerón 124). Klingsohr continúa sus reflexiones estéticas alrededor del tema de la Naturaleza y su relación con el hombre. La escisión humana entre sensibilidad e intelecto hace que la naturaleza ejerza de “maestra y obstáculo para la poesía” (124).¹⁷ La poesía necesita tanto del impulso sensual como de una planificación intelectual, lo que lleva al maestro a aconsejar la selección y la economía en el arte poético. Hay que evitar el parloteo hueco de pretender cantarlo todo. Por último, para Klingsohr la esencia de la poesía surge del impulso primario del ser humano por emplear la lengua, sin atender a barreras

¹⁷ Cfr. con opiniones de Yuste, en *La voluntad*, acerca de la emoción ante el paisaje ofrecidas en el tercer capítulo.

temporales, espaciales o vitales, en tanto que la poesía es un modo de actuación intrínseco a la naturaleza humana.

Todo este proceso de aprendizaje de Heinrich como poeta está narrado en la primera parte de la novela, titulada “La espera”. La segunda, “La consumación”, debía narrar la plenitud artística del héroe y el triunfo final de la poesía sobre la vida. Sin embargo, la muerte de Novalis dejó inconclusa la obra, con lo que, según Salmerón, “volvió a cumplirse el destino de la novela de formación: utopía o fragmento” (128), aunque si bien las creencias artísticas de Novalis alcanzan “una intensidad tal que no le hacen percibir como utopía el mundo inverosímil, fabulístico y lisonjero que nos presenta”, su prematuro fallecimiento “redujo la obra a fragmento” (128).

También poeta es Walt, protagonista de *Flegeljahre* (1804-05) de Jean Paul. Y aunque la novela pretende ser homenaje al *Wilhelm Meister*, su concepción y planteamientos plenamente románticos la alejan del modelo goethiano, especialmente en la consideración del papel del arte mencionada con anterioridad. Si en el caso de Novalis se planteaba la posibilidad de la victoria de la poesía, en Jean Paul, a pesar de reconocer el enorme potencial de la poesía, se limita su alcance formativo por las condiciones socioeconómicas del creador. Esto, unido a su tenebroso final, hace que la novela propine “un fuerte puñetazo en forma de desengaño a las propuestas y esperanzas estéticas de Friedrich Schlegel y de Novalis” (Salmerón 133), lo que lleva a la paradoja de ser una obra romántica en sus planteamientos pero alejada estéticamente en cuanto a sus resultados.

Con la aparición en 1831 de *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Honoré de Balzac puede afirmarse que la novela de artista como género ha alcanzado un grado de elaboración estética lo suficientemente rico como para despertar el interés en otras literaturas. Sobre el papel que esta novela desempeña en la genealogía del *Künstlerroman*, baste recordar que Calvo Serraller la considera “como la creadora del principal arquetipo de artista de ficción [...] cuyo protagonista, el pintor Frenhofer, ha servido como modelo, de alguna manera, a todas las novelas de este tipo que posteriormente se han escrito” (*La novela* 14). No en balde, Balzac manifestó durante toda su trayectoria una intensa fascinación por el arte, reflejado en las abundantes obras novelísticas que giran alrededor del mundo artístico y de sus gentes, como puede apreciarse en *Les Employes* (1837), *La Rabouilleuse* (1841), *Pierre Grassou* (1842), *Un debut dans la vie* (1842), *Les comédiens sans le savoir* (1846), *La cousine Bette* (1846) o *Le cousin Pons* (1847), entre otras.

Tras este somero repaso de algunas de las novelas de artistas más significativas de los inicios del género y que han gozado de mayor repercusión en otras literaturas, los siguientes apartados se concentrarán en las novelas españolas que son objeto del presente estudio. No obstante, antes de seguir adelante, debe tenerse en cuenta que, aún sin poder considerar las obras teatrales como naturales antecedentes del género, es indudable que ejercieron una gran influencia en la conformación del artista como personaje protagónico, como ya se apuntó a propósito de *Tasso* de Goethe. Por tanto, el interés que el teatro español finisecular demuestra por la figura del artista no es, de ningún modo, un fenómeno aislado en las tablas europeas. Paradigmática a este respecto

es *La gata de Angora*, obra que sitúa en torno a 1900 a un Benavente que “De todos los miembros de su generación es el que más pronto conoce y saborea el éxito, el más admirado y respetado, el que alcanza mayor popularidad” (Torrente Ballester, *Panorama* 250). Es, además, un escritor que participa activamente en la conformación de la nueva generación de escritores con una postura tanto vital como estética simbolizada en esa altivez con la que “se paseaba por las calles de Madrid con su perfil cervantesco, su barba puntiaguda, sus ojillos penetrantes y sus puros ‘kilométricos’” (Ortega 2).

Por otro lado, el tratamiento del tema del arte y el artista emparenta esta obra con un amplio y significativo conjunto de textos contemporáneos, no sólo de Benavente sino también de otros autores, en los que se manifiestan las preocupaciones de los creadores finiseculares ante el avance de la sociedad burguesa, con las contradicciones propias de quien pertenece plenamente a ella. Para muchos de estos creadores, el tratamiento artístico del tema del artista “obedece a una realidad social muy concreta: la toma de conciencia del hombre de letras y del artista de su ambigua posición en una sociedad regida por las leyes del mercado, por el valor del dinero y por una mentalidad práctica en esencia” (Santiáñez 173). José Miguel Oviedo, por su lado, afirma que “La presencia de héroes-artistas era un modo de subrayar el derecho del individuo a su libertad interior y civil [. . .] El único refugio del personaje-artista era su arte y su erotismo (dos actividades asociales), a través de los cuales podía alcanzar el absoluto del ideal” (45). La creación artística, por tanto, revela un conjunto de tensiones de doble dirección: es un camino para resolver el conflicto inherente a la vida del creador, a su

“naturaleza problemática”, y al mismo tiempo, cuánto más se ejercita el arte, más antisocial es el artista. El reconocimiento social es, al mismo tiempo, la confirmación de su estatus marginal, pues los dos se incrementan simultáneamente.

Por último, no hay que perder de vista que el teatro, a diferencia del texto escrito, tiene una evidente dimensión pública que incrementa su efecto polémico. Comprar y leer un libro son decisiones totalmente singulares e individuales, siempre y cuando no existan otros factores que influyan. Por el contrario, el teatro siempre ha sido decisivo en las discusiones éticas y estéticas. En cierto modo, la lucha por el espacio cultural es mucho más agresiva en el ámbito público, por lo tanto el éxito final de Benavente requiere dicho reconocimiento. Richard Cardwell recuerda, en referencia a la configuración de la literatura de fin de siglo, que “estamos describiendo y analizando una guerra, cuando no literaria sí política e ideológica en su amplio sentido” (29). *La gata de Angora* participa plenamente de la renovación estética finisecular y sus planteamientos son, a un tiempo, los de Benavente y sus contemporáneos. Si bien la obra supuso un momentáneo revés, es un hito más en el largo camino que la nueva escuela habría de recorrer. El modernismo en España libró duras batallas en los escenarios y Benavente tuvo un papel fundamental. Su triunfo fue también el de su gente, el de los artistas que conformaban los nuevos héroes de la modernidad.

I.5. El *Künstlerroman* en la literatura española finisecular

Al querer establecer una genealogía del *Künstlerroman* en la literatura española—partiendo del criterio de la presencia de personajes protagónicos que bien sean artistas propiamente dichos o se caractericen por su extraordinaria sensibilidad estética—pueden mencionarse textos como *El poeta y el banquero* (1842) de Pedro Mata, *El frac azul* (1864) de Enrique Pérez Escrich, *El audaz* (1871) de Benito Pérez Galdós, *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) de Juan Valera o *Fra Filippo Lippi* (1879) de Emilio Castelar. Joaquín Casaldueiro recuerda que “El tema del artista no abunda en la literatura española del siglo XIX” (221), y pone algunos ejemplos, como el escultor de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, el músico de “Maese Pérez el organista” de Gustavo Adolfo Bécquer o el pintor tísico de *Torquemada* de Pérez Galdós. Según Casaldueiro, “en España, si se ha satirizado la literatura y al literato (*La comedia nueva*, Larra, Mesonero Romanos), no se ha querido exponer el secreto de la vida del creador y aún menos penetrar en él”, poniendo de relieve que “Sólo Espronceda ha mostrado el tormento casi personal del poeta, mientras Bécquer hace de la creación artística uno de los motivos esenciales de su obra” (221).

En cualquier caso, es revelador que la mayoría de los novelistas españoles del fin de siglo presten especial atención al género del *Künstlerroman*. Como puede apreciarse en el Apéndice incluido al final del presente estudio, a partir de los últimos veinte años del siglo XIX comienzan a proliferar este tipo de novelas en casi todas las literaturas occidentales. En España, es especialmente fructífera la primera década del siglo XX, cuando aparecen, cuando menos, quince novelas de artista. Por otro lado, se

trata de obras y autores que juegan un papel esencial en el proceso de renovación de la narrativa española a comienzos de siglo. No por casualidad, y como ya se apuntó en el anterior apartado, Lia Ognó ha propuesto una lectura de las así denominadas “novelas de 1902” como *Künstlerromane*. Así, se puede ver que tanto *Amor y pedagogía* de Unamuno, *Camino de perfección* de Baroja, *La voluntad* de Azorín, y *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, comparten “el personaje del artista, del hombre de letras o del individuo sensible alienado por la sociedad y/o enfrentado a ella”, en la caracterización hecha por Nil Santiáñez (172). Junto a este interés estético por la figura del artista, converge, pues, la crisis de la novela, que había supuesto una pérdida de fe en los presupuestos del Realismo. Al quedar éstos en entredicho, los novelistas emprenden la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas en pos de una mayor subjetividad y lirismo.

Las novelas seleccionadas para este trabajo comparten su filiación temática y estructural al género del *Künstlerroman* y no sólo se enmarcan cronológicamente en ese período fructífero de la década 1901-1910 sino que también son representativas de las mencionadas innovaciones narrativas. Como afirma Juan María Calles a propósito de *La voluntad*, “las novedades que aportaba la novela contribuyeron a desorientar a los lectores de aquella fecha, todavía acostumbrados al ritmo y a la estructura de la novela tradicional”. Parafraseando las palabras de Calles, puede afirmarse que las cinco novelas aquí estudiadas continúan “desorientando” a los lectores de este nuevo fin de siglo tanto con su originalidad temática como su riqueza expresiva. Son, sin duda, meritorios ejemplos de la actualidad que sigue teniendo el *Künstlerroman*.

En última instancia, es importante destacar que la frialdad que caracteriza la recepción crítica de estas obras pone en evidencia la discrepancia existente entre el público y la nueva estética, algo en lo que insiste el propio *Azorín* en su revelador artículo “Benavente y Baroja”, donde sostiene que la tarea literaria emprendida por ambos autores, comparable a la realizada por Lope y Cervantes, consiste en la “desintegración de lo antiguo e integración de lo nuevo” (8: 298).¹⁸ Ello explica, a su juicio, por qué “No podían gustar, en sus comienzos, ni Benavente ni Baroja” (8: 299). Según *Azorín*, dicho proceso de renovación es paulatino¹⁹ y comienza a dar sus primeras muestras “desintegradoras” en *La comida de las fieras* (1898), en la que “lo esencial, como en las novelas de Baroja, es que no pasa nada” (8: 299). El disgusto de lectores, o de los asistentes a los teatros, es una consecuencia lógica pues, “avezados a que pasen cosas en las novelas o en las comedias, espera[n] que pase algo [. . .] y no pasa nada” (8: 299). Y continúa: “El Benavente de la integración está ya en *La gata de Angora*”, la cual, junto con *Camino de perfección*, encarnan el inicio de “una nueva fase estética” que comienza alrededor de 1900, fecha “divisoria de dos épocas y de dos tendencias” (8: 299-300). En este sentido, *Azorín* elogia *La gata de Angora* diciendo que “es perfecta; no sucede nada al estilo antiguo, y suceden, sí, muchas cosas” (8: 300). Con esta paradoja, se contrapone la acción exterior del “estilo antiguo” y las

¹⁸ Publicado en 1944, el texto fue incluido posteriormente en *Ante Baroja* (1946). Una idea similar había sido propuesta por Joaquín Ortega en 1923 al afirmar que la “orientación común” de Benavente y los demás autores “del 98” consistió en “demoler lo viejo y fundar sobre las ruinas algo mejor y más bello” (3).

¹⁹ Joaquín Ortega escribía que “Primero había que destruir” (5).

acciones interiores, indirectas y narradas en un “nuevo estilo”,²⁰ como queda comentado a propósito de la sencillez de su argumento: “Un pintor se enamora de la dama aristocrática que está retratando; la retratada corresponde con pasión a la pasión del artista” hasta que finalmente “estos amores terminan [. . .] Y esto es todo; compárese esta trama sutil, casi imperceptible, con las truculencias de los predecesores. Ni gritos, ni aspavientos: ironía, a ratos, sarcasmo, conversación llana, pasión que se contiene, paisajes psicológicos, en suma” (8: 300-01). En efecto, la ausencia de asunto, criticada en su recepción contemporánea —y más tarde por Ramón Pérez de Ayala—, es una de las grandes novedades que introduce el teatro de Benavente. De hecho, este desprecio por la trama ya aparece explícitamente asumido en su pieza *Modernismo*, de 1892, donde había escrito:

AUTOR: [. . .] Hay quien pretende que los modernistas escriben sin asunto.

MODERNISTA: ¿El asunto? El asunto es escribir bien [. . .]

AUTOR: Dicen que sin un asunto interesante...

MODERNISTA: Sí, la mayoría del público prefiere el interés folletinesco, las peripecias, las sacudidas, al interés más artístico y más humano por una acción sencilla, por un estudio de caracteres y de pasiones naturales y lógicas [. . .] Sin lo que llaman acción algunos

²⁰ Más explícitamente, *Azorín* expone que “Si cogemos *O locura o santidad*, de Echegaray, y comparamos esta obra con *La gata de Angora*, comprobaremos al instante las razones del repudio de Benavente” (8: 300).

críticos, hay obras maestras de Shakespeare, de Molière, de nuestros autores mismos”. (6: 417-18)

No es difícil ver en esta voz del “Modernista” una síntesis de las aportaciones estéticas que están llevando a cabo este grupo de jóvenes autores. Como se ha visto antes, *Azorín* destaca la originalidad paralela de *La gata de Angora* y *Camino de perfección* alabando la “trama sutil” y los “paisajes psicológicos”. Del mismo modo, empleando la terminología benaventina, puede decirse que la novela *Diario de un enfermo* (1901) — que *Azorín* escribe por las mismas fechas— se caracteriza por la “acción sencilla” y “el estudio de caracteres”. Aquí, la influencia de Maurice Maeterlinck es indudable, y se extiende a otras “integraciones de lo nuevo” como, por ejemplo, la importancia que cobra el diálogo, como se verá más adelante.

I.5.1. *Camino de perfección* (1902) de Pío Baroja

Camino de perfección de Pío Baroja es, cronológicamente, la primera novela en publicarse de las cinco seleccionadas para este estudio. Aparece por entregas en el periódico *La Opinión* entre el 30 de agosto y el 8 octubre de 1901, y se publica como libro a comienzos del año siguiente, 1902, en la imprenta de Bernardo Rodríguez Sierra, en Madrid. Su aparición es festejada con un banquete literario, organizado por el editor y Azorín, que se celebra el 25 de marzo de 1902 en el madrileño restaurante Parador de Barcelona.²¹ En la crónica que Francisco Fernández Villegas, *Zeda*, asistente al acto, publica en *Las Provincias*, afirma que allí acude “la flor y nata de la juventud literaria y artística”, mencionando los nombres de Benito Pérez Galdós, Mariano de Cavia, José Ortega y Munilla, *Azorín*, Ramiro de Maeztu, Amadeo Vives, Manuel Bueno, Ramón del Valle-Inclán, y Silverio Lanza, entre otros (citado por Gómez de la Serna, *Azorín* 134-35). También en referencia a dicho banquete, Melchor Fernández Almagro pone de relieve que, “aunque asistieron Galdós y ortega Munilla, fueron los jóvenes quienes dieron el tono al agasajo”, siendo “valorado por los jóvenes del 900, con certera intuición, como el audaz tanteo de un nuevo arte le hacer novelas”, hecho materializado en *Camino de perfección*, con la que “verdaderamente nacía un novelista distinto a los demás, incluso a los de su generación” (*Baroja y su mundo* 2: 319).²²

²¹ Según J. García Mercadal, el restaurante en cuestión se llamaba “Mesón de Barcelona”. Se encontraba en la calle de San Miguel 27 y fue “devorado por el atracón de casas que produjo la iniciación de la Gran Vía madrileña” (55).

²² Véanse también a este respecto Gómez de la Serna, *Azorín* 132-136; Sol 16; Granjel *Panorama* 401-402; Pérez Ferrero *Vida* 150 y Pío Baroja 7: 730.

Por otro lado, el homenaje a Baroja se convierte, para *Azorín*, en uno de los acontecimientos que permiten el surgimiento de la Generación del 98, junto con el homenaje a Mariano José de Larra realizado el 13 de febrero de 1901, así como el acto de protesta contra Echegaray por la concesión del Premio Nobel en 1905 (Sol 16). De hecho, el propio *Azorín* introduce como episodio, en el quinto capítulo de la segunda parte de *La voluntad*, el éxito del homenaje: “Toda la prensa de la mañana da cuenta del banquete con que la juventud celebró anoche la publicación de la flamante novela de Oláiz [Baroja], titulada *Retiro espiritual* [*Camino de perfección*]” (216).

En efecto, la recepción crítica de la novela, aunque escasa, fue muy favorable, como puede apreciarse en la recopilación realizada por José Ares Montes. En la reseña anónima aparecida en *El Imparcial* el 25 de marzo de 1902, se afirma que *Camino de perfección* es “la obra de un humanista” y que Ossorio, un “hombre de varias y contradictorias aptitudes, va a tientas por la vida, dejándose llevar con extraña pasividad de escéptico” (Ares Montes 485). También en *El Imparcial*, con fecha del 14 de abril de 1902, Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, a propósito de recientes traducciones al español de Máximo Gorki, asegura que “hay en España varios novelistas superiores a él y que *Camino de perfección* vale mucho mas que los libros de Gorki” (Ares Montes 485). En su reseña aparecida en *Madrid Cómico* del 19 de abril de 1902, Gregorio Martínez Sierra deplora el carácter pesimista y tétrico de la novela, si bien aclara que “esta tendencia no disminuye en nada el mérito de la obra”, y continúa afirmando que

Como obra literaria nada hay que pedir; el lenguaje es castizo; las descripciones son pasmosas de exactitud, pocas veces poéticas, pero

siempre agradables, porque lo verdadero agrada siempre; los caracteres, complejos e indecisos por sobra de humanidad; se ve que no son seres compuestos por el novelista, sino de personas arrancadas por él a la realidad vivida, donde el odio sobrepuja casi siempre al amor, la sensualidad a la templanza, la ambición al sacrificio. (Ares Montes 486)

Fernández Villegas publica su reseña el 6 de marzo de 1902, en la *Época*, y destaca la influencia de Nietzsche, la sencillez argumental de la novela y el paralelismo entre los paisajes descritos en la novela y los cuadros del Greco:

En todas estas descripciones abundan los adjetivos *gris, tétrico, cadavérico, lúgubre*, y todos los que evocan ideas de fatiga, de anonadamiento y muerte. Pero este tono sombrío nada tiene de afectación; se advierte en él la sinceridad de un artista que pinta las cosas como él las ve, ‘al través de su temperamento’. De aquí la fuerza sugestiva del estilo de Baroja. No sólo nos comunica la tristeza de su estado de alma, sino que estoy por decir que en cierto modo nos da la sensación puramente material, meteorológica de sus paisajes. (Ares Montes 487)

Dos años más tarde, en marzo de 1904, Emilia Pardo Bazán publica en la revista *Helios* un ensayo titulado “La nueva generación de novelistas y cuentistas de España”.

De la obra de Baroja comenta:

En *Camino de perfección* abundan tipos, paisajes e interiores de la vieja España castellana, por la cual la juventud literaria, al ofrecer al autor un

banquete, lo preparó en un bodegón clásico de Madrid. [...] *Camino de perfección* es un libro de cosas vistas, sentidas y observadas, pero en su realismo se envuelve la tendencia neorromántica de toda la falange. Palpita en él el ascetismo y el misticismo de Castilla, mezcla de altanería y humildad, de austeridad y de violencia. (Ares Montes 487)

De este modo, Pardo Bazán apunta al distanciamiento de la escuela realista en esta obra al mencionar “la tendencia neorromántica”, lo que revela el carácter modernista de la novela.²³ Y continúa:

No obstante su aparente oposición, estas dos novelas, *La voluntad* y *Camino de perfección* delatan el mismo estado psíquico, y las clasifico bajo el mismo letrero. Son documentos exactos y útiles para fijar y definir el estado de alma de tantos intelectuales españoles al albor del siglo XIX, después de la vergüenza y dolor de nuestros desastres, en la incertidumbre de nuestro porvenir. Es inútil que don Juan Valera invite a la juventud a entonar himnos a la vida: se escribe y se canta lo que se lleva en la conciencia. (Ares Montes 487)

El texto es enormemente significativo no sólo porque demuestra la atención con la que la consagrada autora gallega seguía la actualidad literaria, sino también por la penetración de sus reflexiones en torno a obras y autores que apenas comenzaban su andadura. *Camino de perfección*—al igual que las dos que la anteceden, *La casa de*

²³ Con respecto a este tema, véase el artículo de Juan Rodríguez “Una lectura modernista de *Camino de perfección*”.

Aizgorri (1900) y *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901)—transita, en palabras de Sebastián Juan Arbó, “bajo el doble signo en que está concebida toda su obra de esos días: la destrucción, la ira, y dentro de ella, la salvación en la compañera esperada” (304). Las palabras de Pardo Bazán ponen, además, de relieve el estrecho vínculo que une a las dos novelas y, sobre todo, destaca el hecho de que sean novelas de intelectuales. Hay que tener en cuenta, por otro lado, que la autora gallega ya había comenzado a elaborar, por aquellos años, una novela protagonizada por un artista: *La Quimera*.

I.5.2. *La voluntad* (1902) de José Martínez Ruiz, Azorín

La voluntad se publica entre finales de mayo y primeros de junio de 1902 en la recién establecida “Biblioteca de Novelistas del Siglo XX” que llevaba adelante el escritor catalán Santiago Valentí Camp, en la Imprenta de Henrich y Cía de Barcelona (Martínez del Portal 29).²⁴ No deja de ser paradójico que José Martínez Ruiz—un autor tan dado a anticipar en la prensa textos que luego incorpora a sus libros—sólo hubiera publicado seis fragmentos antes de la aparición de la novela.²⁵

Azorín se refirió en diversas ocasiones al poco entusiasmo e incluso indeferencia con las que fue acogida *La voluntad*. En *Madrid*, por ejemplo, alude a la novela como “otro libro improprio, menospreciado, a su aparición”, idea nuevamente retomada en *Memorias inmemoriales*: “Cuando yo comencé a escribir, se dijo, por voz autorizada, que mi novela *La Voluntad* era un amasijo de incongruencias” (Martínez del Portal 33). La crítica azoriniana, sin embargo, ha desmentido estas afirmaciones negativas del autor argumentando que “aquellas primeras críticas, y salvo que las hemerotecas nos proporcionen muestras de distinto signo, no le fueron tan adversas” (Martínez del Portal 34).

²⁴ La colección se había inaugurado, meses antes, con *Amor y pedagogía* (1902) de Miguel de Unamuno. Según es sabido, el editor, Manuel Henrich y Girona, había determinado que “las novelas incluidas en esta colección tuvieran un número de páginas no inferior a las trescientas” (Martínez del Portal 30). Martínez Ruiz cumplió con lo estipulado, ya que la primera edición de *La voluntad* tiene 302 páginas, mientras que Unamuno, que se vio obligado a añadir un prólogo, un epílogo y los *Apuntes para un tratado de cocotología*—según él mismo relata en el epílogo de la novela—no logra alcanzar la cifra deseada, ya que la edición se queda en 267 páginas.

²⁵ Los textos son: “En casa de Pi y Margall” (*Vida Nueva* 24/12/1899), “Los juguetes” (*Madrid Cómico* 5/5/1900), “La tristeza española” (*Mercurio* 3/3/1901), “El inventor Daza” (*La Correspondencia de España* 4/8/1901), “Impresiones españolas” (*La España Moderna* 1/2/1902) y “El escándalo general” (*El Correo Español* 7/2/1902). Véase Fox, *Azorín: Guía de la obra completa* (108-10).

En este sentido, Inman Fox destaca que la novela “no fue menospreciada a su aparición [...]; al contrario, las reseñas [...] son, en general, elogiosas” (28), si bien no deja de comentar el hecho de que la obra recibe escasa atención crítica: “No es que los nuevos novelistas [de 1902] no gustaron, es que sencillamente la crítica no se ocupó de ellos. [...] Lo que pasa es que sólo había tres [reseñas]”, y aunque las hacen críticos de renombre en la época—como Eduardo Gómez Baquero (*Andrenio*) Emilio Bobadilla (*Fray Candil*) y Francisco Fernández Villegas (*Zeda*)—es un “número ridículo” si se compara con la atención recibida por autores como Galdós, Pardo Bazán, Palacio Valdés o Blasco Ibáñez (Fox 28). A las tres reseñas mencionadas por Fox, María Martínez del Portal añade las de Bernardo G. de Cándamo, José Martínez del Portal y Carlos Peñaranda.

Esta media docena de recensiones son, en general, muy elogiosas, “con la posible excepción de Fray Candil, quien [...] destaca algunos de sus defectos” (Fox 28). Según Martínez del Portal, Bobadilla adopta “una cerrada postura doctrinal desde la que se permite la chanza, el ridiculizar mucho de lo que le desagrada o no entiende” (36). Así, en esta crítica de tono satírico—cultivada asimismo por el propio Martínez Ruiz—se leen frases como: “Azorín continúa *hablando* con el maestro y leyendo sus libros, y Yuste dándole *la lata* a Azorín”; “Sí, debe de ser muy triste y aburrido vivir en una aldea, sobre todo, cuando se tienen aspiraciones reformistas y se lee a Montaigne y a Schopenhauer, probablemente traducidos”; “Yuste muere, así, de pronto, tal vez de logorrea” (Martínez del Portal 36).

Las cinco restantes enfatizan la originalidad de la obra. Para *Zeda*, el carácter entristecido de Antonio Azorín “resume y simboliza el espíritu de la juventud intelectual contemporánea” (37), mientras que José Martínez del Portal alaba las descripciones, especialmente las de Yecla, en las que reconoce “nuestra ciudad, nuestras casas, nuestros campos y llanuras dilatadas” (37). Por su parte, Peñaranda ensalza el estilo “nervioso y robusto, de buena casta española” (37). Según *Andrenio*, “el sentimiento fundamental de la obra [es] la nostalgia de la voluntad pasada, de la España vieja que sabía creer y querer, pero que murió y no puede volver, y el anhelo de otra voluntad y otros ideales nuevos que no llegan” (37).

Lo cierto es que no fueron críticas adversas, si bien coinciden en lo referente a su adscripción al género de novela. Así, *Andrenio*, quien enfatiza su “escasez de fábula, [los] vagos conatos de la misma, [la] sucesión de escenas ligadas por el personaje principal [y su] autobiografismo”, se refiere a la novedad de la obra en los siguientes términos:

Es posible que a algunos no les parezca novela el nuevo libro de Martínez Ruiz: *La Voluntad*. Lo propiamente novelesco, lo novelesco, según la tradición del género, aparece mezclado allí con elementos diferentes, con diálogos filosóficos, con episodios tomados de la realidad diaria, más o menos histórica [...] A la novela pertenece, con todo. Y permite apreciar en un caso concreto cómo va desviándose la novela de su primitivo tipo histórico de vida de un personaje; cómo se va volviendo

otras cosas diferentes y múltiples, señal de fecundidad. (Martínez del Portal 38)

En la misma idea incide Zeda cuando afirma: “La novela de Martínez Ruiz no es una novela, es un fragmento de vida interior de un artista”. Es enormemente significativo que emplee las palabras “fragmento” y “artista”. La primera alude al carácter innovador de *La voluntad*, que supone un gran desconcierto para el lector de la época, habituado a considerar una novela la que se ajusta a los parámetros del Realismo y mantiene nítidos argumentos que progresan en el tiempo de forma lineal y continuada (Glenn 37-38).²⁶ Por otro lado, la palabra “artista” indica la naturaleza del personaje protagonista, Antonio Azorín, reconociéndola implícitamente en la modalidad narrativa del *Künstlerroman*. También se refiere a ello Cándamo cuando señala el paralelismo entre *La voluntad* y *Camino de perfección*, cuyos protagonistas son “tipos de excepción, artistas aislados de la vida por la intensidad de su propio sentimiento” (Martínez del Portal 37). La caracterización de Antonio Azorín como héroe-artista y la novedad estilística y narrativa de la novela no pasaron, por tanto, desapercibidas para algunos de sus primeros lectores.

²⁶ De la amplia bibliografía de este tema, pueden destacarse, por ejemplo, las palabras de Antonio Ramos Gascón, “En la novela moderna—en la que ayuda a fundar Martínez Ruiz con su *Voluntad*—se inicia la eliminación del argumento, para seguir con la eliminación del héroe” (32). Para José María Valverde, *La voluntad* “es un libro de sorprendente estructura, como álbum de estampas discontinuas, nítidamente visibles pero separadas entre sí. El hilo conductor es vago, sin llegar a ser argumento de novela” (Prólogo 16). Véanse espacialmente Antonio Risco (*Azorín y la ruptura con la novela tradicional*), Leon Livingstone (*Tema y forma en las novelas de Azorín*) y Manuel Granell (*Estética de “Azorín”*).

I.5.3. *La Quimera* (1905) de Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán publica *La Quimera* por entregas en la revista *La Lectura*, entre finales de 1903 y el otoño de 1905, año en el que aparece finalmente como libro, en el volumen número 29 de sus *Obras completas* (Sotelo 36). Como señala Nelly Clemessy, tanto el proceso de elaboración como el de prepración previa fue mucho más lento de lo habitual, pudiéndose remontar el proyecto hasta 1899, año en el que Pardo Bazán declara haber comenzado una novela titulada *La Esfinge* a la que piensa añadir una segunda parte con el título de *La Quimera* (1: 291). *La Esfinge* no pasa nunca de ser un proyecto, varias veces retomado, mientras que la segunda parte del texto sí atrae el esfuerzo creativo de la autora.

Según Clemessy, son tres los factores que impulsan a doña Emilia a continuar *La Quimera*. El primero es la fascinación que la autora siente por la obra de Gustave Flaubert *La Tentation de Saint Antoine* (1874), cuya intención simbólica ve reflejada— como ella misma explica en un artículo de 1912—en “el maravilloso diálogo entre la Esfinge y la Quimera y la Esfinge”, elemento sólo por el cual “*La Tentation* viviría eternamente” (Clemessy 1: 292). Una segunda causa de la escritura de la novela es un encargo solicitado por aquellos mismos años: “Me sugirió el pensamiento de la novela un incidente bien insignificante. Me pidieron una obra para un teatro de marionetas y se me ocurrió glosar el mito de la quimera”, como la misma autora recuerda en *La Ilustración Artística* en 1912 (Sotelo 37). Por último, el elemento más decisivo, como explica Clemessy: “Tal vez hubiera quedado ahí la cosa si la realidad de la vida no le hubiera proporcionado a doña Emilia una idea novelesca que se adaptaba a las mil

maravillas al tema de la Quimera: la evocación del trágico destino del joven escritor [sic] gallego Joaquín Vaamonde” (1: 293).

La amistad entre Emilia Pardo Bazán y el pintor gallego Joaquín Vaamonde se remonta a 1894, cuyas circunstancias están parcialmente recogidas en la novela. En ella se evocan los últimos años de vida del artista (1894-1900), si bien en el contexto narrativo, el marco temporal se reduce a dos años.²⁷ *La Quimera* fue leída como novela en clave desde el momento de su aparición, carácter que la propia autora contribuyó a destacar en una nota publicada en *El Gráfico* del 25 de junio de 1904 donde, tras anunciar la publicación en volumen de la obra, afirma:

Su asunto es el estudio de la aspiración artística. El protagonista existió y estuvo muy de moda en Madrid, como retratista al pastel. La tuberculosis cortó su carrera, precisamente cuando iban a confirmarse las esperanzas fundadas en geniales disposiciones. No refiero la vida de mi héroe con nimio respeto a la verdad [...]; he modificado libremente lo externo, lo accidental de su historia; he tenido que proceder así, hasta por razones de discreción y respeto a lo que pertenece al dominio privado.

(Mayoral 14)

Pero Pardo Bazán no desea que este contenido autobiográfico distraiga del verdadero alcance de su propósito y, en ese sentido, puntualiza en el mencionado

²⁷ Sobre Joaquín Vaamonde y su papel en la concepción y elaboración de la novela, véanse especialmente Clemessy (*Emilia Pardo Bazán como novelista*), Marina Mayoral (“Introducción”), Pilar Faus (*Emilia Pardo Bazán*), Marisa Sotelo Vázquez (“Introducción”), Eva Acosta (*Emilia Pardo Bazán*) y Daniel Whitaker (*La Quimera*).

artículo: “Además, estoy persuadida de que en una vida humana lo único que interesa es lo que descubre la individualidad. Lo que nos es común con todos los de nuestra especie carece de valor, si no le imprime su sello distintivo el carácter” (Mayoral 14). El tema de la individualidad, unido al de la creación artística, son pues los parámetros sobre los que doña Emilia elabora la figura del artista Silvio Lago, cuya búsqueda de la Quimera, del ideal estético, supone en, última instancia, una búsqueda interior y un camino de auto-conocimiento.

Al margen del interés de los lectores contemporáneos por descifrar las claves biográficas de la obra (Faus 204), lo cierto es que *La Quimera* despierta una gran sugestión en los autores modernistas, que ven en ella expresada “aquella sensibilidad de principios de siglo, dominada por sutiles emociones artísticas y hondamente marcada por preocupaciones metafísicas”, ofreciendo también “la expresión simbólica de una aventura espiritual capaz de hacer vibrar los ánimos” (Clemessy 1: 296). Ello afinidad entre los autores jóvenes y la novela revela de forma significativa su carácter modernista.

En efecto, *La Quimera* ha sido considerada como el inicio de una nueva etapa espiritual en la trayectoria novelística de Pardo Bazán. Así, la crítica ha puesto de relieve la variedad estructural de la novela—su complejidad, pluralidad estilística, impronta del modernismo y de la novela rusa—, así como se ha señalado su ya mencionado autobiografismo. Por otro lado, su conocimiento de las corrientes estéticas de su época—de lo que ella misma se jactaba en los *Apuntes autobiográficos* que iban a servir de prólogo a *Los pazos de Ulloa*: “En España creo ser una de las pocas personas

que tienen la cabeza para mirar lo que pasa en el extranjero” (Clemessy 1: 119)—sitúan *La Quimera* en un lugar relevante en el panorama literario de fin de siglo.

Uno de los lectores más entusiastas de la novela fue Miguel de Unamuno, quien, tras poner de relieve que “El pobre Silvio Lago padeció una gloriosa enfermedad mil veces más atormentadora que la tisis de que murió su cuerpo [...]; de ansia de inmortalidad” (5: 216), asegura que “el relato de esa vida y muerte ha remejido el poso de mi espíritu, haciendo que se me suba a sobrehaz de él el légamo de tedio y de asco que a virtud de santa soledad suelo lograr se me pose, dejando limpias las aguas de mi alma” (5: 227). Con todo, la crítica contemporánea señala también algunos aspectos negativos. Así, Luis Morote, en su reseña de *El Imparcial* del 10 de junio de 1905, ve en el final de la novela “una solución de compromiso” (Mayoral 43), afirmando: “¡Lástima que ese final quede afeado por aquella conversión de Silvio Lago!” (Whitaker 20). También César Barja deplora “la sobrecarga de moralidad que entorpece la labor creativa” (Mayoral 44), mientras que Eduardo Gómez de Baquero repara en “la gran preocupación de Doña Emilia por los dogmas del cristianismo que muestra *La Quimera* al igual que sus primeras novelas” (Whitaker 20-21). Como apunta Clemessy, Pardo Bazán mantuvo a lo largo de su carrera la idea de que todo arte evidencia y expresa la época en la que aparece (1: 212). *La Quimera* comparte no sólo con otras novelas de artista, sino también con muchas de las novelas modernistas de la época esa sugestión por el fenómeno mismo de la creación artística.²⁸

²⁸ Mariano Baquero Goyanes la considera esencialmente novela modernista (“*La Quimera*” 201-06). Para un análisis detallado de *La Quimera* y las últimas novelas de Pardo Bazán en su contexto finisecular,

I.5.4. *La maja desnuda* (1906) de Vicente Blasco Ibáñez

Vicente Blasco Ibáñez escribió *La maja desnuda* entre febrero y abril de 1906, y la puso a la venta el 7 de mayo de ese mismo año, publicada por la editorial Sempere.²⁹ *La maja desnuda* es el segundo título de una trilogía de tema amoroso cuya primera novela fue *Entre naranjos* (1900) y la tercera *La voluntad de vivir* (1907).³⁰ Estas tres obras, junto con *Sangre y arena* (1908), conforman un grupo, según Facundo Tomás, con un perfil similar:

Un hombre de éxito (aproximadamente de la misma edad que Blasco tenía cuando escribió las tres primeras novelas), con una profesión que puede identificarse a la del escritor (Brull es diputado a cortes, Renovales un “artista” de fama mundial, Valdivia un científico,

véanse Juan Oleza (64-79), Whitaker, Mariano López, David Henn, María de los Ángeles Ayala, Joaquín Gómez, Benito Varela Jácome (“Hedonismo”), Francisca González-Arias y Chad Wright, entre otros. Por otro lado, la obra ha sido estudiada como “novela de artista” especialmente por Yolanda Latorre (*Musas*, “Emilia”, “*La Quimera*”), Marina Mayoral (“Introducción”, “*La Quimera*”), Sotelo Vázquez (“Introducción”) y Fco. Javier Pérez Rojas.

²⁹ Ramón Gómez de la Serna evoca así las circunstancias de publicación de las novelas de Blasco en el retrato que le dedica: “Para comprender a Blasco Ibáñez hay que haber presenciado la salida de sus novelas en aquel principio de siglo crédulo y fervoroso. Eran como la llegada al mercado de todos los elementos para hacer la gran paella que optimiza la vida: arroz bomba, tomates, pimientos, almejas, pollo, pimienta, etc. La paellera se regalaba al que compraba los ingredientes y por arte de magia y suscripción se aunaba la gran paella, en su punto, costriza, reavivadora, proclamativa. Era tan reciente que salía echando humo del horno de las prensas y rotativas del vespertino *Heraldo de Madrid*, que se permitió el lujo de publicar inédita alguna de sus más sabrosas novelas” (144-45).

³⁰ Aunque escrita y publicada justo después de *La maja desnuda*, *La voluntad de vivir* no fue accesible al público hasta 1977, editada en el cuarto volumen de las *Obras completas* de Aguilar (691-909). Blasco ordenó destruir los 12.000 ejemplares de la edición de 1907 de Sempere, debido a que Elena Ortúzar de Elguín, con quien Blasco iniciaba su relación amorosa, se sintió “francamente aludida y asustada de que se ella pudiera reconocer en sus páginas a través de tan apasionadas descripciones” (Iglesias 103). La quema se realizó en la playa de la Malvarrosa, frente a la casa del novelista, y, según Pilar Tortosa, se salvaron tres ejemplares (326-27). También Libertad Blasco-Ibáñez explica las circunstancias que rodearon este hecho en el prólogo a la edición de 1977.

también muy conocido internacionalmente, Gallardo un torero, el de más prestigio), se enamora de una mujer que lo enloquece. (133)

Y aunque hay diferencias en relación a las circunstancias en las que se establece la relación amorosa, en todas “Finalmente hay un fracaso del proyecto amoroso” (Tomás 133).

La novela tiene como protagonista al pintor Mariano Renovales, para quien la ambición de un hombre que alcanza el triunfo profesional no puede considerarse consumado si no lo obtiene también en la vida diaria. Y el símbolo de ese anhelo vital está representado por la mujer. Casado con Josefina, una mujer sencilla a la que quiere, Renovales se enamora apasionadamente de Concha Salazar, condesa de Alberca, una dama aristocrática que lo atormenta. Sin embargo, la obra también plantea que destinar todo el esfuerzo y la energía a la relación amorosa puede ir en detrimento de la creatividad. Renovales, consciente de ello, sufre el antagonismo de ver cómo la vida se enfrenta a la voluntad artística y reivindica su victoria sobre ella. Por tanto, la pugna entre el arte y la vida se revela como el tema de fondo de la novela.

Las indiscutibles resonancias de los personajes con modelos de la vida real en *La maja desnuda* han dado pie a que predomine una lectura de la novela en clave biográfica. Así, para Concepción Iglesias, durante la época en la que Blasco escribe la novela, éste “está inmerso en una gran aventura pasional, y en *La maja desnuda* nos da un testimonio veraz de su intimidad” (101). En efecto, los biógrafos de Blasco identifican a la condesa de Alberca como el trasunto literario de Elena Ortúzar, a quien el autor valenciano conoce el 9 de enero de 1906 en una fiesta ofrecida por el esposo de

ésta, Luis Elguín, agregado comercial de la Embajada de Chile en Madrid (Tortosa 304). Blasco se interesa de inmediato por ella y le pide a Joaquín Sorolla—por cuya mediación precisamente asiste a la recepción aquella noche—que prepare un encuentro en su estudio.³¹ A partir de ese momento, “La presencia de la Ortúzar será ya permanente en su vida” y, si bien al comienzo “debieron tener un carácter altamente turbulento y contradictorio, a juzgar por las tres novelas en las que aparece una protagonista femenina de rasgos similares en lo que al enamorado se refiere (*La maja, La voluntad de vivir y Sangre y arena*)”, Blasco, después de la muerte de su primera esposa, se casa con Elena, quien queda como viuda del escritor (Tomás 135). En esta misma línea, también para Pilar Tortosa es evidente la relación entre el personaje literario, Concha Salazar, y el modelo real, Elena Ortúzar: “¿Concha? ¿Elena? ¿Conchita Salazar? ¿Chita³² Ortúzar? La coincidencia es notable” (312).

Por otro lado, Mariano Renovales encarna muchos aspectos de las circunstancias vitales y planteamientos estéticos de Joaquín Sorolla.³³ Sobre la identidad real del personaje, Libertad Blasco-Ibáñez escribía en 1977:

El protagonista de *La maja desnuda*, el pintor “Renovales”, es en realidad una mezcla de las vidas de dos grandes y fraternales amigos de

³¹ Precisamente de 1906 son los retratos que Sorolla realiza de Elena Ortúzar y Blasco. La chilena le pagó al pintor 10.000 pesetas por el retrato, una suma considerable en aquel tiempo, y, a la muerte de Elena, la obra fue donada por los herederos de Ortúzar al Museo de Bellas Artes de Chile. Por su parte, el retrato de Blasco se encuentra en la colección de la Hispanic Society de Nueva York (Tomás 60).

³² Chita era el apelativo familiar de Elena Ortúzar.

³³ La esposa de Joaquín Sorolla, Clotilde García del Castillo, sospechó de que *La maja desnuda*, dado que estaba protagonizada por un pintor famoso fácilmente identificable con Sorolla, encubriera en realidad una historia en clave sobre los devaneos amorosos de su esposo. Tortosa señala que el propio Blasco se entrevistó con Clotilde para tranquilizarla, asegurándole que Mariano Renovales no tenía nada que ver con Sorolla. Y muy probablemente, para aumentar la verosimilitud de su desmentido, debió añadir: “Clotilde, *Mariano soy yo*”.

Blasco: el pintor Joaquín Sorolla y el escultor Mariano Benlliure. Y, sin embargo, no es exactamente ninguno de los dos. Se inspira en ellos, pero nada más lejos de sus verdaderas vidas; tanto es así que ninguno de los dos se sintió molesto ni se ofendió. (citado por Tomás 130)

Si bien no hay duda de que Blasco toma a Benlliure y, sobre todo, a Sorolla como modelos para construir su personaje, hay otro aspecto que, en opinión de Facundo Tomás, cobra mayor relevancia: “la trama entera de la novela, los principales sentimientos del protagonista, no son sino un trasunto imaginario del propio Vicente Blasco” (130).³⁴ Para Tomás, el autobiografismo de la obra no interesa “para conocer mejor al escritor, por entender más su carácter y sus problemas—aunque sin duda ayuda a ello—, sino precisamente por erigirse en planteamiento estético, por ser abierta manifestación de uno de los principios básicos que informan la poética de Blasco Ibáñez” (130). Dichos principios básicos son, según el crítico, “la profunda intersección entre el arte y la vida”, así como

la consideración de la escritura como un aspecto más de los que constituyen la existencia, eliminando las distancias entre ambas, yuxtaponiéndolas sin solución de continuidad, suprimiendo el alejamiento de la manera más inmediata, diluyendo la diferencia entre ficción y realidad para casi conformar un entramado único en el que lo

³⁴ Por otro lado, Anne-Marie Reboud y Marisa Sotelo Vázquez han estudiado las conexiones entre *La maja desnuda* y *L'Oeuvre*.

imaginario se liga con lo real erigiendo un espacio simbólico unitario.

(130)

A través de ello, Blasco Ibáñez se revela como representante destacado de cierta postura estética característica del Modernismo, opuesta “tajantemente al ‘punto de vista de la vanguardia’ precisamente por su abierta vocación de masas, o lo que es retóricamente lo mismo, por su voluntad de inmersión en la vida cotidiana como derivado de ella y sirviéndola sin intermediaciones” (Tomás 130).

En este sentido, *La maja desnuda* como novela de artista expresa una profundidad y complejidad no sólo en la caracterización literaria de los personajes y la trama, sino también en la exposición de un ideario estético que participa plenamente de las reflexiones contemporáneas sobre la propia creación artística, lo que ha llevado a Ricardo Gullón a afirmar que esta obra “se acerca al tipo de ficciones escritas por los modernistas” (*Diccionario* 190).

I.5.5. *La novela de mi amigo* (1908) de Gabriel Miró

La novela de mi amigo sale a las librerías de Alicante el 27 de septiembre de 1908, impresa en los talleres de Luis Esplá. La edición la costea el propio Gabriel Miró y en el volumen se anuncian “de próxima aparición” *Las cerezas del cementerio* y *La Mística*. La novela se publica apenas medio año después del reconocimiento obtenido por su autor al ganar el sonado premio de *El Cuento Semanal* con *Nómada*.³⁵ No es de extrañar, por tanto, la entusiasta acogida que el *Diario de Alicante* del día 28 de septiembre proporciona a la aparición de la nueva novela de Miró, joven promesa de la ciudad:

El ilustre prosista alicantino nos da una muestra más de su gran talento, de exquisito escritor y de gran novelista. La nueva obra es sencillamente encantadora, y los aficionados a la buena literatura leerán con deleite, sabiéndoles a poco, las páginas que el autor [...] dedica a relatar la vida de aquel pintor noble y bueno y resignado que ve deslizarse sus días sin que la Alegría le salga al paso. (Ramos 225)

³⁵ La alegría por el premio se ve, sin embargo, empañada por la muerte del padre, quien fallece el mismo día, 6 de marzo de 1908, que sale a la calle *Nómada* (Guardiola Ortiz 98). El concurso estaba convocado por la revista *El Cuento Semanal*, que Eduardo Zamacois y Antonio Galiardo habían fundado en enero de 1908. Cuando Galiardo falleció, Zamacois se vio obligado a ceder la empresa en diciembre de 1908 y pasó a organizar otra de perfil muy similar que titularía *Los Contemporáneos*. En palabras de Vicente Ramos, “Aquella iniciativa era totalmente inédita en España” (165), permitiendo descubrir a muchos autores jóvenes, y, sobre todo, llevarlos a un gran público, pues se llegaron a realizar tiradas de cincuenta y sesenta mil ejemplares (véanse también Granjel, *Eduardo Zamacois*, y Sáinz de Robles, *La promoción*). Alberto Insúa, por su parte, recuerda que “el éxito de *El Cuento Semanal* fue fulminante [...]. Aparecer en *El Cuento Semanal* era para los escritores noveles poner una pica en Flandes y recibir, durante seis días, el soplo de la Fama. Algunos de estos escritores se revelaron en *El Cuento Semanal* y quedaron unidos a la pléyade de los más gloriosos [...]. En *El Cuento Semanal* recibían los autores por sus originales sesenta, cincuenta, cuarenta duros” (Ramos 165-66), lo que teniendo en cuenta los sueldos de la época, suponía una suma nada despreciable.

Fecha en abril-mayo de 1907, *La novela de mi amigo* se elabora al mismo tiempo que se adelanta la redacción de la obra más destacada de la primera etapa de Miró, *Las cerezas del cementerio* (1910),³⁶ y paralelamente a obras como *Nómada* (1908), *La palma rota*, *El hijo santo* y *Amores de Antón Hernando* (aparecidas, estas tres últimas, en 1909). En todas estas novelas se aprecian diversos tratamientos de un tema recurrente en la obra temprana de Miró: “el personaje cuya vitalidad positiva queda ahogada o mermada por un medio mezquino y hostil; los nobles entusiasmos apagados por la realidad vulgar. En suma, variaciones sobre un tema excelso: ‘el fracaso de los mejores’” (Lozano Marco 66).³⁷

La obra recibió numerosas y encomiásticas reseñas críticas. Mariano Alarcón es el primero en hacer públicas sus impresiones, en el *Diario de Alicante* del 1 de octubre de 1908, señalando el destino trágico de Federico Urios, el pintor protagonista, quien pone “fin a su vida de una manera extraordinaria. No recuerda el cronista muerte más bella ni mejor descrita que ésta; Gabriel Miró puede estar seguro de haber hecho, al describirla, una página sublime, una cabal obra de arte, duradera” (citado por Ramos 226). El 5 de octubre aparece publicada, en el mismo *Diario*, la reseña de Juan Pujol, quien destaca también “la tragedia de un alma” (citado por Ramos 227), enfatizando, pues, el carácter intimista de la novela.

³⁶ Aún habrían de pasar dos años hasta que se publique *Las cerezas del cementerio*, si bien, ya en agosto de aquel mismo 1907, Miró había publicado un fragmento de esta novela en *Heraldo de Madrid*, acompañado de una nota de Cristóbal de Castro (Lozano Marco 66).

³⁷ Para una descripción de los intereses ideológicos de Miró en el período 1895-1911, véase Roberta Johnson (19-25).

La reseña de Bernardo G. Cándamo es especialmente significativa al afirmar que “Puede clasificarse el libro de Miró como novela lírica” (citado por Ramos 227), lo que supone, como ha señalado Lozano Marco, una “temprana formulación” de un concepto de capital importancia en la evolución de la narrativa a principios del siglo XX. Cándamo también incide en el carácter intimista de la obra al mencionar que la obra “da sensación vital de íntima y lírica emoción” (citado por Ramos 227).

La novedad de *La novela de mi amigo* es también puesta de relieve en la recensión anónima publicada en *El Liberal* de Madrid el 14 de octubre: “Este libro de Gabriel Miró tiene, como los suyos anteriores, corte de novela de nuevo género, de novela poema, que desde hace poco tiempo principia a manifestarse en nuestra literatura” (citado por Lozano 67). El muy revelador el uso de la expresión “novela poema”, así como la mención al “nuevo género”, evidenciando la insuficiencia de terminología con la que designar las nuevas manifestaciones literarias que rompían con los moldes estructurales tradicionales. No extraña, pues, que otros autores jóvenes manifiesten también en términos muy elogiosos la excelente impresión que la novela les había causado, entre los que puede mencionarse a Ramón Gómez de la Serna, Salvador Rueda y Eugenio d’Ors, quien escribe: “*La novela de mi amigo*—aquest petit llibre formidable—ha fet creixer dins meu un arbust d’afecte, brau, sucós y punyent como una figura de moro alacantina” (citado por Ramos 227).

Por su parte, el crítico y novelista Salvador Domínguez Tejedor, *Herman*, subraya el pesimismo de la obra: “un libro amargo, triste, a ratos, cruel; libro de una profunda psicología, que, si bien le resta amenidad, le da un valor literario que le coloca

entre la media docena de las mejores obras publicadas en el año presente”. Y en referencia a la personalidad del protagonista, añade: “A Federico Urios creerán conocerle muchos lectores, que, como el autor de esta crónica, recordaran un día en que le estrecharon la mano, y dos o tres en que le saludaron, al pasar... Luego pensarán que acaso se equivoquen..., teniendo en cuenta que Urios abandonó una noche la vida”. Y concluye afirmando que, sin dejar de reconocer en Miró una gran capacidad de estilo y fabulación, “le admiro más todavía como un gran romántico, como un sentimental exquisito, como un artista sin igual y supremo” (citado por Ramos 228-29).

Por último, Vicente Almela piensa que si Nietzsche leyera la novela, sentiría hacia Federico Urios “un desdeñoso menosprecio” pues “es la negación de la voluntad [...]. Spencer, al colocar su vida en el crisol del análisis, diría que la herencia y el medio en que vivió la determinaron [...]. Fue su existencia sombría, un prolongado día de niebla [...] Lo único extraordinario en él es la animalidad”. Y continúa sosteniendo que Urios “No razona, siente”, y “de creer en algo, tendría fe en la Naturaleza, en la poesía del Universo”, pues “El Arte es la única religión de su espíritu proteísta y fluctuante”. Y concluye que “Triunfa en el libro de Miró el fatalismo musulmán, las fuerzas naturales regidas por un oculto poder que todo lo ha previsto” (Ramos 230). Fatalismo, intimismo y novedad técnica son, por tanto, los rasgos más destacados en este breve repaso de la recepción contemporánea de la novela mironiana.³⁸

³⁸ Además del ya citado trabajo de Lozano Marco (“Gabriel Miró y el ‘estilo íntimo’: *La novela de mi amigo*”), véanse los de Ricardo Gullón (*La novela lírica*), Yolanda Forero Villegas (“*La novela de mi amigo* de Gabriel Miró: un paso adelante hacia la metaficción contemporánea”)

CAPÍTULO II

LA NOVELA DE ARTISTA COMO (AUTO)RETRATO

“Portraits in words and portraits in paint are opposites,
rather than metaphors for each other”

A. S. Byatt (1)

Como apuntan las palabras de la novelista británica, el retrato literario posee mayores recursos expresivos a la hora de captar la personalidad y la psicología de la persona retratada, ya que, mientras que la pintura permite construir una presencia física con gran riqueza, las palabras se revelan más capacitadas para aprehender lo invisible—lo que, desde el punto de vista de un escritor, resulta mucho más relevante, en términos de expresividad estética. Para demostrar su argumento, la autora estudia tanto retratos literarios como literatura sobre arte a través de obras de Émile Zola, Oscar Wilde, Marcel Proust, Iris Murdoch, Hans Holbein, Albert Durero, Claude Monet y Édouard Manet, entre otros.

Resulta particularmente interesante el texto de Byatt por dos razones. En primer lugar, por el hecho de que, en el fondo, *Portraits in fiction* no deja de ser un capítulo más en el largo libro sobre la eterna rivalidad entre las artes (tema que será comentado en el último capítulo). La aportación de Byatt a esta discusión revela que el tema de las relaciones entre arte y literatura, lejos de agotarse, posee el suficiente interés como para

atraer las reflexiones de una de las más reconocidas novelistas británicas del momento actual.³⁹

Por otro lado, y en segundo lugar, el texto de Byatt sugiere detenerse ante la idea misma de “retrato”, que, en una primera instancia, podría definirse como “la descripción de una persona en su aspecto físico (prosopografía) y en sus rasgos psicológicos y morales (etopeya)” (Estébanez Calderón 933). El retrato se revela como género pictórico desde la antigüedad, si bien en los siglos XVI y XVII vive una época dorada con obras de los grandes artistas del momento, como Leonardo, Tiziano, Rafael, Tintoretto, Durero, El Greco, y Velázquez, entre otros. Según Demetrio Estébanez Calderón, el retrato como técnica literaria se inicia en el siglo XVII y se mantendrá en uso hasta la novela decimonónica con unos determinados presupuestos, que implica “comenzar la descripción por la fisonomía o aspecto físico del personaje, pero subrayando la íntima relación entre los rasgos de la apariencia exterior con el temperamento y carácter del personaje” (933). Sin embargo, a partir de los grandes maestros de la novela del siglo XIX, como Balzac, Flaubert, Dostoievski o Pérez Galdós, la técnica del retrato adquiere mayor complejidad. De este modo, la representación de la exterioridad del personaje engloba elementos tanto de su apariencia como del entorno circunstancial (casa, objetos personales, cuadros, empleo, amistades, ocupaciones...). El propósito es ahora, como afirmaba Galdós, retratar “todo lo

³⁹ Recuérdese que Byatt es la autora de *Possession* (1990), una novela cuyo telón de fondo está constituido por la investigación llevada a cabo por dos estudiosos en torno a dos poetas victorianos. Por otro lado, Byatt publicó en 1993 *The Matisse Stories*, libro donde compila tres relatos unidos por tres obras del pintor francés.

espiritual y físico que nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad” (Estébanez 934). Esta nueva concepción del retrato va más allá de las clásicas descripciones de rasgos físicos y morales para representar además todo un contexto existencial, con referencias al pasado y al entorno social. Ello pone de relieve, según Estébanez, lo esencial del retrato:

la configuración del carácter, a través de la concreción de sus rasgos psicológicos y morales, hábitos de conducta, criterios, esquema de valores, gustos, aficiones, y todo aquello que pueda contribuir a dar consistencia y coherencia a ese mundo interior del personaje de ficción.
(934)

Los retratos de los artistas en las novelas aquí estudiadas persiguen captar “ese mundo interior” del personaje tanto a partir de cualidades extrínsecas como de características intrínsecas. Puede que los procedimientos para elaborar dicho retrato difieran de los empleados por Balzac o Galdós, pero en todas estas obras, desde Goethe a Miró, subyace el mismo propósito: dar respuesta al enigma de la creación artística. Como afirma Maurice Beebe: “These are stories which tell how they came to be written; most are self-portraits of their creators” (v). Teniendo en cuenta que la figura del héroe-artista es el eje sobre el que gira la novela, puede afirmarse que todo *Künstlerroman* constituye en sí mismo el retrato de un artista. Si bien, en última instancia, es un retrato matizado del propio creador.

Puede que existan modelos tomados de la realidad, como Joaquín Vaamonde en el caso de Pardo Bazán, Joaquín Sorolla, en el de Blasco, o Lorenzo Casanova, en el de Miró. Pero aún en esos casos, tal y como se ha visto, los mismos autores reconocen haber incluido en el personaje tanto o más de ellos mismos como de los modelos de carne y hueso que los inspiraron. En las novelas de *Azorín* y de Baroja, la identificación es total y plena, especialmente en el primero, hasta el grado de que llega a adoptar como propio el nombre del personaje.

Por otro lado, el héroe del *Künstlerroman* se constituye no sólo en actor sino también en receptor de la propia experiencia, o, dicho de otro modo, es al mismo tiempo autor y lector de la obra de ficción que supone el relato de su vida. Al igual que toda persona en busca de su identidad, el artista-héroe “se reconnaît dans l’histoire qu’il se raconte à lui même sur lui-même” (Ricouer 3: 357). Por ello, al estudiar la tipología de los artistas que protagonizan estas cinco obras españolas, considero que las novelas de artistas son “(auto)retratos”.⁴⁰

Se dedica el primer apartado de este capítulo a estudiar la configuración de la figura del artista en la literatura, desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX. El clásico estudio de Maurice Beebe, *Towers and Sacred Founts: the Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, servirá como punto de partida en este acercamiento.

⁴⁰ Como ya se ha señalado en otras ocasiones, a pesar de las numerosas conexiones entre escritura autobiográfica y *Künstlerroman*, no puede considerarse este tipo de novela como una autobiografía sino como una obra de ficción con un propósito estético.

Posteriormente, se analizan las caracterizaciones o retratos de los artistas-protagonistas de las novelas, como decadente, *flâneur* o marginado, examinando cómo dicha representación se corresponde, difiere o discute el arquetipo finisecular del artista.

II.1. Sacerdotes del arte: el mito del artista en la literatura finisecular

Como se ha puesto de relieve en el primer capítulo, no es hasta finales del siglo XVIII que el *Künstlerroman* comienza a surgir como un género específico y con características propias. Sin embargo, la presencia del arte y el artista como tema de inspiración estética puede remontarse a la Antigüedad clásica (Wittkower 2-6 y Kris 3-7). El interés por estos motivos puede encontrarse, según Darby Lewes, por el misterio que desde siempre ha rodeado el hecho mismo de la creación artística, lo que hace que “The question of the origin of creativity is as old as literature itself: Homer’s *Iliad* opens with an invocation to the Muse (as do later epics by Dante and Milton), certainly an indication of a belief that poets and poetic composition are driven by some supernatural force” (ix). De este modo, la genealogía del artista como héroe protagónico es paralela a la representación estética de la naturaleza y problemática de la reflexión sobre el origen mismo de la labor artística.

La figura del creador se convierte en uno de los temas predilectos del drama romántico desde la publicación de *Tasso* (1790) de Goethe. Sin embargo, para Francisco Márquez Villanueva “Es fácil comprender que la atención profunda a la naturaleza, intrínsecamente problemática, que para los tiempos modernos llega a significar el artista no alcanzara sin embargo a revelarse en toda su profundidad en el drama, sino en la novela” (91). Será especialmente a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX cuando se produzca una verdadera eclosión de obras literarias en todas las literaturas occidentales que colocan, como eje central de sus preocupaciones, el problema del arte y, sobre todo, la figura del artista—bien sea pintor,

escritor, músico o cualquier otro tipo de personaje para el que el arte, de una forma u otra, rige su vida.

Entre las razones que motivan el interés creativo por la figura del artista, juega un papel fundamental el creciente protagonismo del individuo en la sociedad moderna. De este modo, y tal y como se ha dicho previamente, se puede afirmar que el artista surge como figura protagónica en la literatura a finales del siglo XVIII, en el ámbito del *Sturm und Drang*, en cuya concepción es esencial la idea del “genio” artístico, “considerado, no ya como inteligencia superior, sino como fuerza sobrehumana, dotada de una capacidad de percepción de lo inefable y de creación original de un mundo estético propio” (Estébanez Calderón 1011).

Sin embargo, a pesar de la individualidad defendida siempre por los artistas, el más sorprendente hecho de las representaciones literarias del creador es, según Maurice Beebe, su similitud. Durante más de dos siglos de cultivo del género, el héroe-artista es un personaje fácilmente reconocible por sus comportamientos y características: “is always sensitive, usually introverted and self-centered, often passive, and sometimes so capable of abstracting himself mentally from the world around him that he appears absentminded or ‘possessed’” (5). Por otro lado, el mismo desarrollo narrativo del *Künstlerroman* prototípico conduce al héroe a probar y rechazar los reclamos de la vida, el amor, la divinidad, el hogar y la patria, “until nothing is left but his true self and his consecration as artist” (6). Para Beebe, la búsqueda del yo constituye el eje fundamental sobre el que se construye la novela de artista, y dado que el yo vive casi de forma

continúa en conflicto con la sociedad, ello provoca la aparición de la pugna entre vida-arte, lo que, finalmente, acaba convirtiendo al artista-héroe en artista-exiliado (6).

Otro aspecto a destacar es la paradoja que se produce cuando el creador-personaje reclama su diferencia con respecto a los demás seres humanos y, sin embargo, su búsqueda de identidad concluye de forma habitual no sólo en el reconocimiento en otros creadores de muchas de sus supuestas especificidades, sino incluso en el hecho de que encarna el arquetipo del artista (Beebe 6). La reincidente aparición de temas similares en los *Künstlerromane* acaba alcanzando, según Beebe, la dimensión de mitos que expresan verdades universales, por lo que estudiar, en un primer momento, la esencia del género a través del trazado de su patrón general común a las obras, permite comprender las diferentes representaciones individuales del artista (6). Dicho patrón puede hallarse, de acuerdo con la teoría de Beebe, en tres temas interrelacionados: “el yo dividido”, “la torre de marfil” y “la fuente sagrada”.

Para Beebe, el *Künstlerroman* suele poner de manifiesto la naturaleza escindida del creador, ser humano y artista, es decir, transformado en un ser marginal, alejado del mundo que le rodea y sin embargo, presa de las convenciones sociales, mientras que todo su ser tiene como único y excluyente objetivo la creación artística. A este respecto, y estableciendo una vez más un paralelismo entre novela de artista y novela de formación, puede recordarse que, según Morgenstern, *Bildungsroman* representa “la formación de lo puramente humano, pues en ella asistimos al proceso educativo de un individuo, no de un artista o de un hombre de Estado” (Salmerón 133). Es extraordinariamente significativa la distinción que hace Morgenstern entre “individuo”

de “artista”. Esta naturaleza sagrada—que etimológicamente significa “separada”—del creador otorga a su figura un aura de misterio y respeto—análoga a la que emana de los “hombres de Estado”—a la vez que subraya su exclusión y repulsa, acentuando su naturaleza problemática. Como señala Francisco Márquez Villanueva en la descripción que hace de la figura del artista moderno, “La fatal separación del rebaño que marca la excelsitud del artista lo vuelve epicentro de toda suerte de conflictos lo mismo con la sociedad que consigo mismo” (90). Conforme avanza el siglo XIX, el artista va ganando atención como figura protagónica al mismo tiempo que se inician nuevos caminos de expresividad. En dicho proceso, es esencial no sólo el lenguaje, como herramienta de distanciamiento, sino también la elaboración de un personaje central que refleje y reproduzca el fenómeno mismo de la invención artística.

Esta idea puede ser explícitamente documentada en una fecha tan temprana como 1846, cuando Charles Baudelaire reclama al artista como héroe de la modernidad. A este respecto, Peter Standish afirma que “el arte moderno tiende sobre todo a abstraerse de la realidad externa que antes se consideraba como su raíz [. . .] Es lógico, pues, que la atención de los artistas se haya ido desviando hacia la tematización de su oficio, de su proceder” (23). Esta genealogía explica por qué unos años después en el Modernismo hispánico, como Ricardo Gullón ha notado, el poeta se consagra como héroe (37). Por otro lado, este “heroísmo” del intelectual moderno reside, según Nil Santiáñez, en “su función opositora frente a todo aquello que tiende a alienar al ser humano, en ver aquello que los demás no ven y denunciarlo” (70).

Asumir la naturaleza escindida del artista es la premisa básica para entender su figura, en tanto que, según Beebe, entendemos qué clase de fuerzas tiran de él en direcciones opuestas (13). Si el lado humano del artista busca el logro personal a través de la experiencia, su faceta creativa anhela la libertad más allá de las reglas impuestas por la vida. Como resultado de ello surgen las conflictivas tradiciones estéticas que han existido paralelamente desde los inicios de la Modernidad. Lo que Beebe denomina tradición de “la fuente sagrada” se inclina por equiparar arte y experiencia vital, asumiendo que “the true artist is one who lives not less, but more fully and intensely than others” (13). Para esta tradición, el arte es fundamentalmente una “re-creación” de la experiencia vital. Por su parte, la tradición de “la torre de marfil” sitúa el arte por encima de la vida, declarando que el artista tiene derecho a hacer uso de la vida en tanto que se mantenga apartado de ella. Para ilustrar esta idea, Beebe recuerda la siguiente cita de *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce: “The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails” (Beebe 13).

En este sentido, es muy significativa la comparación que hace Joyce entre Dios y el artista, pues la tradición de “la torre de marfil” equipara arte y religión en lugar de experiencia. Para Beebe, que en los *Künstlerromane* se describa tan asiduamente la creación artística como “divina”, el estudio o taller como “santuario sagrado” o la naturaleza del artista como “sagrada” o “sacerdotal”, obedece a una herencia de la analogía clásica del creador con el *Creador* (13-14). La equivalencia entre Dios y artista podría ser aún asimilada en una fe religiosa hasta el siglo XIX: el artista es “como”

Dios; es un tipo de dios cuya superioridad procede de Dios mismo. Así, el artista simula ser Dios, y el mundo de la creación que constituye la obra de arte se convierte en reflejo del mundo natural de Dios, que es gobernado por una autoridad ecuánime y benevolente, con lo que la justicia poética se transforma en un reflejo de la justicia divina. Con el paulatino abandono de los valores religiosos durante el siglo XIX surge, sin embargo, una significativa variación en la visión del “artista-como-Dios”. En palabras de Beebe, “When the artist loses his belief in God and can see in the universe no evidence of a divine plan, but only chaos and disorder, then he no longer considers himself a secondary god, but a successor to God” (14). Como en la imagen de Joyce, el Dios antiguo permanece “indiferente”, cortándose las uñas de las manos y abandonando al mundo en su propia dirección. Sin embargo, “because the modern artist retains control over his creation, he feels justified in claiming that a ‘well-made’ work of art is superior to the real world” (14). En ello reside tal vez la característica más representativa de la Modernidad en la figura del artista: en la obtención de una amplia conciencia estética hacia su obra y las posibilidades y repercusiones que ella tiene en el marco de una tradición.

II.2. Fernando Ossorio: el decadente

En el ensayo de Emilia Pardo Bazán “La nueva generación de novelistas y cuentistas de España” que ya fue mencionado en el primer capítulo de este estudio, la autora se refiere al protagonista de *Camino de perfección*, Fernando Ossorio, en los siguientes términos:

El héroe de *Camino de perfección* es un estudiante de Medicina que detesta la naturalidad en el arte y se confiesa degenerado, quejándose de que un resorte vital se le ha roto. Es, sin duda, el autor mismo. [...]

Como el Antonio Azorín de *La voluntad*, el Fernando Osorio [sic] de *Camino de perfección* es un inquieto, se busca a sí propio sufriendo, y en vez de meterse a fraile, se retira a un villorrio. Ambos terminan su odisea casándose con una lugareña, pero se diferencian en que Azorín es un intelectual; Osorio, un sensual. Aguda crisis de erotismo, agotándole, determinando místicas alucinaciones, decide a Osorio a emprender una serie de correrías a estilo del siglo XVII, una peregrinación por la España tradicional, hasta recobrar el equilibrio de la salud, el amor y la tierra, el enérgico deseo de posesión, la reintegración de los instintos salvajes, naturales. Azorín, al contrario, se retira y se casa con la paleta, que le domina a zapatazos, por aniquilamiento de la voluntad. (citado por Ares Montes 488)

Las afirmaciones de doña Emilia son enormemente significativas pues en ellas se mencionan varios temas fundamentales que servirán a manera de esbozos a la hora de elaborar un retrato de Fernando Ossorio como artista decadente.

En primer lugar, hay que destacar que Ossorio “detesta la naturalidad en el arte”. Ello lo perfila como artista finisecular al modo de Huysmans. De hecho, desde la primera página de la novela, se le informa al lector de que Fernando se dedicaba a la pintura y que la “cultivaba como aficionado” (7). Un artista, además, poseedor de sus propias opiniones, tal y como quedan expuestas de forma manifiesta en la novela: “a Velázquez le consideraba como demasiado perfecto para entusiasmarle; Murillo le parecía antipático; los pintores que le encantaban eran los españoles anteriores a Velázquez, como Pantoja de la Cruz, Sánchez Coello y sobre todo El Greco” (8). La presencia de un ideario estético en los *Künstlerromane* será una característica habitual, como ya se ha comentado, y se insistirá de nuevo a lo largo de este trabajo.

Por otro lado, Pardo Bazán alude al carácter autobiográfico de la novela al afirmar que “Es, sin duda, el autor mismo”. Como ya se ha comentado, el autobiografismo es uno de los rasgos más característicos de las novelas de artista y es significativo que no se le pasara por alto a la autora de *La Quimera*. También Azorín insistía en ello en unas declaraciones a la revista *Índice* en 1954 “cuando a la pregunta ‘¿Qué personajes barojianos están más vivos en su memoria?’, contestaba: ‘El Fernando Ossorio de *Camino de perfección*. En realidad Fernando Ossorio es Baroja, y en todos los novelistas los personajes tienen algo de su autor’” (citado por Sol 74). Sin embargo, esto no debe inducirnos, por evidente que sea en algunas ocasiones, a establecer un

paralelo absoluto entre la vida de Baroja y la de un personaje. Asumir dicha analogía no sólo desfigura la vida de Baroja sino que reduce el propósito de la novela, en tanto que el autor de *Camino de perfección* elaboró una obra novelística y no una autobiografía. Para Manuel T. Sol, “La actitud de Fernando ante la realidad podría ser en muchos casos coincidente con la de Baroja”, pero ello no implica que deba entenderse “al personaje novelesco como una expresión fiel y exacta de la personalidad de su autor” (74). El propio Baroja se distancia del personaje cuando en sus *Memorias* describe a la persona real sobre la que elaboró a Fernando Ossorio:

Le vi dos o tres veces siendo yo estudiante del doctorado, en una cervecería de la calle del Príncipe, y era amigo de un compañero mío médico. El también había estudiado medicina, creo que en Barcelona. Era joven y elegante, petulante, muy anticatalán. El regionalismo le parecía ridículo. La primera impresión al hablarle era sugestiva. Se mostraba lector entusiasta de Baudelaire y un poco decadente y satánico. Dijo que las mujeres no tenían interés porque eran vulgares. Añadió que el arte gótico le parecía muy ramplón; que a todas sus pequeñeces y a sus adornos, él prefería El Escorial. Que para él, el Greco era el primer pintor del mundo y Bach el mejor músico. Que la vida no tenía importancia, y que si pesaba demasiado, no había más que suprimirla tomando una inyección de morfina.

No sé qué haría ese joven. No oí hablar después de él, ni recuerdo su apellido, por más esfuerzos que hago.

Este tipo sin duda, lo engarcé yo con el pesimista, cuya novela había escrito cuando era estudiante, y de aquí salió *Camino de perfección*. (7: 730)⁴¹

Si bien la descripción de Baroja de ese antiguo compañero sólo refleja parcialmente a Fernando Ossorio, hay otros rasgos coincidentes entre el personaje y el modelo real que son sumamente elocuentes. En primer lugar, Fernando y el compañero—y al igual que Baroja—son estudiantes de medicina. También, se perfila como una persona sensible al arte y capaz de emitir sus propios juicios al respecto, marcados por cierto apasionamiento juvenil. Así, le entusiasman Baudelaire, el Greco y Bach, y rechaza el arte gótico frente al estilo manierista de El Escorial. Por último, la mención a su carácter el desprecio a las mujeres por vulgares y el hastío vital—que incluye una velada apología al suicidio—representan rasgos psicológicos que, junto con la explícita mención al carácter “un poco decadente y satánico” y la elegancia, alinean el perfil del personaje con el decadentismo finisecular. Recuérdese, por otro lado, que Pardo Bazán emplea los términos “degenerado”, “inquieto” y “sensual”, entre otros, para describir a Ossorio.

Como Manuel Sol ha puesto de relieve a este respecto (28-29), el decadentismo se convierte en un movimiento de gran repercusión en la crítica artística del fin de siglo, a partir especialmente del trabajo de investigación y sistematización llevado a cabo por

⁴¹ Por otro lado, antes de la publicación *Camino de perfección*, Fernando Ossorio figuraba ya como personaje secundario en *Silvestre Paradox*, descrito como un joven “flaco, barbilampiño, de facciones incorrectas, pero graciosas” (*Aventuras* 291), que desempeñaba el oficio de dibujante en algunos periódicos y que había abandonado la casa de sus tíos no sólo para escapar de su influencia, sino también de Laura, la más joven de sus tías y también lesbiana, como volverá a aparecer caracterizada en *Camino de perfección* (Sol 33).

Max Nordau con su libro *Entartung* (Berlín, 1893), que fue traducido al español por Nicolás Salmerón en 1902 con el título *Degeneración*. Baroja afirmaba haberlo leído en una versión francesa, antes pues de su aparición en España, tal y como lo refiere en “Nietzsche y la filosofía”, ensayo aparecido en la *Revista Nueva* el 15 de febrero de 1899. Hay una gran semejanza en las expresiones que Baroja emplea en su artículo al hablar de la impresión que le causa el texto de Nordau con las que en *Camino de perfección* se describe el impacto que a Fernando Ossorio le provoca la lectura de los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola. En 1899 escribía Baroja: “Yo lo clasificaría entre los [libros] más insanos, entre los más perturbadores que se han escrito. [...] Al dejar de leerlo me parecía escapar de un manicomio, de un manicomio en el cual, como en un cuento de Poe, su director estuviera también loco” (8: 854). En la novela, cuando Fernando compra el ejemplar de los *Ejercicios*, siente “verdadero terror y espanto creyendo que aquella obra iba a concluir de perturbarle la razón”, como si “cada palabra y cada frase estampadas allí [fueran] un latigazo para su alma” (136).⁴² Finalmente, aquella “producción de un pobre fanático” le defrauda: “Una página de Poe hubiera impresionado más a Fernando que toda aquella balumba terrorífica” (136-37). Regresando al libro de Nordau, éste pretende constituirse en un detallado análisis del entorno artístico e intelectual de la época, por el que desfila una humanidad desquiciada por la impulsividad, la abulia, el placer, el erotismo, la hipersensibilidad, el falso

⁴² Para las citas de *Camino de perfección* no se emplea la edición contenida en las *Obras completas* al haber sido ésta censurada y trunca. Aparte de la casi inhallable edición de Juan Uribe Echavarría publicada en la Editorial Universitaria de Santiago de Chile, esta novela de Baroja sigue necesitando una edición crítica accesible. La edición de Alianza de 2004 que se maneja en este trabajo respeta el texto de la primera, si bien carece de aparato crítico.

misticismo, el histerismo, etc. Estampa que no difiere de los rasgos que caracterizan a Ossorio, a la vez que del infierno ignaciano, retratado como “el lugar tremebundo pintado por los artistas medievales” (137).

Según afirma Manuel Sol en su detallado análisis de Ossorio como personaje decadente, el personaje está claramente definido como decadente tanto desde una perspectiva interna—a través de sus declaraciones—como externa—mediante la voz del narrador-testigo (75). Así, se emplean con frecuencia los adjetivos “degenerado” (9, 11, 18) o “histérico” (10), o aserciones como “algún resorte se ha roto en mi vida” (11), “siento la vida completamente vacía” (16), “tengo el pensamiento amargo” (17), “la influencia histérica se marca con facilidad en mi familia” (18) o poseedor de un “cerebro débil” (55), el cual sentía en ocasiones que “se disolvía” (57). También, al comienzo de la novela, aparece Ossorio en la sala de disección quitando “cuidadosamente un escapulario al cadáver de una vieja, que después envolvía [...] y lo guardaba en la caja de los bisturís” pues “coleccionaba todos los escapularios, medallas, cintas o amuletos que traían los cadáveres al Depósito” (7). Esta estampa complementa la que se ofrece poco después, en la que Ossorio mira “con curiosidad a los enfermos, haciendo dibujos y croquis en su álbum” pues le gusta dibujar “figuras locas, estiradas unas, achaparradas las otras; tan pronto grotescas y risibles como llenas de espíritu y de vida” (8). Esta morbosa atracción por la enfermedad y la muerte es un elemento fundamental al subrayar la decadencia del personaje, cuyo apellido evoca la palabra “osario”. Ossorio es un osario, un ser enfermizo que considera de gran “voluptuosidad tenderse a la sombra en el cementerio” (79). Especialmente significativo es el pasaje en

el que, a partir de la visión de la tumba de un obispo de Segovia en el Monasterio de El Paular, se recrea en la imagen de la muerte:

¡Qué hermoso poema el del cadáver del obispo en aquel campo tranquilo! Estaría allá abajo con su mitra y sus ornamentos [...]. Primero, cuando lo enterraran, empezaría a pudrirse poco a poco: hoy se le nublaría un ojo, y empezarían a nadar los gusanos por los jugos vítreos; luego el cerebro se le iría reblandeciendo, los humores correrían de una parte del cuerpo a otra y los gases harían reventar en llagas la piel: y en aquellas carnes podridas y deshechas correrían las larvas alegremente...
(77-78)

La cruda necrofilia de esta estampa está conectada no sólo con los rasgos decadentes desplegados en el personaje que se vienen apuntando, sino también con ciertas tendencias pictóricas de la época, lo que acentúa aún más la personalidad artística de Ossorio y el carácter de novela de artista de *Camino de perfección*. A finales del siglo XIX, el extremo naturalismo se funde con el idealismo, lo que otorga nuevas formas expresivas a aquellos pintores que se complacen en la soledad, el dolor y la muerte. La enfermedad adquiere prestigio como forma de vida en contacto con el misterio del más allá, originando obras literarias como *Diario de un enfermo* (1901) de José Martínez Ruiz, *Els sots feréstecs* (1901) de Raimon Casellas y *El pati blau* (1903) de Santiago Rusiñol, y cuadros como *Visita del viático a un enfermo* de Joan Brull y *La última receta* de Rusiñol. A este respecto, Sebastián Junyent, crítico de *Juventut*, opinaba que el arte del siglo XIX expresaba “el equilibrio y desequilibrio de las

facultades humanas, las visiones macabras de almas entristecidas, los sentimientos doloridos de almas no comprendidas, los refinamientos más delicados, las sublimes concepciones interiores” (Pellicer 323). La muerte parecía estar siempre presente en la obra de aquellos que intentaban penetrar en sus secretos y la representaban como un motivo que podía ser extremadamente bello, tal y como aparece reflejado en el imponente tríptico del pintor belga León Frédéric, *Le Ruisseau, Le Torrent, L'Eau dormant* (1890-99), donde en un arroyo aparecen cisnes blancos entre cientos de hermosos niños muertos, o también en *La isla de los muertos* (1880) de Arnold Böcklin, cuadro muy celebrado en la época.

La visión morbosa de Baroja en la novela está asimismo conectada con la estética simbolista, como puede verse en el interés de muchos pintores para quienes la muerte era protagonista de escenas eróticas, como aparece en *La enemiga* (1910) de Lorenzo Albarrán Sánchez, o las ilustraciones para *Fulls de la vida* (1895) de Rusiñol realizadas por Ramón Pichot. También hay que mencionar el caso de José Gutiérrez Solana, “pintor de la muerte y de los muertos”, autor de cuadros más desgarrados como *La baraja de la muerte* (1926-27), *El espejo de la muerte* (1929), *La procesión de la muerte* (1930) o *El osario* (1931).

Por otra parte, debe tenerse en cuenta que la imagen morbosa ante la tumba del obispo de *Camino de perfección* se sitúa poco después de la llegada de Fernando al monasterio de El Paular y antes de que llegue Max Schultze, “el personaje que hará llegar a Fernando el pensamiento de Nietzsche” (Sol 27) a través de sus conversaciones, como cuando le aconseja sobre la necesidad de “obrar conforme a la naturaleza” (80) o

alude a las ideas de algunos “alemanes optimistas” que piensan que “la materia evoluciona, asciende y se purifica” (81).⁴³

El entorno social que rodea a Fernando se describe asimismo con rasgos de decadencia finisecular. Así, tras el fallecimiento de su abuelo, Fernando se muda a una nueva casa con sus tías, quienes le ceden una sala con “un aspecto marchito que [le] agradaba” (32-33), y donde pasa “las horas muertas, contemplando las rajaduras del techo” (33), en una actitud abúlica y desganada. Como señala Manuel Sol, el ambiente moral también presenta características decadentes: “abandona sus amistades de bohemio y empieza a reunirse con algunos señoritos de la alta sociedad”, que, a pesar de sus formas correctas, se presentan como viciosos (75). Por otro lado, en un café de Segovia reflexiona amargamente sobre la “decadencia de la raza” (94) en términos muy similares a los empleados por su amigo José Martínez Ruiz en una novela que escribía por esas mismas fechas: *La voluntad*.

⁴³ El personaje de Max Schultze, viajero alemán que Ossorio encuentra en El Paular y con quien dialoga acerca de Nietzsche, es un trasunto de Paul Schmitz, amigo no sólo de Baroja sino de todos los demás jóvenes autores noventayochistas en el Madrid finisecular. Baroja afirma de Schmitz que “fue para [él] como una ventana abierta a un mundo no conocido” (7: 726) y recuerda que “En el monasterio de El Paular solía leer Schmitz en voz alta una correspondencia de Nietzsche” (7: 726). Para el tema de la presencia de Nietzsche en la obra de Baroja, véase el clásico libro de Gonzalo Sobejano *Nietzsche en España*, especialmente 347-95.

II.3. Antonio Azorín: el intelectual

Yuste habla con Antonio Azorín⁴⁴ en lo alto del Castillo de Yecla, una tarde tibia de sol. En su diálogo—más bien soliloquios del maestro apenas interrumpidos con algún breve comentario del discípulo—, el anciano reflexiona sobre la originalidad, sobre la fama literaria y sobre el fracaso. Cuando la luz cae y ya se disponen a marchar, Yuste aconseja al joven escritor:

Y ten en cuenta esto, que es esencialísimo: el fracaso lo da el público y sólo en esta edad en que lo que vive no es el artista, sino la imagen que el público tiene del artista, es cuando se dan los fracasados... Un artista que no vive *para* el público y *por* el público, ¿cómo ha de fracasar? Los primitivos flamencos, Van Eyck, Memling... Van der Weyden... el divino Van der Weyden... ¿cómo iban a fracasar si no firmaban sus cuadros?... Las sobras de casi todos nuestros grandes clásicos han sido publicadas por sus herederos o discípulos... (108-09)

Estas palabras tocan un tema fundamental en la configuración del artista finisecular: las condiciones modernas de público y mercado, que revolucionaron para siempre las relaciones entre autor y lector, entre cultura y sociedad (Fernández Cifuentes 11-13). Lo importante no es el artista sino su *imagen* pública. Esta nueva relación, sin antecedentes en la historia cultural, es característica de la Modernidad. En Francia e Inglaterra este fenómeno se produce desde comienzos del siglo XIX. En

⁴⁴ Nótese que, a lo largo de este trabajo, se emplea indistintamente José Martínez Ruiz o *Azorín* (con cursiva) para aludir al autor, y Antonio Azorín, Azorín (sin cursiva), o Antonio para indicar el personaje protagonista de *La voluntad*, *Antonio Azorín* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

España es algo posterior, por condiciones socio-económicas. El mito del artista incomprendido por la sociedad, el fracasado, el “outsider”, es lo que explotará el simbolismo francés. (Fernández Cifuentes 16-17). Ello provoca la aparición de dos posturas: una de aceptación, en la que el artista asimila la nueva situación y toma conciencia de una necesidad de orientación social (Hugo, Zola, Galdós, Pérez de Ayala), y otra de rechazo, en la que el creador adopta una postura impermeable, crítica hacia la sociedad y de encierro en la torre de marfil (Flaubert como modelo de escritor de “alta moral estética”, Darío, Valle, Miró). Sin embargo, esta dicotomía no sólo no es diáfana—pues no se encuentran autores “puros” en ninguna de las dos actitudes—sino que coloca al artista en una disyuntiva dolorosa, de nefasta influencia, al verse abocado a elegir entre una y otra postura.

Azorín duda entre estas dos posturas, representadas respectivamente por Yuste y Lasalde, y por el ambiente de Madrid. Pero Yuste, aunque hace una apología del ideal de “el arte por el arte”, se siente un escritor “fracasado”, “un pobre hombre” que pudo creerse artista (103). Suele predicar un desprendimiento de los problemas terrenales, al igual que Lasalde cuando afirma que “todo es vanidad” (124). Sin embargo, tiene ciertos momentos de debilidad, como cuando recibe una carta en la que, al ser llamado “maestro”, aflora su vanidad.

Antonio Azorín encarna algunas de las premisas habituales de la imagen del artista finisecular. En la primera parte de la novela, Azorín aparece como un “mozo ensimismado y taciturno” (71), que lee a clásicos y modernos, nacionales y extranjeros (94). Este eclecticismo en lecturas paralelo al eclecticismo de su pensamiento y los

cuadros mencionados en la novela, como se verá en el último capítulo. Con todo, es presa de la escisión característica del intelectual del fin de siglo, pues su permanente lucha con el conflicto entre la realidad y el arte le llevan, en palabras de Inman Fox, a sufrir una “dicotomía entre el vivir, la acción, y el leer, escribir y contemplar—entre la vida y la inteligencia, ante la cual, por sus análisis destructivos, se paraliza la voluntad y se disgregan los ideales” (21).

Por otra parte, Yuste tiene una doble función en la novela. Si en una lectura en clave biográfica puede identificarse con Leopoldo Alas, *Clarín*, puede hablarse al mismo tiempo de un desdoblamiento del autor, un álgter ego de José Martínez Ruiz, pero no en el presente de la novela, que es representado por Antonio Azorín, sino que es una proyección de futuro.⁴⁵ Este elemento es enormemente sugestivo puesto que Yuste encarna una figura que será asimilada, tiempo después, por el autor José Martínez Ruiz. Por ejemplo, Yuste es un burgués de vida metódica (98). ¿No es posible ver en esta estampa de Yuste una proyección del que, años más tarde, será *Azorín*? El *Azorín* de *Los pueblos*, de *La ruta de Don Quijote*, de *Clásicos y Modernos*, comparte muchos rasgos vitales y estéticos con el personaje de Yuste. La vida metódica-burguesa de Yuste no es compartida vitalmente ni por Antonio Azorín ni por José Martínez Ruiz, quien a finales del XIX y principios del XX mantiene aún una actitud vital y estética activa, casi agresiva. Esta relación es equivalente en el estilo. La voluntad es una

⁴⁵ Para Luis Granjel, por su parte, Yuste representa la “figura simbólica de mentor y guía, y en la que se resume [...] el recuerdo de cuantos enseñaron a José Martínez Ruiz” (*Retrato* 74).

“mezcla” entre el estilo primero de Martínez Ruiz, incisivo y más complejo, y el estilo de *Azorín*, construido a base de sensaciones y frases sencillas.

Además, casi todas las referencias literarias de Yuste seguirán siendo vigentes para *Azorín* cincuenta años después: Montaigne, Flaubert, Cervantes, Calderón, Larra... La relación maestro-discípulo se manifiesta continuamente a lo largo de las conversaciones. La actitud de Antonio Azorín en esta primera parte es pasiva, actuando como receptor: Yuste dice en algún momento que, en sus lecturas, él no sale del “alcalde de Burdeos” (112). Por su lado, Azorín también lee a Montaigne, “que era un solitario y un raro, como él” (95).⁴⁶ Yuste siente desprecio “por la industria política” (110). Mientras el maestro expresa su ira, “Azorín lo contempla en silencio” (110). Yuste moribundo habla sobre el arte en su vida y sus ideas serán luego máximas vitales para su discípulo:

—Yo he buscado un consuelo en el arte... El arte es triste. El arte sintetiza el desencanto del esfuerzo baldío... o el más terrible desencanto del esfuerzo realizado... del deseo satisfecho. [...]
¡Ah, la inteligencia es el mal!... Comprender es entristecerse; observar es sentirse vivir... Y sentirse vivir es sentir la muerte. (180)

En la “imagen” del artista hay otro aspecto fundamental en el retrato de ambos personajes. Yuste y Antonio aparecen reflejados, en varios momentos, como “raros” a ojos de la gente; por ejemplo, se encuentran en *El Pulpillo* y Yuste reflexiona en voz

⁴⁶ Santiago Riopérez y Milá ha estudiado este tema en “Montaigne y Azorín: más allá de una influencia literaria”.

alta mientras al lado un viejo labriego, llamado el Abuelo, trabaja en silencio tejiendo esparto: “Sus ojuelos brilladores miran de cuando en cuando a Yuste, y una ligera sonrisa asoma a sus labios” (176). En esta estampa (capítulo 24 de la primera parte), Yuste reflexiona precisamente sobre la necesidad del arte: “El arte debe *servir* para la obra humanitaria, debe ser *útil*... es decir, es un *medio*, no un *fin*... Y vamos a ver cómo se inaugura una nueva crítica que atropelle las obras de arte puro, que desconozca los místicos, que se ría de la lírica” (177). Esto se relaciona con la actividad literaria de Martínez Ruiz, quien junto con Maeztu y otros jóvenes autores, “ya habían escrito varios artículos en que se declaran, con palabras muy semejantes a las anteriores de Yuste, en contra del *arte por el arte*” (Fox 177). No en vano, la primera referencia en la novela a la inquietud literaria de Antonio Azorín es como autor de un artículo en la prensa (124), y, más adelante, escribe una crónica (127). Antonio se presenta, por tanto, como escritor/periodista/cronista, ya que sus temas están tomados de la realidad. Al igual que sus lecturas, lo mismo escribe sobre Montaigne que sobre los cohetes de un inventor local (127).

Tras la muerte de Yuste, la marcha de Lasalde y la entrada en el convento de Justina, la soledad de Antonio Azorín se acentúa (184). La primera parte concluye con una estampa en su estudio, paseando y analizando las palabras de Yuste sobre la importancia de la imagen: “‘La imagen lo es todo’, medita. ‘La realidad es mi conciencia’” (194).

Azorín decide abandonar Yecla y marcharse a Madrid impulsado por la muerte de Justina y en busca de la gloria literaria.⁴⁷ La segunda parte comienza cuando ya han transcurrido diez años de estancia en la capital, donde “su pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de disgregarse en este espectáculo de vanidades y miserias” (195). En el tiempo transcurrido, Azorín “Ha sido periodista revolucionario, y ha visto a los revolucionarios en secreta y provechosa concordia con los explotadores. Ha tenido luego la humorada de escribir en periódicos reaccionarios, y ha visto que estos pobres reaccionarios tienen un horror invencible al arte y a la vida” (195). El retrato de Azorín concluye afirmando que “en el fondo, no cree en nada, ni estima acaso más que a tres o cuatro personas entre las innumerables que ha tratado”. Le repugnan “la frivolidad, la ligereza, la inconsistencia de los hombres de letras” (195). Más adelante se afirma que “Su espíritu anda ávido y perplejo de una parte a otra; no tiene plan de vida; no es capaz del esfuerzo sostenido; mariposea en torno a todas las ideas; trata de gustar todas las sensaciones. Así en perpetuo tejer y destejer, en perdurables y estériles amagos, la vida corre inexorable sin dejar más que una fugitiva estela de gestos, gritos, indignaciones, paradojas...” (196). Azorín queda retratado, por tanto, como un personaje abúlico, aquejado de hastío, enfermo de *spleen*. Él mismo reconoce su “cansancio, [su] hastío indefinible, invencible” (228). Su apatía se enmarca “En el tremendo desconcierto de la última década del siglo XIX” (226).

⁴⁷ Del mismo modo que José Martínez Ruiz llega a Madrid en 1896 “con una ardiente vocación literaria, con un afán indomable de triunfar y una voluntad decidida, esencialmente, a ser escritor” (Riopérez y Milá, Introducción 13).

Toda la segunda parte de la novela alude a su “espíritu hiperestesiado” (249) y a su desconcierto interior (255). Tiene algunos momentos en los que parece sacudirse la apatía, como cuando en Toledo se refugia en un viejo café—tras los episodios de la muchacha y el ataúd—y, embriagado de ginebra, concluye que la vida en los pueblos “agobia a esta pobre raza paralítica” (215). Se pone de pie y grita: “¡Viva la Imagen! ¡Viva el Error! ¡Viva lo Inmoral!”. Los camareros se espantan y Azorín sale “soberbio” del café. Por un momento, Azorín ha recuperado la fuerza, la voluntad, pero habla también bajo los efectos del alcohol. Este Azorín contrasta con el apocado que vamos a encontrar al final de la novela.

Se puede notar que las reflexiones de Azorín cobran más protagonismo y autoridad, mientras que con Yuste apenas hablaba. Dice Azorín: “Yo soy entre todos los escritores jóvenes el que ha atraído sobre sí más enorme cantidad de censuras...” (218). Es la primera vez que Azorín afirma de sí mismo su condición de escritor, aunque no se presenta como novelista sino como intelectual.

Otro momento es el homenaje a Larra, en el que la gente joven da “un espectáculo extraño, discordante del medio en que” viven (243). Todo el capítulo es muy significativo desde la actitud/imagen que manifiestan esos jóvenes escritores. Esta aspiración juvenil por la gloria literaria contrasta con la tristeza que le produce el repasar viejos periódicos y el álbum de fotografías de Laurent, que, como se verá en el último capítulo, es una recreación finisecular del tema del *Ubi sunt*.

Finalmente, Azorín, a pesar de que “tiene alma de artista” (254) y de que en sus comienzos en Madrid se convirtió en periodista y joven escritor que hizo su “nombre un

poco célebre” (228), regresa a Yecla abatido, ganado por la indolencia y, lo que es aún más terrible, con su creatividad artística bloqueada (276-77). La dejadez y abandono en que se haya quedan simbolizados en el pelo largo, el mal afeitado y el traje sucio con los que José Martínez Ruiz le describe (281). Azorín se ha convertido en “un símbolo” (255) de su generación, la de los artistas que conformaban los nuevos héroes de la modernidad.

II.4. Federico Urios: el marginado

De los *Künstlerromane* publicados en España en el fin de siglo, es *La novela de mi amigo* de Gabriel Miró donde puede hallarse una mejor representación de la naturaleza escindida del creador, expuesta por Beebe como una de las premisas básicas en la configuración del artista como personaje de ficción.⁴⁸ Recuérdese que, para Beebe—continuando la línea abierta por Marcuse—el rechazo de las convenciones burguesas convierte al creador en un marginado, provocando un conflicto irresoluble y pernicioso entre las expectativas sociales y su compromiso único y excluyente con la creación artística.

La novela de mi amigo narra el relato que el pintor Federico Urios hace a su “amigo”, exponiéndole los momentos fundamentales que jalonan su vida. Urios, como señala Márquez Villanueva, “responde al más puro concepto del personaje central del *Künstlerroman*, observador contemplativo de la vida más que participante en ella” (92). La alusión al carácter “contemplativo” y pasivo del personaje nos remite, por un lado, a esa despreocupación por los asuntos del mundo que, según se ha visto anteriormente, caracteriza la tradición de la “torre de marfil”, una de las consecuencias, según Beebe, de la naturaleza escindida del artista. Por el otro, evoca el intimismo y el estilo confesional que caracterizan la escritura de Santa Teresa, modelo sobre el que la novela edifica su discurso y del que toma gran parte de su vocabulario. En este sentido, “La obra responde por eso a una renovación de lo laico de la vieja ‘relación de espíritu’ o,

⁴⁸ Véase también la contextualización del protagonista que realiza Joaquín Casalduero en su fundamental ensayo “Gabriel Miró y el cubismo” (219-66).

en lenguaje más al uso, a una sucesión de núcleos narrativos de decisiva significación psicológica” (Márquez Villanueva 92-93).

La predilección de Miró por el estilo íntimo, memorialístico, que caracteriza gran parte de su obra, ha sido también puesta de relieve por Miguel Ángel Lozano Marco, para quien “el problema del punto de vista narrativo preocupó a Gabriel Miró desde sus primeros escritos; lo que se complica si tenemos en cuenta que la ‘originalidad’ buscada por el joven escritor consistía en el hallazgo de la adecuada expresión de sus propias sensaciones, ideas y sentimientos” (62).

Como prueba de su originalidad, Lozano recuerda una reseña contemporánea de la novela, realizada por el poeta Juan Pujol, quien alude a ciertas referencias inusuales a la hora de llamar la atención sobre la novedad de la obra. De este modo, afirma que “No he conversado nunca con Gabriel Miró. Y sin embargo creo que Miró ha debido leer hasta la obsesión a esos maestros extraordinarios que se llaman Edgard Poe y Rodenbach, que no tienen equivalentes en la literatura española” (Lozano 67). La influencia de Edgard Allan Poe, mencionado al comienzo de la novela, es apreciable, según Lozano, “en el ambiente de misterio obsesivo que rodea la sesión de espiritismo, y en la extraña sugestión de la figura del tonelero tuerto” (67), caracterizado en la novela como “un viejo seco y calvo”, con el “pelo aceitoso”, un hombre, en fin, “sin jugo ni blandura para la caricia”, con “mano de esqueleto” y “voz delgada y fría, más que fría, húmeda, una voz mojada” (124).

Por otro lado, el influjo de Georges Rodenbach, cuyo nombre no se cita sin embargo en la obra, no se aprecia en los habituales motivos asociados con el autor

belga, como la ciudad muerta o la representación nostálgica de los entornos urbanos o naturales, sino en “el tema del fracaso del escritor provinciano, alejado de la metrópolis cultural, aniquilado por el ambiente de incompreensión del lugar y por la ignorancia de la propia esposa, insensible a la belleza de la literatura” (Lozano 67), escenario planteado en la novela *L’art en exil* (1889). Es inevitable relacionar la caracterización de Urios con las circunstancias personales del propio Miró en la época de redacción de la novela, momento en el que sufre cierto desdén en el entorno social de su Alicante natal. El autor—retratado por Ramón Gómez de la Serna en aquellos años como un joven “enlutado, pálido, de cara alargada, de mirar melancólico y fijo, tocado con la corbata desaliñada del poeta” (309), era escasamente valorado y apreciado, si bien el panorama cambia tras conseguir el premio de “El cuento semanal”⁴⁹ y comenzar a ser elogiado en la prensa madrileña por autores Galdós, Azorín, Andrés González Blanco o Cristóbal de Castro (Lozano 66-67). En cualquier caso, Lozano pone de relieve que aun cuando *La novela de mi amigo* y la obra de Rodenbach comparten el motivo del fracasado, “cada novela sigue diferente camino, si no opuesto: Rodenbach trata sobre el arte, sobre la frustración del artista en relación a su obra; Miró no trata sobre la obra frustrada, sino sobre la vida” (68). Vida atormentada, como se verá más adelante, narrada a través de la voz de ese amigo que accede al “reino interior” del artista.

⁴⁹ En el banquete del premio, al que ya se aludió en el primer capítulo, Miró lee unas cuartillas en las que hace profesión de su estética, y comienza precisamente aludiendo al paisaje: “En mi calle hay pinos que no sueñan, como el de Heine, con el árbol de Oriente, sino con la agreste soledad de las laderas de los montes. Cerca de las rejas de mi cuarto está el paisaje” (Ramos 178).

Otro ejemplo del intimismo que caracteriza la novelística de Miró, en general, y *La novela de mi amigo*, en particular, es la gran atención prestada en las obras a la vida profunda e íntima de los personajes, desde una perspectiva interiorizada, como cuando Urios expone a su amigo:

Casi todos los hombres viven fatalmente, y si decaen y enferman se entregan abúlicos a la razón y voluntad ajenas... Yo no; yo vivo íntima, intensamente, razonando mi vivir fisiológico; yo vivo sabiéndolo y queriéndolo, y a solas conmigo mismo, con mis tejidos, con mis huesos, con mi sangre... La circulación de la sangre me parece que he podido descubrirla yo, si no lo hubiese hecho otro. (140)

Urios expone aquí de forma explícita la idea, ya comentada con anterioridad, de que el verdadero artista “is one who lives not less, but more fully and intensely than others” (13), que para Beebe representa la tradición de “la fuente sagrada”, caracterizada por equiparar arte y experiencia vital. Se establece así un paralelismo entre la pasión vital y la interiorización fisiológica, entre la voluntad de vivir y la soledad del creador, atento al flujo sanguíneo.

Otro rasgo representativo del tono íntimo de esta novela de Miró es el vínculo con el simbolismo a través de Maurice Maeterlinck, como ha señalado Lozano (68). Miró leyó con atención el libro del autor belga *Le trésor des Humbles* (1896), muy conocido y citado en la época. Los frecuentes pasajes líricos pueden haber sido un punto de referencia para la configuración del pintor-protagonista: “el tono efusivo que lo caracteriza, el deseo de ‘vivir siempre cual si se amara’, la intuición de una ‘vida

superior a la humilde e inevitable realidad cotidiana’, el reconocimiento de la belleza como una cualidad espiritual del hombre que se comunica a las cosas...” (Lozano 69). La importancia dada a la vida permite entender el vitalismo que caracteriza a Urios, del mismo modo que el protagonismo otorgado a la pequeña historia cotidiana y al descubrimiento de lo bello en las cosas y en los seres más humildes y marginados. También puede establecerse un paralelismo entre la obra del belga y la del alicantino en la concepción misma de la obra literaria, como cuando Maeterlinck explica, en cierto momento de su novela, el carácter que define el relato, el cual coincide con el defendido en *La novela de mi amigo*. Para Maeterlinck,

el poema se acerca a la belleza y a una belleza superior en la medida en que elimina las palabras que explican los actos para reemplazarlas por palabras que explican, no lo que se llama ‘un estado del alma’, sino yo no sé qué esfuerzos incomprensibles e incesantes de las almas hacia su belleza y hacia su verdad. (Lozano 69)

Esta idea armoniza con la tendencia de Miró por la alusión, esa “exquisita levedad y horror a todo énfasis del toque mironiano” (89) según la define Francisco Márquez Villanueva.⁵⁰

⁵⁰ También hay que señalar que, al igual que en otras literaturas europeas, la influencia del dramaturgo belga fue decisiva en la española de fin de siglo, tal y como ha puesto de relieve Lily Litvak en varias ocasiones (“Maeterlinck”, *Diario*). Véanse también los artículos de Susan Kirkpatrick, centrado en la obra de Valle-Inclán, y los de Graciela Palau de Nemes y Rafael Pérez de la Dehesa, más generales. Por otro lado, el autor belga representa un elocuente punto de contacto entre el modernismo que se cultivaba en Barcelona y el de Madrid, como puede verse en el siguiente hecho: su obra *Interior*, traducida al catalán por Pompeyo Fabra, fue estrenada (por primera vez en España) el 30 de enero de 1899 en Barcelona, a cargo de Adrià Gual y su compañía Teatre Íntim. Dos días antes, el 28 de enero, había aparecido en el número 4 de la revista *La Vida Literaria*, de Madrid, un cartel diseñado por Santiago

La vida de Federico Urios está marcada por la desdicha, declarada desde el comienzo mismo de la novela: “Tuve una hermanita que se llamaba Lucía. La vida de esta hermana puedo decir que se redujo al espanto de su muerte...” (119). El niño Urios causa, por accidente, la muerte de su hermana, lo que le provoca una terrible sensación de culpa de la que ya nunca podrá librarse y que parece proyectar una sombra sobre su atormentada existencia, con figuras siniestras como su padre, que nunca le perdona lo ocurrido, y su esposa, significativamente llamada Angustias, con la que mantendrá una relación torturante.⁵¹

La estrechez económica—“Vivíamos miserablemente” (123)—dificulta su formación artística, una vez que, a los quince años, despierta su interés por la pintura en una academia local, dirigida por un “hombre bueno y artista profundo y exquisito que supo renunciar serena y voluptuosamente a la gloria placera y se retiró a su hogar sin hijos” (137). A pesar de su empeño como aprendiz de aquel venerado maestro, quien además le consigue una pensión de dos pesetas diarias para estudiar en Madrid y Roma, el joven artista no demostraba grandes aptitudes para el dibujo. Su maestro, al contemplar sus trabajos, decía: “A esta criatura le sobran ojos...” (137). A pesar de todo, Urios mantiene vivo su impulso creador, pintando “dos y tres cosas diarias, y por

Rusiñol anunciando la representación de *Interior* según la traducción de Valle-Inclán y la puesta en escena de la agrupación Teatro Artístico impulsada por Benavente (Rubio, *Ideología* 46-47). Aunque este último montaje no llegara nunca a estrenarse, no deja de ser reveladora esa asociación de nombres: Benavente-Maeterlinck-Rusiñol-Valle-Inclán. No en vano, Rubio Jiménez prefiere hablar de “sincronía” (*Ideología* 47) al referirse a estos grupos de teatro independiente que desde Madrid (Teatro Artístico) y Barcelona (Teatre Íntim y la Compañía Libre de Declamación, de Felip Cortiella e Ignasi Iglesias) buscaban en la década 1890-1900 “formas de producción alternativas en las que los factores económicos pasaban a segundo plano primando la búsqueda estética” (Rubio, *La renovación* 35).

⁵¹ En palabras de Carlos Enrique García Lara, “Si hay una novela en la que el peso de la elección de esposa haga sentir la infinita amargura del error irreparable, diría que es la que narra el drama existencial de Federico Urios” (104).

cuatro, por ocho pesetas” (137) con las que mantener a su esposa y a su amada hija, llamada también Lucita, alejado de toda inclinación bohemia. Para Márquez Villanueva, “La maldición del arte y la ética del artista no se han vivido nunca con más intensidad ni a más baja altura” (93), ya que, en palabras del crítico sevillano, “El conflicto entre el artista y la sociedad incomprensiva y materialista, de tan básico juego en el *kunstelroman* ni siquiera llega a manifestarse en Federico Urios porque, como él sabe mejor que nadie, es un pintor mediocre” (93). Un artista mediocre a causa de su “poderosa visión del color” (Miró 137), de la pobreza de su dibujo, y que, sin embargo, se gana la admiración de su amigo por su capacidad para ir más allá de las apariencias y por su férreo compromiso con el arte.

Es importante señalar que, a pesar de las limitadas destrezas artísticas de Urios, éste demuestra a lo largo de la novela una sólida concepción del arte. A este respecto, no es casual que el estudio del pintor se halle en el desván de la casa:

Llegábase por una retorcida escalera, que empezaba en las tinieblas de un largo pasillo, labrada con ruinas de cajas y puertas.

—No tema—me dijo el artista al subir el primer peldaño, que hizo quejumbres de vejez—. Aquí la impresión es de tumbas, pero arriba se nos premia con el júbilo del cielo. (144)

Obsérvese el contraste entre “las tumbas” de la parte baja de la casa y “el júbilo del cielo” de la parte alta. Como en un camino teresiano, el mundo de abajo, la sociedad, es tormentosa: “retorcida escalera”, construida con “ruinas” de otros materiales y cuyo estado precario—“hizo quejumbres de vejez”—puede desalentar al

artista que no tiene la firme vocación de seguir adelante, o, mejor dicho en ese caso, de continuar ascendiendo por la creación artística, hasta lograr, arriba, el premio de la luz, de la vida, por contraste con las tinieblas y las tumbas.

Efectivamente, cuando Urios y su amigo suben finalmente al estudio y abren las ventanas perciben la “delicia de tarde, de altura y de cielo” (144), si bien en el taller se observan “los agobios del vivir del artista” en la pobreza de su mobiliario: “apuntes y láminas arrancadas de ilustraciones”, un espejo cuya luna está “empañada de verdosidad”, “un diván herido en su vientre, desentrañado y pavoroso”, rodeado de “dos butacas anchas y profundas, butacas muy tristes, de esas que han estado en salas de casas desgraciadas y ampararon en su regazo ancianos tullidos y señoras cansadas, enfermas, llorosas” (144). Los humildes objetos y desolados muebles descritos simbolizan la vida desgraciada de Urios.

El estado en el que se halla el estudio abate el ánimo de su amigo, que se ve obligado a mirar por las ventanas. Ante la vista que se extiende ante ellos, Federico le dice a su amigo:

¿Se ha fijado en las chimeneas? Huelo los humos de sus cocinas; y hasta me parece oler los dormitorios, las alacenas y cómodas de las casas, y creo vivir y participar de todas las familias. ¡Dios! Y entonces, salta como un pájaro mi mirada y busca la lozanía de los árboles, y del ramaje trepa al cielo o se entra en la vía del mar... (145)

Estos y otros comentarios de Urios desde el estudio sitúan al personaje como un dios ante la creación. Recuérdese que, según Beebe, cuando el artista asume el papel de

Dios en la tradición de “la torre de marfil”, asume su misma perspectiva elevada, desde un lugar en el que puede contemplar a los demás, seguro en su superioridad y más cercano al cielo que a la tierra. No en balde, el uso de la expresión “torre de marfil”, empleada ya a mediados del siglo XIX, implica la pureza de lo absoluto—en el marfil— y las alturas y amplias vistas—en la torre. Como señala Beebe, “Traditionally, artists have preferred garrets to cellars” (14). Así ocurre con la preferencia de Urios por ese desván-taller desde el cual puede asomarse al entorno y dar forma artística a sus impresiones. A salvo, momentáneamente, de las hostilidades y miserias de su existencia, el artista percibe, a solas consigo mismo, que el flujo de su sangre reproduce también el fluir de lo absoluto.

Aún durante su visita al taller, el amigo de Urios se fija en unas espigas que hay en el estudio y le dice: “Es el más bello ornamento que tiene usted en su estudio”, a lo que Federico responde, agradecido: “Es un relicario de acción de santidad y belleza. Todas las mañanas lo beso...” (147). Y le relata a su amigo cómo una noche paseaba con su mujer y su hija celebrando el recibo de “treinta duros” por un retrato del rey para una casa-alcaldía. Por una vez, había recibido una recompensa material adecuada al resultado estético. Federico se siente arrebatado “como un estallido de cohetes de fiesta, y ungüentos beatísimos de esperanza suavizaron mi espíritu” (148). Mientras descansan en una era, experimenta un fuerte arrebatado que es descrito con vocabulario religioso: “comulgué fuerza, contentamiento y salud, y contemplé a mi mujer con misericordia [...] y quise que todos participasen de esa eucaristía de felicidad y vida. ‘¡Comed, comed de este trigo—les dije entusiasmadamente—, porque también es carne de

Nuestro Señor!” (148). A pesar del rechazo inicial de la mujer, “fueron tomando del espiritual alimento. ¡Sí; espiritual, espiritual, se lo juro, porque lo habían consagrado mis manos, y en aquella noche mis manos eran puras, excelsas, como las de un sacerdote santo!” (148). Sin embargo, su hija no quiso comer los granos de trigo. Los guardó y sembró a escondidas. Cuando maduraron los segó y se los llevó a su padre, coincidiendo con una época de nuevos conflictos con su mujer. Lucita le muestra las espigas maduras de trigo recién cortado, diciéndole: “Pues todo esto ha salido de aquellos granitos [...] ¿No es esto mejor y más..., más noble [...] que si me hubiese comido el trigo? ¡Así lo tienes para siempre!” (149).

Las espigas que Federico conserva con tanta devoción son, por tanto, un símbolo de la armonía y la plenitud artística—porque pinta un cuadro del que se siente satisfecho y que además es remunerado—y vital—en tanto que las relaciones familiares viven un momento de plenitud y felicidad.⁵²

Sin embargo, la vida atormentada de Federico vive su último gran revés con la muerte por tuberculosis de su hija, y aunque el pintor trata de superar el dolor con una entrega desesperada y frenética a la creación artística (“Estoy trabajando; siento el cansancio de mi sangre” [158]), acaba siendo invadido por un quietismo místico: “La santa quietud de todo ¡cómo atrae!” (158), al que acaba finalmente entregándose, una noche “desoladora y clara” (159), en la que se introduce en las aguas del mar mientras repite el nombre de Lucita, la hija y la hermana muertas. Para Márquez Villanueva:

⁵² Para un acercamiento a la importancia del objeto simbólico en la obra de Miró, así como su adscripción al Simbolismo, véase el trabajo de Manuel Moragón Maestre “Objeto y símbolo en Gabriel Miró”.

El compromiso con el arte que fluye dentro de su ser es, si se va a ver, tanto más puro por no depender de la calidad de su plasmación en la materialidad de una obra, cuyo escaso valor no se le oculta en ningún momento. [...] Su fidelidad a la llamada del arte posee la honrada confianza del hombre del pueblo en la dignidad y el carácter inexorable del trabajo manual. Cuando Urios se ve incapaz de reanudar la tarea sabe que se halla ante el anuncio cierto de la lógica extinción de su vida, a cuyo final coopera sin las quejas ni aspavientos que dicho trance requería en el drama romántico. (94-95)

La historia de Urios es un ejemplo extraordinario de la atormentada existencia a la que se ve abocado un artista en irrenunciable empeño con su aspiración estética y la dolorosa disyuntiva que el entorno social le plantea entre la vida y el arte.

CAPÍTULO III

LA NOVELA DE ARTISTA COMO PEREGRINAJE ESTÉTICO

“In the modern *Künstlerroman*, the voyage motif dominates the very structure of the work”.

Roberta Seret (4)

Al amparo de las palabras arriba citadas, se concibe el presente capítulo, organizado alrededor del tema del viaje en la novela de artista. El capítulo está dividido en cuatro partes. La primera se dedica exclusivamente a estudiar la cuestión del viaje, considerando inicialmente la metáfora de la “narrativa como viaje” en los estudios de narratología, y, posteriormente, el papel fundamental que el viaje juega en la configuración del *Künstlerroman*.

A partir de este hilo conductor, en las tres siguientes partes se analizan, respectivamente, *Camino de perfección*, *La voluntad* y *La Quimera*. Se han escogido estas obras porque son representativas de lo que Kai Mikkonen denomina “experience of travel” (286) y constituyen, al mismo tiempo, y como ya se ha explicado, paradigmáticas configuraciones de la novela de artista finisecular.

III.1. Viaje y *Künstlerroman*: en busca de la plenitud creadora

Kai Mikkonen, en su ensayo “The ‘Narrative is Travel’ Metaphor: Between Spatial Sequence and Open Consequence”, plantea que el motivo del viaje ha colaborado decisivamente a configurar el género novelístico. En este sentido, el entendimiento de la narrativa no sólo está estrechamente relacionado con la “experience of travel” sino que “The journey is universally recognized as a narrative in our culture” (286). Asimismo, Mikkonen pone de relieve cómo la reciente narratología y la historia literaria otorgan al concepto de viaje la clave o el código que pueden explicar el funcionamiento mismo de la narrativa.

El motivo del viaje en la literatura es arquetípico, como Mijaíl Bajtín ha estudiado (120), y aparece desde las primeras manifestaciones literarias, como la *Odisea*, el *Poema de los Argonautas*—que narra los viajes de Jasón en busca del vellocino de oro—, o las novelas de Aquiles Tacio, Heliodoro, Longo y Apuleyo, hasta nuestros días, pasando por obras maestras como la *Divina Comedia*, el *Quijote* o *Tom Jones*. Para Mariano Baquero Goyanes, estas obras son ejemplo de cómo el viaje no sólo es tema sino también estructura novelesca, en tanto que se organizan sobre el “ir y venir de un personaje o personajes que, según van haciendo su camino, van entrando en contacto con nuevas gentes, con nuevas posibilidades novelescas, con seres que suponen otras tantas historias” (*Estructuras* 32).⁵³ La posibilidad de estructurar

⁵³ El concepto “estructura” se utiliza aquí según la definición de A. J. Greimas como “una identidad autónoma de relaciones internas, constituidas en jerarquías” (36). Sobre la noción de estructura, incluyendo la descripción de Baquero Goyanes, véanse también las referencias ya ofrecidas en el primer capítulo.

elementos narrativos en dicho soporte argumental ha llevado a Michel Butor a afirmar que

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de la littérature romanesque, que tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui du récit. (8)

Pero el potencial narrativo del viaje ha sido reconocido no sólo porque provee unas estructuras temporales y espaciales que auxilian a enmarcar el acto de narrar, sino también porque el desarrollo personal, espiritual y estético se corresponde metafóricamente con la idea del viaje. Como afirma Mikkonen, “The travel metaphor is therefore not only a way to think about narrative; it also provides one with the means to think through narrative” (286). De este modo, la escritura del viaje se constituye como un esfuerzo consciente para reflexionar sobre el núcleo de los procesos narrativos (y lógicamente temporales), además de ofrecer el fruto de la reflexión en torno a la artesanía conceptual de la narrativa.

Por otro lado, el tema de la búsqueda como estructura antropológica se relaciona con el tópico clásico del *Homo viator*. Como señala Gustavo Bueno, “Las ideas de *viaje* y de *camino* son ideas genuinamente antropológicas: ni los planetas, ni las plantas, ni siquiera los animales, ni los grandes simios, ni los homínidos, viajan, salvo por metáfora; ni tienen caminos, sino órbitas, trayectorias, rutas o rutinas” (15). En este

sentido, “El hombre es viajero, *viator*, porque cualquiera que sea su especificación— griego o bárbaro, cristiano o musulmán—no puede considerarse ajeno al viaje” (46). Ello permite que un concepto de evidente sentido físico, geográfico y temporal como es la noción de viaje, se dote de una connotación metafórica, como es la idea de la vida como “viaje”, “camino” o “jornada”, ya expresada por Dante al iniciar el Canto I del “Inferno” con el verso “Nel mezzo del cammin di nostra vita”, o por Jorge Manrique, siglo y medio después, en sus *Coplas por la muerte de su padre*: “Este mundo es el camino / para el otro, que es morada / sin pesar; / mas cumple tener buen tino / para andar esta jornada / sin errar”.

Sin embargo, el desarrollo de la Modernidad trae algunas modificaciones sobre este legado, como puede apreciarse en la transformación del caballeresco Don Quijote. Lectores modernos ven en su figura a otro buscador en pos de la verdad, si bien este sentido de trascendencia en su historia no forma parte de la cosmovisión barroca de Cervantes en tanto que es redescubierto en el fin de siglo, cuando el viaje moderno enfatiza la psicología del protagonista provocando simultáneamente una separación entre mente y alma, entre ámbito material y espiritual. Las experiencias asociadas con el viaje aparecen como influencias cardinales en estas producciones literarias clásicas y continúan en modernos acercamientos a estructuras narrativas similares.

La Modernidad ve también aparecer nuevas formas en la literatura de viaje, en la que el yo cobra un especial protagonismo, pues el relato persigue ahora fines estéticos a partir de las observaciones e impresiones personales. Tzvetan Todorov identifica a François-René de Chateaubriand como

le premier voyageur-écrivain spécifiquement moderne; il est, pourrait-on dire, l'inventeur du voyage tel qu'il sera pratiqué au XIX et au XX siècle; ses récits de voyage susciteront d'innombrables imitations et influenceront, directement ou indirectement le genre entier, et, à travers lui, toute la perception européenne des autres. (*Nous* 315)

Puede verse, por tanto, que el concepto de viaje puede ser “entendido en sentido geográfico, como vía de conocimiento del mundo exterior, o, en sentido metafórico, como un buceo en el interior del hombre” (Estébanez 752), y bien sea en uno u otro alcance, es inherente al fenómeno literario, en tanto que toda empresa artística, es también un viaje, y si consideramos que “El viaje implica un camino, es decir, ha de llevar de modo normado o metódico a algún lugar definido” (Bueno 30), el viaje estético se constituye asimismo en experiencia humana, en aprendizaje.

Ello entronca directamente con la esencia de *Bildungsroman* y, por ende, con la novela de artista, cuyos protagonistas recorren un trayecto vital en el que las diversas experiencias se erigen en momentos fundamentales en esa trayectoria educativa y formativa del héroe/artista hasta lograr su madurez, personal y/o creativa.

Tal y como Roberta Seret ha señalado, el tema del viaje “domina” la estructura de la novela de artista moderna hasta el punto de que “As a musical phrase that reappears throughout a score to unify its various elements, the voyage theme unites one *Künstlerroman* with another” (4). La frecuencia de dicho tema se explica por la perfecta relación simbiótica que se establece entre artista y viaje pues, en su opinión, “The creative individual is a particularly appropriate protagonist for the voyage motif, by

nature of his volatile personality and demanding intellect” (2). La Modernidad configura un tipo de artista cuya única salida es luchar contra la sociedad que le rechaza y no le comprende.

Para Seret (1), el artista moderno hereda el malditismo del poeta romántico y su sentido de exclusión social que le obliga a vivir en un mundo donde, según Frank Kermode, “the Unity of Being is impossible” (23). Nacido en una sociedad apática y materialista, nutrido por divisiones económicas y conflictos sociales, la única salida para su frustración es la búsqueda de algún tipo de patria ideal hallada en la creación estética. Para llegar allí, debe primero atravesar varias etapas de desarrollo social, psicológico y espiritual, sufriendo aflictivas e insatisfechas situaciones de aprendizaje a través de las cuales su madurez artística puede ser probada (Seret 1-3). En resumen, es un ser en busca de una identidad sólo alcanzada por una consciente e incondicional dedicación al arte, lo que implica que “The modern artist’s final goal is creativity and the unlimited expression of his soul” (2).⁵⁴ La lucha del artista moderno, la búsqueda de la creatividad, encuentra su mejor representación estética en el motivo del viaje. Éste puede plantearse en un plano geográfico, cuando el joven artista abandona la casa paterna para ir en busca de nuevas experiencias y situaciones, y en el que la vida impone su magisterio a través de la adquisición del conocimiento del mundo. Pero el

⁵⁴ En relación a la “creatividad” mencionada por Seret, téngase en cuenta que, según ya se explicó en el apartado sobre el concepto de *Künstlerroman* del primer capítulo, la autora emplea un concepto muy restrictivo del género al estimar que sólo una novela cuyo artista-protagonista “actually creates” (3) puede ser considerada como *Künstlerroman*.

viaje no siempre implica una salida física: “Metaphoricallly speaking, [the artist] becomes absent to reality” (4).

En las novelas que se estudian a continuación se aprecia, en primer lugar, como el viaje organiza temática y estructuralmente las narraciones, de forma más evidente en los casos de Baroja y Azorín, y algo más imperceptible en el de Pardo Bazán, debido simplemente a la longitud de la novela. Por otro lado, tanto *Camino de perfección*, como *La voluntad* y *La Quimera* incluyen significativamente diversas modalidades que el discurso del viaje adopta, como la de relato de viaje, diario o intercambio epistolar. Ello enlaza, una vez más, con la imbricación y confusión de géneros a los que la novela moderna se aboca en una constante búsqueda de mayor expresividad estética.

III.2. Fernando Ossorio: el viaje místico

La premisa de que el viaje conforma el tema y la estructura de la novela de artista se vuelve paradigmática en el caso de *Camino de perfección*. Según José Ares Montes, “el peregrinaje” de Fernando Ossorio ordena “la base estructural de la novela” (507), idea también defendida por Juan Villegas, para quien la novela se estructura a partir del “largo viaje de Fernando Ossorio en busca de su identidad o perfección” (150).⁵⁵

La evidente resonancia teresiana del título de la novela, *Camino de perfección*, ha sido ya puesta de relieve por la crítica. De esta manera, según Pedro Cerezo Galán, el título de la novela tiene “más de tratado espiritual que de novela”, sugiriendo “una intencionalidad de guía espiritual” (499). Manuel Sol, por su lado, opina que la conjunción del título y el subtítulo de la novela, “Pasión mística”, no sólo refuerza el sentido teresiano de la obra, sino que ambos también “apuntan dos de los más importantes elementos estructurales de la narración: [...] a la idea de ‘camino’ y a la idea de ‘místico’” (45). Evidentemente, cuando Baroja aplica la noción de “camino” como soporte estructural de su novela, está asumiendo una amplia tradición literaria que, como se desarrolló en el apartado anterior de este capítulo, puede remontarse a referentes clásicos como la *Odisea*, la *Divina Comedia* o el *Quijote*. En este sentido, para Mijaíl Bajtín, los conceptos de “the chronotope of the road, and the metaphor of

⁵⁵ Además de los ya mencionados, véanse para este tema Raquel Macchiucci, Javier Herrero, Federico Sáinz de Robles (90-91), Emilio González López (138) y Raúl Silva Castro (335). En general, la valoración crítica sobre la estructura de *Camino de perfección* suele ser negativa y podría resumirse en las palabras de José María Valverde, para quien la novela se escribió “a la carrera y de cualquier manera” (180).

‘the path of life’” juegan un papel fundamental en la “history of novelistic plot patterns” y son especialmente importantes en lo que el crítico ruso denomina “the adventure novel of everyday life” (Mikkonen 286). Por otro lado, el motivo del viaje ha sido empleado con frecuencia como herramienta de introspección en la esfera de lo espiritual, adquiriendo una connotación metafórica como modo de conocimiento tanto del ámbito exterior como interior. Según Cerezo Galán, “Fernando Ossorio hace camino a la deriva, huyendo de algo, de alguien, en el fondo del propio yo, y esperando que los aires del camino puedan tonificarle los nervios” (502). La evocación interior de *Camino de perfección* es también señalada por Sol, para quien la novela es “un viaje por la geografía española y un viaje por las veredas, encrucijadas y vericuetos del espíritu de Ossorio” (45), llegando al término del recorrido a un pueblo mediterráneo que simboliza la conciliación buscada durante toda la obra entre el espacio espiritual y el espacio físico.

El análisis desarrollado en este apartado se fundamenta en la idea apuntada por Villegas de que el viaje de Fernando Ossorio “puede ser dividido en instancias, de acuerdo con la evolución de su personalidad o su proceso de aproximación a su estado de ‘perfección’” (150). De este modo, el camino físico e interior de Ossorio tiene como punto de partida Madrid y es susceptible de ser dividido en tres etapas que se corresponden con tres ámbitos geográficos: los alrededores de Madrid (Segovia y Toledo, fundamentalmente), Yecla (que aparece con el nombre de Yécora en la novela) y una localidad innominada de Castellón. A su vez, en palabras de Sol, estos tres espacios concuerdan “con las tres etapas de la evolución espiritual del protagonista, que

podríamos describir con las características de las vías Purificativa, Iluminativa y Unitiva, en este acercamiento “místico” al Dios-Arte-Naturaleza” (45). El camino de perfección de Ossorio no persigue, por tanto, un misticismo ortodoxo, sino un misticismo panteísta, es decir, “un camino de perfección cuya meta es el Dios que se manifiesta a través de la Naturaleza” (45). Visto en clave estética, como se propone en este estudio, podría añadirse que el misticismo del personaje vislumbra una contemplación panteísta en la que se funden Dios, la Naturaleza y el Arte.

Al comienzo de la novela se describe la vida indolente de Ossorio en la capital: como el decadente finisecular que se perfiló en el capítulo anterior, pasea por Madrid (recordando a la figura del *flâneur*), se relaciona superficialmente con diferentes círculos sociales, vive algunas experiencias amorosas y se dedica a la pintura. En la Exposición de Bellas Artes expone un cuadro titulado *Horas de silencio*, “colocado en las salas del piso de arriba, donde estaba reunido lo peor de todo, lo peor en concepto del Jurado” (12). El lienzo, “pintado con desigualdad” (12), representa a cuatro jóvenes hermanos elegantemente vestidos de luto: “En las caras alargadas, pálidas, y aristocráticas de los cuatro se adivinaba una existencia de refinamiento, se comprendía que en el cuarto había pasado algo muy doloroso; quizás el epílogo triste de una vida” (13). En el cuadro reina “una atmósfera de sufrimiento contenido, una angustia, algo tan vagamente doloroso que afligía el alma” (12). Los motivos contenidos en la pintura, tales como el dolor, la angustia, el desamparo, la soledad, o la desaparición de los

padres, son, para Sol (47), enormemente reveladores porque reflejan de forma explícita y simbólicamente la obsesión de Fernando por la muerte.⁵⁶

En el cuadro, en segundo plano, se vislumbra el paisaje siniestro y opresivo de una ciudad industrial, con “el cielo cruzado por alambres y cables gruesos y el humo de las chimeneas de cien fábricas que iba subiendo lentamente en el aire” (12), adivinándose “en lontananza una terrible catástrofe” pues “aquella gran capital con sus chimeneas, era el monstruo que había de tragar a los hermanos abandonados” (13). La alusión a la “catástrofe” de la ciudad industrial es también una preocupación muy en consonancia con las inquietudes artísticas de la época. Desde que Baudelaire inculca en el arte posterior la seducción por la ciudad moderna, la pluralidad de escuelas, movimientos y teorías estéticas del fin de siglo despliega un tributo apasionado a la metrópolis. Los jóvenes escritores y pintores abordan esas novedades con espíritu combativo y polémico. Sin embargo, poco a poco, y a menudo paralelamente, se extiende el pesimismo. Muchos llegan a pensar que el industrialismo no crea sino fealdad y miseria, tal como puede verse en los barrios obreros de Londres, Birmingham y Manchester. A juicio de pensadores tan influyentes como John Ruskin, la civilización industrial ha destruido un orden armónico, esclavizando al obrero a las máquinas. Como ha puesto de relieve Lily Litvak, “La añoranza por una naturaleza pura se extendió como un velo sobre el paisaje crecientemente industrializado y el entusiasmo por la metrópolis se convirtió en desencanto” (“Metrópolis de luz”).

⁵⁶ Recuérdese que, en el primer capítulo, se ha tratado este tema en relación a la decadencia del personaje, especialmente en la atracción morbosa que siente por los cadáveres y los enfermos.

Ahora la ciudad se ve como un reducto deshumanizado donde los hombres, ahogados por la multitud, pierden su individualidad y desperdician su alma en espantosos arrabales, como los descritos en algunos pasajes de *Camino de perfección*.⁵⁷ En las calles llenas de luces y ruidos disonantes se enmarañan los alambres de los tranvías, y se atropellan los vehículos enloquecidos. Así, por ejemplo, se describe en la novela una estampa abigarrada del Paseo de la Castellana, que aparece “repleto de coches” cruzando “por entre los troncos negros de los árboles” como si fuera “una procesión interminable de caballos blancos, negros, rojizos, que piafaban impacientes” (16). La artificialidad del conjunto se subraya al afirmar que los cocheros y lacayos poseen “una tiesura de muñecos de madera”, así como las señoras, “en posturas perezosas de sultanas indolentes” (16). En toda la atmósfera reina “una elegancia enfermiza que constituye la burguesía madrileña pobre”, conformando un torbellino sin rumbo fijo, mareante, que “parecía moverse dirigido por una batuta invisible” (16). La estampa, que “tenía algo de afeminamiento espiritual de un paisaje de Watteau” (17), provoca en Ossorio una recaída de sus obsesiones sobre la histeria y la nulidad física y moral de sus antecedentes familiares, entre los que se cuentan una tía “loca”, un primo “suicida”, un tío “imbécil” y otro “alcoholizado” (17), y no hacen sino ahondar su apatía, su angustiada inquietud espiritual.

Ossorio acaba sintiendo una fuerte repugnancia por Madrid que provoca su necesidad de emprender el viaje. Finalmente, resuelve marcharse siguiendo el consejo

⁵⁷ Estos espacios productos de la modernización serán reflejados en otras novelas barojianas, como *La busca* (1904), *Aurora roja* (1905) o *El árbol de la ciencia* (1911).

de un amigo, que le anima a ir “A cualquier parte. Por los caminos, a pie, por donde tengas que sufrir incomodidades, molestias, dolores...” (56). La amargura que siente Fernando se corresponde con el pesimismo que empuja al artista finisecular a buscar, lejos de la ciudad y fuera de las dimensiones del tiempo, algún lugar que preserve los valores del período pre-tecnológico y donde se restituyan la medida y el orden. Más que algún lugar concreto, en una síntesis de realidad y símbolo, se busca sobre todo el enaltecimiento de la naturaleza, como recuerdo del pasado humano, eco de los mitos de la Arcadía o la Edad de Oro que en su continuidad se revelan como perspectivas de un futuro esperanzador. De hecho, no era la primera vez que Baroja criticaba la ciudad moderna. Comentando el libro *Hacia otra España* de Ramiro de Maeztu, publicado en 1899, Baroja escribía:

[Maeztu] nos trae sus entusiasmos anglosajones y nietzscheanos por la fuerza, por el oro, por las calles tiradas a cordel y a nosotros nos entenece la debilidad, la pobreza, y las callejuelas tortuosas, oscuras o en pendiente. Nos canta Bilbao a nosotros que no pensamos más que en Toledo y en Granada, y que preferimos al pueblo que duerme al pueblo que vela... Es más... el día que esa nueva España venga a implantarse en nuestro territorio con sus máquinas odiosas, sus chimeneas, sus montones de carbón, sus canales de riego, el día que nuestros pueblos tengan las calles tiradas a cordel, ese día emigro, no a Inglaterra ni a Francia... A Marruecos o a otro sitio a donde no hayan llegado los perfeccionamientos de la civilización. (8: 862)

Según Baroja, pues, la búsqueda de una arcadía parecía la única salida del caos moderno, del mismo modo que otros miembros de su generación ya lo habían expresado, como Ángel Ganivet, quien en su *Granada la bella* (1896) se preguntaba: “¿Cómo es más bella una ciudad: alumbrada con aceite, con gas o con luz eléctrica?” (15). En la misma línea se sitúa la recuperación arcaica de Bilbao que hacía Unamuno en *Paz en la guerra* (1897) y cuya doctrina había previamente expuesto a través de *En torno al casticismo* (1895), elevando la vida en la naturaleza a una categoría superior frente a la decadencia de la ciudad moderna.

Pero no será a Granada, ni a la Bilbao preindustrial, ni a Marruecos, sino a Castilla donde los escritores españoles del fin de siglo acudan para enmarcar este ideal. Castilla, el paisaje más esencial y difícil de España, es para los escritores y pintores el núcleo alrededor del cual cristaliza la búsqueda de un soporte espiritual, de una nueva jerarquía de valores. A base de su austeridad y aspereza, Castilla representa la esencia de España. No sólo es un paisaje histórico y mítico, sino también místico, que ha inspirado la Conquista, la aventura de don Quijote, el pensamiento de Santa Teresa, y la pintura de El Greco y Velázquez, si bien los valores que los escritores asignan al paisaje son muy diferentes.⁵⁸

⁵⁸ Sobre el tema del paisaje como motivo estético y filosófico para los autores noventayochistas, véanse María del Carmen Pena (*Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*), Ricardo Gullón (*La invención del 98 y otros ensayos*), Pedro Laín Entralgo (*La Generación del 98*), Gerardo Piña Rosales (“El 98 y el descubrimiento del paisaje español”), Jochen Mecke (“Del ‘paisaje del alma’ al ‘alma del paisaje’: paisajismo en el discurso literario del 98”), Elena de Jongh-Rossel (“El paisaje castellano y sus descubridores: anticipando al 98”), Aniano Peña (“Visión del paisaje en la Generación del 98”), Eduardo Martínez de Pisón (*Imagen del paisaje: la Generación del 98 y Ortega y Gasset*), Margarita O’Byrne Curtis (“‘Lo mejor de España es Castilla’: configuración del paisaje en Unamuno y Ortega”) y Antonio Barbagallo (“España en el paisaje y en el tiempo de Antonio Machado”), entre otros.

El recorrido de Ossorio se localiza en tierras de Castilla a partir de la segunda parte, que se corresponde con la Etapa Purificativa. Al describir el peregrinar de Ossorio, destaca la presencia del paisaje específicamente castellano, que ya había sido referido explícitamente al abandonar Madrid y contemplar los arrabales: “El paisaje tenía la enorme desolación de las llanuras manchegas” (57). También aparece en los sueños del protagonista, para representar la tormentosa relación que había establecido con su tía Laura: “Muchas veces, Fernando, al lado de aquella mujer, soñaba que iba andando por una llanura castellana seca, quemada, y que el cielo era muy bajo, y que cada vez bajaba más, y él sentía sobre su corazón una opresión terrible, y trataba de respirar y no podía” (35-36). En ambas citas puede apreciarse que el paisaje desempeña una función referente y, sobre todo en el segundo caso, comparativa: para Sol, “el efecto de Laura sobre Fernando es el mismo que pudiera ejercer, y de hecho ejerce, el calor de la llanura castellana sobre él” (49). El paralelo es evidente, del mismo modo que es demostrativa la analogía que se establece en la cuarta parte entre Dolores y el paisaje mediterráneo.

A partir de este momento, el paisaje va cobrando mayor importancia como elemento simbólico del viaje de Ossorio. Si anteriormente apenas se esbozaba, comienza a aparecer con frecuencia hasta transformarse en el componente fundamental del capítulo diecinueve, momento en el que el calor, la aspereza y la devastación parecen reflejar y condicionar el entorno en el que se desenvuelve el espíritu de Ossorio. Junto al paisaje, que como se verá más adelante es motivo de detenidas descripciones con técnica pictórica, Sol señala (49) que también el motivo de la muerte

cumple un papel importante, ahora enriquecido y completado con otras ideas como la de la metamorfosis de la materia, tema ya comentado en el capítulo anterior y que es concretamente donde Ossorio va a hallar una solución a las inquietudes espirituales que le atormentan.

El recorrido se detiene momentáneamente cuando Ossorio llega a El Paular, cuyo entorno considera “muy propio para el descanso”, y donde “sentía [...] un reposo absoluto” (76). Aparecen un huerto “tranquilo, reposado, venerable” y un “patio con arrayanes y cipreses donde palpitaba un recogimiento solemne, un silencio sólo interrumpido por el murmullo de una fuente que cantaba invariable y monótona su eterna canción no comprendida” (75-76). Esta representación casi bucólica del monasterio—“que pasaba entre prados florecidos llenos de margaritas amarillas y blancas y regatos cubiertos de berros que parecían islillas verdes en el agua limpia y bullidora” (76)—contrasta con la estampa árida e inhospitalaria del paisaje castellano y sus gentes. No es casual, por tanto, que Ossorio conozca en El Paular a Max Schultze, quien, al conocer las tribulaciones metafísicas de aquél, le aconseja: “Para esa misticidad [...] el mejor remedio es el ejercicio. Yo tuve una sobreexcitación nerviosa, y me la curé andando mucho y leyendo a Nietzsche” (82). Como Manuel Sol ha puesto de relieve (50), Max desempeña el papel guía de Fernando, que, a modo de Virgilio, le marca la senda que ha de recorrer es pos de la sanación espiritual.⁵⁹

⁵⁹ Sol también hace notar, a este respecto, la desaparición en este punto de la novela del narrador-testigo, que también había cumplido la función de guía al comienzo, si bien volverá a reaparecer en el capítulo 46, “cuando ha terminado la etapa Iluminativa y está por iniciarse la Unitiva, esto es, cuando Fernando ha encontrado una solución” (50).

Tras abandonar El Paular, Ossorio se dirige a Segovia, donde visita principalmente la catedral y otros enclaves, como la iglesia románica de San Esteban, el Alcázar y el monasterio del Parral, si bien en sus habitantes “se comprendía la enorme decadencia de una raza que no guardaba de su antigua energía más que gestos y ademanes, el cascarón de la gallardía y de la fuerza” (94). Ante la contemplación de un vía crucis a las afueras de Segovia, que le parece “un paisaje de una desolación profunda” (95), elabora mentalmente un cuadro del Calvario que será comentado en el siguiente capítulo. A través de estas andanzas, poco a poco, de manera paulatina, Ossorio va avanzando en el camino de su rehabilitación anímica.

De Segovia marcha a Illescas, con dirección a Toledo. El paisaje se apropia ahora de una connotación primordialmente simbólica. Como afirma Sol, “Ya no se trata solamente de la Castilla calurosa, despoblada, cuya infinitud parece perderse en el horizonte, en el plano físico, ni de la Castilla trágica, grave y austera, en el plano histórico, sino de un paisaje en donde los mismos elementos aparecen intensificados mediante la hipérbole y referencias a otras épocas históricas” (52). Castilla se transforma, pues, en contexto físico y símbolo de la angustia interior de Ossorio en su camino de aprendizaje.

Los contornos de Illescas, según se aleja, son desoladores: “Le parecía el paisaje un lugar de suplicio, quemado por un sol del infierno” (111), cuya luz le produce molestias en los ojos. Finalmente, cuando llega la noche, se detiene a descansar “en un lugarón tétrico, de paredes blanqueadas” (111). Sin embargo, a la mañana siguiente,

al querer levantarse, se encontró que no podía abrir los ojos, que tenía fiebre y le golpeaba la sangre en la garganta.

Pasó así diez días enfermo en un cuarto oscuro, viendo hornos, bosques incendiados, terribles irradiaciones luminosas.

A los diez días, todavía enfermo, con los ojos vendados, en un carricoche, al amanecer, salió para Toledo. (111)

En opinión de José Ares Montes, esta dolencia, sufrida “en un cuarto oscuro” y durante la cual ve “hornos, bosques incendiados, terribles irradiaciones”, puede diagnosticarse como “una conjuntivitis aguda” e interpretarse como “la noche oscura del alma” de Ossorio (511). Esta relevante interpretación sostiene la estrecha correspondencia entre el peregrinaje geográfico de Ossorio y su camino espiritual, no sólo deshaciendo las barreras que separan un ámbito del otro, sino también aludiendo a su indivisible vinculación. Pero la etapa Purificativa aún no ha terminado, pues a Fernando le queda otra estación en su recorrido: Toledo.⁶⁰

⁶⁰ Sin duda fue Toledo la ciudad que fascinó a los autores noventayochistas más que ninguna otra. Maurice Barrés la había incluido, junto con Venecia y Brujas, como uno de los grandes escenarios del decadentismo europeo. El viaje a Toledo que hicieron Baroja, José Martínez Ruiz y otros amigos—entre los que se contaban Ricardo Baroja, Paul Schmitz y Enrique Cornuty—en diciembre de 1900 “fue de gran trascendencia, y quizá tenga que considerarse como uno de los acontecimientos que justifican la existencia de la Generación del 98, aunque no hayan participado en él todos los integrantes” (Sol 24). Cuando Jorge Campos trata, en la década de 1960, de que *Azorín* le proporcione “algún dato nuevo sobre la elaboración de *La voluntad*”, éste sólo responde “que el viaje a Toledo fue muy importante” y que “Los Tres [*Azorín*, Baroja y Maeztu] hicieron una hoja volante dedicada al Greco: ‘Inencontrable’” (103). Las experiencias del viaje fueron motivo de inspiración no sólo para Baroja en *Camino de perfección* sino también para Martínez Ruiz, en *Diario de un enfermo* y, sobre todo, en *La voluntad*. Por su parte, Martínez Ruiz evoca en su libro *Madrid* la visita: “Fuimos a Toledo no como frívolos curiosos, sino cual apasionados. Nos atraían los monumentos religiosos. En ellos se encarna la nacionalidad española [...] El arte había de conducirnos a la pura espiritualidad. De otra manera, la comprensión de España hubiera sido incompleta. Y el tránsito de un mundo a otro, de la región sensual a la región etérea, nos lo facilitaba el Greco [...] Y ya, con el fervor contemplativo, nos hallamos dentro, plenamente dentro, de la Historia de España” (6: 305-06). Como afirma Martínez Ruiz, “el interés no se limitaba a conocer el arte religioso; se

Ossorio sale al amanecer, “con los ojos vendados” (111), para Toledo, adonde llega por la mañana temprano. Como consecuencia de la dolencia que sufre en la vista, y como proceso de purgación, permanece largas horas en cama, en cuyo “estado era un flujo de pensamientos el que llegaba a su cerebro”, considerando que “aquella enfermedad, los días horribles que estaba pasando, podían ser dirigidos para él por el destino, con un móvil bueno, a fin de que mejorase su espíritu” (113). Sin embargo, su rechazo a admitir “una voluntad superior” (113) que resuelva el misterio de la existencia le atormenta, física y anímicamente, provocándole una cadena desenfrenada de pensamientos: “¿Qué es la vida? ¿Qué es vivir? ¿Moverse, ver, o el movimiento anímico que produce el sentir? Indudablemente es esto: una huella en el alma, una estela en el espíritu” (114). Pero ante la falta de réplica, resuelve que “el mundo de afuera no existe; tiene la realidad que yo le quiero dar” (123). Esta condición anímica del personaje explica, por ejemplo, la reacción de pavor que siente al contemplar *El entierro del conde de Orgaz*: “En el ambiente oscuro de la capilla el cuadro aquel parecía una oquedad lóbrega, tenebrosa, habitada por fantasmas inquietos, inmóviles, pensativos” (127). El lienzo, apenas iluminado, obligaba a Ossorio a completar “con su imaginación lo que no podía percibir con los ojos” (126), lo que, dado el estado de excitación que sufre, le hace creer que las figuras cobran vida y salen del lienzo. Al

tenía el firme propósito de ver, examinar y discutir las características de una ciudad que pasaba por una de las más típicas de Castilla y de España. Caminaban recorriendo plazas, monasterios, conventos, iglesias, y todos aquellos lugares en donde sabían o suponían, como la iglesia de Santo Tomé o la del convento de Santo Domingo el Antiguo, que se encontraban cuadros de El Greco” (6: 282-85). Toledo no era sólo un símbolo nacional sino una ciudad muerta, y, sobre todo, la tierra del artista que había inspirado fervorosa admiración: El Greco. En este sentido, el viaje “fue una verdadera ‘caza’ de cuadros del Greco, pintor al que le dedicaron varios trabajos en un número del periódico *El Mercurio*, publicado en Valencia el 3 de marzo de 1901, y al que ellos contribuyeron a revalorar” (Sol 24).

igual que los escritores y artistas analizaron la pintura espiritualizada “alucinante o alucinada” de El Greco en clave “místico-idealista o simbólica, como culminación de un pasado” (Calvo Serraller, “Sorolla y Zuloaga” 31)—pues encontraban en la pintura de El Greco un idealismo exaltado, una aspiración al infinito y el reflejo de la gran melancolía y tristeza de Castilla—de igual modo la visión le conmociona a Ossorio hasta el punto de tener que salir de la iglesia.

Transcurridos dos meses de estancia en Toledo, Ossorio “se encontraba más excitado que en Madrid”, afectándole “de un modo profundo las vibraciones largas de las campanas, el silencio y la soledad que iba a buscar por todas partes” (131). Es en ese momento que comienza a vislumbrar la capacidad salvadora de la experiencia amorosa: “La única palabra posible era amar. [...] Amar lo desconocido, lo misterioso, lo arcano, sin definirlo, sin explicarlo” (132), del mismo modo inconsciente e ingenuo que lo haría un niño, lo que le lleva a recordar las palabras de Santa Teresa: “El infierno es el lugar en donde no se ama” (132). Cuando surgen las vacilaciones y en momentos de turbación “iba a Santo Tomé a contemplar de nuevo *El entierro del conde de Orgaz*, y le consultaba e interrogaba a todas las figuras” (132). Los sucesivos acontecimientos acaecidos en Toledo—el rechazo de los *Ejercicios* de San Ignacio, la información sobre la vida espiritual de las monjas toledanas, la visita al político y periodista Julio Burrell, gobernador entonces de Toledo, y la famosa escena del hombre del ataúd blanco—forman parte del proceso purificativo que padece Ossorio. Hasta que el recuerdo de Ascensión, una muchacha de Yécora con la que había mantenido relaciones en una época de su vida, le impulsa a continuar su viaje.

Abandona súbitamente Toledo y, pasando por Castillejo y Albacete, llega a Yécora, donde se localiza la etapa Iluminativa. Yécora, trasunto de Yecla, se describe como una ciudad ganada por la abulia y la desidia, que se despereza somnolienta “para volverse a dormir enseguida aletargada por el sol” (172). Según Sol, “está presentada, mediante la técnica del contrapunto, como una ciudad del todo opuesta a cualquier ciudad castellana, que muy bien podría ser Segovia o Toledo” (55-56), y, de hecho, su descripción comienza afirmando que “es un pueblo terrible” (173).⁶¹ Ossorio percibe que su voluntad se va recobrando “Al ponerse en contacto con la tierra” (202), ganando la energía y vitalidad que le había recomendado su amigo Max en El Paular. Al recuperar la fortaleza física se siente “menos dispuesto a un trabajo cerebral” (202), dejando de lado las inquietudes y angustias que lo habían atormentado.

La narración de la salida de Yécora y la llegada a un pueblo costero de la provincia de Castellón implica, por un lado, un cambio en la voz narrativa, que pasa de la tercera a la primera persona, pero no en el punto de vista del narrador-testigo de los dos primeros capítulos sino en el del propio Ossorio. Como Sol afirma, “El paisaje que sirve de transfondo a estos capítulos parece ser un trasunto de la tranquilidad alcanzada por el protagonista” (57).

La etapa Unitiva se localiza en un pueblo de la provincia de Castellón, adonde Ossorio va a visitar a su tío Vicente. Allí, se enamora de su prima Dolores y debe enfrentar una larga serie de impedimentos que surgen ante sus intenciones de

⁶¹ En el siguiente capítulo se realiza un análisis de las impresiones de Ossorio sobre Yécora desde una perspectiva estética.

matrimonio. Para Sol, “no se trata simple y sencillamente de la unión física y espiritual de Fernando con Dolores, sino también de una unión simbólica en la que una mujer está vista como el símbolo de la vida y la Naturaleza” (58). Con su matrimonio concluye la etapa unitiva y la novela logra su clímax, en tanto que Dolores, en un primer nivel de lectura, es la compañera en la que Ossorio halla finalmente el amor verdadero, sin olvidar que previamente se había llegado a la convicción de que el amor constituye los pilares sobre los que se asienta la felicidad. Pero en un segundo nivel de lectura, que Sol denomina “metafórico” (58), Dolores es símbolo de la Naturaleza. Esta imagen es especialmente evidente cuando el amor que experimenta Fernando se describe “como la corriente de un río caudaloso y sereno”, río que desemboca en Dolores como “el gran Río de la Naturaleza, poderosa, fuerte” (264).

Es muy significativo que el viaje de novios a Barcelona lo realicen en tren, pues, como ha puesto de relieve Litvak, este medio de transporte moderno introduce una visión panorámica que será radicalmente novedosa en la estética finisecular (*El tiempo* 209). El paisaje contemplado desde la ventanilla se va transformando con el avance del tren, así como hay un continuo cambio de iluminación, como se describe en la novela: “se veían sus olas redondas, sombreadas de negro”, pero otras veces el mar brillaba “en cintas de plata, grecas y meandros luminosos” (265). El tren “Producía verdadero terror” con su “gran pupila roja brillando sobre un soporte negro e iluminando con su cono de luz sangrienta el mar y los negruzcos nubarrones del cielo” (266). Esta visión puede verse también como un nocturno, que ya Turner había establecido como un

género pictórico (Litvak “La noche” 52-54), si bien en *Camino de perfección* se trata de un nocturno finisecular, no romántico.

Por otro lado, el descubrimiento del amor por parte de Ossorio implica, por tanto, un regreso al seno de la Naturaleza de la que se había ido apartando. El paisaje, nuevamente, parece traducir el estado de ánimo de los personajes, como en la escena del claustro de la catedral de Tarragona. Descrito en contraste con el paisaje castellano, la voz narrativa utiliza ahora una paleta completamente diferente. En lugar de la desolación y la aridez castellanas, aparece ahora un soleado y tibio día primaveral. El jardín del claustro es fértil y lozano, con numerosos arrayanes, y por donde los pájaros sobrevuelan un ciprés, un pozo y un par de limoneros. El cielo es “azul, dulce, suave, como la caricia de la mujer amada” (268). Sin embargo, en contrapunto con este entorno suave llega la mención a la religión cristiana: “parecía que los pájaros piaban más fuerte y que los gallos cantaban a lo lejos con más voz chillona”, sonidos que se ocultan al escucharse “la sombría plegaria que los sacerdotes en el coro entonan al Dios vengador” (268). Contraste que se formula explícitamente al afirmar que “Era una réplica que el huerto dirigía a la iglesia y una contestación terrible de la iglesia al huerto” (268). se establece, pues, una lucha entre la religión y la vida: “los lamentos del órgano, los salmos de los sacerdotes, lanzaban un formidable anatema de execración y de odio contra la vida; en el huerto, la vida celebraba su plácido triunfo, su eterno triunfo” (268). La imagen culmina con la noticia del embarazo de Dolores, que encarna la fertilidad descrita en el jardín. Sin embargo, la victoria de la existencia y la plenitud que siente Ossorio son sólo momentáneas: la hija muere a los pocos meses, como si se

quisiera expresar la imposibilidad de separar la felicidad de la tristeza, de igual modo que la vida viene acompañada de la muerte.

El último capítulo transcurre dos años después de la anterior escena, si bien el tema está conectado con el anterior: Ossorio se halla junto a la cuna de su hijo recién nacido, descrito “como un pequeño luchador que se aprestaba para la pelea” (271). La alusión al “luchador” es bastante significativa porque Ossorio, “para conseguir el equilibrio, la salud, la tranquilidad, la paz deseada, había tenido que luchar contra la abulia, la superstición religiosa [...], contra el intelectualismo malsano, en fin, contra el árbol de la ciencia que amenazaba con ahogar el árbol de la vida” (Sol 61). Ello no implica que Ossorio renuncie a su inteligencia y sensibilidad estética frente al conformismo y apatía burgueses, sino en el triunfo de un ideal basado en la síntesis, en el equilibrio y la armonía con la Naturaleza. En el siguiente capítulo se verá, desde un punto de vista exclusivamente estético, cómo la novela aplica esta visión unitaria y sintética al ideario artístico que ella misma contiene.

III.3. Antonio Azorín: el viaje circular

Como se ha venido comentando a lo largo de este trabajo, la novela de artista se revela como una modalidad narrativa con grandes posibilidades expresivas para representar la crisis de la narrativa a finales del siglo XIX y comienzos del XX. En dicho tipo de novela confluyen dos líneas esenciales de la problemática moderna: el papel protagónico del artista y el agotamiento de los procedimientos realistas. *La voluntad*, de José Martínez Ruiz, es un ejemplo paradigmático de esta modalidad narrativa no sólo por la presencia de su héroe—prototipo, como se vio en el segundo capítulo, del intelectual finisecular—, sino también por las implicaciones que esta novela tiene en la renovación estética del momento.

La concepción de la narrativa como viaje entraña unas determinadas coordenadas temporales y espaciales: “travel entails the arrangement of points of actuality in temporal order” (Mikkonen 287). Durante siglos de historia literaria, el “orden temporal” se ha visto sujeto—salvo contadas excepciones—a una linealidad paralela a la cosmovisión filosófica de los fenómenos naturales: el tiempo transcurre en línea recta, avanza en una dirección. Sin embargo, la progresiva subjetivización que la modernidad trae consigo, proyecta una “humanización” en la experiencia del viaje que transforma, al mismo tiempo, la estructura novelesca, como indica Mikkonen: “Narrative progress, therefore, is intimately related to, even if does not always equal, the representation of the traveler’s experience of space and time” (287). De este modo, una de las características fundamentales de las transformaciones narrativas en el fin de siglo es la introducción de nuevos esquemas temporales y espaciales.

Por otro lado, trayendo nuevamente a colación el tópico del *Homo viator*, desde un punto de vista humano, “el viaje es siempre un desplazamiento que implica una salida, pero que está destinado a volver al punto de partida” (Bueno 47). Los viajes, por tanto, entrañan “la justificación, es decir, el retorno” (47). Según Gustavo Bueno,

El viaje y el camino no se agotan [...] en su condición de “procesos de desplazamiento físico” de los hombres de unos lugares a otros. Como operaciones dadas en el espacio antropológico son, ante todo, procesos definidos en el eje circular, que implica el tiempo, y que toman su origen a partir del estado de una “humanidad dispersa”, con muchas especies y grados de dispersión. El viaje constituiría la “reacción” a la dispersión originaria, y a la posibilidad de restablecer el contacto entre las partes que, procedentes de un tronco común, se habían distanciado, alejado o independizado. (47)

Esta atención a la naturaleza circular del viaje ocurre paradigmáticamente en *La voluntad*, cuya estructura refleja dicho movimiento de retorno. Sobre ella va a girar el siguiente análisis.

La estructura de *La voluntad* está formada por un prólogo, tres partes y un epílogo. Las tres partes están divididas en cuarenta y siete capítulos, sin títulos, con numeración romana y desigual extensión. El prólogo, que según Litvak “es parte fundamental” de la estructura de la novela (“La catedral” 67), nos habla de la construcción de una iglesia en Yecla, que queda inacabada y que se convierte en símbolo de la falta de voluntad que dominará toda la obra.

La primera parte de la novela se desarrolla íntegramente en Yecla, donde Antonio Azorín pasa sus años juveniles adoctrinado por el maestro Yuste. Como ha señalado Bajtín (120), el comienzo del viaje se inicia generalmente en el momento en el que el protagonista abandona el hogar paterno en busca de nuevas experiencias y situaciones. La secuencia lineal de lugares y eventos sucede particularmente, y durante la mayor parte del tiempo, en escenarios del mundo real, aunque la historia depende sobre todo de la proyección, experiencia y reconstrucción de un mundo a partir de una perspectiva particular. A pesar de todo, y aun cuando el viaje implica la asimilación a la estructura narrativa, no se ve sometido en ocasiones a las convenciones realistas. Por ejemplo, el viaje no precisa tener un destino predeterminado, la idea del movimiento azaroso es también significativa y, a veces, el artista-protagonista ni siquiera deja físicamente el hogar, lo que se convierte en un viaje metafórico de la realidad, como ha señalado Seret (4).

Es lo que ocurre en esta primera parte de *La voluntad*, estática desde el punto de vista del desplazamiento geográfico del personaje, pero dinámica en cuanto que el estatismo exterior es paralelo al de Antonio Azorín, que en esta primera parte apenas interviene, apareciendo como un personaje impasible, pasivo, “ensimismado y taciturno”. Su actitud es meramente receptiva, se limita a recoger las enseñanzas de su maestro, escucha las conversaciones entre Yuste y Lasalde, y observa lo que le rodea. Apenas hay trama. El argumento más consistente de la novela la constituyen los frustrados amores del protagonista y Justina, que bajo la dirección espiritual de su tío

Puche, anciano sacerdote, entra en un convento. Incluso la pasión amorosa que siente por Justina está muy templada por la impasibilidad de su carácter.

En la medida que desaparecen los eventos, cobran importancia las descripciones, especialmente cuando se trata de las amplias perspectivas que abundan en la novela. Ello pone en práctica uno de los principios estéticos fundamentales defendidos por Yuste, la “emoción del paisaje”:

—Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... Es una emoción completamente, casi completamente moderna. [...] para mí el paisaje es el grado más alto del arte literario... ¡Y qué pocos llegan a él! (130)

Es importante destacar también la equiparación y diferencia que Yuste establece entre escritor y artista, al igual que la literatura como arte. Ello alude a la conciencia estética que el escritor ha desarrollado hacia el fin de siglo, impulsado, fundamentalmente, por las corrientes partidarias del “l’art pour l’art”.

Pero la novela no pretende quedarse en mero ideario artístico y toda ella conforma la puesta en práctica de los principios que se exponen. De este modo, la presencia del paisaje es esencial en *La voluntad*, como queda de manifiesto desde sus primeras líneas: “El cielo comienza a clarear indeciso. La niebla se extiende en larga pincelada blanca sobre el campo. Y en clamoroso concierto de voces agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonoras, todos los gallos de la ciudad dormida cantan” (61). También es importante la evocación de espacios interiores, como

las descripciones que se hacen del colegio de los Escolapios,⁶² las casas, los dormitorios, los despachos, en cuyas representaciones resaltan siempre ciertos elementos: el mobiliario, la presencia de libros y algunos de sus títulos o autores, y objetos artísticos, como cuadros (Yuste, Azorín, Baroja), fotografías o estatuas (Lasalde), como ocurre en la estampa que se hace del estudio de Yuste:

El despacho es una anchurosa pieza de blancas paredes y bermejas vigas en el techo. Llenan los estantes de oloroso alerce, libros, muchos libros, infinitos libros—libros en amarillo pergamino, libros pardos de jaspeada piel y encerados cantos rojos, enormes infolios de sonadoras hojas, diminutas ediciones de elzevirianos tipos. En un ángulo, casi perdidos en la sombra, tres gruesos volúmenes que resaltan en azulada mancha, llevan en el lomo: Schopenhauer.

De la calle, a través de las finas tablas de esparto que cierran los ventanos, la luz llega y se diluye en tamizada claridad sedante. Recia estera de esparto, listada a viras rojas y negras, cubre el suelo. Y entre dos estantes cuelga un cuadro patinoso. El cuadro es triste. (70)⁶³

La tendencia, manifestada a lo largo de toda la obra, a alternar espacios exteriores e interiores, junto con unas perspectivas amplias o muy cercanas, auxilia a la paralización del tiempo narrativo, a la sensación de que las horas no avanzan, como si el reloj reflejara el punteo moroso de las frases cortas que conforman la cita anterior. Hay

⁶² José Martínez Ruiz estudió en el colegio de los Escolapios de Yecla, el cual fue demolido para construir el actual Instituto de Enseñanza Secundaria “Azorín”.

⁶³ Se realiza un comentario más detallado de las descripciones de despachos en el siguiente capítulo.

como una sensación general de opresión y tristeza en el ambiente que rodea a los personajes en esta primera parte: campanas que tañen, relojes en las estancias, campesinos que van o regresan de sus labores. El paisaje también evoca la estrechez física y moral de “el espíritu austero de la España clásica, de los místicos inflexibles, de los capitanes tétricos [...], de los pintores tormentarios [...], de las almas tumultuosas y desasosegadas” (173). De este modo, se transforma el entorno: “El cielo es ceniciento; la tierra es negruzca; lomas rojizas, lomas grises, remotas siluetas azules cierran el horizonte. El viento ruge a intervalos. El silencio es solemne. Y la llanura solitaria, tétrica, suscita las meditaciones desoladoras, los éxtasis, los raptos, los anonadamientos de la energía, las exaltaciones de la fe ardiente... (173-74).

La segunda parte se inicia con la marcha a Madrid. Antonio Azorín pasa a ocupar un lugar más destacado. La realidad se nos ofrece a través de los ojos del protagonista, que se expresa en largos monólogos en un estilo directo, que alternan con la voz del narrador en tercera persona, aunque desde el punto de vista del personaje. A medida que el protagonista viaja, la voz narrativa se asocia sistemáticamente con dicho punto de vista. Le acompaña en su viaje, explora su conciencia y comenta las variadas experiencias con una cierta distancia en la que siempre median las impresiones, sentimientos y reacciones personales. Esta práctica marca una ruptura con el Realismo literario porque sustituye la narración y el argumento casual enfocado en los lugares visitados del mundo exterior al reflejar la aprehensión subjetiva y al implicar no sólo una dislocación de lugar, sino también una propia autoconsciencia del acto de escritura.

En lugar de triunfar con su parecido a la vida, lo hace con su inconmensurable distancia respecto a la vida.

El viaje de Yecla a Madrid también implica un recorrido desde la periferia— representada por esa “vida en los pueblos” triste y opresiva (96)—, hasta el centro, donde se vive un ajetreo constante, donde crece el mundo exterior: Antonio Azorín se convierte en escritor de cierto renombre, en “periodista revolucionario” (195), colabora en la prensa, hace amistades. Pero esto no se narra. De hecho, la novela pasa por alto los primeros diez años de estancia en Madrid. Pasado un tiempo, viene el desencanto de la capital, en tanto que representa el centro, la vida política, social y cultural: “En Madrid su pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de disgregarse en este espectáculo de vanidades y miserias” (195). Azorín, recordándonos la figura del *flâneur* descrita por Baudelaire, pasea por las calles y barrios de Madrid contemplando la “danza frenética e inútil de vivos y de muertos” (200), si bien, a diferencia de la imagen baudelairiana, Antonio no permanece impassible sino que se involucra, sintiéndose “rendido, anonadado, postrado de la emoción tremenda de esta pesadilla de la Lujuria, el Dolor y la Muerte” lo que le lleva a pensar en “la dolorosa, inútil y estúpida evolución de los mundos hacia la Nada...” (200).

Aunque Madrid es el escenario de toda la segunda parte, hay dos salidas geográficas de Azorín, una a Getafe, en vagón de tercera, que le produce una profunda tristeza, y un viaje a Toledo, “ciudad sombría, desierta, trágica, que le atrae y le sugestióna” (205). Como suele ser habitual en el personaje, Azorín no viaja por un propósito determinado, no tiene ninguna tarea que realizar ni objetivo preciso. Su viaje

y su estancia allí se debe sólo al cansancio que siente por “la monotonía de la vida madrileña” (205). Recorre las calles de Toledo sin rumbo fijo, deambulando al azar, como un vagabundo, un ocioso cuya única preocupación es caminar y observar. Tras su viaje a Toledo, que, como es característico en la construcción de *La voluntad*, queda muy impreciso y no es posible determinar su duración, Azorín resuelve dejar Madrid: “¿Dónde va? *Geográficamente*, Azorín sabe dónde encamina sus pasos; pero en cuanto a la orientación *intelectual y ética*, su desconcierto es mayor cada día” (255).

Es importante indicar el expresivo contraste que se establece en este punto de la obra: en la primera parte de la novela hay movimiento e inquietudes de tipo intelectual a través de los diálogos entre Yuste, Antonio y Lasalde, así como la continua referencia a libros y autores, y, al mismo tiempo, prevalece el estatismo físico, en tanto que los personajes no salen de Yecla. Sin embargo, en la segunda parte, el movimiento físico que envuelve los desplazamientos de Antonio contrasta con la parálisis intelectual que lo atormenta.

Según José Luis Calvo Carilla (304), la idea central que inspira la escritura de *La voluntad* se halla en la nota que prologa la tercera parte de la novela:

Esta parte del libro la constituyen fragmentos sueltos escritos a ratos perdidos por Azorín. El autor decide publicarlos para que se vea mejor la complicada psicología de este espíritu perplejo, del cual un hombre serio, un hombre consecuente, uno de esos hombres que no tienen más que una sola idea en la cabeza, diría que “está completamente extraviado” y que “va por mal camino”.

Puede ser que el camino que recorre Azorín sea malo; pero al fin y al cabo, es un camino. Y vale más andar, aunque en malos pasos, que estar eternamente fijos, eternamente incommovibles, eternamente idiotizados... como estos respetables señores que no pudiendo moverse, condenan el movimiento ajeno. (257)

Como se ve, en ella se alude al “camino” que recorre el protagonista, lo que, para Calvo Carilla, es el elemento fundamental para considerarla novela de artista, ya que “presenta la cara y la cruz de ese camino de incomprendimientos en pos de la gloria y la inmortalidad literarias que proporciona el reconocimiento social” (304). Con todo, el camino de Antonio Azorín no sólo se refiere a la búsqueda de la gloria literaria sino que también es un camino de afirmación personal, de búsqueda, de crecimiento. Y, dado que el tema que persiguen estas páginas, debe recordarse que éste era el punto de unión entre el *Bildungsroman* y el *Künstlerroman*. Por otro lado, la alusión al “movimiento” vuelve a traer la caracterización del viaje y el *homo viator* mencionada anteriormente.

Tras dicha introducción, la tercera parte de la novela está constituida por unas notas escritas por Azorín durante su viaje por el campo murciano, de vuelta a Yecla. Este diario y libro de viaje está escrito en primera persona, lo que implica una fusión con el punto de vista: la voz del narrador se diluye en la del personaje. Esta tercera parte se localiza en Blanca, en el convento de Santa Ana en Jumilla y en El Pulpillo. Azorín regresa a la periferia hastiado de la vida de Madrid: “No quiero más *retórica...*” (263). Trabaja en su libro, *El bastón de Manuel Kant*, pero lo deja al cabo de un par de horas, llevado por la desgana. Decide marchar al convento de Santa Ana, en Jumilla. Allí

permanece un tiempo, pero no hace nada: pasea, escribe de vez en cuando, reflexiona. La entropía se va apoderando progresivamente de él hasta que termina presa de una abulia paralizadora. Finalmente llega a El Pulpillo ⁶⁴ y se reencuentra con Iluminada, cuya vitalidad arrolladora anula la poca voluntad que Azorín conserva.

El viaje concluye, pues, de forma circular, regresando a esa vida de Yecla que él tanto había criticado, inmerso en la Nada, en una vida vulgar, manipulado como un títere: “Entramos en la ermita; Iluminada se pone a mi lado y me hace arrodillar, levantarme, sentarme. Casi a la fuerza, como si se tratara de un muñeco. En el fondo, yo siento cierta complacencia de este automatismo, y me dejo llevar y traer, a su antojo” (283). El encuentro con Iluminada anuncia ya la claudicación de Antonio y el abandono de su energía.

El epílogo de *La voluntad* se localiza nuevamente en Yecla, adoptando ahora el discurso epistolar, a través de tres cartas enviadas por J. Martínez Ruiz a su amigo Pío Baroja y en las que narra el matrimonio de Antonio con Iluminada, lo que implica la completa anulación del personaje y su definitivo abandono de la vida intelectual en las que también interviene la influencia de Yecla: “En otro medio, en Oxford, en New York, en Barcelona siquiera, Azorín hubiera sido un hermoso ejemplar humano, en que

⁶⁴ Como tantos otros enclaves geográficos, El Pulpillo tiene evidentes conexiones biográficas, pues se trata del Collado de Salinas, una finca cercana a Yecla perteneciente a la familia de Martínez Ruiz y a la que éste solía ir con frecuencia a escribir (Riopérez 231). En *La voluntad* aparece también en la primera parte, como lugar habitual de los paseos que Yuste y su discípulo realizan.

la inteligencia estaría en perfecto acuerdo con la voluntad, en cambio la falta de voluntad ha acabado por arruinar la inteligencia” (297).⁶⁵

Con todo, la trayectoria circular de Azorín se ve reforzada con la estructura abierta de la novela, pues al final del epílogo se anuncia la continuación de una segunda parte, titulada “La segunda vida de Antonio Azorín”, que “será como la primera: toda esfuerzos sueltos, audacias frustradas, paradojas, gestos, gritos...” (301). *La voluntad*, en palabras de Calvo Carilla, “es ante todo la *escenificación* de un fracaso humano” (306).

Este final abierto, junto a la esperanza de una segunda parte, hace recordar cómo, según Blanckenburg, las novelas de formación están abocadas irremediabilmente a un final utópico o fragmentario. El viaje de aprendizaje de Antonio Azorín es desalentador, pero como se afirma en la nota prologal citada anteriormente, “Puede ser que el camino que recorre Azorín sea malo; pero al fin y al cabo, es un camino” (257). En resumen, ese viaje geográfico y artístico es, fundamentalmente, un viaje psicológico y en definitiva, la búsqueda de un impulso de raíz autorial. Es necesario recordar aquí que el autor, José Martínez Ruiz, se identificó y se proyectó hasta tal punto en el personaje protagonista de la novela, *Antonio Azorín*, que llegó a adoptar su apellido como pseudónimo desde 1904 en colaboraciones periodísticas y desde 1905 en el resto de su producción hasta el momento de su muerte en 1967.

⁶⁵ José María Martínez Cachero insinúa la existencia de dichas cartas, citando el libro de Antonio Hoyos Yecla *de Azorín* (Murcia 1954, pág 115), donde se afirma: “Yo he leído estas cartas que guarda Baroja entre los pocos papeles que pudo rescatar después del bombardeo de la calle de Mendizábal. Las tres cartas están sin fechar, pero Baroja me dijo que eran del año 1902. Recuerda que las recibió cuando escribía *Camino de perfección*” (91).

Todorov reclama que todas las narrativas en torno al viaje “se fundamentan en un compromiso de auto-descubrimiento” (65), y arguye que este tipo de narrativa y su carácter representacional reemplazan las anteriores narrativas espirituales. El viaje es indispensable porque significa la exploración del mundo, pero el compromiso con el auto-descubrimiento es también esencial puesto que las manifestaciones internas y externas del viaje se fusionan, como vemos en el caso de Antonio Azorín. Si, como Todorov sugiere, anteriores búsquedas espirituales son rearticuladas de acuerdo con la naturaleza secular de la vida moderna, ello significa que ahora más que nunca, el núcleo reside en los pensamientos, observaciones y recuerdos del viajero. Por contraste, los elementos materiales del viaje son sólo significativos en tanto que son representativos de temas de mayor y más profundo alcance. En pocas palabras, el viaje circular de José Martínez Ruiz-Antonio Azorín-*Azorín* permite entender un mundo más amplio y simbólico.

III.4. Silvio Lago: el viaje prerrafaelita

Con anterioridad, se apuntó la idea de que el itinerario geográfico de Lago supone tanto un reflejo de la trayectoria estética de Emilia Pardo Bazán como un intento por su parte de estudiar en *La Quimera* las corrientes artísticas que confluyen en el fin de siglo, lo que, sin lugar a dudas, demuestra un estado de alerta y un afán renovador consecuente en la conciencia creadora de la autora gallega. Este apartado se concentra, precisamente, en estudiar de qué modo el viaje geográfico de Silvio Lago por los Países Bajos se corresponde con un “desplazamiento” en su visión estética hacia postulados prerrafaelistas, idea ya apuntada por Calvo Serraller cuando se refiere al “periplo iniciático por Bélgica, inspirado en la literatura y el modo de visión de Rodenbach, Verhaeren y Maeterlinck” (“Sorolla y Zuolaga” 41-42). Por consiguiente, el prerrafaelismo aquí no es tanto una estética plenamente asumida por Lago—quien nunca llega a convertirse en pintor prerrafaelita—como una respuesta y una solución de orden espiritual a sus inquietudes éticas y estéticas.

La Quimera se divide en seis capítulos, correspondientes a cuatro lugares geográficos fundamentales en el itinerario estético y vital de Silvio Lago. El primero se titula “Alborada”, nombre de la residencia gallega de Minia Dumbría, compositora musical a la que Lago acude en busca de protección y ayuda.⁶⁶ Posteriormente, se traslada a Madrid, título del segundo capítulo y donde inicia, con la ayuda de Dumbría, una exitosa carrera como retratista de la aristocracia madrileña. Al mismo tiempo que

⁶⁶ En clave biográfica, “Alborada” es las Torres de Meirás, a donde en el verano de 1895 acude un joven y desconocido pintor llamado Joaquín Vaamonde (Silvio Lago) con el propósito de hacer un retrato a Emilia Pardo Bazán (Minia Dumbría).

crece su fama y su prestigio en la capital, establece una relación amorosa con Clara Ayamonte, si bien la interrumpe al poco tiempo. Presa de un agudo tormento interior, Lago se traslada a París, manteniendo una nueva aventura amorosa con una aristócrata, Espina Porcel, prototipo finisecular de *femme fatale* decadente, que si bien le abre las puertas del “París artístico, decadente y simbolista” (Calvo Serraller, “Sorolla y Zuloaga” 41), agudiza la desazón que sufre el pintor. Por otra parte, París supone para Lago una decisiva desilusión por las escuelas realista y naturalista, representadas en lo pictórico por Gustav Courbet y en lo literario por Zola, tras lo cual elabora una nueva estética, definida como idealismo:

Silvio había agotado ya dentro de sí, antes de realizar obra alguna de cuenta, la virtualidad de una teoría estética, atravesando las landas del naturalismo y abandonándolas.

Ahora era un idealista, un moderno, y lo que perduraba de sus devociones antiguas, lo que practicaba con mayor fanatismo, si cabe, era ese culto del dibujo firme, concienzudo, ahondado, que cada día prestaba mayor seguridad a su mano y mayores vuelos a su imaginación misma, en la cual la forma sensible de las cosas, lo concreto del espectáculo natural, se enriquecía y extendía [...]. Un Silvio nuevo surgía como la imagen sobre la placa fotográfica cuando la sumergen en el baño reactivo. Ya no aspiraba a la obra fuerte, al trozo de realidad, quería, en esa realidad, realizarse él también, derramar su propia esencia, dominar con su yo lo externo, penetrándolo. (452-53)

Se perfila, pues, como un idealista apasionado, a quien, en palabras de Marisa Sotelo Vázquez, “sin renunciar al dibujo esencial y fuerte de la realidad, le interesa captar ante todo la complejidad del ser humano en su totalidad, ahondando y penetrando en su dimensión psicológica y espiritual” (63).

Silvio deja París y emprende un viaje por Bélgica y Holanda que va a ser, más adelante, objeto de un detallado análisis. A su regreso a París reaviva por última vez la atormentada relación con Espina, hasta que finalmente vuelve al pazo de Alborada, “con su cuerpo enfermo de tisis y su alma también enferma de trascendencia, de inmortalidad no conseguida” (Sotelo 55), donde, acompañado y atendido por Minia, muere con “una expresión de beatitud serena” (561) y, sobre todo, ‘lejos del hálito de brasa de la Quimera...’ (562).

Es importante señalar que, mientras que los capítulos I, II, III, V y VI llevan el título del lugar en el que se sitúa la acción—Alborada, Madrid, París, París y Alborada, respectivamente—el capítulo IV se titula “Intermedio artístico”, y se corresponde con el viaje que Lago realiza, en compañía de un periodista sueco, por los Países Bajos. Tras la superación definitiva del naturalismo que había supuesto París, el peregrinaje estético de Silvio, contemplando y meditando sobre los grandes maestros Bélgica y Holanda, corona y amplía su intenso aprendizaje artístico.

Antes de entrar en la descripción del recorrido y en sus implicaciones estéticas, hay que destacar el hecho de que el capítulo adquiere la forma de libro de viajes a través de las cartas que Silvio Lago—adoptando ahora la voz narrativa—escribe a Minia, “con encargo expreso de que no rompiese las cartas y se las guardase en un armario vetusto

de Alborada, atadas con una cinta de seda, entre *lesta* y hojas de hierbaluisa, para reclamárselas alguna vez como si fueran ‘otra cosa’” (*La Quimera* 457). La adopción del relato de viaje es significativa porque, como ha señalado Todorov en relación a esta modalidad narrativa, una de sus características más esenciales “es una cierta tensión (o cierto equilibrio) entre el sujeto observador y el objeto observado” (*Las morales* 99).

Para el crítico búlgaro,

Esto es lo que designa, a su manera, esa denominación, “relato de viaje”: relato, es decir narración personal y no descripción objetiva; pero también viaje, un marco, pues, y unas circunstancias exteriores al sujeto. Si sólo figura en su lugar uno de los dos ingredientes, nos salimos del género en cuestión para meternos en otro. [...] En el otro extremo, si el autor no habla más que de él mismo, también nos salimos del género. El límite, por un lado, es la ciencia; por el otro, la autobiografía; el relato de viaje vive de la interpretación de los dos. (*Las morales* 99)

En ese equilibrio entre “narración personal” y “circunstancias exteriores” se sitúa, pues, el recorrido de Lago a través del cual, como Todorov apunta, se interpretan las experiencias.

Que Silvio escoja Bélgica como destino de su viaje no surge de una motivación tan inesperada y casual como aparece narrado en *La Quimera*, en la que Lago sale “aquella misma tarde hacia Bélgica” a raíz de la vaga referencia de que “allí se viaja baratamente” hecha por un compatriota español encontrado en el bulevar (457).

Lo cierto es que Bélgica ejemplifica un momento literario y pictórico especialmente sugestivo, donde confluyen varias corrientes artísticas. Allí coexisten lo nacional y lo internacional, lo regional y lo cosmopolita, lo local y lo europeo. Es punto de origen y momento de clausura. En relación a España, la influencia del simbolismo belga en el fin de siglo español es decisiva. Para notar la importancia de este intercambio basta citar las traducciones de *L’Intruse* (1890) de Maurice Maeterlinck—traducida por Pompeyo Fabra al catalán en 1893 y por Azorín al castellano en 1896—y la estrecha relación de Darío de Regoyos con el grupo “Les XX”, así como el viaje que Regoyos hace con Emile Verhaeren a través de “la España negra” y que culmina con la publicación del libro de ese nombre. Los artistas españoles se sienten fascinados con Bélgica, que con su atmósfera medieval opera como puente entre el pasado y el presente, y que es fácil trasponer al mapa de España. De hecho, como ha estudiado Jean Pierre Guillerm, el simbolismo belga es central a todo el movimiento simbolista, inclusive en Francia, prestándole esa calidad de interioridad que le faltaba. Los escritores y pintores belgas le dan al simbolismo una topografía de lo otro, de la alteridad. Bélgica es misteriosa, por no decir mística, antigua en sus tradiciones y eterna en sus costumbres. A pesar de su avance industrial, Bélgica no sufre la transformación que vive París. Brujas, como una laguna estancada en su agua quieta, es lo contrario al París de la velocidad y el cambio frenético, lo estático frente a lo dinámico.

Pero el simbolismo belga no sólo trae nuevas sensibilidades a la España finisecular, sino también nuevos planteamientos ideológicos que permiten resolver la crisis de identidad española. Jean Pierre Guillerm recuerda que los escritores de “La

Jeune Belgique”, que defienden una disolución de lo nacional, abogan en cambio por lo regional o local, y argumentan que palabras como “localité”, “région” o “terroir” no son peyorativas sino positivas (238-42). Esta defensa de lo regional—frente al carácter metropolitano de lo francés—es esencial en el pensamiento noventayochista. Para existir políticamente, una nación debe también existir culturalmente, y por ello, la literatura puede ser uno de los factores que determinan esa identidad. El simbolismo belga contribuye a considerar la importancia de defender una literatura capaz de traducir las aspiraciones de un pueblo involucrado en la búsqueda de sus orígenes. El deseo de tejer su tradición literaria se complementa con el de la tradición pictórica. Para traducir el espíritu nacional, hay que volver a las glorias de la pintura, a los grandes maestros, reconocidos y admirados. En Bélgica, la recuperación se centra en la pintura flamenca, en un momento en el que el culto del pasado y el retorno a los orígenes y a lo nacional son temas corrientes. La referencia a los pintores flamencos es, por tanto, un modo importante de legitimar la tradición cultural belga.

Silvio Lago, como viajero atento, no permanece indiferente ante ese clima cultural, y en la primera de sus cartas, fechada en Bruselas, declara a su amiga el propósito de darse “un baño de maestros, un chapuzón de pintura seria” (459). El primero de los maestros es Rubens, el mago de Amberes, de quien se siente “dominado, más que por [sus] obras [...], por su persona, por el conjunto de sus cualidades, por su temperamento de Titán”, y cuyo “equilibrio [...] causa envidia” al personaje (463). Admira especialmente su maestría artística en *La última comunión de san Francisco*, cuadro que “se traga a nuestros místicos realistas, a los Ribaltas, a los Riberas, a los

Murillos” pues “donde hay un cuadro suyo, de los buenos, lo demás palidece, se desvanece” (464).

También en Amberes conoce a un periodista sueco, Nils Limsoë, que viaja por los Países Bajos para informar del movimiento socialista, si bien, según le confiesa a Silvio, el socialismo le importa poco y para él, “lo interesante de Bélgica y de Holanda son los artistas” (465). A partir de ese momento, Limsoë se une al viaje de Lago y, como se verá, desempeñará un papel fundamental en su conversión estética.

En La Haya se detiene a contemplar pintura de Albert Cuyp, Adrian van Ostade, Gerard Ter Boch, Bartholomeus van der Helst, Gerard Dow, Nicolas Berghem, Jacob Ruysdael, Paul Potter, Jan Steen, Aert van der Neer, Maindert Hobbema y Philip Wouermans (468-70), si bien no se entusiasma “porque sólo retratan lo que los rodea, porque no adolecen de ideal ninguno [...] y no sueñan” (470). Posteriormente, Harlem le permite admirar a Franz Hals, quien le recuerda “sin que sepa explicar la similitud, a Quevedo y a nuestros novelistas picarescos” (473) y considera mejor que Velázquez (473-74). A continuación, el recorrido artístico lleva a Silvio a Ámsterdam, donde asombrado admira en Rembrandt, “la superioridad del artista, de su individualidad, respecto a la nación en que le ha tocado vivir” (474-75). Tras contemplar sus cuadros determina que no se trata de un pintor holandés sino “pintor del alma” (475), reconociendo que su pintura es superior a la de Hals: “Con Rembrandt y Hals me sucede lo que me sucedió con Velázquez y Goya: Goya mató a Velázquez dentro de mí” (475).

Hasta este momento, y a pesar de que en París ya se había iniciado su alejamiento de las premisas del realismo, Silvio ha realizado su itinerario estético con una mirada realista. De la pintura de Van der Helst, por ejemplo, aún exclama: “Es la realidad; gente que tenemos ahí delante, con su edad, su figura, sus humores, hasta los achaques que padecían” (477). Sin embargo, la siguiente etapa del viaje, “Brujas la Muerta” (478), supondrá un punto de inflexión en la evolución del personaje y de su estética.

Brujas era la ciudad muerta por excelencia pues, según Litvak, “Había logrado sobrevivir a la revolución industrial y representaba para los estetas del norte un símbolo contra la conformidad burguesa y un valuarte de la cultura nacional” (“Hacer visible” 31).⁶⁷ A lo largo de este trabajo se ha mencionado en varias ocasiones el interés estético que la metrópolis despierta en las corrientes artísticas desde mediados del siglo XIX y que queda ejemplificada por *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire. También se ha comentado, al hablar de Azorín y Baroja, que el deslumbramiento por la ciudad moderna da también lugar a un rechazo, dirigiendo la atención hacia las viejas ciudades que permanecen al margen del flujo modernizador. De este modo, surge el tópico de la ciudad muerta, el cual “No sólo era una reacción contra el industrialismo finisecular, sino que además respondía al estímulo de Schopenhauer”, en tanto que “Era la respuesta al mundo como representación, y también el lugar desde donde se podía escapar de las

⁶⁷ Su representación en la pintura española de la época cuenta con numerosos ejemplos, como Fernando Álvarez de Sotomayor, Manuel Benedito y Francisco Lloréns, que no sólo la incorporaron a sus obras sino que residieron en ella. Véase Litvak, “Hacer visible”.

incitaciones mundanas para reclamar, con sensibilidad decadentista, una nueva correspondencia entre el arte y la vida” (Litvak “Hacer visible” 32).⁶⁸

El tema de la ciudad muerta, que tanta aceptación tuvo en España, provenía del simbolismo belga y, en gran parte, por la popularidad de la novela de Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* (1892), en la que se presenta una imagen de la ciudad como contraste a la frivolidad y el utilitarismo de las metrópolis modernas. Así, en la novela del autor belga puede leerse:

Las ciudades tienen también, sobre todo, una personalidad, un espíritu autónomo, un carácter casi exteriorizado, que corresponde a la alegría, al nuevo amor, al renunciamiento, a la viudez. Toda ciudad es un estado de alma, y al estar allí, ese estado de alma se comunica, se propaga en nosotros como un fluido que se inocular y que se nos incorpora con el matiz del aire. (75)

En Brujas, Silvio vive dos acontecimientos fundamentales: su conversión al catolicismo y su descubrimiento del prerrafaelismo. Ambos están estrechamente relacionados y llegan a Silvio de la mano del periodista sueco, Limsoë, quien a través de sus conversaciones le revela ‘el secreto de su vida y sus convicciones estéticas’ (478).

Hay que tener en cuenta, como han estudiado sus biógrafos, que cuando murió Joaquín Vaamonde, “la escritora se hallaba en París, visitando la Exposición

⁶⁸ Véanse también Hans Hinterhäuser (41-66), Miguel Ángel Lozano Marco (*Imágenes* 159-75) y Litvak (*Julio* 50-52).

Internacional de 1900” (Faus 2: 263). Precisamente en dicha Exposición se presenta una amplia muestra de arte prerrafaelista, incluyendo obras de Dante Gabriel Rossetti y Sir Edward Burne-Jones, de la cual se hace eco la autora gallega en sus crónicas de prensa (López Estrada 86-87).⁶⁹

En efecto, el prerrafaelismo llegó a constituir un aspecto fundamental de la sensibilidad finisecular, como ha estudiado Litvak en numerosas ocasiones. La hermandad prerrafaelita, formada en 1848 por William Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everet Millais, Burne Jones y otros más, fueron a hacer el enlace entre la pintura antigua y la contemporánea. Su interpretación se basaba en un apasionado sentido de la naturaleza, y hallaba una guía inspiradora en aquellas obras anteriores a Rafael. Pero estos artistas no pretendían ser copistas de los antiguos, sino que querían revivir la espiritualidad de los primitivos, y con ella rehacer e innovar la pintura moderna.

Según Litvak, el divulgador de esta moda fue el crítico de arte inglés John Ruskin, quien “al explicar la belleza y el valor del arte por su correspondencia con la religión, rehabilitó la arquitectura gótica, y la pintura de los siglos XIII y XIV en

⁶⁹ Precisamente, de la Exposición Universal de París de 1900, Rubén Darío elogia sobre todo a Burne-Jones, “delicado y arcaico, flotante en un mundo de visiones legendarias, o en la dulce luz de un maravilloso paganismo [...] ¿qué espíritu soñador no ha sentido la íntima denominación, el imán insólito de sus mujeres singularmente expresivas y fascinantes?” (3: 381). Darío fue uno de los primeros que valorizaron la pintura prerrafaelista. Como señala Litvak, “No es sorprendente que Darío tomara como bandera a un arte que se enfrentaba con el prestigio de una tradición tan sólidamente asegurada como era la de Rafael, tenido por el primero de los pintores” (“Rubén Darío”). Era su arma para atacar en España el formalismo académico y una estética que impedía “la influencia de todo sople cosmopolita [...], la expansión individual, la libertad, digámoslo en una palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista” (2: 300). Por lo demás, Darío reconoce como corriente fructificadora este enlace entre literatura primitiva y prerrafaelismo: “Si la pintura ‘primitiva’ ha dado vuelo a la inspiración de los prerrafaelitas, la poesía trecentista y cuatrocentista, resuena también en el laúd de Dante Gabriel Rossetti, en la lira de Swinburne. En Francia ha inspirado a más de un poeta de las escuelas nuevas. Verlaine, Moréas, Vielé Griffin... Hay un tesoro inmenso de poesía en la gloriosa y pura falange de los místicos antiguos” (2: 402-03).

Florenca, Siena y Bolonia” (“Arte y literatura”). Al interés por los pintores primitivos italianos se unió la admiración por la pintura gótica flamenca, asegurando una estética y una crítica de la pintura que asignaba valores propios a las obras anteriores a los tenidos entonces por clásicos, tomando a Rafael como línea divisoria.

Ruskin también elogió otras particularidades del arte de los primitivos que influirían en el fin de siglo. Se veía en esos cuadros el desafío al tiempo a través del reposo. La pasión que Ruskin sentía por la belleza de líneas, formas y colores, le permitió comprender e interpretar figurativamente la catarsis aristotélica de manera espiritual y cristiana. Para él, la serenidad es la eternidad de Dios en la caducidad humana, es la presencia del espíritu en la materia que se descompone, la esencia en lo accidental, el arte en la vida (Hilton 9-46).⁷⁰

El prerrafaelismo supuso, al mismo tiempo, un anhelo por aprehender lo que Ruskin denominaba “unity of feeling”. Así, el anticlasicismo romántico florecería en el fin de siglo gracias también a las formas italianizantes y arcaizantes de los prerrafaelitas que atribuían a la Edad Media una integridad espiritual y creativa perdido en épocas posteriores, un alejamiento del realismo y la observación independiente de la naturaleza. La atracción por la pintura anterior al Renacimiento subraya la adhesión a una visión sacramental de la realidad aparente y su significado espiritual. Por eso, una gran parte de la temática se basa en la iconografía religiosa (Barringer 61-63).

⁷⁰ En *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán se aprecia un sentido similar al expresado por Ruskin: “Nuestros sentidos guardaban la ilusión fundamental de que las formas permanezcan inmutables, cuando no es advertida su inmediata mudanza. Hallamos que las cosas son lo que son, por lo que tienen en sí de más durables, y amamos aquello donde se atesora una fuerza que oponer al tiempo. [...] La aspiración a la quietud es la aspiración a ser divino” (566).

Silvio reconoce que es la primera vez que escucha hablar del prerrafaelismo y que Limsoë “predica con unción religiosa” (478). No en vano, la carta de Brujas cede más espacio a la voz del periodista que a la de Silvio. Según Limsoë (¿o según Pardo Bazán?), “lo capital de esta escuela no son sus obras, a pesar de una gran belleza, sino sus teorías, que resumen el Evangelio del arte. Por la doctrina estética, los prerrafaelistas han abierto tanta huella en el mundo” (479). El énfasis en la doctrina, concretamente católica, se pone de manifiesto continuamente. Más adelante, también explica que “Una corriente gemela de la prerrafaelista ha producido la inspiración del inefable Wagner”, en cuyo arte “no hay sino religiosidad, religiosidad, caballería andante, alma en busca del cielo... ¿Sabe usted cuál es la última palabra del arte? La misma del amor: el éxtasis” (482-83).

La conversión al prerrafaelismo por parte de Silvio implica el rechazo del realismo servil, concordando con los postulados estéticos defendidos por doña Emilia a principios del siglo XX: “Apelación al sentimiento, al neorromanticismo, al medievalismo, [...] todos ellos elementos claramente definidores de la estética decadentista” (Sotelo 65). El interés de Pardo Bazán por el periodo decadente queda reveladoramente manifestado en su artículo “Un poco de crítica decadente”, aparecido en el periódico *ABC* el 20 de enero de 1920 y donde se lee:

Habría que decir por centésima vez que la palabra decadencia no significa inferioridad artística, porque mucha gente se alarma ante el vocablo, sin recordar que son varias decadencias, hasta en nuestro arte nacional, y que nuestro Churriguera es un artista extraordinario, y

nuestro Góngora un prodigio. La decadencia representada por Oscar Wilde (y por otros, como los grandes poetas Baudelaire y Verlaine, por ejemplo) es un período en el que el culto a la belleza se muestra fervoroso y engendrador, y en el que el sentimiento lírico, al parecer agotado en sus fuentes por el romanticismo, renace en formas nuevas, exaltadas, y a veces maravillosas. (Whitaker 31-32)

En conclusión, el peregrinaje geográfico de Silvio supone al mismo tiempo un peregrinaje estético por las corrientes artísticas más representativas de su tiempo, y, en un segundo nivel de lectura, representa la trayectoria de la autora, quien “desde la madurez y con un cierto distanciamiento”, es capaz de plasmar “la personalidad y trayectoria estética de un joven artista decadente, reivindicando la fe como única vía de salvación y exhortando al artista a renunciar a la fama, a conformarse con el anonimato medieval humilde y religioso, muy justificable desde postulados artísticos cercanos a los prerrafaelitas” (Sotelo 57). De este modo, la novela de artista representa el viaje más importante de todos: el viaje a la creación.

CAPÍTULO IV

LA NOVELA DE ARTISTA COMO SÍNTESIS DE LAS ARTES

“Le peintre et l'écrivain doivent agir ensemble, sans confusion, mais parallèlement. Le dessin doit être l'équivalent plastique du poème. Je ne dirai pas : 1^{er} violon et 2^e violon, mais un ensemble concertant”.

Henri Matisse (Standish 27)

La cita de Matisse alude, implícitamente, al constante diálogo que, a lo largo de la historia, ha habido entre la pintura y la poesía, un hermanamiento que, sin embargo, ha tenido momentos de acercamiento y de distanciamiento. El fin de siglo, como se ha ido viendo a lo largo de este trabajo, es un momento especialmente fructífero en esta relación. El objetivo en este último capítulo es mostrar la compenetración de dos lenguajes en las novelas de artista: el literario y el pictórico. Para ello, el primer apartado se dedica a realizar un breve recorrido histórico y crítico sobre la relación entre las dos artes, también conocida como las artes hermanas. El fin de siglo fue un período en el que los creadores prestaron especial atención a este tema. Muestra de este interés constituye, en sí mismo, el género del *Künstlerroman*. Los siguientes apartados estudian *Camino de perfección*, *La voluntad* y *La maja desnuda* prestando ahora una especial atención al lenguaje pictórico y visual, así como al ideario estético expuesto en las novelas.

IV.1. Las artes hermanas: pintura y literatura en el fin de siglo

El hermanamiento de las artes es tema de reflexión desde Plutarco, quien describía la pintura como poesía muda y la poesía como pintura verbal. Aristóteles, por su parte, equiparaba el color y la forma en pintura a la voz humana en poesía, mientras que Horacio acuñó el tan citado y controvertido *ut pictura poesis*. Con todo, el paralelismo o competencia entre las dos artes hermanas se había planteado aún antes, siendo posiblemente su ejemplo primero y más ilustre la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*, que probaba la supremacía del poeta, capaz de hacer ver tan bien como un pintor, y de reunir así los recursos de ambas artes. Esas estrofas de Homero son, desde luego, tan sólo el equivalente virtual de una obra plástica, puesto que el escudo está grabado. Sin embargo, la “ekphrasis”, desde este punto de partida, se convirtió en la descripción de una obra artística real como ejercicio en el arte de escribir. Ya en la retórica clásica se hablaba de “ekphrasis”, literalmente “descripción”, con el propósito de detener el flujo narrativo a través de un intento de representación espacial. Con el tiempo, el término va ampliando o cambiando su sentido, descrito, según Spitzer y Heffernan, como “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art”, mientras que para Standish es “representación de representación” (20).

El Renacimiento es un momento de auge en la combinación de las dos artes, tanto por la utilización en la pintura de temas extraídos de la Biblia, como por la aspiración en la poesía de apelar a imágenes que pudiesen sugerir las de un cuadro. La preocupación y la reflexión sobre las relaciones entre la poesía y la pintura se

convierten en un tema habitual de discusión, que va acrecentándose y para finales del XVII es ya considerado como un *topos*. Con todo, hay también una idea de que la poesía es superior, el arte por excelencia, ya expuesta desde la poética de Aristóteles.

Otro momento decisivo en la reflexión sobre el tema del hermanamiento de las artes es el propiciado por Gotthold Ephraim Lessing y su *Laocoonte* (1766), donde se propone la separación entre artes espaciales y artes temporales; de este modo, la pintura “se sirve de colores y formas que se inscriben en el espacio”, mientras que la literatura “se sirve de sonidos que se articulan en el tiempo” (Standish 22). Sin embargo, esta distinción se muestra insuficiente, pues “resulta imposible captar una forma espacial fuera del tiempo; tampoco es posible articular una experiencia temporal sin implicar relaciones de espacio” (Standish 23). Es decir, considerar el tiempo y el espacio no como compartimentos estancos sino a través de una correspondencia interdependiente.

La competencia también figura de forma notable en las preocupaciones de los poetas de fines del siglo XIX. Heredia, Gautier, Banville, Mallarmé, son tan sólo algunos en una larga lista de escritores que buscaron esa íntima relación entre las artes plásticas y las letras. En el ámbito hispánico, la lista es igualmente amplia: Martí, Silva, Darío, Valle-Inclán, los Machado, Juan Ramón Jiménez... Hasta bien entrado el siglo XX, a través del prisma de la literatura se rindió un constante homenaje al arte pictórico, principalmente: de Zola a Cézanne, de Huysmans a Redon, de Julián del Casal a Moreau, de Proust a Jacques-Émile Blanche, a Vermeer, a Botticelli... En el Modernismo, las relaciones entre literatura y pintura fueron tan estrechas que no basta buscar los rasgos de tal o cual pintura o las fuentes iconográficas en el imaginario de

algún escritor. Se reaviva esa rivalidad amistosa que volvió a colocar sobre el tapete la antigua discusión sobre la superioridad o inferioridad de una u otra arte. Así como los pintores se esforzaban por traducir lo que por naturaleza se les escapa: el movimiento, lo invisible, lo subjetivo; los escritores trataron de captar lo que se les prohíbe: el espacio y la visión global.

Sin embargo, no fueron sólo los historiadores y críticos de arte sino los escritores y poetas quienes contribuyeron más a forjar una verdadera estética alrededor de sus pinturas. Recuérdese que junto a los valores y maneras del Realismo literario, el arte pictórico estaba aún dominado por el sistema de la Academia, basado en la doctrina de los modelos y que prescribía jerarquías en los géneros, técnicas, colores y temas tomados de la historia y la mitología. El jurado de la Academia para el Salón de Bellas Artes se indignaba con aquellos pintores que se desviaban de las maneras establecidas, de los valores ideológicos y estéticos que la Academia representaba. Esta imposición provocó la larga tradición occidental por la representación mimética del mundo. Tanto en literatura como en pintura, las cuestiones estéticas formales se concebían aún acorde a las asunciones esencialmente neoclásicas de simetría, orden, unidad, imitación, línea y dibujo. En este contexto, donde la retórica y los cánones clásicos de belleza quedaban lejos de ser erradicados, y donde siglos de formalismo académico aún prevalecían, la irrupción de las nuevas estéticas—como el Impresionismo—fue deslumbrante.

La transformación radical en las estéticas pictóricas y poéticas no fue tanto una transferencia de pintores a escritores—como ha sido la común opinión en la crítica sobre el Impresionismo literario—como una “convergencia de intereses e ideas”, en

palabras de Jan Hokenson (39-63). Desde el Romanticismo, la poesía y la pintura habían ido estrechando sus vínculos progresivamente, tanto en las preocupaciones prácticas de los escritores como en las doctrinas teóricas del arte por el arte. También ejerció gran influencia el escepticismo filosófico de mediados de siglo sobre la existencia más allá del mundo tangible de formas y colores. A mediados de siglo, los pintores figuraban frecuentemente como protagonistas en narrativas realistas, y los poetas Parnasianos se afanaban en crear versos lapidarios y murales que pudieran rivalizar con equivalentes manifestaciones pictóricas o escultóricas. El idioma formal de los poetas Parnasianos “was in many ways the literary equivalent of the academic style practised by many nineteenth-century Salon painters” (Scott 97). La tradición post-renacentista de la jerarquía de las artes y la rivalidad entre la poesía y la pintura habían sido esencialmente revisitadas por la estética romántica, como David Scott ha demostrado, mediante la afirmación del poder sintético del texto literario. Según Scott, “literature’s ostensible superiority continued to lie in the verbal medium’s ability to englobe and synthesize all the other arts—the rhythms of music, the visual objects of sculpture, the colors of painting, the structures of architecture” (99).

En el Renacimiento, el móvil artístico se había ido transformando: la emoción romántica ocupará es puesto de la razón, que a su vez pasará a la sensación, y ésta cederá ante la preeminencia del código comunicativo. Según Standish, a partir de Baudelaire

El lenguaje combatirá con la pintura *como materia*, como sustancia capaz de producir un efecto directo y palpable, ‘une émotion

tangible' [...] Para los simbolistas el lenguaje mismo, las palabras escritas en la página, constituirán la experiencia literaria, por no decir el espacio literario. Las manifestaciones de las dos artes dejarán de ser intentos de representar una realidad común; cada una existirá independientemente de la otra, de cualquier realidad otra, y buscarán ser equivalentes, dentro de los límites que les imponen sus medios respectivos. (26)

A pesar de que las artes poseen lenguajes diferentes, no deja de ser sorprendente que cada uno pueda penetrar en el ámbito del otro, y que, además, sean capaces de enriquecerse mutuamente. En este sentido, las novelas de artista son un paradigma único de la síntesis de las artes.

IV.2. Fernando Ossorio: el panteísmo estético

Como ya fue señalado en el capítulo anterior, el camino de aprendizaje de Fernando Ossorio le lleva a alcanzar una concepción panteísta de la vida y el arte. De igual modo, su búsqueda interior también puede leerse en clave estética, como se propone realizar en este apartado. El ideario artístico desarrollado en *Camino de perfección* sugiere denominarlo “panteísmo” tanto por su sentido abarcador, sintético, como por el matiz religioso que impregna el desarrollo creativo del joven artista.⁷¹ Esta interpretación está fundamentada en tres elementos: el primero es la esencial importancia concedida al paisaje. No sólo se trata de constatar que las páginas de *Camino de perfección* abundan en descripciones del paisaje—hasta el punto de llevar a Azorín a afirmar que la novela es una “colección magnífica de paisajes” (6: 216)—sino también de considerar que dicho paisajismo está estéticamente conectado con el simbolismo que, en palabras de Fausto Ramírez, se trata “del último movimiento artístico que pretendió dar una explicación coherente y comprensiva a la situación del ser humano en el cosmos” (36). El segundo segmento de esta sección está dedicado a la consideración de la arquitectura como ideal artístico, según la interpretación dada por Lily Litvak. Por último, utilizando la teoría de Ramírez, se comenta cómo el empleo de las transposiciones artísticas refuerza la relación “coherente y comprensiva” a la que

⁷¹ Recuérdese que panteísmo se define como el “Sistema de quienes creen que la totalidad del universo es el único Dios” (*DRAE*).

aludía Ramírez entre pintura y literatura, entre vida y arte, que opera en *Camino de perfección*.⁷²

El carácter panteísta del ideal estético de Fernando Ossorio queda de manifiesto desde el comienzo mismo de la novela, cuando—en un rasgo tan habitual en el *Künstlerroman*—el joven artista expone su ideario artístico. El amigo y narrador-personaje le reprocha a Fernando que sus dibujos “no se parecen a los originales” a lo que éste responde:

—Eso ¿qué importa? [...] Lo natural es sencillamente estúpido. El arte no debe ser nunca natural.

—El arte debe ser la representación de la naturaleza, matizada al reflejarse en un temperamento—decía yo, que estaba entonces entusiasmado con las ideas de Zola.

—No. El arte es la misma naturaleza. Dios murmura en la cascada y canta en el poeta. Los sentimientos refinados son tan reales como los toscos, pero aquéllos son menos torpes. Por eso hay que buscar algo agudo, algo finamente torturado. (8)⁷³

Al afirmar que “El arte es la misma naturaleza. Dios murmura en la cascada y canta en el poeta”, Ossorio está haciendo explícita su concepción panteísta del arte a través de la naturaleza y el paisaje. Esta idea se repite en varias ocasiones a lo largo de la novela. Más adelante, Schultze, el viajero alemán, exclama ante una amplia vista:

⁷² Para otro acercamiento a la presencia de la pintura en la novela véase el estudio realizado por Norbert von Prellwitz.

⁷³ Zola expuso estas ideas en “Le roman expérimental” y “Le sens du réel”.

“Para mí esos montes [...] son Dios” (85). También las descripciones paisajísticas, donde aparece una naturaleza frondosa, verde, llena de vida, terminan con una actitud panteísta. En el pueblo de Marisparza, por ejemplo, se describen las montañas cubiertas de bosques de pinos y viñedos, bajo el cielo azul sin mancha, e se iguala la naturaleza con la vida: “Es la vida, la poderosa vida que reina por todas partes”, en los animales y en las plantas, bajo “el gran sol, padre de la vida, el gran sol bondadoso” y en todo canta “el gran coro de la Naturaleza Madre” (94).

Esta visión panteísta está conectada directamente con el simbolismo, movimiento que reivindicaba “la estrecha interdependencia de todos los reinos de la naturaleza y la simbiosis con el ser humano: un universo recorrido por la misma energía biológica y obediente a un complejo sistema o red de correspondencias, que enlazaba y confería sentido a todos los fenómenos” (Ramírez 36). Ello se producía, según el crítico mexicano, “Contra la tendencia analítica disgregadora del cientifismo positivista, y la correlativa parcialización del conocimiento”, lo que provocaba que el simbolismo se aferrase “a la noción del mundo como un inmenso ‘organismo’ totalizador en que el hombre se refleja y reconoce”. Esta visión totalizadora es paralela, no por casualidad, a las teorías wagnerianas “sobre la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total o síntesis de todas las artes, como el ideal a perseguir” (36). Además, el mismo Ossorio se identifica con la escuela simbolista en la novela cuando, comentando la postergación que ha sufrido su cuadro en la Exposición de Bellas Artes, dice: “No han comprendido a Rusiñol, ni a Zuloaga, ni a Regoyos” (13).

Por otro lado, es importante destacar que el paisaje en *Camino de perfección* es esencialmente castellano, pues en Castilla es donde transcurre la mayor parte del peregrinaje de Ossorio. Ello lo conecta, doblemente, con el movimiento simbolista, si bien ahora ceñido al ámbito español, ya que, como ha señalado Litvak, “La identificación de Castilla como motivo estético se centró en la revalorización de la meseta, defendida desde un nuevo paisajismo que enlazaba con cierta estética finisecular europea” (“Hacer visible” 36). La inmensa llanura castellana constituía “el sitio central, y lugar mítico donde habían ocurrido, activa o simbólicamente, los grandes acontecimientos del pasado” y donde los pintores y escritores españoles hallaban “Los pequeños pueblos rurales, las ciudades monumentales, los ríos históricos, la tierra árida y monótona, [...] cargados de formas simbólicas que expresaban la historia nacional y el alma colectiva” (“Hacer visible” 36). De dicha interpretación participaban tanto Azorín y Unamuno como Zuloaga y Rusiñol. La afiliación de Baroja a la estética simbolista es apreciable, según Litvak, en sus primeros libros: *Vidas sombrías* (1900), *Camino de perfección* y *El mayorazgo de Labraz* (1903). Tal vez puedan encontrarse algunos pasajes de corte simbolista en la trilogía de *La lucha por la vida*, pero es evidente que su estética se va alejando de estos primeros libros hacia una concepción más dinámica.

La estética simbolista, que supuso una reacción contra la dispersión plástica impresionista, rechazaba el naturalismo pero no la representación, asumiendo la necesidad de síntesis y estilización. Las técnicas impresionistas eran insuficientes para representar la dureza de la tierra castellana, lo que llevó a exagerar las formas por medio de ritmos y distorsiones. Para Fausto Ramírez, el simbolismo “concebía la naturaleza

como punto de partida para la expresión de una visión interior, que el artista hubiese intuido o ‘soñado’ delante de aquélla, y que debía plasmar mediante los recursos visuales que le eran propios (línea, color, texturas), alejándose de una visión puramente ‘materialista’ y externa” (36). Este carácter de sueño aparece por ejemplo en la novela, cuando cerca de Segovia, ante “un paisaje de una desolación profunda” en el que se levantan cruces de piedra formando un vía crucis, Fernando compone “con la imaginación el cuadro del Calvario”:

En la cruz de en medio, el Hombre Dios que desfallece inclinando la cabeza dolorida sobre el desnudo hombro; a los lados, los ladrones luchando con la muerte retorcidos en bárbara agonía; las santas mujeres que se van acercando lentamente a la cruz, vestidas con túnicas rojas y azules; los soldados romanos con sus cascos brillantes; el centurión, en brioso caballo, contemplando la ejecución, impasible, altivo y severo, y a lo lejos un camino tallado en roca, que sube serpeando por la montaña, y en la cumbre de ésta, rasgando el cielo con sus mil torres, la mística Jerusalén, la de los inefables sueños de los santos... (95-96).⁷⁴

El tema mismo del cuadro, el Calvario, junto al uso de palabras como “dolorida”, “muerte”, “retorcidos” y “bárbara agonía”, conforman una atmósfera que habla más del estado de ánimo del personaje que de los detalles descritos. Como afirma

⁷⁴ Fernando detiene en este punto la creación—si bien mental—del cuadro porque “Le faltaban los medios de representación para fijar aquel sueño” (96), lo que indica que su aprendizaje estético-vital todavía no se ha completado.

Ramírez, “Son paisajes vistos al trasluz de una subjetividad, dotados a menudo de una cualidad onírica o visionaria, y ajenos a un mero propósito descriptivo o narrativo, que demandan la respuesta del contemplador en términos de atmósfera y emotividad” (36). También significativa a este respecto es la visión panorámica de Toledo, descrita como una ciudad cristalina:

Veíase la ciudad destacarse lentamente sobre la colina en el azul puro del cielo, con sus torres, sus campanarios, sus cúpulas, sus largos y blancos lienzos de pared de los conventos, llenos de celosías; [...] parecía una ciudad de cristal en aquella atmósfera tan limpia y pura. Fernando soñaba y oía el campaneó de las iglesias que llamaban a misa.

Se veía la línea valiente formada por la iglesia mudéjar de Santiago del Arrabal dorada por el sol; luego la puerta Visagra [sic] con sus dos torres, y al último, el hospital de Afuera. (135)

Sin embargo, de entre las muchas descripciones paisajísticas que podrían citarse, destaca la que se hace del paisaje entre Illescas y Toledo y que, desde la estética simbolista, concreta todos los elementos que se vienen comentando, y cuya importancia merece la extensión de la cita:

Bajo el cielo de un azul intenso, turbado por vapores blancos como salidos de un horno, se ensanchaba la tierra, una tierra blanca calcinada por el sol, y luego campos de trigo, y campos de trigo de una entonación gris pardusca, que se extendían hasta el límite del horizonte; a lo lejos, alguna torre se levantaba junto a un pueblo; se veían los olivos

en los cerros, alineados como soldados en formación, llenos de polvo; alguno que otro chaparro, alguno que otro viñedo polvoriento... [...]

En lo alto de una loma, una recua de mulas tristes, cansadas, pasaban a lo lejos levantando nubes de polvo; el arriero, montado encima de una de las caballerías, se destacaba agrandado en el cielo rojizo del crepúsculo, como gigante de edad prehistórica que cabalgara sobre un megaterio.

El aire era cada vez más pesado, más quieto. [...]

Eran de una melancolía terrible aquellas lomas amarillas, de una amarillez cruda calcárea [...]

El pueblo se destacaba con su iglesia de ladrillo y unas cuantas tapias y casas blancas que parecían huesos calcinados por un sol de fuego.

Veíanse las eras cubiertas de parvas doradas; trillaban, subidos sobre los trillos arrastrados por caballejos, los chicos, derechos, sin caerse, gallardos como romanos en un carro guerrero, haciendo evolucionar sus caballos con mil vueltas, a los lados de las eras se amontonaban las gavillas en las hacinas, y, a lo lejos, se secaba el trigo en los amarillentos tresnales.

Por las sendas, entre rastros, pasaban siluetas de hombres y de mujeres denegridos; venían por el camino carretas cargadas hasta el tope de paja cortada.

Nubes de polvo formaban torbellinos en el aire encalmado, inmóvil, que vibraba en los oídos por el calor.

Las piedras blanquecinas, las tierras grises, casi incoloras, vomitaban fuego.

Fernando, con los ojos doloridos y turbados por la luz, miraba entornando los párpados. Le parecía el paisaje un lugar de suplicio, quemado por un sol de infierno. (109-11)

Esta panorámica ejemplifica perfectamente la estética simbolista. El arriero condensa la antigüedad de la tierra, destacándose “agrandado en el cielo rojizo del crepúsculo, como gigante de edad prehistórica que cabalgara sobre un megaterio”. La preferencia de Baroja por los adjetivos puros—como “intenso”, “calcinada”, “amarillez cruda calcárea”—evocan la atormentada tierra castellana. A diferencia del objetivismo buscado por el impresionismo literario, el simbolista emplea adjetivos subjetivos y que traduzcan un estado de ánimo—como “ojos doloridos y turbados”, las lomas “Eran de una melancolía terrible”, o “Le parecía el paisaje un lugar de suplicio, quemado por un sol de infierno”. Como en varios paisajes simbólicos, el tiempo se detiene: “El aire era cada vez más pesado, más quieto”, y, más adelante, “aire encalmado, inmóvil, que vibraba en los oídos por el calor”.

Por otro lado, como afirma Fausto Ramírez, “La pintura de paisaje dejó de ser una recreación meticulosa de planos y detalles, para convertirse en una proyección de la espiritualidad del pintor, en una revelación de las fuerzas cósmicas o de cualquier otra noción o visión surgida en su interior” (36). En esta descripción no sólo está todo muy

delineado, sino que la dureza y la desolación del paisaje castellano reflejan el estado interior del personaje, cuya etapa Purificativa concluye justamente cuando se marcha de Toledo. Para Manuel Sol, no es casual que Ossorio “atraviase la llanura castellana durante el verano como un breve preámbulo a su estancia en Toledo, en donde, dada la tradición mística, la ciudad invita continuamente a meditar sobre la muerte” (114), según se insiste varias veces en la novela y que aparece denominada como “la ciudad de la muerte” (146). Ossorio vive las experiencias místicas más terribles en Toledo y a pesar de que aún no ha concluido su camino de perfección, experimenta una liberación interior y un acercamiento físico a la Naturaleza. Es posible, por tanto, establecer una correspondencia entre la descripción de paisaje y la evolución ética y estética de Ossorio.

En relación a la arquitectura como supremo paradigma artístico, ya Litvak notó en *Camino de perfección* la fuerte simpatía por lo medieval, y, específicamente, por la arquitectura gótica, en tanto que se “Ve en ésta una unidad orgánica, completa y armoniosa” (*Transformación* 100). Como ya se ha comentado, la popularidad de Ruskin y el prerrafaelismo, junto con el empuje de cierta recuperación de la estética romántica, habían provocado un gran interés por el medievalismo. El interés por lo gótico se sustenta no sólo por la influencia cultural que Goethe aún seguía ejerciendo en la época, sino también por la novela de Victor Hugo *Notre Dame de Paris*, texto que además sirvió de modelo a varias teorías contemporáneas del urbanismo culturalista. La relación entre la novela de Hugo y la de Baroja se manifiesta en la consideración que hace Ossorio de la arquitectura como verdadero libro de piedra. También del autor francés

tomó Baroja algunos de los temas de *Camino de perfección* pertinentes a este estudio sobre el ideario estético: el de considerar a la arquitectura como la reina de las artes, y el “ideal del crecimiento orgánico de la ciudad gótica” (Litvak *Transformación* 101).

En este sentido, la novela se propone expresar el declive contemporáneo del gusto estético realizando un paralelo entre el urbanismo medieval y el urbanismo moderno. Por ejemplo, la descripción de Segovia, vista en la lejanía, recuerda las aprobaciones que Ruskin incluye en *The Seven Lamps of Architecture* a propósito de las vistas halladas en Verona. De igual modo, en la novela de Baroja, Segovia surge como parte natural del entorno: “El pueblo entero parecía brotar de un bosque, con sus casas amarillentas, ictéricas, de maderaje al descubierto, de tejados viejos, roñosos como manchas de sangre coagulada” (97). Da la impresión de una ciudad viviente que florece en la espesura de forma natural y orgánica, aunque, en todo caso, será una ciudad degradada.⁷⁵

En *Camino de perfección*, y al igual que ocurre en el cuadro de El Greco *Vista de Toledo*, “es la arquitectura lo que expresa esencialmente la base mística de la vieja ciudad” (Litvak, *Transformación* 103). La identificación visual con el fervor de sus antiguos pobladores se consigue gracias a la piedra esculpida. De este modo, la arquitectura acaba transformándose en símbolo de los valores sociales, políticos y espirituales defendidos por una sociedad, lo que implica, en agudo contraste, un rechazo

⁷⁵ Por otro lado, Litvak destaca la relación que se establece entre patología humana y decadencia urbana: “Segovia aparece como cuerpo viviente atacado por enfermedad infecciosa. Las casas son amarillentas y leprosas, con manchas que parecen sangre coagulada. Toledo se ve también en plena decadencia, arruinado, habitado por una burguesía mediocre y grotesca” (103). Pero a pesar de su estado de avanzada decadencia, estas antiguas ciudades guardan el mensaje “de un mundo mejor y más hermoso, desgraciadamente perdido” (103).

de la moderna urbanización, cuya pobreza arquitectónica y descontrolada edificación son reflejo de una sociedad desquiciada y falta de valores.

Ossorio manifiesta una especial predilección por Segovia y Toledo, ciudades antiguas que, a pesar de la tortuosidad de sus calles y la complejidad y asimetría ornamental de sus edificios, componen un conjunto de gran unidad artística. Como recuerda Litvak, ya “Ruskin se había quejado de la monotonía arquitectónica de Edimburgo, elogiando en cambio la diversidad de la ornamentación de Verona, y ello llegó a formar una de las bases principales de su teoría urbanística” (*Transformación* 104). El crítico de arte inglés consideraba que la disparidad y la irregularidad arquitectónicas expresaban un equilibrio armónico procedente de una sociedad robustecida por una auténtica capacidad creativa. El crecimiento orgánico de esta arquitectura incorporaba una gran disparidad de estilos y materiales, teniendo además en cuenta aspectos como las peculiaridades del lugar donde se asentarían las construcciones. Ossorio comparte plenamente este ideario ruskiniano puesto que las zonas modernas de Yécora le resultan espantosas, con una rectilínea urbanización que se extiende y alarga “como si todo el pueblo fuera un gran tablero de ajedrez” (217). Si la sinuosa Toledo representa la fe mística, la simétrica Yécora exterioriza el dogma y la cerrazón. Así, en la novela se describe como

un pueblo terrible; no es de esas negrísimas ciudades españolas, [...] no son sus calles estrechas y tortuosas como oscuras galerías, ni en sus plazas solitarias crece la hierba verde y lustrosa.

No hay en Yécora la torre ojival o románica en donde hicieron hace muchos años su nido de ramas las cigüeñas, ni el torreón de homenaje del noble castillo, ni el grueso muro derrumbado con su ojiva y su arco de herradura en la puerta [...] ni el paseo tranquilo en donde toman el sol, envueltos en sus capas pardas los soñolientos hidalgos. Allí todo es nuevo en las cosas, todo es viejo en las almas. [...]

El arte ha huido de Yécora, dejándolo en medio de sus campos que rodean montes desnudos, [...] sufriendo las inclemencias de un cielo africano que vierte torrentes de luz [...] sobre sus calles rectas y monótonas y sus caminos polvorientos. [...]

No se nota en parte alguna la preocupación por la comodidad, ni la preocupación por el adorno. La gente no sonrío. [...]

Todo allí, en Yécora, es claro, recortado, nuevo, sin matiz, frío. Hasta las imágenes de las hornacinas que se ven sobre los portales están pintadas hace pocos años. (173-75)

Es llamativo que la descripción de Yécora hable de lo que no tiene y que Ossorio rechaza: la uniformidad de la arquitectura moderna, representada como una aglomeración nivelada y homogénea, resultado de la industrialización. Un ambiente que demuestra “el espectáculo del esfuerzo humano desperdiciado, pobreza, miseria, la más brutalizadora vulgaridad y la destrucción de todos los valores espirituales y artísticos que deberían ser la base de la verdadera civilización” (Litvak, *Transformación* 105). La huida de Ossorio de la ciudad equivale a un abandono definitivo de los valores

defendidos por el industrialismo en pos de un encuentro con la naturaleza en la que finalmente hallará un nuevo culto: la religión del arte.

Por último, la presencia de transposiciones de arte en *Camino de perfección* acentúa no sólo la estrecha relación entre pintura y literatura, sino la naturaleza interdependiente y panteísta del ideario estético expuesto en la novela. Desde que Théophile Gautier introdujera las “*transpositions d’art*” en la literatura a través de *Émaux y camées* (1852), esta técnica había recibido un amplio cultivo para el fin de siglo, de modo que ya para 1881 José Martí había afirmado que “el escritor ha de pintar como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro” (González 230).⁷⁶

En *Camino de perfección* las transposiciones artísticas son numerosas. Por ejemplo, en su trayecto hacia Toledo, Fernando se encuentra con un ganadero, cuya forma de hablar “le recordaba el espíritu ascético de los místicos y de los artistas castellanos; espíritu anárquico cristiano, lleno de soberbias y de humildades, de austeridad y de libertinaje de espíritu” (103). Los jardines de La Granja le parecen “imitaciones de Grecia, pasadas por el filtro de Versalles” y piensa que son “completamente repulsivas, de un gusto barroco, antipático y sin gracia” (104). En Toledo encuentra a un grupo de mujeres entre las que “había algunas que llevaban refajos y mantos de bayeta de unos colores desconocidos en el mundo de la civilización, de un tono tan jugoso, tan caliente, tan vivo, que Fernando pensó que sólo allí pudo El

⁷⁶ para el tema de las transposiciones, véase el libro de Henry F. Majewski *Transposing Art into Texts in French Romantic Literature* (especialmente 13-43)

Greco vestir sus figuras con los paños espléndidos con que las vistió” (116). En la casa de huéspedes donde se hospeda hay “una vieja ciega y chocha que tenía un aspecto de bruja de Goya, con la cara llena de arrugas y la barba de pelos, que hacía muecas y se reía hablando a un niño recién nacido que llevaba en brazos” (118-19). Adela, hija de la patrona y nieta de la goyesca anciana, “hubiera podido ser de un ángel de Rubens, algo anémico” (120).

Otros ejemplos de transposiciones pueden encontrarse cuando en el convento de Santo Domingo el antiguo, Ossorio vislumbra “tres monjas arrodilladas, con el manto blanco como el plumaje de una paloma y la toca negra sobre la cabeza. A la luz tamizada y dulce que entraba cernida por las grandes cortinas del coro, aquellas figuras tenían la simetría y el contraste fuerte de claro-oscuro de un cuadro impresionista” (151). En uno de sus paseos por los alrededores de Toledo llega a la cuesta del Miradero, desde donde “tomaba el paisaje de los alrededores un tono amarillo, cobrizo, como el de algunos cuadros del Greco” (156). La ruindad y miseria espiritual del administrador de la familia Ossorio en Yécora queda simbolizada desde la misma entrada de su casa, cuyo zaguán tiene “las paredes llenas de malos cuadros” (176).

En todos los ejemplos citados, la técnica de la transposición se revela como un instrumento eficaz a la hora de expresar literariamente las impresiones y sensaciones producidas por la obra plástica. La mirada de Ossorio es la de un artista, en la que se manifiesta la primacía del sentimiento estético en su observación de su entorno. El artista siente que, mediatizada, a la realidad le falta algo, y debe ser por tanto suplementada con la creación estética.

IV.3. Antonio Azorín: el eclecticismo estético

Si Fernando Ossorio es un artista en busca de la síntesis estética, Antonio Azorín se nos presenta como partidario del eclecticismo, como “un espíritu ávido y curioso” que “no tiene criterio fijo: lo ama todo, lo busca todo” (94). El protagonista de *La voluntad* es, en palabras de Inman Fox, un “artista-filósofo” (36) cuyo ideario estético está simbólicamente representado y contenido en la descripción que se hace en la novela de su estudio:

La sala está enlucida de blanco, de brillante blanco, tan estimado por los levantinos; a uno de los lados hay una gran mesa de nogal; junto a ésta otra mesita cargada de libros, papeles, cartapacios, dibujos, mapas. En las paredes lucen fotografías de cuadros del Museo—la Marquesa de Leganés, de Van Dick, Goya, Velázquez—un dibujo de Willette representando una caravana de artistas bohemios que caminan un día de viento por un llano, mientras a lo lejos se ve la cima de la torre Eiffel; dos grandes grabados alemanes del siglo XVIII, con deliquios de santos; y una estampa de nuestro siglo XVII, titulada *Tabula regnum celorum*, y en que aparece el mundo con sus vicios y pecados, los caminos de la perfección con sus elegidos que se encaminan por ellos. (93)⁷⁷

⁷⁷ Compárese la descripción del estudio de Antonio en la novela con la que José Alfonso realiza en *Azorín, íntimo* (121-27) de la biblioteca monovera de José Martínez Ruiz, la cual, todavía a finales de los años 40, “se conservaba tal como la dejó el escritor cuando, en su mocedad, salió en busca de un nombre y de la gloria” (122). Ramón Martínez Ruiz, hermano del escritor, recuerda, en el epílogo al libro de Alfonso, que “El cuarto de los libros gravitaba sobre nuestra vida casera” y “era [el] centro de atracción” de *Azorín* (325).

Las referencias, realizadas tanto en este pasaje como en otros lugares de la novela, a nombres y fechas tan variados como Goya, Velázquez, Van Dyck, El Greco, Larra, Garcilaso, Montaigne, Baroja, Taine, Baudelaire, la pintura flamenca, el siglo de Oro, la Ilustración, París, Castilla, evocan el “pintoresco revoltijo” (94) sobre el que Antonio va amasando su formación estética, “leyendo a los clásicos y a los modernos, a los nacionales y a los extranjeros” (94), interesado al mismo tiempo “en novelas, sociología, crítica, viajes, historia, teatro, teología, versos”, lo que “es doblemente laudable” (94), se nos dice, en una defensa apasionada del eclecticismo.

También Yuste, quien “va insensiblemente moldeando este espíritu sobre el suyo” (94), sostiene “un eclecticismo de ideas de Montaigne, Schopenhauer, Nietzsche, Pi y Margall y Clarín” (71, nota de Fox). Se nos informa de que Rossini es su músico predilecto (74) y, más adelante, declara que siente “algo indefinible en las callejuelas de Toledo, a ante un retrato del Greco... u oyendo música de Victoria” (86).

Si una de las características más importantes y definitorias de los *Künstlerromane* es su fuerte contenido metaartístico, sobre todo a través del enunciado de un programa estético, el caso de *La voluntad* es un ejemplo destacable en este sentido pues contiene numerosas reflexiones sobre la producción intelectual y estética, hasta el punto de que prácticamente no hay tema del arte y el saber que no se mencione en la novela. Se habla de filosofía, música y pintura en el capítulo 3, de anarquismo y regeneracionismo en los capítulos 5 y 6, respectivamente, mientras que en el 8 se tratan la metafísica y la sociología. En el capítulo 10 se discute de política y en el 16 de arqueología. También se deliberan temas como el anticlericalismo (77-78), el

feminismo (145), inventos mecánicos (155-56), la vida de los insectos a propósito de Maeterlinck (160-63) o el positivismo como religión (224).⁷⁸

Mención aparte merecen las numerosas consideraciones que se hacen sobre literatura. Especialmente interesantes son las reflexiones en torno a la originalidad, considerada como “lo más alto de la vida, la más alta manifestación de vida” (95-96). Más adelante, Yuste considera que la literatura está sustentada por la “novedad” y por la “originalidad”:

La novedad está en la forma, en la facilidad, en el ardimiento, en la elegancia del estilo. La *originalidad* es cosa más honda: está en algo indefinible, en un secreto encanto de la idea, en una idealidad sugestiva y misteriosa... Los escritores nuevos son los más populares; los originales rara vez alcanzan la popularidad en vida... pero pasan, pasan indefectiblemente a la posteridad. (104)

Como ejemplos de esta gloria póstuma de “escritores originales” caracterizados por ser “sencillos, claros, desaliñados casi... porque sienten mucho” (104), Yuste menciona a Cervantes, Teresa de Jesús y Bécquer. Para él, “son incorrectos, torpes, desmañados”, pero esto es un alto valor artístico, a pesar de que les ha permitido alcanzar ese reconocimiento y perduración de su obra: “En tiempo de Cervantes, los Argensola eran los cronistas ‘brillantes’; en tiempo de Bécquer... yo no sé quién sería, tal vez aquel majadero de Lorenzana...” (104). Yuste siente que él fue “también un

⁷⁸ Este mural del saber recuerda al empeño inconcluso de Gustave Flaubert en *Bouvard et Pécuchet* (1881), novela de corte satírico en la que dos amigos se encierran en una casa de campo con el fin de reunir todo el conocimiento humano.

escritor brillante”: “Ahora, solo, olvidado, lo veo... y me entristezco” (104). Estas reflexiones, presentes por otro lado en toda la obra, le llevan a advertir a Azorín de que “la gloria literaria es un espejismo, una fantasmagoría momentánea” (105). El joven Martínez Ruiz demuestra con dichas palabras, desde este punto de vista, una alta conciencia estética pues esta declaración de principios es, ante todo, una apuesta de futuro. El autor es consciente de la originalidad de su texto y teme, presente, la incompreensión. Por ello, en opinión de Leon Livingstone, “las novelas de Azorín [...] se desarrollan alrededor de un tema básico: la naturaleza del arte y en particular de la novela” (13). Pero *La voluntad* no es sólo un tratado estético en clave novelesca sino que también es una praxis, lo que refuerza su condición de novela de artista. Así vemos, por ejemplo, que todas las teorías literarias expuestas en el capítulo 14 están aplicadas en la obra, como cuando, a propósito de los diálogos en las novelas, Yuste condena los diálogos que son demasiado correctos y pulidos, ya que “en la vida no se habla así; se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos... naturales... (133). En efecto, los diálogos en *La voluntad* suelen contener numerosos puntos suspensivos.

Es también importante destacar que en la obra se emplea constantemente un lenguaje que podríamos denominar “pan-artístico”: una reflexión sobre aspectos de la novela puede estar ilustrada con ejemplos de pintura, y viceversa. Por ejemplo, Yuste aconseja a su joven discípulo: “Si alguna vez eres escritor, Azorín, toma con flema este divino oficio. Y después... no creas en la crítica ni en la posteridad... En los mismos años precisamente en que Goya pintaba [...], Jovellanos dijo, en ocasión solemnísimas,

que Mengs era, óyelo bien, ‘el primer pintor de la tierra...’” (106), y a continuación se pregunta: “¿Quién conoce hoy a Antonio Rafael Mengs?” (106). Y un poco más adelante, a propósito del tema de la posteridad, cita lo mismo a Quevedo que a los primitivos flamencos (107-09). De Stendhal recuerda que “escribió para seis u ocho amigos” (106), y evoca también el menosprecio que Cervantes sufrió por parte de sus contemporáneos, especialmente de los Argensola y de Gracián, “presumido de culto, de brillante”, y que “dijo que el *Quijote* era una ‘necedad’” (106-07). Según esta propuesta estética, no hay una línea divisoria entre las artes ni aquéllos que trabajan en cada una de sus modalidades. Hay, en todo caso, un afán por diferenciar qué es arte de lo que no lo es, como cuando Antonio Azorín se lamenta de la vacuidad e hipocresía del periodismo madrileño, del que ha huido todo anhelo “artístico” y ha quedado convertido en un mundillo ruin y despreciable (216-22). Otros ejemplos todavía más explícitos pueden encontrarse en las referencias a El Greco, Santa Teresa y Alonso Cano a propósito de la representación estética de Toledo (211-12), y, de forma más explícita, cuando Antonio hace la siguiente reflexión: “Entre una página de Quevedo y un lienzo de Zurbarán y una estatua de Alonso Cano, la correspondencia es solidaria. y entre esas páginas, esos lienzos, esas estatuas y el paisaje castellano de quebradas brucas y páramos inmensos, la afinidad es lógica y perfecta” (213). Ideas todas, en definitiva, en consonancia con la estética de la “sensación total” expuesta en la novela, que exhorta a la atención de los detalles, “esos pequeños detalles sugestivos, suscitadores de todo un estado de conciencia [...], esos detalles que dan, ellos solos, la sensación total... y que

sólo se hallan instintivamente, por instinto artístico, no con el trabajo, ni con la lectura de los maestros... con nada” (131).⁷⁹

Las descripciones de despachos constituyen un apartado espacialmente original y que está relacionado tanto con el eclecticismo estético como con la sensibilidad a todas las manifestaciones artísticas que se viene comentando.⁸⁰ En estas estampas no sólo se describen el mobiliario y elementos como la luz o el sonido, sino que también cobran especial significación la descripción de los libros y de los objetos artísticos ahí contenidos. Ya se vio, por ejemplo, que en el estudio de Yuste destacan tres abultados volúmenes de Schopenhauer⁸¹ y la descripción minuciosa del “triste” cuadro *Dama y niña* de Ana van Cronenburch, pintora flamenca del siglo XVI:

De pie, una dama de angulosa cara tiene de la mano a una niña; la niña muestra en la mano tres claveles, dos blancos y uno rojo. A la derecha del grupo hay una mesa; encima de la mesa hay un cráneo. En el fondo, sobre la pared, un letrero dice: *Nascendo morimur*. Y la anciana y la niña, atentas, cuidadosas, reflexivas, parecen escrutar con su mirada interrogante el misterio infinito. (71)

A Yuste se le describe portando al cuello una cadena de oro, elemento ya anacrónico en el vestuario de finales del siglo XIX y que, como señala Fox, “sería una evocación del retrato tan conocido y divulgado de Montaigne” (71). Hay en esto un

⁷⁹ Esta preferencia de Azorín por los detalles es denominada “primores de lo vulgar” por José Ortega y Gasset. También Manuel Granell habla de la “estética de lo vulgar y cotidiano” (86).

⁸⁰ La representación del propio espacio creativo se convierte, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en un tema recurrente no sólo en la literatura sino también en la pintura.

⁸¹ Aunque la voz narrativa no menciona ningún título específico, Fox apunta que puede tratarse de *El mundo como voluntad y representación* (70).

juego de espejos: el personaje alude a un retrato de otra figura que también representa un papel importante en la novela: Montaigne, mencionado y evocado con frecuencia. En esta primera caracterización de Yuste aparecen, por tanto, tres referencias en diferentes grados de visibilidad: los libros de Schopenhauer son mencionados explícitamente; el cuadro de Cronenburch es descrito pero no se menciona ni la autora ni el título; por último, la evocación de Montaigne es una referencia velada, invisible para quien no posea la clave. Son, además, referencias significativas: Schopenhauer representa el tema de la novela, la voluntad entendida como impulso vital; en el cuadro late cierto pesimismo, simbolizado en el lema que contiene: *Nascendo morimur*; Montaigne, por su parte, ejemplifica esa figura del hombre de letras que analiza todo cuanto le rodea con un equilibrado distanciamiento.⁸²

Por otro lado, la anciana y la niña del cuadro recuerdan al episodio narrado en la misma novela, en la segunda parte, en la que Azorín, de viaje en Toledo, contempla a una anciana y una niña que compran dulces en una pastelería; la visión de la niña provoca en Azorín una fantasía sobre la posibilidad de hallar la felicidad en Toledo casado con ella; luego las sigue por las calles hasta que desaparecen y con ellas su fantasía.

El cuarto de trabajo de Lasalde, sabio arqueólogo y bibliófilo, contiene “cuatro o seis estatuas de las que ha desenterrado en el Cerro de los Santos” (141), de manera que cuando Lasalde y Yuste conversan parecen “dos sabios helénicos, ante estas estatuas

⁸² Según Pedro Cerezo Galán, “los *Essais* de Montaigne constituyen el canon para entender la variopinta miscelánea que se nos ofrece en algunas de las primeras novelas de Azorín” (746).

rígidas, hieráticas, simples, con la soberana simplicidad que los egipcios ponían en su escultura” (141). De hecho, ante la contemplación de las estatuas, Yuste y Lasalde inician una conversación llena de disquisiciones sobre antropología y filosofía.

En el capítulo 26 se describe la celda de Justina, que acaba de profesar en el convento. Aparte del austero mobiliario, hay “estampas piadosas, estampas de vírgenes, estampas de santos” (171). Justina, pálida de cara y manos, lee distraídamente un libro, que deja caer sobre su regazo, entre suspiros, mientras su “mirada ansiosa, suplicante” contempla un cuadro de grandes dimensiones que cuelga de una de las paredes: *Idea de una religiosa mortificada*. El resto del capítulo está dedicado a describir el cuadro, que le hace a Justina pensar en sí misma. A pesar de sus rezos y mortificaciones, “siente una gran tristeza, siente un íntimo desconsuelo. Y su cara está cada vez más blanca y sus manos más transparentes” (172).

En el dormitorio de Yuste (capítulo 25), hay una tesis de derecho y, junto a ella, dispersas, “grandes fotografías pálidas de viejas catedrales españolas”: Toledo, Santiago, Sigüenza, Burgos y León (178). Yuste se halla en cama, moribundo, y Azorín le acompaña en sus últimos momentos. La cadena de oro “serpentea entre los libros y cruza rutilante sobre el título grueso de un periódico” (179).

El último de los despachos descritos en la novela es el de Enrique Olaiz, trasunto novelesco de Pío Baroja. Hay, cómo no, libros, y “Lucen en las paredes reproducciones de cuadros del Greco, una fotografía del *Descendimiento* de Metsys, aguas fuertes de Goya, grabados de Dumier y Gavarni” (235). La referencia más significativa es sin duda la de El Greco, y el narrador pone de relieve la admiración que

Olaiz/Baroja siente por los pueblos castellanos y afirma: “Yo creo que ha sido él quien ha infundido entre los jóvenes intelectuales castellanos el amor al *Greco...*” (234). De hecho, en otra conversación también mantenida en el despacho de Olaiz/Baroja, Azorín se detiene a contemplar “una fotografía del *Entierro del Conde de Orgaz*, en que la ringla de píos hidalgos, escuálidos, espiritualizados, extienden sus manos suplicantes y alzan estáticos sus ojos” (244). En la descripción de estos interiores llenos de objetos artísticos y libros pudiera haber un eco de la conocida obra de Edmond de Goncourt, *La maison d’un artiste* (1881), obra en la que, a modo de un inmenso catálogo, se evocan numerosos objetos artísticos presentes en cada cuarto de la casa del artista—si bien se trata casi fundamentalmente de objetos orientales. Como en la novela de Goncourt, Martínez Ruiz no describe los objetos sino que se conforma con dar la cantidad suficiente de información para que el lector los identifique, seleccionando determinados detalles. En ambas novelas, dicha evocación textual de los objetos supone una manera de sugerir la personalidad de los artistas-protagonistas.⁸³

Por último, el episodio de las fotografías narrado en el décimo capítulo de la segunda parte tiene una especial significación según todo lo que se ha expuesto anteriormente. En primer lugar, este capítulo está conectado con el 9 de la primera parte, en el que, como ya se vio, Yuste advertía a Azorín sobre los espejismos de la gloria literaria, poniéndole como ejemplo una colección de periódicos, “que es una de

⁸³ La presencia de objetos artísticos, como cuadros, fotografías o esculturas, en las descripciones de interiores señala también la importancia del arte como motivo estético, relacionándolo con el tópico tradicional del cuadro dentro del cuadro. Para este sugerente tema, véanse Julián Gállego (*El cuadro dentro del cuadro*), Pierre Georget y Anne-Marie Lecoq (*La peinture dans la peinture*) y Facundo Tomás (“El objeto”, *Escrito, pintado*).

las cosas más tristes que conozco”, y, como en una recreación moderna del tópico del *Ubi sunt*, Yuste comentaba: “mira las firmas de hace ocho, diez, veinte años... verás nombres, nombres, nombres de escritores que han vivido un momento y luego han desaparecido... Y ellos eran populares, elogiados, queridos, ensalzados. ¿Quién se acuerda hoy de Roberto Robert, [...] de Castro y Serrano, [...] de Eduardo de Palacio [...]?” (105). Antonio Azorín, años después, ya en Madrid, presa del intenso hastío que siente, va a la Biblioteca Nacional, recordando que “Decía el maestro que nada hay más desolador que una colección de periódicos” (248). Tras un repaso a las páginas de los diarios, sale de allí triste y, “para templar estas hórridas impresiones” (249), se entretiene en examinar una colección de fotografías de Laurent: “Repasar esta serie inacabable de fotografías es más triste que hojear una colección de *El Imparcial*” (249). Ante sus ojos desfilan “diputados, ministros, poetas, periodistas, tiples, tenores, gimnastas, obispos, músicos, pintores. Y todos pasan lamentables, trágicos, ridículos, audaces, anodinos” (249).

Menciona algunos nombres que hoy ya no se recuerdan. Es como una apuesta de futuro de Azorín, pues algunos de ellos son todavía sus contemporáneos. Luego se detiene “por un azar que llamaremos misterioso, pero que en realidad [...] no tiene nada de impenetrable” en cinco fotografías “que son como emblemas de todo lo más intenso que el hombre puede alcanzar en la vida” (251). La primera fotografía representa la Voluptuosidad, y está simbolizada por el arzobispo Antonio Claret y Clará, cuyos rasgos se asemejan a los de Baudelaire, “el poeta perverso y decadente” (252). La Fuerza está encarnada por la fotografía de Antonio Cánovas del Castillo, quien “Fue

grande porque su voluntad lo anonadaba todo” (252). En tercer lugar, la Elegancia, representada por el actor y literato Julián Romea, quien “fue adorado por los públicos y por las mujeres” (253). El Dinero está caracterizado por la fotografía de José de Salamanca, el influyente estadista y hombre de negocios que dio nombre al famoso barrio madrileño.

El último representa la Poesía y es el retrato de Gustavo Adolfo Bécquer, “el más grande poeta de nuestro siglo XIX” (253). Destaca de él que fue menospreciado por sus contemporáneos varones debido a la atracción que ejercía sobre las mujeres, “hasta que han llegado nuevas generaciones que no han encontrado ridículo admirar al mismo hombre a quien admiran nuestras hermanas, nuestras primas y nuestras queridas” (253). Es significativo que emplee el verbo admirar, que implica contemplación de una imagen, pues, en efecto, todas estas fotografías no son otra cosa que imágenes, y que evoca la reiteración hecha a lo largo de toda la novela con la frase “La imagen lo es todo”.

Es llamativa la inclusión de la fotografía en la novela teniendo en cuenta el rechazo que muchos artistas tienen, todavía a principios de siglo, a esta nueva modalidad expresiva. En *Camino de perfección*, Fernando Ossorio pretende hacer un retrato pictórico a Dolores pero ante las dificultades que se le presentan recurre “a un expediente, dentro del arte, vergonzoso” y le pide a su “amigo el fotógrafo la máquina y le h[a] hecho dos retratos: uno de Dolores y otro de su madre, y un grupo de toda la familia” (241-42). Por otro lado, debe recordarse que, para Baudelaire, la fotografía era una de las tentaciones de “prostitución artística” que ofrecía el mundo moderno, según

expone en “Le public moderne et la photographie”, ensayo incluido en *Salon de 1859*. Para Baudelaire, la fotografía repite los procedimientos realistas, imitando la naturaleza, lo que le permite defender su estética de la autonomía del arte, de la liberación de la mimesis.⁸⁴

Regresando a *La voluntad*, después de contemplar durante largo rato las cinco fotografías, Antonio, “que tiene alma de artista, se ha puesto triste, muy triste, al sentirse sin la Voluptuosidad, sin la Fuerza, sin la Elegancia, sin el Dinero y sin la Poesía” (254). Ello le lleva a pensar “en su fracaso irremediable; porque la vida sin una de estas fuerzas no merece la pena de vivirse” (254). Tras este episodio, Azorín decide dejar Madrid. En el último capítulo de la segunda parte, apenas un párrafo, tras describir el desconcierto y falta de energía de Azorín, que “es casi un símbolo”, la voz narrativa reflexiona: “Tal vez esta disgregación de ideales sea un bien; acaso para una síntesis futura—más o menos próxima—sea preciso este feroz análisis de todo...” (255). Mientras tanto, la Vida, que es “lo esencial”, padece una “depresión enorme”, que equivale a una “disminución de la Belleza, de la Verdad y del Bien, cuya armonía forma la Vida—la Vida plena” (255). Al paso que la voluntad del protagonista se disgrega, éste afianza el eclecticismo estético que lo caracteriza: “soy místico, anarquista, irónico, dogmático, admirador de Schopenhauer, partidario de Nietzsche” (267).

⁸⁴ Es paradójico el rechazo del poeta francés por la fotografía, pues fue en Francia donde se descubrió, tanto el vocablo como el objeto, entre 1832 y 1834 (Marbot 16). En Inglaterra, William Henry Fox Talbot avanzaba en la misma dirección que Nicéphore Niépce y Louis-Jacques Daguerre en París, pero no lo logró patentar el invento a tiempo. De él procede, sin embargo, el primer libro con ilustraciones: *The Pencil of Nature*. Para este tema, véase Bernard Marbot.

IV.4. Mariano Renovales: la España blanca contra la España negra

Como ya se ha señalado, Blasco Ibáñez toma numerosos datos y atributos de la vida y la personalidad de Joaquín Sorolla para elaborar el retrato de Mariano Renovales, el exitoso pintor protagonista de *La maja desnuda*. No en balde, Blasco “fue panegirista exaltado de su paisano, como quien, triunfador en toda línea, se solaza con los triunfos parejos de un paisano, también artista, pero no competidor” (Calvo Serraller “Sorolla y Zuloaga” 42). De las muchas características comunes entre Renovales y Sorolla, Calvo Serraller destaca, por ejemplo, la modestia de su origen social, su decidido empeño por hacer carrera artística, sus clamorosos éxitos tanto nacionales como internacionales y su instinto oportunista y comercial en el arte que marca su orientación estética y le permite ganar una fortuna (42). También podrían añadirse otras, como el viaje a Roma en calidad de pensionado y la posterior estancia en Italia, que se prolongaría por cuatro años.⁸⁵

Las abundantes coincidencias entre Renovales y el pintor valenciano revelan no sólo un conocimiento acentuado por parte de Blasco de la vida Sorolla, sino también unas “afinidades temperamentales”, como “su vitalidad exuberante, su casi desenfrenada forma de amar la naturaleza, su sensualidad táctil y radiante; también, su credo político, populista y radical, un poco lerrouxiano aunque, en el caso de Sorolla,

⁸⁵ Facundo Tomás, en su erudita edición crítica de la novela, informa de que “Las pensiones a pintores para residir una temporada en Roma habían tomado como modelo el *Grand Prix* que la Academia de Bellas Artes de París dotaba desde 1767” (205). Tras los ejemplos de las Academias de San Jorge, de Barcelona, y San Fernando, de Madrid (que crea la Academia de Roma en 1873), la Diputación de Valencia comienza en 1863 a enviar también pensionados a Italia. “Joaquín Sorolla ganó la pensión, por unanimidad del jurado, en 1884, y comenzó a disfrutarla el 1 de enero de 1885” (205). Sobre el viaje de Blasco Ibáñez a Italia, véase el informativo artículo de Saurín de la Iglesia.

templando la exaltación republicana con la timorata prudencia del oportunista” (Calvo Serraller “Sorolla y Zuloaga” 42).

Si bien todas estas correspondencias entre el escritor y el pintor, así como las referidas similitudes entre el personaje y el modelo real, merecen un detenido estudio,⁸⁶ el objetivo de este último apartado es el de estudiar el sistema artístico expuesto en *La maja desnuda* en relación a la polémica finisecular entre la España blanca y la España negra, de tan ricas connotaciones en la pintura y la literatura española.

A pesar de que, como ha señalado Facundo Tomás, “Sería vano que intentáramos encontrar un refinado y concienzudo crítico de arte en Blasco Ibáñez” (Introducción 52), las ideas sobre arte expresadas en la novela conforman el núcleo fundamental⁸⁷ sobre la aproximación del escritor valenciano a las artes plásticas, cuya “actitud podría definirse como la de un hombre culto que no se preocupó en exceso de los problemas teóricos que la pintura planteaba”, ni tampoco “pretendió más” (Introducción 52). Dicho ideario estético se expone en la novela de dos formas: a través de las peripecias y conductas del protagonista en su labor profesional, y a través de la expresión de pensamientos y sensaciones de Renovales con relación a otras obras artísticas o pintores. Tomás llama la atención sobre el hecho de que “Los primeros se

⁸⁶ Temática que ya cuenta con los imprescindibles estudios de Facundo Tomás, en su Introducción a *La maja desnuda*, y el ya mencionado en este apartado de Calvo Serraller.

⁸⁷ Aparte de *La maja desnuda*, que representa “el momento de máxima penetración del escritor en el mundo de la pintura” (Introducción 53), Tomás menciona la conferencia “La pintura española” (ofrecida en Buenos Aires el 7 de julio de 1909 y que en la edición de las *Obras completas* se publica, precisamente, con el título “Zuloaga y Sorolla”), otros “pocos artículos, generalmente dedicados a Sorolla” y referencias esporádicas “a la pintura en segundo término, relacionándola con otros temas que eran los centrales en su disertación”, entre las que Tomás destaca “El misticismo batallador de los españoles”, “La revolución de septiembre” y “La novela y su influencia social”, junto a una carta a Julio Cejador; textos todos, no obstante, cuyos juicios ya habían sido formulados en la novela (52-53).

desparraman aquí y allá a lo largo de toda la novela”, mientras que “los segundos se concentran en el primer capítulo”, en el que no sólo Blasco expone sus propios juicios sobre obras clásicas de la pintura, sino que además “esos pensamientos determinan y cualifican las actitudes del personaje ante su profesión” (53). La actitud y la doctrina estética de Renovales/Sorolla comienza a exponerse en las mismas líneas con las que comienza la novela:

Eran las once de la mañana cuando Mariano Renovales llegó al Museo del Prado. Algunos años iban transcurridos sin que el famoso pintor entrase en él. No le atraían los muertos: muy interesantes, muy dignos de respeto bajo la gloriosa mortaja de los siglos, pero el arte marchaba por nuevos caminos, y no era allí donde él podía estudiar, a la falsa luz de las claraboyas, viendo la realidad a través de otros temperamentos. Un pedazo de mar, una ladera de monte, un grupo de gente desarrapada, una cabeza expresiva, le atraían más que aquel palacio de amplias escalinatas, blancas columnas y estatuas de bronce y alabastro, solemne panteón del arte, donde titubeaban los neófitos, en las más estériles de las confusiones, sin saber que camino seguir. (167)

Aquí se anuncia ya su predilección por una visión moderna del paisaje y del mundo, una pintura impresionista que prefiere “un pedazo de mar, una ladera de monte, un grupo de gente desarrapada” en vez de una de las grandes composiciones académicas. Es también una reflexión acerca de la historia, la originalidad y el objetivo de la mimesis.

Por otro lado, si como Calvo Serraller afirma, se recuerda el afán de los autores noventayochistas por descifrar y comprender la esencia de la identidad española y su reserva a elogiar “la avasalladora modernidad del progresismo burgués”, y se aplica a su ideario artístico, se puede comprender por qué escritores como Unamuno, Azorín, Baroja o Valle-Inclán “pudieron coincidir con Zuloaga y, asimismo, qué reacción podrían haber tenido con la actitud de Renovales al penetrar en el Museo del Prado” (“Sorolla y Zuloaga” 43). Cabe suponer, para Calvo Serraller, que sería la misma postura que mantuvieron hacia el Joaquín Sorolla de la vida real, como se verá más adelante.

Antes de examinar específicamente la cuestión de la polémica presente en la novela en torno a Sorolla y Zuloaga, es conveniente perfilar, siquiera brevemente, un trasfondo de posiciones encontradas entre Blasco Ibáñez y los autores noventayochistas. Tomás plantea una “polaridad básica” a este respecto: realismo frente a idealismo (Introducción 56). Para Calvo Serraller, por su parte, *La maja desnuda* “rezuma naturalismo”, del mismo modo que, “además de las coincidencias anecdóticas biográficas entre el héroe de ficción y Sorolla, le ocurría a la pintura de este último” (“Sorolla y Zuloaga” 46). No obstante, Calvo opina que no es posible hablar de “un naturalismo ‘puro y duro’” en ninguno de los dos creadores, ya que las circunstancias históricas lo impedían, si bien “predomina el espíritu naturalista matizado” (46).⁸⁸ Siguiendo al crítico de arte español, “El delirante amor de Renovales por su mujer

⁸⁸ Sobre la presencia del naturalismo en la novela finisecular, véase la introducción de Ricardo Gullón a *El modernismo visto por los modernistas*.

difunta, con la que no existía comunicación alguna en el tramo final de su relación progresivamente degradada, tiene algo del ambiente decadentista, a medias entre el espiritismo y la hiperestesia” (46). Sin embargo, la caracterización de Renovales—e implícita apología por parte de Blasco—en la novela resaltando el vigor, el sensualismo y la sexualidad, se convierte “en uno de los elementos recurrentes de la crítica negativa de los noventaiochistas contra Sorolla” (46), polémica que puede resumirse, en palabras de Tomás, como el enfrentamiento entre una “visión tanática” (asociada con los autores del 98) y una visión “erótica” (representada por Blasco y Sorolla) (Introducción 65).

Por otra parte, no hay que perder de vista, como ha señalado Enrique Tormo Fayos, que “En el debate general del entresiglos, los noventayochistas utilizan con frecuencia la pintura como un lugar en el que las contradicciones del momento se expresan de forma quizá más clara—o aparentemente más simple—que en el campo de la literatura o el pensamiento” (203). Cada uno de estos autores, al tiempo que elabora una noción particular de España, “la ‘ilustra’, defendiendo una concepción de la pintura en la que se privilegia el género del paisaje” (203). De ese modo, es posible “establecer algunas correlaciones y afinidades como las que se dan entre Unamuno y Zuloaga, Pío Baroja y Ricardo Baroja, Valle Inclán y Julio Romero de Torres”, analogía que si bien simplifica un tanto la situación, no deja de ser “representativa y útil” (203). Vicente Blasco Ibáñez no permaneció ajeno a esta elaboración personal del paisaje español, escogiendo a su paisano Joaquín Sorolla, con quien compartía, como se dijo al comienzo de este apartado, numerosos vínculos vitales y estéticos.

En la conferencia ya mencionada “La pintura española”, de 1909, Blasco Ibáñez expresa cierto desagrado por El Greco, si bien no deja de destacar su originalidad al describir sus obras como “telas de figuras extrañas, colores vivos y rabiosos, de miembros retorcidos, en actitudes extravagantes” (204). Tormo, preguntándose por las razones que llevan a Blasco a expresar su disgusto por el cretense, lo entiende “por esa presencia del Greco en la actualidad” (204-05), pues, en la misma conferencia, se alude a Ignacio Zuloaga, ferviente defensor de El Greco. Refiriéndose al pintor vasco, Blasco escribe: “Es un gran pintor, pero, como el Greco, en sus telas presenta una España que no es la real, una España de chulas, de guapos, de tipos a veces contrahechos y en cierto modo amanerada” (205). Es revelador comparar estas opiniones con las vertidas en *La maja desnuda*, donde El Greco ocupa apenas una línea en la visita a los grandes maestros del Prado, aludiendo a sus “figuras santas”, caracterizadas por “un espiritualismo verdoso o azulado, esbeltas y ondulantes” (171-72);

En contraste, para Blasco, es Sorolla quien merece mayor atención crítica. En su conferencia bonaerense expone que si Zuloaga es el heredero de El Greco, Sorolla es “Nieto de Velázquez, hijo de Goya”, con lo que, según Tormo, Blasco “se instala plenamente en el debate entre la ‘España blanca’ y la ‘España negra’, que polarizó en su tiempo las tendencias literarias y pictóricas”, estableciendo una división “entre lo que podemos denominar ‘la imagen sensorial’ y lo que puede ser plenamente llamado ‘la imagen tétrica’” (Tormo 205).

En efecto, Velázquez y Goya son los grandes maestros del arte español, si bien éste se destaca “por su mayor espíritu moderno, su mayor estilo moderno, su mayor

vitalidad moderna” (Calvo Serraller “Sorolla y Zuloaga” 43). Así, en la novela puede leerse a este respecto:

El mismo gran artista que había retratado durante muchos años la inocente inconsciencia de este pueblo de majos y majas, vistoso y alegre como un coro de opereta, lo pintaba después atacando navaja en mano, con simiesca agilidad, a los mamelucos, haciendo caer bajo sus tajos a estos centauros del Egipto ahumados en cien batallas, o muriendo con teatral fiereza a la luz de un fanal, en las tétricas soledades de la Moncla, fusilados por los invasores. (185)

Durante su paseo por el Prado, Renovales, en un gesto muy significativo, da “la espalda a las damas goyescas” (186) y centra toda su interés “en una figura desnuda que parecía dejar en la sombra los lienzos cercanos con el esplendor luminoso de sus carnes” (186), refiriéndose al cuadro que da título a la novela. El pintor, incapaz de contener su admiración y entusiasmo, exclama en voz alta por dos veces: “¡La maja de Goya!... ¡La maja desnuda!...” (186 y 187).⁸⁹ Y tras contemplar “con delectación aquel cuerpo desnudo” (186), Renovales reflexiona sobre “el odio al desnudo, la cristiana y secular abominación de la Naturaleza y la verdad” (188) que el pueblo español siente:

La presión religiosa había entenebrecido el arte durante siglos. La humana belleza asustaba a los grandes artistas [...] La alegría de la vida

⁸⁹ *La maja desnuda*, que Goya, ya reconocido, pintó en torno a 1800, “puede considerarse [...] el primer desnudo en la historia del arte español que no venía avalado por ningún trasunto mitológico o narrativo; la mujer desnuda es arrogante y retadora; la mirada, todos los gestos, la disposición entera del cuerpo, indican una actitud voluptuosa, encierran un deseo contenido a punto de estallar: es una amante ansiosa y, además de una apertura hacia el desnudo romántico, representa un evidente reto a las costumbres de su tiempo, y también a las de más de un siglo después, cuando Blasco publica esta novela” (Tomás 186).

era un pecado; la desnudez, obra de Dios, una abominación. En vano brillaba sobre la tierra española un sol más hermoso que el de Venecia; inútilmente se quebraba la luz sobre la tierra con mayor brillo que en Flandes; el arte español era oscuro, era seco, era “sobrio”, aun después de haber conocido las obras del Ticiano. El Renacimiento, que en el resto del mundo adoraba el desnudo como la obra definitiva de la Naturaleza, cubríase aquí con la capucha del fraile o los harapos del mendigo. Los paisajes luminosos eran oscuros y tétricos al pasar al lienzo; el país del sol aparecía bajo el pincel con un cielo gris y la tierra de un verde fúnebre; las cabezas eran de una gravedad monacal. El artista ponía en sus cuadros no lo que le rodeaba, sino lo que llevaba dentro, un pedazo de su alma, y su alma estaba agarrotada por el miedo a los peligros de la vida presente y los tormentos de la futura; era negra, con la negrura de la tristeza, como si se hubiese tiznado en el hollín de las hogueras de la Fe. (189-90)

También en este pasaje habla Renovalles de su deseo de aclarar su paleta como hicieron los impresionistas al quejarse de la incapacidad de los pintores españoles de captar en el lienzo la luminosidad propia del país del sol. En palabras de Calvo Serraller, “Como negro y blanco, aún cavilaba Renovalles la muy distinta manera de vivir y entender el arte que tuvieron Velázquez y Goya, el primero, genial, pero sin poder traspasar los férreos lindes de la época, mientras el segundo, un arrollador tumulto desbordante” (“Sorolla y Zuloaga” 45). A este respecto, recuerda Serraller un

fragmento de la novela en el que, para Renovales, como para Sorolla, su objetivo estético pasa por:

Pintar sin miedo y sin preocupaciones, extasiarse reproduciendo sobre el lienzo la jugosa desnudez, el húmedo ámbar de la carne femenil con sus pálidos rosa de caracola marina, era el deseo y la envidia de Renovales; vivir como el famoso don Francisco, cual pájaro libre, de plumaje inquieto y luminoso, en medio de la monotonía del humano corral; ser, por las pasiones, por el desenfado y por los gustos, distinto de la mayoría de los hombres, ya que se diferenciaba de ellos por el modo de apreciar la vida. (176)

Continuando, por otro lado, con el debate entre la España blanca y la España y sus ramificaciones en las letras contemporáneas, Tormo recuerda las opiniones de Unamuno en su célebre ensayo “De arte pictórica”, aparecido en *La Nación* de Buenos Aires el 8 y el 21 de agosto de 1912, y donde alude al antagonismo de las dos Españas: “no hay una sola España, hay varias Españas, ni hay siquiera una sola Castilla, sino varias Castillas, y la España vista y sentida por Sorolla, verbigracia, no es la vista y sentida por Zuloaga, como la España que mejor ha visto Blasco Ibáñez no es la de Baroja o la mía” (205). Para Unamuno, “las dos tendencias principales en que parece dividirse hoy la pintura española [...] recuerdan en cierto modo aquella división que se hace de nuestra poesía del Siglo de Oro en escuela salmantina, representada por fray Luis de León, y escuela sevillana, representada por Herrera”, y él las denomina “escuela vasco-castellana” y “valenciano-andaluza”, respectivamente, divididas “según las

divisorias de las aguas de España, según vierten a uno u otro mar los ríos sus caudales” (206).⁹⁰ Como señala Tormo, Unamuno critica a Sorolla con los mismos juicios que argumentaba Blasco a su favor:

Una procesión es una de las cosas más típicas de mi país vasco y no cabe duda de que el cuadro de Elías Salaverría, representativo de la procesión del santo Cristo de Lezo, sea muy revelador del alma de mi pueblo, donde la preocupación religiosa es acaso más honda que en ninguna otra región de España, y desde luego muchísimo más que en la pagana Valencia, patria de Sorolla, quien por su parte ni ve ni siente el aspecto religioso cristiano de las cosas y los hombres. Y añadido a lo de religioso lo de cristiano porque no se me ocurre en absoluto negar religiosidad a su arte, pero es una religiosidad pagana, una explosión de vida y de luz a cielo abierto. (206)

Unamuno encontraba en Zuloaga el mejor representante de la escuela “vasco-castellana”. Pensaba que *El Cristo de la sangre* (1911) no era alegórico sino simbólico “de esa España negra que vino a buscar Verhaeren cuando hizo aquel libro en colaboración con Darío de Regoyos” (“De arte” 202).⁹¹ Además, “admira al Cristo de Zuloaga, ‘exangüe y sanguinolento’, precisamente porque carece de vida y color”,

⁹⁰ Unamuno no puede hablarse de escuela catalana “porque esta no es, en rigor, española, ni creo que catalana. Los catalanes en general no han logrado todavía sinceridad artística en su pintura” (206).

⁹¹ La frase *España negra* era el título del libro producido por el viaje por España que hicieron Darío de Regoyos y el poeta belga Emile Verhaeren durante el verano de 1888. Había aparecido en la revista simbolista *Luz* en 1898, y un año después como volumen. De allí surgía la imagen de un país completamente diferente del resto de Europa, decrepito y sangriento, vinculado al fanatismo religioso y a la muerte, representado por medio de una imagería de Cristos ensangrentados, procesiones y cementerios. Véanse Valdivieso y Calvo Serraller *Paisajes*.

mientras que “Blasco prefiere en Goya, y por extensión en toda la pintura, un ‘cuerpo desnudo... luminoso, como si en su interior ardiese la llama de la vida’” (211).

Por otro lado, Andrés Trapiello resume la división que Baroja hacía de España en los siguientes términos: “era el propio Baroja el que dividía a las personas en dos categorías con una firmeza muy germánica: los que tenían ideas y los que no, las mentes especulativas y nórdicas y las otras, las mentalidades sarracenas y mediterráneas, partidarias de la horizontal y los fandangos (versión africana) o la mascletá (versión levantina)” (208).

Del mismo modo, Valle-Inclán, defensor del movimiento simbolista a través de sus textos críticos y desde su tertulia en el Nuevo Café de Levante, ofrecía su visión del país, tripartita, en este caso: “Una región era la castellana, cansada de historia y sin perspectiva de futuro; otra la correspondiente a la cornisa cantábrica, en la que parecían ligarse desde Galicia hasta el País Vasco, que todavía no había despuntado, pero que estaba preñada de futuro, inundada por el ‘logos espermático’” (208-09). El Levante era la tercera región, que incluía la costa mediterránea, y de la que afirmaba: “Nuestro Mediterráneo no es el Mediterráneo Oriental, no es el que tiene la ciencia griega, es el Mediterráneo africano, el triste Mediterráneo engañoso” (209). Éste debate entre la España blanca y la España negra es, pues, el entorno que caracteriza la profunda oposición entre los autores noventayochistas y Blasco Ibáñez.

CONCLUSIONES

La presente investigación ha estudiado el *Künstlerroman*, o novela de artista, definida en sus rasgos esenciales como una variación del *Bildungsroman*, o novela de formación. Estas obras tratan sobre el aprendizaje creativo de un joven artista—en un sentido amplio del término, ya que incluye al creador visual, literario o musical—, prestando especial atención al desarrollo de los ideales estéticos del protagonista, los desafíos que enfrenta al tratar de alcanzarlos y la búsqueda de una auto-realización personal y estética.

A partir de la división establecida por Tzvetan Todorov entre género teórico y género histórico, este trabajo ha examinado la aparición del género literario del *Künstlerroman* en Alemania, a finales del siglo XVIII, en unísono a la consolidación y aceleramiento de la Modernidad. Se ha revisado someramente su trayectoria a lo largo de todo el siglo XIX, con autores como Novalis, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, o Edmond y Jules Goncourt, y se ha destacado su fuerte resurgimiento en el fin de siglo, cuando alcanza gran popularidad y prestigio crítico con las obras de Émile Zola, José Martí, Thomas Mann, Theodor Dreiser o James Joyce, entre otros.

A pesar de su importancia en el contexto español, los *Künstlerromane* y su relación con las estéticas finiseculares no han sido estudiados en profundidad. Esta tesis resuelve esta carencia y analiza cinco novelas de artista de relevantes autores españoles del período: *Camino de perfección* de Pío Baroja, *La voluntad* de Azorín, *La Quimera*

de Emilia Pardo Bazán, *La maja desnuda* de Vicente Blasco Ibáñez y *La novela de mi amigo* de Gabriel Miró. Se ha recurrido, por un lado, a un criterio cronológico a la hora de seleccionar las obras, publicadas entre 1902 y 1908. Ello evidencia de modo significativo la confluencia de diversas corrientes estéticas finiseculares—simbolismo e impresionismo, naturalismo y espiritualismo, esteticismo y decadentismo—que, de algún modo, sintetizan las principales innovaciones artísticas de la segunda parte del siglo XIX, y anuncian ya algunas de las corrientes renovadoras del XX, como la vanguardia, el intelectualismo o el existencialismo. Por otro lado, la concurrencia de determinadas características, como la presencia protagónica de un artista, el tema del viaje o la búsqueda de un discurso creativo de carácter sintético, justifican de igual modo la inclusión de estas cinco novelas.

Tomando como punto de arranque la consideración del marco crítico y teórico del *Künstlerroman* a través de los trabajos de Herbert Marcuse, Roberta Seret y Francisco Calvo Serraller, se ha discutido de qué modo estas novelas incorporan y desarrollan sus estructuras y convenciones genéricas a través de tres aspectos fundamentales. En primer lugar, se ha examinado el retrato literario del artista como “yo dividido”. Tomando el concepto de las teorías de Maurice Beebe, se ha argüido que las tensiones de la sociedad moderna tienen un impacto decisivo sobre la representación de la figura del artista y sus perspectivas de auto-realización, aun teniendo en cuenta el hostil ambiente en el que se mueven. A continuación, se han analizado las caracterizaciones o retratos de los protagonistas de las novelas, como decadente, *flâneur* o dandi, examinando cómo dicha representación se corresponde, difiere o discute el

arquetipo finisecular del artista. En un segundo término, se ha considerado el viaje como una función narrativa fundamental e inclusive se convierte en elemento organizativo del relato, estructural y temáticamente hablando. De este modo, el viaje implica un desplazamiento geográfico y, al mismo tiempo, un proceso formativo en la conciencia estética y social del protagonista. En el tercer y último tramo se ha analizado el *Künstlerroman* como síntesis estética. Específicamente, la combinación de dos conceptos de lenguaje—uno que existe en el espacio y otro que existe en el tiempo—permite que la novela de artista responda a la aspiración finisecular de romper barreras entre disciplinas para crear una *Gesamtkunstwerke* u obra de arte total, a la vez que se logra una eficaz aproximación al análisis de las modernas relaciones entre literatura y otras expresiones artísticas, especialmente la pintura y la arquitectura.

A partir de estos tres acercamientos, la tesis ha ofrecido un panorama de conjunto sobre el fenómeno de la novela de artista en la literatura española finisecular. Quedan aún otras cuestiones referentes al fructífero tema de la novela del artista que merecerían una futura investigación, como por ejemplo la representación de la mujer desde la prototípica visión finisecular de la mujer como Eva-Ave, personificando el conflicto arte-vida. Asimismo, podrían estudiarse las diferencias del *Künstlerroman* español con el de otras literaturas, y podría apuntarse que habría que encontrarlas no tanto en las formas y técnicas narrativas sino en la tipología de los héroes-artistas y en la frecuencia de ciertos temas con mayor presencia en España, tales como el interés por el paisaje, el anticlericalismo, la decadencia, el nacionalismo cultural, la herencia del pasado o el noventayochismo.

Por último, en diversos momentos de este trabajo se ha aludido con cierta frecuencia a la sincronía que se establece entre el auge de la novela de artista y la transformación de la narrativa occidental del período. En este sentido, puede afirmarse que ciertas formas de optimismo que se habían generalizado en la cultura occidental a lo largo del siglo XIX con la creencia ciega en el progreso, dan paso, en el fin de siglo, a una ambivalencia que alcanza proporciones de crisis colectiva. De este modo, frente a determinados discursos decimonónicos de carácter historicista que pregonaban la continuidad del devenir histórico y la evolución social hacia estados superiores, la recuperación finisecular del subjetivismo—de raíces románticas—rechaza la visión lineal y lógica del mundo, dando lugar a una ruptura de las unidades de tiempo y espacio que hasta ese momento formaban un conjunto coherente y aparentemente armonioso. Desde la física hasta el psicoanálisis, los nuevos sistemas metafísicos y científicos de finales del siglo XIX no sólo ponen en duda la unidad del mundo sino que también defienden su separación, su fragmentación. Dicha atomización de la cultura finisecular impulsó decisivamente la transformación de los modos empleados hasta ese momento en la representación estética.

Todos los autores aquí estudiados participan, de una forma u otra, en este proceso general de renovación, si bien es especialmente paradigmático, en este sentido, el caso de *Azorín* por su interés en “esos pequeños detalles sugestivos, suscitadores de todo un estado de conciencia” (131). Dichos “primores de lo vulgar”, en la expresión de José Ortega y Gasset, se plasman expresivamente en un quebrantamiento de la linealidad narrativa prototípica del Realismo y de un acercamiento mimético a la

representación, dando lugar, según Antonio Risco, a “una literatura que tiende a desprestigiar la acción y que cultiva la fragmentación, la discontinuidad, la dispersión, la abstracción”, lo que en último término genera “novelas sin argumento” (249), atomizadas, deslavazadas y de estructura o significación abierta. O dicho en otros términos, anti-novelas, según la acepción decimonónica del término. Ya se comentó en el primer capítulo que la crítica contemporánea negaba la categoría de “novela” a *La voluntad*. Quizá sea éste el caso más radical, pero en las otras novelas se pueden encontrar asimismo elementos parecidos, como la preferencia de Miró, señalada por Benito Varela Jácome, por aquietar el tiempo narrativo a través no sólo de la parálisis de la acción sino también del estatismo que caracteriza a los personajes, así como de la reducción de las construcciones sintácticas (129-31). Por su lado, la presencia en Baroja de elementos como “el enfoque directo, el dinamismo, la acción, el sondeo de una compleja estratificación social” (Jácome 72) y una estructura narrativa abierta perfilan una concepción del género novelístico en consonancia con la problemática planteada en los primeros años del siglo XX.

Al rechazar la continuidad y el optimismo historicistas, el escritor cuestiona la validez de la narración lineal y coherente. Las esperanzas no se colocan ya en el progreso histórico y en el devenir teleológico sino en la creación artística que cuestiona los parámetros establecidos. Ésta provoca mayores retos para el novelista, quien a su vez reproduce en la novela las dificultades que halla en su intento de superar la representación mimética del mundo. Desde ese momento, es inevitable que la reflexión sobre la misma creación artística y, en última instancia, la figura del artista asuman un

decisivo protagonismo en la novela, la cual, como afirma Leon Livingston, “se convierte en la novela de sí misma en la cual la expresión (el yo) se hace inseparable de la teoría (la conciencia del yo), la creación de la crítica, la novela de la novela de la novela” (32). En conclusión, el *Künstlerroman* implica una exploración de nuevos modos anti-realistas de representación en busca de un discurso estético innovador, lírico y subjetivo. De este modo, la novela de artista se convierte, simultáneamente, en el arte de la novela.

APÉNDICE A

KÜNSTLERROMANE EN LENGUAS ALEMANA, ESPAÑOLA, FRANCESA E INGLESA

Este apéndice tiene un doble propósito. Por un lado, el de ofrecer una muestra de la abundancia de *Künstlerromane* en las literaturas europeas y americanas desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XX. Por el otro, el de proporcionar el corpus de las obras escritas en español, tanto de la literatura española como de la latinoamericana, en el marco de otras literaturas. La visión de este conjunto es, por sí sola, suficientemente elocuente de las dimensiones que alcanza la novela de artista. Por último, hay que señalar que las obras se listan por orden cronológico, y que, evidentemente, no pretende ser exhaustiva.

Moritz, Karl Philipp. *Anton Reiser* (1785)

Heinse, Wilhelm. *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787)

Goethe, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96)

Schlegel, Friedrich. *Lucinde* (1799)

Novalis. *Heinrich von Ofterdingen* (1802)

Jean Paul. *Flegeljahre* (1804-05)

Balzac, Honoré de. *La Maison du Chat-qui-Pelote* (1830)

Balzac, Honoré de. *La Peau de chagrin* (1831)

Balzac, Honoré de. *L Chef d'œuvre inconnu* (1831)

Balzac, Honoré de. *Illusions perdues* (1836)

Balzac, Honoré de. *Gambara* (1837)

Murger, Henri. *Scènes de la vie de Bohème* (1851)

Goncourt, Edmond y Jules. *Manette Salomon* (1867)

Flaubert, Gustave. *L'Éducation sentimentale* (1869)

Flaubert, Gustave. *La tentation de Saint Antoine* (1874)

James, Henry. *Roderick Hudson* (1875)

Goncourt, Edmond. *La maison d'un artiste* (1881)

Huysmans, Joris Karl. *A rebours* (1884)

Martí, José. *Lucía Jerez* (1885)

Pérez Galdós, Benito. *El amigo manso* (1885)

Zola, Emile. *L'Oeuvre* (1886)

D'Annunzio, Gabriele. *Il piacere* (1889)

Maupassant, Guy de. *Fort comme la mart* (1889)

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* (1890)

Kipling, Rudyard. *The Light That Failed* (1891)

Silva, José Asunción. *De sobremesa* (1896)

Reyles, Carlos. *El extraño* (1898)

Ganivet, Ángel. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898)

Reyles, Carlos. *La raza de Caín* (1900)

Martínez Ruiz, José. *Diario de un enfermo* (1901)

Díaz Rodríguez, Manuel. *Ídolos rotos* (1901)

Díaz Rodríguez, Manuel. *Sangre patricia* (1902)

Baroja, Pío. *Camino de perfección* (1902)

Martínez Ruiz, José. *La voluntad* (1902)

Unamuno, Miguel de. *Amor y pedagogía* (1902)

Rivas Groot, José María. *Resurrección* (1902)

Mann, Thomas. *Tristan* (1902)

Martínez Ruiz, José. *Antonio Azorín* (1903)

Altamira, Rafael. *Reposo* (1903)

Mann, Thomas. *Tonio Kröger* (1903)

Hesse, Hermann. *Peter Camenzind* (1904)

Martínez Ruiz, José. *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904)

Pardo Bazán, Emilia. *La Quimera* (1905)

Blasco Ibáñez, Vicente. *La maja desnuda* (1906)

Pérez de Ayala, Ramón. *Tinieblas en las cumbres* (1907)

Miró, Gabriel. *La novela de mi amigo* (1908)

London, Jack. *Martin Eden* (1909)

Miró, Gabriel. *La palma rota* (1909)

Pérez de Ayala, Ramón. *A.M.D.G.* (1910)

Sawa, Alejandro. *Iluminaciones en la sombra* (1910)

Fernández Flórez, Wenceslao. *La tristeza de la paz* (1910)

Pérez de Ayala, Ramón. *La pata de la raposa* (1912)

Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig* (1912)

Lawrence, D. H. *Sons and Lovers* (1913)

Pérez de Ayala, Ramón. *Troteras y danzaderas* (1913)

Dreiser, Theodore. *The "Genius"* (1915)

Maughan, William Somerset. *Of Human Bondage* (1915)

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916)

Miró Gabriel. *Dentro del cercado* (1916)

Gómez de la Serna, Ramón. *El novelista* (1923)

Jarnés, Benjamín. *El profesor inútil* (1926)

Wolfe, Thomas. *Look Homeward, Angel* (1929)

Hesse, Hermann. *Narziß und Goldmund* (1930)

Azorín. *El escritor* (1941)

Mann, Thomas. *Doktor Faustus* (1947)

Pasternak, Boris. *Doktor Zhivago* (1957)

Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast* (1964)

Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor* (1977)

Torrente Ballester, Gonzalo. *Filomeno, a mi pesar* (1988)

OBRAS CITADAS

- Abril, Manuel. *De la naturaleza al espíritu: ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- Acosta, Eva. *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*. Biografía. Barcelona: Lumen, 2007.
- Alfonso, José. *Azorín, íntimo*. Madrid: La Nave, 1949.
- Almagro San Martín, Melchor. *Biografía del 1900*. 2ª edición. Madrid: Revista de Occidente, 1944.
- Alonso, Amado. *Ensayo sobre una novela histórica. El modernismo en La gloria de don Ramiro*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1942.
- Anderson, Christopher L. y Paul C. Smith. *Vicente Blasco Ibáñez: An Annotated Bibliography (1975-2002)*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2005.
- Andrenio*, véase Gómez de Baquero, Eduardo.
- Arbó, Juan Sebastián. *Pío Baroja y su tiempo*. Barcelona: Planeta, 1963.
- Ares Montes, José. “Camino de perfección o las peregrinaciones de Pío Baroja y Fernando Ossorio”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 265-267 (1972): 481-516.
- Ayala, María de los Ángeles. “Simbolismo y religión en *La Sirena Negra* de Emilia Pardo Bazán”. *El simbolismo literario en España*. Ed. Miguel Ángel Lozano Marco. Alicante: Universidad de Alicante, 2006. 229-48.

- Aznar Soler, Manuel. "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular". *Modernismo y*
98. Ed. José-Carlos Mainer. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 6.
Barcelona: Crítica, 1980. 75-82.
- Azorín, véase Martínez Ruiz, José.
- Baeza, Fernando, ed. *Baroja y su mundo*. 2 vols. Madrid: Arión, 1961.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1989.
- _____. "La Quimera, novela modernista". *La novela naturalista española: Emilia*
Pardo Bazán. Murcia: Universidad de Murcia, 1986. 201-06.
- Barbagallo, Antonio. "España en el paisaje y en el tiempo de Antonio Machado".
Boletín de la Institución Fernán González 62.1 (1983): 121-32.
- Baroja, Pío. *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. Madrid: Caro
Raggio, 1973.
- _____. *Camino de perfección*. Madrid: Alianza, 2004.
- _____. "Literatura y bellas artes". *El modernismo visto por los modernistas*. Ed.
Ricardo Gullón. Barcelona: Labor, 1980. 75-81.
- _____. *Obras completas*. 8 vols. Madrid: Biblioteca Nueva, 1946-52.
- Baroja, Ricardo. *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Barringer, Tim. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven: Yale UP, 1999.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Fundación CajaMurcia,
2004.
- _____. *Œuvres complètes*. 2 vols. París: Gallimard, 1975-76.

- Beddow, Michael. *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: the Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. Nueva York: New York UP, 1964.
- Benavente, Jacinto. *Obras completas*. 11 vols. Madrid: Aguilar, 1940-58.
- Bernal Muñoz, José Luis. "El escritor y el artista". *La mirada del 98: arte y literatura en la Edad de Plata*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1998. 29-38.
- _____. "Hacia una visión estética de la Generación del 98". *La mirada del 98: arte y literatura en la Edad de Plata*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1998. 209-300.
- _____. "Presentación: la mirada del 98". *La mirada del 98: arte y literatura en la Edad de Plata*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1998. 13-17.
- Blasco Ibáñez, Vicente. *La maja desnuda*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Blasco-Ibáñez, Libertad. Prólogo. *La voluntad de vivir*. De Vicente Blasco Ibáñez. Barcelona: Plaza y Janés, 1977.
- Bobadilla, Emilio, *Fray Candil*. "Impresiones literarias. *La voluntad* por J. Martínez Ruiz". *Nuestro Tiempo* 19.2 (1902): 92 y 99.
- Borenstein, Walter. "Introduction". *Camino de perfección / Road to Perfection*. De Pío Baroja. Oxford: Oxbow, 2008. 1-28.
- Brombert, Victor H. *The Intellectual Hero: Studies in the French Novel (1880-1955)*. Chicago: Chicago UP, 1964.

- Brooke-Rose, Christine. "Géneros históricos / géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov". *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco Libros, 1988.
- Bueno, Gustavo. "Homo viator. El viaje y el camino". Prólogo. *Caminos Reales de Asturias*. De Pedro Pisa. Oviedo: Pentalfa, 2000. 15-47.
- Butor, Michel. "L'espace d'un roman". *Les Nouvelles Littéraires* 1753 (1961): 1, 8.
- Byatt, A. S. *Portraits in Fiction*. Londres: Chatto & Windus, 2001.
- Calles, Juan María. "La Voluntad de Azorín y la renovación de la novela española a principios del siglo XX". *Especulo* 26 (2004) 16 de febrero de 2008
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/voluntad.html>
- Calvo Carilla, José Luis. *La cara oculta del 98: místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Calvo Serraller, Francisco. "Ensayos deambulatorios en torno a José Gutiérrez Solana". *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*. Madrid: Fundación MAPFRE, 1992. 13-17.
- _____. *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea (1830-1850)*. Madrid: Mondadori, 1990.
- _____. *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- _____. *Pintura simbolista en España*. Madrid: Fundación MAPFRE, 1997.
- _____. "Sorolla y Zuloaga: luz y sombra del drama moderno de España". *Sorolla y Zuloaga: dos visiones para un cambio de siglo*. Madrid: Fundación MAPFRE, 1998. 25-63.

- Campos, Jorge. *Conversaciones con Azorín*. Madrid: Taurus, 1964.
- Cándamo, Bernardo G. “*La Voluntad*, novela de J. Martínez Ruiz”. *Madrid Cómico* 7 de junio de 1902.
- Cansinos Assens, Rafael. *Evolución de los temas literarios*. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.
- _____. *La nueva literatura*. Vol 2. Madrid: Páez, 1925.
- Caparrós Masegosa, Lola. *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 1999.
- Cardwell, Richard A. “Bohemios, raros y liliales: la complicada historia del artista finisecular”. *Bohemios, raros y olvidados*. Ed. Antonio Cruz Casado. Córdoba: Diputación Provincial-Ayuntamiento de Lucena, 2006. 25-66.
- Casaldueiro, Joaquín. “Gabriel Miró y el cubismo”. *Estudios de literatura española*. Madrid: Gredos, 1962. 219-66.
- Cerdà i Surroca, María Angela. *Els Pre-Rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial, 1981.
- Cerezo Galán, Pedro. *El mal del siglo: el conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- Chardin, Philippe. *Le roman de la conscience malheureuse*. Ginebra: Droz, 1982.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Clement, N. H. *Romanticism in France*. Nueva York: MLA, 1939.

- Clemessy, Nelly. *Emilia Pardo Bazán como novelista*. 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
- Cohen, Ralph. "History and Genre". *New Literary History* 17.2 (1986): 203-18.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londres: Taylor & Francis Routledge, 2001.
- Darío, Rubén. *Obras completas*. 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-55.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: U of California P, 1984.
- De Quincey, Thomas. *The English Mail-Coach and Other Essays*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1961.
- Ducrot, Oswaldo, y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI, 1983.
- DuPlessis, Rachel Blau. "To 'Bear My Mother's Name': *Künstlerromane* by Female Writers". *Tell Me a Riddle*. Ed. Tillie Olsen. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1985. 243-69.
- Eliade, Mircea. *The Forge and the Crucible*. Chicago: U of Chicago P, 1978.
- Engelberg, Howard. "James and Arnold: Conscience and Consciousness in a Victorian *Künstlerroman*". *Henry James's Major Novels: Essays in Criticism*. Ed. Lyall H. Powers. East Lansing: Michigan State UP, 1973. 3-27.
- Erlich, Víctor. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix-Barral, 1974
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2006.

- Falk, Lilian. "The Master: Reclaiming Zangwill's Only *Künstlerroman*". *English Literature in Transition 1880-1920* 44.3 (2001): 275-96.
- Faus, Pilar. *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*. 2 vols. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.
- Fernández Villegas, Francisco, Zeda. "La voluntad, por J. Martínez Ruiz". *La Lectura* 2.2 (1902): 264-66.
- Forero Villegas, Yolanda. "La novela de mi amigo de Gabriel Miró: un paso adelante hacia la metaficción contemporánea". *Thesaurus* 43.2-3 (1988): 336-42.
- Fox, Inman. *Azorín: guía de la obra completa*. Madrid: Castalia, 1992.
- _____. Introducción. *La voluntad*. De José Martínez Ruiz, *Azorín*. Madrid: Castalia, 1989. 9-55.
- Fray Candil*, véase Bobadilla, Emilio.
- Gallego, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Ganivet, Ángel. *Granada la bella*. Madrid: Suárez, 1905.
- García Lara, Carlos Enrique. *Gabriel Miró y las figuras del deseo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1999.
- García Mercadal, J. *Azorín. Biografía ilustrada*. Barcelona: Destino, 1967.
- García Plata, Valentina. "Teatro Fantástico de Jacinto Benavente: ¿Una renovación dramaturgica y escénica?". *Siglo Diecinueve* 6 (2000): 89-109.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Estudios de Semiótica Literaria*. Madrid: CSIC, 1982.
- _____, ed. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. París: Seuil, 1979.

- Georgel, Pierre y Anne-Marie Lecoq. *La peinture dans la peinture*. Dijon: Musée des beaux-arts de Dijon, 1983.
- Glenn, Kathleen M. *Azorín (José Martínez Ruiz)*. Boston: Twayne, 1981.
- “Glosario del mes”. *Helios* 9 (1903): 211.
- Gómez de Baquero, Eduardo, *Andrenio*. “Revista literaria: *La voluntad*, de Martínez Ruiz”. *El Imparcial* 21 de julio de 1902.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Azorín*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- _____. *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*. Madrid: Aguilar, 1990.
- Gómez, Joaquín. *Las tres últimas novelas de Emilia Pardo Bazán: un estudio narratológico*. Madrid: Pliegos, 1996.
- González del Valle, Luis T. *El canon: reflexiones sobre la recepción literaria-teatral (Pérez de Ayala ante Benavente)*. Madrid: Huerga y Fierro, 1993.
- _____. *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002.
- González López, Emilio. *El arte narrativo de Pío Baroja: las trilogías*. Madrid: Las Américas, 1971.
- González, Manuel Pedro. “En torno a la iniciación del modernismo”. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Ed. Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968. 211-53.
- González-Arias, Francisca. *Portrait of a Woman as Artist: Emilia Pardo Bazán and the Modern Novel in France and Spain*. Nueva York: Garland, 1992.
- Goodman, Charlotte. “Portraits of the *Artiste Manqué* by Three Women Novelists”. *Frontiers: A Journal of Women’s Studies* 5.3 (1981): 57-59.

- Granell, Manuel. *Estética de "Azorín"*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1949.
- Granjel, Luis S. *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- _____. *Panorama de la generación del 98*. Madrid: Guadarrama, 1959.
- _____. *Retrato de Azorín*. Madrid: Guadarrama, 1958.
- Greimas, A. J. y J. Courtes. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Guardiola Ortiz, José. *Biografía íntima de Gabriel Miró*. Alicante: Imprenta Guardiola, 1935.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Guillerm, Jean Pierre. *Les peintures invisibles: l'héritage pictural et les textes en France et en Angleterre (1870-1914)*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982.
- Gullón, Ricardo, ed. "Blasco Ibáñez, Vicente". *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid: Alianza, 1993. 189-91.
- _____. *Direcciones del modernismo*. 2ª edición. Madrid: Gredos, 1971.
- _____. *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos, 1968.
- _____. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Gutiérrez Solana, José. *La España negra. Obra literaria*. Madrid: Taurus, 1961. 295-458.

- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts: the Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: U of Chicago P, 1958.
- Hankins, Leslie Kathleen. "Alas, Alack! or A Lass, a Lack? Quarrels of Gender and Genre in the Revisionist *Künstlerroman*: Eudora Welty's *The Golden Apples*". *Mississippi Quarterly* 44.4 (1991): 391-409.
- Henn, David. "Continuity, Change, and the Decadent Phenomenon in Pardo Bazán's Late Fiction". *Neophilologus* 78 (1994): 395-406.
- Herrero, Javier. "El sol como Padre y el agua como Madre. Estructura icónica de *Camino de perfección*". *Una de las dos Españas: representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas: estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*. Eds. Gero Arnscheidt y Pere Joan i Tous. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007. 423-32.
- Hilton, Timothy. *The Pre-Raphaelites*. Londres: Thames and Hudson, 1970.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo: figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Hokenson, Jan Walsh. *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2004.
- Homero. *Iliada*. Madrid: Gredos, 1991.
- Houston, Gail Turley. "Gender Construction and the *Künstlerroman*: *David Copperfield* and *Aurora Leigh*". *Philological Quarterly* 72.2 (1993): 213-36.
- Iglesias, Concepción. *Blasco Ibáñez: un novelista para el mundo*. Madrid: Sílex, 1985.
- Insúa, Alberto. *Memorias*. Vol 1. Madrid: Tesoro, 1952.

- Jablon, Madelyn. "The *Künstlerroman* and the Blues Hero". *Black Metafiction: Self-Consciousness in African American Literature*. Iowa City: U of Iowa P, 1997. 55-79.
- Jakobson, Roman. "Linguistique et poétique". *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963. 209-48.
- _____. "Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie". *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973. 219-33.
- Jameson, Fredric. "Magical Narrative: Romance as Genre". *New Literary History* 7 (1975): 135-63.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- Jelinek, Estelle C. *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Boston: Twayne, 1986.
- Johnson, Roberta. *El ser y la palabra en Gabriel Miró*. Madrid: Fundamentos, 1985.
- Jongh-Rossel, Elena de. "El paisaje castellano y sus descubridores: anticipando al 98". *Hispanic Journal* 7.2 (1986): 73-80.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983.
- Kirkpatrick, Susan. "From *Octavia Santino* to *El yermo de las almas*: Three Phases of Valle-Inclán". *Revista Hispánica Moderna* 37 (1972): 56-72.
- Kris, Ernst y Otto Kurz. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Laín Entralgo, Pedro. *La Generación del 98*. Madrid: MEC, 1948.

- Latorre, Yolanda. "Emilia Pardo Bazán hacia el siglo XX: la estetización pictórica".
Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In memoriam Maurice Hemingway. Ed. José Manuel González Herrán. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1997. 197-210.
- _____. "La Quimera, de Emilia Pardo Bazán, una muestra de la 'novela de artista' en España". *Ínsula* 595-596 (1996): 3-4.
- _____. *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*. Lérida: Pagès, 2002.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1975.
- Litvak, Lily. "Arte y literatura. Con la mano tendida hacia el prerrafaelismo". Inédito. Conferencia pronunciada en la fundación Duques de Soria. Soria: 5 de julio de 2001.
- _____. "Diario de un enfermo. La nueva estética de Azorín". *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa*. Ed. José Luis Abellán. Barcelona: Ariel, 1975. 273-82.
- _____. "Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura española (1891-1930)". *Entre dos siglos. España 1900*. Ed. Pablo Jiménez Burillo. Madrid: Fundación MAPFRE, 2008. 26-47.
- _____. "La catedral inconclusa. Un análisis de *La voluntad* de Azorín como novela de tema religioso". *Explicación de textos literarios 2* (1973): 67-73.
- _____. "La noche iluminada. De la luz de gas a la electricidad". *Luz de gas: la noche y sus fantasmas en la pintura española (1880-1930)*. Ed. Lily Litvak y Pablo Jiménez Burillo. Madrid: Fundación MAPFRE, 2005. 51-100.

- _____. “Maeterlinck en Cataluña”. *Revue des Langues Vivantes* 34 (1968): 184-98.
- _____. “Metrópolis de luz y desencanto”. Inédito. De próxima publicación en *Angélica*.
- _____. *El tiempo de los trenes*. Barcelona: Serbal, 1991.
- _____. *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- _____. *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura (1849-1936)*. Ámsterdam: Rodopi, 1998.
- _____. *Julio Romero de Torres*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002.
- _____. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.
- Livingstone, Leon. *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid: Gredos, 1970.
- Llano Gorostiza, Manuel. *Pintura vasca*. Bilbao: Neguri, 1980.
- López, Mariano. “Moral y estética fin de siglo en *La Quimera* de Pardo Bazán”. *Hispania* 62.1 (1979): 62-70.
- Lorenzo, Pedro de. *Azorín visto por sí mismo*. Madrid: Instituto de España, 1982.
- Lozano Marco, Miguel Ángel. “Gabriel Miró y el ‘estilo íntimo’: *La novela de mi amigo*”. *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*. Eds. Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa M^a Monzó. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999. 61-74.
- _____. *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España, 1898-1930*. Alicante: Universidad de Alicante, 2000.

- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1966.
- Macciucci, Raquel. "Geografía peninsular e imaginarios finiseculares: una lectura de *Camino de perfección* de Pío Baroja". *En el país del arte: 2o encuentro internacional: Literatura y arte en el entresiglos XIX-XX*. Ed. Facundo Tomás. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2002. 211-28.
- Machado, Manuel. *Apolo: teatro pictórico*. Madrid: V. Prieto, 1911.
- Mahlendorf, Ursula R. *The Wellsprings of Literary Creation: An Analysis of Male and Female "Artist Stories" from the German Romantics to American Writers of the Present*. Columbia, SC: Camden House, 1985.
- Majewski, Henry F. *Transposing Art into Texts in French Romantic Literature*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2002.
- Malmgren, Carl D. "'From Work to Text': The Modernist and Postmodernist *Künstlerroman*". *Novel* 21.1 (1987): 5-28.
- Marbot, Bernard. "Towards the Discovery (before 1839)". *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. Ed. Jean-Claude Lemagny y André Roillé. Cambridge: Cambridge UP, 1987. 11-18.
- Marcuse, Herbert. *Il 'romanzo dell'artista' nella letteratura tedesca*. Trad. Renato Solmi. Turín: Einaudi, 1985.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Gabriel Miró y el *Künstlerroman*". *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*. Eds. Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa M^a Monzó. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999. 89-109.
- Martínez Cachero, José María. *Las novelas de Azorín*. Madrid: Ínsula, 1960.

- Martínez de Pisón, Eduardo. *Imagen del paisaje: la Generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid: Caja de Madrid, 1998.
- Martínez del Portal, José. “Un libro de Martínez Ruiz”. *El Eco de Yecla* 22 de junio de 1902.
- Martínez del Portal, María. Introducción. *La voluntad*. De José Martínez Ruiz, Azorín. Madrid: Cátedra, 1997. 9-109.
- Martínez Ruiz, José, Azorín. *La voluntad*. Madrid: Castalia, 1989.
- _____. *Obras completas*. 9 vols. Madrid: Aguilar, 1947-54.
- Martínez Sierra, Gregorio. *La casa de la primavera*. Madrid: Librería de Pueyo, 1907.
- Mayoral, Marina. Introducción. *La Quimera*. De Emilia Pardo Bazán. Madrid: Cátedra, 1991. 11-114.
- _____. “La Quimera, o la crueldad del artista”. *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In memoriam Maurice Hemingway*. Ed. José Manuel González Herrán. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1997. 211-21.
- Mecke, Jochen. “Del ‘paisaje del alma’ al ‘alma del paisaje’: paisajismo en el discurso literario del 98”. *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Wolfgang Matzat, ed. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2007. 53-81.
- Merlant, Joachim. *Le Roman Personnel de Rousseau à Fromentin*. París: Hachette, 1905.
- Miró, Gabriel. *La novela de mi amigo. Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1969. 117-60.

- Moragón Maestre, Manuel. "Objeto y símbolo en Gabriel Miró". *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*. Ed. J. L. Román del Cerro. Alicante: Caja de Ahorros de Alicante, 1979. 185-207.
- Muñoz, Abelardo. *Joaquín Sorolla, viajero a la luz*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1998.
- Nicolás Raurich*. Barcelona: ARS, 1996.
- O'Byrne Curtis, Margarita. "'Lo mejor de España es Castilla': configuración del paisaje en Unamuno y Ortega". *La Chispa '97: Selected Proceedings*. Claire J. Paolini, ed. Nueva Orleans: Tulane UP, 1997. 319-31.
- Ogno, Lia. "Novelas de Artista". *Las novelas de 1902*. Ed. Francisco José Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Oleza, Juan. "Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales". *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Laia, 1984. 65-90.
- Ortega, Joaquín. "Jacinto Benavente". *The Modern Language Journal* 8.1 (1923): 1-21.
- Oviedo, José Miguel. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus, 2007.
- Palau de Nemes, Graciela. "La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas". *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 40 (1962): 714-28.
- Pantorba, Bernardino de. *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*. Madrid: Mayfe, 1953.
- Pardo Bazán, Emilia. *La Quimera*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Pardo, José Luis. *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal, 1991.
- Pellicer, Cirici. *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá, 1951.

- Peña, Aniano. "Visión del paisaje en la Generación del 98". *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Juan Fernández Jiménez, ed. Erie, PA: ALDEEU, 1990. 486-93.
- Pena, María del Carmen. *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid: Taurus, 1983.
- Peñaranda, Carlos. "La Voluntad, por D. J. Martínez Ruiz". *El Globo* 6 de julio de 1902.
- Pérez de la Dehesa, Rafael. "Maeterlinck en España". *Cuadernos Hispanoamericanos* 255 (1971): 572-81.
- Pérez Ferrero, Miguel. *Vida de Pío Baroja*. Barcelona: Destino, 1960.
- Pérez Rojas, Fco. Javier. "La quimera y el retrato elegante". *En el país del arte: 3er encuentro internacional: La novela del artista*. Ed. Facundo Tomás. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003. 331-56.
- Phillips, Allen W. "El arte y el artista en algunas novelas modernistas". *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos, 1974. 261-93.
- Piña Rosales, Gerardo. "El 98 y el descubrimiento del paisaje español". *Círculo* 28 (1999): 25-37.
- Pons-Sorolla, Blanca. *Joaquín Sorolla: vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.
- Pozuelo Yvancos, José. "Teoría de los géneros y poética normativa". *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica

- e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Vol. 1. Madrid: CSIC, 1984. 393-403.
- Prellwitz, Norbert von. “El camino de perfección transita por la pintura”. *En el país del arte: 2o encuentro internacional: Literatura y arte en el entresiglos XIX-XX*. Ed. Facundo Tomás. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2002. 301-22.
- Ramírez, Fausto. “El simbolismo en México”. *El espejo simbolista: Europa y México (1870-1920)*. México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004. 29-59.
- Ramos Gascón, Antonio. Introducción. *La voluntad*. De José Martínez Ruiz, Azorín. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996. 17-38.
- Ramos, Vicente. *Vida de Gabriel Miró*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996.
- Reboud, Anne-Marie. “De Zola à Blasco Ibáñez en passant par Goya”. *Zola y España*. Ed. Simone Saillard y Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1997. 205-12.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. 3 vols. París : Seuil, 1984-86.
- Ridge, George Ross. *The Hero in French Decadent Literature*. Athens, GA: U of Georgia P, 1961.
- Riopérez y Milá, Santiago. *Azorín íntegro (estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1979.
- _____. Introducción. *El alma castellana (1600-1800)*. De José Martínez Ruiz, Azorín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. 11-80.

- _____. “Montaigne y Azorín: más allá de una influencia literaria”. *Anales Azorinianos* 3 (1986): 179-206.
- Risco, Antonio. *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*. Madrid: Alhambra, 1980.
- Rodenbach, Georges. *Brujas la muerta*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles. *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa española*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- Rodríguez, Juan. “Una lectura modernista de *Camino de perfección*”. *La Generación del 98: relectura de textos*. Eds. Manuel Galeote y Asunción Rallo Gruss. Málaga: Analecta Malacitana, 1999. 179-203.
- Rubio Jiménez, Jesús. *Ideología y teatro en España (1890-1900)*. Zaragoza: U de Zaragoza-Libros Pórtico, 1982.
- Sáez Martínez, Begoña. *Las sombras del Modernismo: una aproximación al Decadentismo en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004.
- Sáinz de Robles, Federico. *La novela española del siglo XX*. Madrid: Pegaso, 1957.
- _____. *La promoción de ‘El Cuento Semanal’*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Santiáñez, Nil. *Investigaciones literarias: modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Saurín de la Iglesia, María Rosa. “El paso de Blasco Ibáñez por Italia”. *En el país del arte: 1er encuentro internacional Vicente Blasco Ibáñez: Literatura y arte en el entresiglos hispánico*. Ed. Facundo Tomás. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2000. 165-77.

- Scari, Robert M. y Francisco Rodríguez Nogales. *Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2001.
- Schaeffer, Jean Marie. “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”. *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco Libros, 1988. 155-79.
- _____. *Qu'est ce qu'un genre littéraire?* París: Seuil, 1989.
- Schapiro, Meyer. *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. La Haya: Mouton, 1973.
- Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Scott, David. *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Seret, Roberta. *Voyage into Creativity: the Modern Künstlerroman*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- Shroder, Maurice Z. “The Novel as a Genre”. *The Theory of the Novel*. Ed. Philip Stevick. Londres: Collier Macmillan, 1967.
- Silva Castro, Raúl. “Una trilogía de Baroja”. *Atenea* 4 (1927): 325-36.
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.
- Sol, Manuel T. *Contexto, estructura y sentido de Camino de perfección de Pío Baroja*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985.

- Sotelo Vázquez, Marisa. Introducción. *La Quimera*. De Emilia Pardo Bazán. Barcelona: PPU, 1992. 13-92.
- _____. “La obra de Émile Zola, modelo literario de *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Vol. 2. Barcelona: PPU, 1992. 1499-1514.
- Standish, Peter. *Línea y color: desde la pintura a la poesía*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 1999.
- Stouck, David. “*The Song of the Lark: A Künstlerroman*”. *Willa Cather’s Imagination*. Lincoln: U of Nebraska P, 1975. 183-98.
- Swales, Martin. “The German *Bildungsroman* and ‘The Great Tradition’”. *Comparative Criticism*. Ed. Elinor Shaffer. Cambridge: Cambridge UP, 1979. 91-105.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- _____. *Las morales de la historia*. Madrid: Paidós, 1993.
- _____. *Nous et les autres*. París: Seuil, 1989.
- Tomás, Facundo. “El objeto de arte en las novelas del fin del siglo XIX (Huysmans, d’Annunzio, Wilde, Martí)”. *En el país del arte: 2o encuentro internacional: Literatura y arte en el entresiglos XIX-XX*. Ed. Facundo Tomás. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2002. 323-44.
- _____, ed. *En el país del arte: 3er encuentro internacional: La novela del artista*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.

- _____. *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: Visor, 1998.
- _____. Introducción. *La maja desnuda*. De Vicente Blasco Ibáñez. Madrid: Cátedra, 1998. 9-161.
- _____. *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- Tormo Fayos, Enrique. “El debate entre la España blanca y la España negra. Blasco Ibáñez y las artes”. *En el país del arte: 1er encuentro internacional Vicente Blasco Ibáñez: Literatura y arte en el entresiglos hispánico*. Ed. Facundo Tomás. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2000. 203-14.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Panorama de la literatura española contemporánea*. 3ª edición. Madrid: Guadarrama, 1965.
- Tortosa, Pilar. *La mejor novela de Blasco Ibáñez: su vida*. Valencia: Prometeo, 1977.
- Trites, Roberta Sellinger. “Re/Constructing the Female Writer: Subjectivity in the Feminist *Künstlerroman*”. *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children’s Literature*. Iowa City: U of Iowa P, 1997. 63-79.
- Unamuno, Miguel de. “De arte pictórica” (1912). *Sorolla-Zuloaga: dos visiones para un cambio de siglo*. Madrid: Fundación MAPFRE, 1998. 198-205.
- _____. *En torno a las artes plásticas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- _____. *Obras completas*. 16 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958-64.
- Urbano, Ramón A. *Discurso sobre el modernismo en las artes*. Málaga: La Ibérica, 1905.

- Valdivieso, Mercedes. "Tremendismo: España negra". *La mirada del 98: arte y literatura en la Edad de Plata*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1998. 129-37.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Rúa Nova, 1944.
- Valverde, José María. *Azorín*. Barcelona: Planeta, 1971.
- _____. Prólogo. *Artículos anarquistas*. De José Martínez Ruiz, *Azorín*. Barcelona: Lumen, 1992. 7-19.
- Varela Jácome, Benito. "Hedonismo y decadentismo en *La Quimera* de Pardo Bazán". *Eros literario: actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Ed. Covadonga López Alonso et al. Madrid: Universidad Complutense, 1989. 137-47.
- _____. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Destino, 1967.
- Verhaeren, Emile y Darío de Regoyos. *España negra*. Madrid: Taurus, 1963.
- Villanueva, Darío, ed. *La novela lírica: Azorín, Gabriel Miró*. Vol. 1. Madrid: Taurus, 1983.
- Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela española del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Whitaker, Daniel S. *La Quimera de Pardo Bazán y la literatura finisecular*. Madrid: Pliegos, 1988.
- Wright, Chad C. "Pastel/pastelita/pastelero: un ejemplo de antanacsis [*punning*] en *La Quimera*". *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In memoriam Maurice*

Hemingway. Ed. José Manuel González Herrán. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1997. 377-87.

Zeda, véase Fernández Villegas, Francisco.

Zola, Émile. “Le roman expérimental” y “Le sens du réel”. *Le roman expérimental*.

París: Garnier-Flammarion, 1971. 59-97 y 213-218.

VITA

Francisco Plata was born in Granada, Spain, on March 29, 1976, the son of Pilar Pérez González and Francisco Plata Molina. After graduating from Instituto Padre Poveda in Guadix, he entered the Universidad de Granada, where he received the degree of Licenciado in Hispanic Philology in 2001. During the spring of 2002 he worked as a Lecturer at Orlovsky Gosudarstvienny Universitet, Russia. Afterwards, he began graduate studies in Granada. In 2003, he moved to Las Cruces, New Mexico, where he entered the Graduate School of New Mexico State University. He received a Master of Arts degree in 2005, with specializations in Latin American Literature and Creative Writing. That same year, Plata was accepted for the doctoral program in Hispanic Literature at the University of Texas at Austin. While working on his graduate studies he taught undergraduate Spanish courses, attended and participated in several conferences, and co-chaired a Graduate Colloquium. He has been editor of both graduate and professional journals, and received university awards for his research and teaching. His publications include several articles, forewords, and book reviews. Plata has also authored a book of poems, *El ángel de la Peste* (Valencia, 2002). Other poems along with his short stories have also appeared in several anthologies and journals. In September 2009, he will join the faculty of Saint John Fisher College in Rochester, New York, as an Assistant Professor of Spanish. He married Raquel Casado in 2003, and they have two sons, Gabriel and Adrián.

Permanent address: 78 Rockingham St, Rochester, New York, 14620.

The dissertation was typed by the author.