



Universidad de Córdoba

Programa de Doctorado en Lenguas y Culturas

**EL ARTISTA COMO SUJETO ALIENADO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL
ENTRESIGLOS XIX-XX (1885-1913) Y UNA APROXIMACIÓN A SUS
HOMÓLOGOS EUROPEOS**

**THE ARTIST AS AN ALIENATED CHARACTER IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH
CENTURY (1885-1913) SPANISH NOVEL WITH AN OVERVIEW OF THEIR EUROPEAN
COUNTERPARTS**

**L'ARTISTA COME PERSONAGGIO ALIENATO NEL ROMANZO SPAGNOLO TRA
OTTOCENTO E NOVECENTO (1885-1913), CON UN APPROCCIO AI SUOI OMOLOGHI
EUROPEI**

Tesis doctoral

AUTORA

María Muñoz Benítez

DIRECTORES

Prof. Dr. Rafael Bonilla Cerezo

Prof. Dr. Francisco José Rodríguez Mesa

FECHA DE DEPÓSITO: 8 de abril de 2021

TITULO: *EL ARTISTA COMO SUJETO ALIENADO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL ENTRESIGLOS XIX-XX (1885-1913) Y UNA APROXIMACIÓN A SUS HOMOLOGOS EUROPEOS*

AUTOR: *María Muñoz Benítez*

© Edita: UCOPress. 2021
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/ucopress@uco.es>



TÍTULO DE LA TESIS: *EL ARTISTA COMO SUJETO ALIENADO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL ENTRESIGLOS XIX-XX (1885-1913) Y UNA APROXIMACIÓN A SUS HOMÓLOGOS EUROPEOS*

DOCTORANDA: MARÍA MUÑOZ BENÍTEZ

INFORME RAZONADO DE LOS DIRECTORES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis que presenta la doctoranda D^a María Muñoz Benítez es fruto de un trabajo que se ha distinguido por un rigor y una seriedad sobresalientes.

Se divide en ocho capítulos que, a su vez, se cifran en tres grandes bloques. El primero de ellos (capítulo I) relata el proceso de afirmación histórica del artista como agente social; el segundo (capítulo II) se ocupa del artista como sujeto de ficción y esboza, además, un minucioso panorama de la presencia de dicho personaje en la literatura europea y norteamericana, instrumento esencial para situar en el contexto finisecular las obras españolas analizadas en el resto de la investigación.

Junto al análisis crítico se incluye un catálogo comentado, sección tan novedosa como útil que abre todo un horizonte de obras con las que trabajar a largo plazo, dado que un buen número de ellas dormían el sueño de los justos y carecen de traducción a nuestra lengua.

El tercer bloque (capítulos III-VIII) aborda seis novelas españolas protagonizadas por artistas que se publicaron en el lapso de tiempo transcurrido entre 1885 y 1913. El estudio culmina con un riguroso epílogo que, al margen de dar cumplida cuenta de que todos los objetivos fijados se han cumplido de acuerdo con una metodología coherente y adecuada, detallan con claridad las conclusiones.

La tesis colma una serie de lagunas dentro de los estudios literarios de entresiglos (XIX-XX) en España. En primer lugar, excepción hecha de algunos trabajos recientes y todavía inéditos (las tesis de Francisco Plata y Virginia Isla), nuestra historiografía literaria apenas se ha ocupado de las novelas protagonizadas por artistas ceñidos a estas coordinadas cronológicas; sin orillar que raramente ha explorado la evidente relación de semejanza que estos personajes guardan con sus homólogos europeos. Asimismo, el análisis de algunas de estas obras, como las de José Zahonero, Enrique Rodríguez Solís o Eduardo Zamacois, supone dar noticia de una serie de textos que no volvieron a editarse tras las respectivas *editiones principes*.

Desde su admisión en el Programa de *Lenguas y Culturas*, la doctoranda ha trabajado de forma continua para cumplir los requisitos que se había prefijado tanto en el plan de investigación como en el de formación. Cabe subrayar, al margen de su asistencia a distintos congresos, jornadas y otro tipo de eventos de difusión científica, su participación en dos congresos, uno de los cuales guarda una estrecha relación con el tema que vertebra la presente tesis:

- Presentación de ponencia en el VII Congreso Científico de Investigadores en Formación (Universidad de Córdoba, 6-7 de febrero de 2019): «*Eva*, entre el *Künstlerroman scapigliato* y el melodrama de tesis (1873-1881)».
- Presentación de ponencia en XI Congreso Internacional Galdosiano, *La hora de Galdós* (Las Palmas de Gran Canaria, 19-23 de junio de 2017): «El maleficio mesocrático en clave femenina: derrochadoras en las “novelas españolas contemporáneas”».

Del mismo modo, ha publicado dos capítulos en monografías especializadas (impresas por editoriales de prestigio) en los que daba a conocer parte de los resultados de la investigación en curso:

- «*Eva*: traducciones españolas de un *romanzo*», en Soledad Díaz Alarcón y Eva Parra-Membrives (eds.), *La traducción humanístico-literaria y otras traducciones especializadas*, Berlín, LIT Verlag, 2016, pp. 87-101.
- «Artistas y fatales musas: *Eva* y otros casos de pasión estético-amorosa», en Carmen F. Blanco Valdés, Linda Garosi, Giorgia Marangon y Francisco J. Rodríguez Mesa (eds.), *Il Mezzogiorno italiano: Riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*, Florencia, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 299-310.

Asimismo, en aras de la obtención de la mención internacional para la presente tesis, la doctoranda ha desarrollado una estancia de tres meses de duración en la Università degli Studi di Udine (Italia) entre el 1 de marzo y el 31 de mayo de 2018.

Por todo lo expuesto hasta aquí, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 26 de marzo de 2021

Firma de los directores

BONILLA CEREZO
RAFAEL - 30950730K

Firmado digitalmente por BONILLA
CEREZO RAFAEL - 30950730K
Fecha: 2021.03.29 18:45:31 +02'00'

RODRIGUEZ MESA
FRANCISCO JOSE - 45735835J

Firmado digitalmente por RODRIGUEZ
MESA FRANCISCO JOSE - 45735835J
Fecha: 2021.03.29 21:32:31 +02'00'

Fdo.: RAFAEL BONILLA CEREZO

Fdo.: FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ

RIASSUNTO

Questa Tesi analizza la presenza dell'artista —pittore, scrittore, musicista e scultore— nel romanzo spagnolo dell'ultimo terzo dell'Ottocento e del primo decennio del Novecento, abbozzando anche la sua rappresentazione nella narrativa tedesca, francese, anglosassone, italiana e russa. Nell'ambito dell'analisi critica e filologica, il nostro studio si inserisce nel quadro delle proposte della sociologia della letteratura. Proponiamo un approccio al testo del romanzo concepito come prodotto depositario di un'ideologia di classe, determinato dalle relazioni socio-economiche in una situazione storico-culturale specifica, seguendo le teorie di Georg Lukács e Lucien Goldmann. La scelta dell'artista come personaggio è dovuta alla sua appartenenza a un gruppo sociale problematico, costituitosi come forza pubblica in un processo durato cinque secoli, e che, per il suo carattere speculare, riflette meglio di qualsiasi altro archetipo letterario l'evoluzione della mentalità delle società europee lungo la loro storia.

La Tesi può essere suddivisa in tre grandi sezioni: l'artista come agente sociale (capitolo I), l'artista come soggetto narrativo (capitolo II) e sei studi dettagliati sulla presenza dell'artista in altrettanti romanzi spagnoli pubblicati tra il 1885 e il 1913 (capitoli III-VIII). La prima sezione offre una contestualizzazione essenziale in una Tesi di questa tipologia, e in essa viene abbozzato un percorso compendiario diacronico che dà conto dello statuto dell'artista come professionista, dagli albori della civiltà occidentale all'avvento del modello statale liberale contemporaneo. Lo scopo è stato quello di chiarire le reali origini dell'artista, e a tal fine ci siamo avvalsi di studi di antropologia culturale, di testimonianze di artisti di diverse epoche e di saggi di filosofia e teoria estetica, sperando di coprire con la maggiore precisione possibile tutte le sfumature della sua carica connotativa nel testo letterario. Allo stesso modo, parte del nostro esame include una revisione comparativa della considerazione di cui ha goduto la coltivazione delle arti nei suoi vari rami.

Il discorso inizia trattando la realtà dell'artigianato anonimo e degli intellettuali assoldati da re e nobili, immersi in lotte inizialmente parallele a causa della tradizionale divisione dei mestieri, dopodiché si ricostruiscono le loro rispettive traiettorie a partire da quella base ideologica ereditata dal mondo classico. Abbiamo cercato di illustrare come le fasi dell'evoluzione dell'immagine sociale dell'artista corrono parallelamente al processo di secolarizzazione comunemente associato al Rinascimento, evidenziando

l'importanza dell'esempio italiano come ispirazione per quel cambio di paradigma culturale.

Dalle liti degli artisti per il loro riconoscimento come lavoratori liberali, supportate da trattati teorici e da raccolte di biografie elogiative, passiamo alla consacrazione dell'*élite* intellettuale emersa nel Settecento. Il nostro studio descrive succintamente l'atmosfera speculativa che allora presiedeva alla nascita dell'opinione pubblica e di discipline come la storia dell'arte, con artisti illuminati che aspiravano a gestire le proprie istituzioni e cominciarono a raggrupparsi per formare un ceto con pretese dirigenziali. Allo stesso tempo, grazie ai primi organi di stampa, gli scrittori subordinati al patronato statale e in via di professionalizzazione stavano sviluppando un'incipiente coscienza di classe, indipendente dalla borghesia e dall'aristocrazia.

L'ultima sezione del percorso storico proposto si occupa delle circostanze dei nostri artisti e scrittori tra le turbolenze dell'Ottocento. Guardiamo brevemente al precedente rivoluzionario francese e al fallimento dell'ideale settecentesco per spiegare i loro effetti sulla coscienza dell'*intelligenza* spagnola, che a quel tempo era soggetta ai capricci della politica nazionale e internazionale, e che solo dopo il 1833 acquisì una certa capacità di manovra nella sfera pubblica. Il percorso studia gli alti e bassi del processo che nella seconda metà del secolo trasformò entrambi in manovalanza culturale, dipendente da una borghesia che a malapena contribuiva al sostegno del mercato artistico e dal patrocinio di uno Stato che doveva assumere le funzioni di mecenatismo precedentemente esercitate dalla Chiesa. Questa rapida panoramica, pur non essendo esaustiva, permette di situare l'artista in uno spazio e in un tempo specifici, dai suoi inizi come protetto della nobiltà o membro di un ceto alla sua successiva ascesa alla categoria di professionista salariato. Crediamo che questa visione dell'artista reale come una figura storicamente problematica, segnata dalla difficoltà di inserirsi negli schemi produttivi del capitalismo, possa essere orientativa per i lettori che non conoscono l'argomento prima di avvicinarsi al significato profondo nelle rappresentazioni romanzesche.

La seconda sezione si occupa dell'artista come entità fittizia nelle narrazioni europee e spagnole. Tuttavia, prima di addentrarci nelle particolarità del personaggio in ogni Paese, una sezione viene dedicata a chiarire il concetto di artista con cui lavoriamo. Questa ci è sembrata un'aggiunta necessaria, dopo aver notato il senso forse troppo ampio in cui l'artista è stato inteso negli studi critici nel contesto tra Ottocento e Novecento. Dato che il nostro lavoro segue molto da vicino i postulati della sociologia della letteratura, e che siamo particolarmente interessati alla proiezione dell'artista come forza

lavoro alienata, era inevitabile dedicare alcune pagine a distinguerlo da altri soggetti affini, con l'intenzione di delimitare il più possibile l'oggetto di studio ed evitare imprecisioni. Volutamente esclusi da questa analisi sono i tipi del *bohémien*, dell'esteta *dandy* decadente e dei dilettanti sulla falsariga dei romanzi di Huysmans e D'Annunzio, che consideriamo frutto di una circostanza molto più specifica, ed esenti, soprattutto, dalla reificazione autoimposta che condiziona la traiettoria di vita degli artisti professionali. La stessa ragione ci ha portato a dedicare un'altra sezione, più breve, al problema della coscienza artistica, il massimo esponente di quello che Freud chiamerà più tardi «il malessere della cultura», e una delle chiavi per distinguere il carattere del personaggio creativo da quello dei suoi contemporanei.

Una volta chiariti i termini di definizione, il capitolo II propone una compilazione di opere di narrativa europea in cui l'artista gioca un ruolo di primo piano o, almeno, significativo rispetto alla sua arte, comprese le raccolte di racconti. Cominciamo in Germania, poiché i contributi pionieristici di Goethe, Heinse, Moritz, Hölderlin e Hoffmann furono i fondatori del sottogenere oggi conosciuto con l'etichetta di *Künstlerroman*. La Tesi comprende, oltre a una lista delle opere letterarie di ogni Paese in ordine cronologico, un breve commento alla trama dei testi a cui abbiamo avuto accesso, così come un elenco delle traduzioni fatte in Francia e in Spagna durante tutto l'Ottocento e della loro presenza nella stampa spagnola fino al 1913. L'inclusione di questi elementi ha lo scopo di misurare l'impatto reale che questi romanzi ebbero sul pubblico del periodo e, per estensione, la probabilità che il loro esempio influenzasse il destino o la configurazione psicologica dei letterati spagnoli. Lo stesso procedimento è stato applicato agli artisti delle narrative di Francia, Inghilterra, Stati Uniti, Italia e Russia, valutando comparativamente il background socio-culturale di ogni territorio e i fattori che potrebbero aver influenzato la maggiore o minore incidenza del personaggio nelle loro letterature. Nel corso di questa sezione abbiamo anche cercato di evidenziare sia le costanti osservabili in tutte le rappresentazioni sia le caratteristiche esclusive di una singola cultura, associando queste ultime, quando possibile, a fatti contrastanti della realtà storica che potessero spiegare gli atteggiamenti adottati dai loro artisti romanzieri. Concludiamo con un commento su quattro romanzi poco conosciuti ma tematicamente correlati di Franz Grillparzer, Herman Bang, Mário de Sá-Carneiro e José Maria Eça de Queirós.

Dopo aver concluso la sezione europea, la ricerca si concentra su un esame più esaustivo del caso spagnolo. I ventisei romanzi selezionati sono stati classificati secondo

le premesse estetico-argomentative dominanti nel loro approccio, dai campioni del costumbrismo romantico a quelli della narrativa lirica, psicologista e metaletteraria della moda *fin de siècle*. Ad un primo livello, questa sezione contiene un'analisi sintetica di diciannove titoli pubblicati tra il 1842 e il 1913. Oltre all'argomento di ognuno di loro e alla loro fortuna editoriale, la nostra analisi sottolinea le caratteristiche più notevoli per lo scopo che qui ci interessa, specialmente in quelle opere che presentano maggiore entità e qualità letteraria. La paternità di queste opere spetta a un gran numero di scrittori, alcuni molto famosi, altri poco conosciuti, appartenenti a movimenti artistici e ideologici molto diversi tra di loro e il cui unico legame è, in alcuni casi, la scelta comune di un pittore, scultore, musicista o poeta come protagonista delle loro opere. Comunque sia, attraverso questa lunga serie di testimonianze assistiamo in rapida successione al processo evolutivo dell'eroe; all'inizio, come erede diretto di un romanticismo tragico, solitamente condannato alla solitudine a causa della sua incapacità ad adattarsi alle esigenze della vita del suo tempo, e che progressivamente si apre al mondo e assume il ruolo di lavoratore e cittadino. Insieme alla caratterizzazione attitudinale dell'eroe artista, la nostra tipologia ci permette anche di notare l'eterogeneità estetica tipica del periodo, intendendo entrambe come sintomatiche dello stato culturale e mentale di una nazione sotto l'influenza di profondi mutamenti.

Attraverso la presa di contatto con queste opere si intende preparare il terreno per gli studi più ampi proposti negli altri sei capitoli.

Prima di chiudere la seconda sezione, abbiamo ritenuto opportuno aggiungere una rassegna compilativa di brevi scritti narrativi spagnoli, anch'essi associati alla figura dell'artista e firmati da autori di successo molto diseguale. L'interesse di questa piccola sezione risiede, soprattutto, nel fatto che porta alla luce alcuni racconti e raccolte che erano rimasti finora sconosciuti. Come per i romanzi, anche per questi testi vengono fornite informazioni editoriali e alcuni dati sul loro contenuto per facilitare la consultazione a chiunque possa esserne interessato.

Il capitolo III rappresenta il primo pilastro su cui si basa il nostro discorso critico. *El Cisne de Vilamorta* (1885), un romanzo di Emilia Pardo Bazán, racconta la storia di un giovane poeta che sogna di conquistare la fama dal villaggio della sua Galizia natia. In esso troviamo un tipo rappresentativo dell'eroe incompreso dai suoi cari, frustrato e infelice in un ambiente poco propizio e già soggetto all'influenza delle premesse naturalistiche. Questa combinazione di realismo costumbrista e post-romanticismo si traduce in un elemento rabbiosamente soggettivo, un trovatore indottrinato condannato al

fallimento delle sue fantasie, sulla falsariga delle *Illusions perdues* (1843) di Balzac e *L'Éducation sentimentale* (1869) di Flaubert, senza però aver avuto la possibilità di tentare la fortuna nella vita letteraria. Segundo García è il nostro poeta in fuga, l'inizio della fine dell'emarginato romantico che è stato costretto dal suo secolo a mettere da parte i versi per dedicarsi ad attività più produttive, e che è estraneo al suo ambiente, riluttante a ridursi a ciò che gli altri aspettano da lui.

Il capitolo IV si occupa del tremendista Carlos Alvarado, il protagonista di *Declaración de un vencido* (1887), che si trasferisce da Cadice a Madrid con lo scopo di tutti gli aspiranti letterati. La degradazione personale dell'alter ego di Alejandro Sawa avviene sulla base delle delusioni, in un mercato letterario che non accetta le sue opere inedite, sperperando il suo talento al servizio di una stampa venduta ai partiti politici e abbandonato da un'amante che non tollera la mancanza di risorse economiche. Tutto quello che gli succede contribuisce a convincerlo che non ha posto in un mondo refrattario agli spiriti come il suo. Il secondo dei nostri artisti incarna l'idealismo sterminato dai flagelli di un'epoca materialista e corrotta, non concependo nemmeno di rinunciare alle sue pretese letterarie. Sono le condizioni avverse dell'ambiente e la sua mancanza di capacità d'adattamento che lo portano al suicidio, lasciando dietro di sé la testimonianza dell'unica delle sue opere destinata a sopravvivergli, come il prigioniero de *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) di Victor Hugo.

L'individualismo riduzionista dei romanzi precedenti è seguito nel capitolo V da un approccio molto diverso. José Zahonero racconta in *Bullanga* (1890) un doppio processo di alienazione che rappresenta un salto qualitativo nel tracciato psicologico dell'eroe artista. Il poeta Luciano Erlós e il pittore Anastasio Castro scendono per vie parallele dalle altezze del loro ideale giovanile per affrontare le necessità della vita quotidiana. La realtà della loro situazione familiare si impone ad entrambi e si ritrovano come lavoratori intrappolati in un sistema economico implacabile. L'accettazione rassegnata del loro destino, in opposizione all'ermetismo egoista dei loro predecessori, inaugura il percorso degli artisti claudicanti che cercano di integrarsi nella struttura ad ogni costo. Il modello della coscienza auto-assorbita cede alle esigenze di una società che ha bisogno di proletari, generando nuove dinamiche anche nella letteratura.

Un esempio di transizione, a metà strada tra il modello narrativo tradizionale e gli usi del Novecento, è fornito nel capitolo VI da uno dei romanzi di Ángel Ganivet. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) descrive i tentativi di un intellettuale rigenerazionista di ritagliarsi un posto nella società di massa, superando i limiti della

professione artistica intesa come fabbricazione di prodotti materiali per rendere compatibile la coltivazione delle lettere con l'esercizio dell'insegnamento, come educatore di anime. Il processo psicologico di Pío Cid è la cronaca di una ripetuta delusione, uno scontro della volontà presuntuosa contro le circostanze di un Paese sommerso in una situazione di stagnazione socio-culturale ed economica, e che nessuno – nemmeno un uomo come lui, che pretende di conoscere più di trenta mestieri – è capace di raddrizzare. L'angoscia esistenziale di questo personaggio piegato a sovvertire le aspettative del lettore anticipa molte delle rese di cui si sarebbe scritto nel decennio successivo, con l'artista che cede all'inerzia degli eventi come un uomo qualunque.

Il capitolo VII esamina un caso di trionfo artistico ottenuto a costo di reprimere la propria personalità. Mariano Renovales in *La maja desnuda* (1906) è un simbolo dell'ambizione e del desiderio eternamente insoddisfatto, questa volta incarnato nella figura di un pittore di umili origini che sposa una figlia della borghesia per fare carriera. Quella che Vicente Blasco Ibáñez racconta in questo romanzo è la storia di una vita con luci e ombre, gran parte della quale trascorre in un doloroso sforzo di adattamento da parte dell'artista che tenta di adeguarsi ai codici di una classe sociale alla quale si sente estraneo. Lo sradicamento che questo genera in lui, la mancanza di ciò che le convenzioni gli proibiscono, l'ideale mai raggiunto e successivamente svanito inseguendo sempre l'impossibile, fanno di quest'opera un curioso esempio di romanzo psicologico con un artista-operaio imborghesito in cui la dimensione intima e quella pubblica si intrecciano originando un esponente di un individualismo rarefatto e staccato dagli imperativi materiali.

La Tesi si conclude, nel capitolo VIII, con l'analisi del caso di un poeta impegnato. Tomás Avendaño in *Encarnación* (1913) è un apprendista letterato, appassionato legatario del romanticismo filantropico al quale Joaquín Dicenta fa percorrere un tortuoso processo di formazione sentimentale, prima che il personaggio si renda conto della necessità di legittimare i suoi privilegi dedicandosi al miglioramento della società. Il cerchio si chiude con una resa volontaria, frutto di una certa esperienza traumatica che apre gli occhi dell'artista sulla situazione dei più deboli. Anche la sua è una spersonalizzazione condizionata da cause esterne, solo che in questo romanzo l'eroe l'accetta, in parte come una giusta rinuncia, senza tuttavia abdicare al desiderio che guida l'archetipo fin dalle sue origini nella letteratura romantica.

Viva usted algún tiempo en estos libros, aprenda de ellos lo que le parezca digno de aprenderse, pero, sobre todo, ámelos. Este amor le será pagado cien y mil veces; y de cualquier modo que llegue a ser su vida, estoy seguro de que entrará por la trama de su devenir como uno de los hilos más importantes entre todos los hilos de sus experiencias, desengaños y gozos.

RAINER MARIA RILKE

La conciencia expresa que no hay ningún enemigo, pero, no obstante, el dolor persiste.

FIÓDOR DOSTOIEVSKI

AGRADECIMIENTOS

A Rafael Bonilla Cerezo y Francisco José Rodríguez Mesa, por ser, estar y creer incluso en aquellas etapas en las que ni una servidora creía, y por franquearme todas las puertas. Ha sido un privilegio poder contar con ambos durante este proceso y una gran suerte tenerlos en mi vida. Gracias por todo, siempre.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. EL ARTISTA COMO AGENTE SOCIAL.....	9
1. El creador en su contexto histórico.....	9
1.1. <i>El hombre que grabó aquella palabra</i> . De los orígenes a la Edad Media	9
1.2 <i>Soy capaz de inventar y crear</i> . Renacimiento y Barroco	16
1.2.1 El despertar italiano	16
1.2.2 En defensa de la pintura.....	19
1.2.3 El sacerdocio de las letras.....	26
1.2.4 Del <i>artifex</i> ingenioso al creador genial.....	32
1.3 <i>Entendimientos instruidos y superiores</i> . El siglo XVIII	36
1.3.1 La nueva estética	36
1.3.2 El pintor, académico de segunda	39
1.3.3 El escritor, erudito privilegiado	44
1.4 <i>Un astro desprendido del cielo</i> . El siglo XIX	52
1.4.1 La nueva sensibilidad	52
1.4.2 El guía proletarizado.....	56
1.4.3 Entre dos orillas	60
1.4.4 Jornaleros de la literatura.....	63
1.4.5 El pincel acomodadizo.....	69
1.4.6 Los intelectuales narrados por sí mismos	73
II. EL ARTISTA COMO SUJETO DE FICCIÓN.....	83
1. Definición del sujeto.....	83
2. Génesis y desarrollo del género	101
2.1 El problema de la conciencia artística.....	101
2.2 El artista en la narrativa europea	111
2.2.1 Alemania.....	111
2.2.2 Francia	120
2.2.3 Inglaterra y Estados Unidos.....	132
2.2.4 Italia	141
2.2.5 Rusia	155
2.2.6 Otras referencias	170

2.2.6.1	Austria, Dinamarca y Portugal	170
2.3	El artista en la novela española	181
	La novela romántico-costumbrista	186
	La novela prerrealista	188
	La novela histórica y de tesis	191
	La novela realista-naturalista	194
	La novela psicológica, lírica y simbolista	209
2.4	El artista en el cuento español	236
III.	EL POETA HUIDO	241
1.	<i>Allá va la gloria</i> : el Romanticismo naturalista	244
2.	Cara de genio	250
IV.	EL ESCRITOR CONDENADO	257
1.	<i>Era preciso sucumbir</i> : el naturalismo romántico	261
2.	De los extravíos de la bestia inadaptada	266
V.	LOS ARTISTAS CLAUDICANTES	273
1.	A propósito de José Zahonero y el precio de creer y crear	276
2.	<i>Ilusos desvanecidos</i> : supervivientes en el realismo ideológico	279
3.	La lección del despecho	285
VI.	EL ARTISTA TOTAL	291
1.	<i>Ni soy poeta, ni lo quiero ser</i> : en tierra de nadie	294
2.	Las flaquezas del Mesías	304
VII.	EL PINTOR TRIUNFANTE	311
1.	<i>Deseos de verlo todo</i> : las hieles del éxito	315
2.	Un niño que pide la luna	324
VIII.	EL POETA JUSTICIERO	333
1.	Retrato de la bohemia ortodoxa	337
2.	<i>El advenimiento de un mundo nuevo</i> : todo para el pueblo, pero sin el pueblo .	345
	EPÍLOGO	359
	BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA	367
	BIBLIOGRAFÍA LITERARIA	420

INTRODUCCIÓN

El genio es una horrible enfermedad. Todo escritor lleva en su corazón a un monstruo que, semejante a la tenia en el estómago, devora los sentimientos a medida que se forman. ¿Quién triunfará? ¿La enfermedad sobre el hombre o el hombre sobre la enfermedad?

HONORÉ DE BALZAC

La reforma de la Iglesia que había propuesto la Ilustración española derivó en proyecto de secularización, a instancias de los liberales, durante la primera mitad del siglo XIX. La muerte del soberano en 1833 permitió en nuestro país la propagación de un indiferentismo religioso como nunca antes se había visto. La pérdida de credibilidad de la institución eclesiástica, verificada en las décadas siguientes mediante su separación de la autoridad estatal y las desamortizaciones a que fue sometida, supuso un revulsivo de retardado pero profundo efecto en el sentir y la conducta populares, vinculado a la dilución del dogma católico en amplios sectores de la ciudadanía. El sustrato de la antigua religiosidad, cuyos principios aún determinaban el orden establecido, aunque siempre vigente en el imaginario de un país que desde su primera carta magna se había declarado confesional, se irá volviendo «una especie de sentimiento incorpóreo e inmaculado, desprovisto de fuerza para imponerse en la vida social» (La Parra, 1998: 66). Ello se produjo por vías y en secuencias muy distintas a como se había dado en la cuna de la revolución ideológica¹. La ruptura no fue aquí ni mucho menos tan abrupta, ni siquiera completa, pero la desacralización parcial de la mentalidad sí permitió un desplazamiento de la titularidad del poder espiritual², que en lo sucesivo tenderá a residir en entidades seculares.

¹ Paul Bénichou (1981) refirió cómo, a resultas de una iniciativa popular que rechazó un sistema aceptado como disposición deficiente desde el origen de la nación, a finales del siglo XVIII y por primera vez en la historia de Occidente una sociedad se halló desprovista de sus instituciones tradicionales. En el desconcierto generado por la naturaleza violenta de los acontecimientos que desembocaron en la Revolución francesa, un colectivo minoritario que había coadyuvado al cambio desde las sombras dio un paso al frente. Los artistas, erigidos representantes de una humanidad desengañada, asumieron el ministerio anteriormente ejercido por el clero como depositarios de unos conocimientos que les permitirían desempeñar un triple papel de jueces, intérpretes y guías de la comunidad hacia un futuro incierto.

² Solange Hibbs (1998) ha examinado a través de la literatura apologética las dimensiones que en el seno de la Iglesia católica española y entre la intelectualidad conservadora suscitó el debate científico en la segunda mitad del siglo XIX. Uno de los primeros asaltos de aquel combate lo protagonizaron las reacciones al discurso inaugural del curso 1857/58 en la Universidad Central por Julián Sanz del Río, precursoras de la censura que en 1860 recibieron las lecciones de Emilio Castelar en el Ateneo (*vid.* Hibbs-Lissorgues,

El asentamiento del régimen constitucional y la emergencia de una mesocracia con capacidad económica para concurrir a la consolidación del sistema capitalista, acompañados desde los años sesenta de los métodos y la visión de la historia traídos por las filosofías krausista y positivista, arbitran la instauración de un orden íntimamente laico, o, cuando menos, cimentado sobre un concepto de humanidad que ya no se encuentra sometido a la religión en sentido estricto. El hombre contemporáneo, desvinculado de la jurisdicción divina, tendrá que habérselas a partir de entonces con otro tipo de autoridades, impregnadas aún de las esencias del Antiguo Régimen. Su nuevo dios será la sociedad en abstracto, una cultura a la que el individuo debe sacrificarse indefinidamente en aras de contribuir al progreso. Sobre esta base debe asumir un rol, dentro del arco más o menos reducido de posibilidades que el Estado liberal le reserva en el sistema de división del trabajo.

Lo que acabamos de referir sintetiza la cúspide de un complejo proceso de emancipación del pensamiento humano, germen y fundamento de la estructura socioeconómica en la que hoy vivimos. Antes de continuar el prelude, ahora que se ha entrevisto parte de las consecuencias finales es necesario aludir a las circunstancias que presidieron el origen. Entre los fenómenos intrínsecamente ligados a la laicización de las sociedades modernas, uno de los más importantes es la aparición del artista como agente escindido de la masa. Del ambiente cultural de Florencia, ciudad-Estado gobernada intermitentemente desde el siglo XIV por una poderosa familia de banqueros y mecenas, emanaba una concepción humanista de la actividad intelectual que no tardó en tener su correlato en el plano literario³. Va a ser este último, una vez completada la metamorfosis que Richard van Dülmen llamó el descubrimiento del individuo⁴, el medio donde se

1998: 278-279). Asimismo, en otro estudio más amplio (1995) la autora se ha ocupado del posicionamiento del clero frente a la Revolución de 1868, las polémicas político-religiosas de la Restauración, sus relaciones con el militarismo carlista y su presencia en la prensa.

³ Uno de los testimonios más valiosos de que disponemos en lo referente a la figura del artista como asunto literario se encuentra en la obra de Giorgio Vasari: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (1550-1568). Esta colección de biografías, escrita con el ánimo de «avivar la memoria de aquellos que dieron vida y gloria a sus respectivas profesiones» (Vasari, 2013: 15), es tenida aún hoy por un texto basilar de la historiografía del arte europeo. Su ejemplo inspiró a numerosos críticos de toda Europa hasta bien entrado el siglo XVIII, en la continuidad de un proceso histórico en que se trataba de dignificar una profesión que desde la antigüedad había sido blanco de controversias. Más allá de su valor informativo, *Las vidas* constituyen el antecedente inmediato del sujeto de ficción de que se ocupa el presente trabajo.

⁴ Por tal entendía el historiador la «tematización del yo», o sea, la constitución de la conciencia autónoma del ser humano que tiende a su realización personal independientemente de los intereses de su comunidad. Dülmen desdijo parcialmente la tesis de Jacob Burckhardt, que en el siglo XIX situó los inicios de la individualidad moderna en el Renacimiento, apoyándose en un ensayo del sociólogo Ernst Troeltsch (1913), en cuanto este recordaba que los primeros signos de individualismo datan de la Antigüedad y de los albores del cristianismo (*vid.* Dülmen, 2016: 17-21).

exploren los efectos psicológicos derivados de ese cambio de actitud del hombre respecto de la divinidad y de sí mismo.

Por los hallazgos de la historiografía se conoce que las primeras teorizaciones sobre el conocimiento y sus medios de expresión coincidieron en el tiempo con las muestras más tempranas de incredulidad. Los humanistas del Quattrocento, con Lorenzo Valla a la cabeza en el campo de la crítica textual y Leon Battista Alberti en el de la teoría artística, fueron pioneros en el proceso de renovación de los saberes, aquellos *studia humanitatis* cuya «vocación universalista superaría las limitaciones y los condicionamientos sociales» (Fernández Gallardo, 2000: 9) y concluiría subvirtiendo los cimientos ideológicos de la escolástica. La atmósfera en que a la vuelta de tres siglos iba a cristalizar la concepción ilustrada del hombre no puede entenderse sin el movimiento intelectual que previamente transmutó el ideal humano y sus esquemas interpretativos de la historia. En este sentido, los tratados de oratoria y retórica, pintura y filosofía redactados desde el Renacimiento han permitido rastrear el entramado de superaciones, retrocesos y eclecticismos que constituyen la evolución del pensamiento. Si a partir de dicha base aceptamos, como apuntaba Antonio Bonet (1976: 13), que «gracias a ellos [los textos artísticos] el arte se puede convertir en historia», aplicado a nuestro campo de estudio puede afirmarse que, a través de las narraciones protagonizadas por artistas, la doble problemática —social e individual— de los creadores deviene objeto susceptible de reflexión filológica.

Perfilada la idea central, podemos retornar a la época que nos ocupa. En este punto importa recalcar que la elección del periodo comprendido entre 1885 y 1913 —que en España integra la regencia de María Cristina de Habsburgo (1885-1902) y la primera década del reinado de Alfonso XIII (1902-1931)— no obedece a una preferencia arbitraria. Fue justo entonces, mientras se estabilizaban el régimen constitucional y el sistema de gobierno, y sobre todo a partir del acceso de los liberales al poder (1881), con los avances que en materia de libertades públicas aquellos promovieron, cuando la novela protagonizada por sujetos creadores adquirió verdadera entidad genérica en nuestra literatura.

En contraste con el conservadurismo que caracterizó los primeros años de la Restauración, medidas como la aprobación en 1883 de una ley que devolvía al poder judicial común el tutelaje de la libertad de prensa, el acuerdo turnista de 1885, la ley de asociaciones de 1887, la redacción del Código Civil en 1889 y el sufragio universal masculino de 1890 operaron una transformación decisiva del país en los planos social y cultural. A tales conquistas debemos sumar procesos y acontecimientos no menos

determinantes a medio y largo plazo, entre ellos la eclosión de los nacionalismos, el movimiento obrero de doble filiación anarquista y socialista y la derrota colonial. En esta época se completa la construcción del orden mesocrático, fundado en un sistema parlamentario fraudulento y bajo una forma de gobierno en que la soberanía popular era aún una entelequia. Nuestro recorrido concluye en la primera época del mandato de un rey que practicó una política excesivamente intervencionista en la vida pública, proclive a satisfacer las demandas del Ejército y la Iglesia en una coyuntura en que los partidos se hallaban internamente poco cohesionados, tras la muerte de Cánovas en 1897 y la de Sagasta en 1903 (*vid.* Suárez Cortina, 2006).

La organización vigente desde el fracaso de la Primera República se mantuvo, pese a las tensiones y brevedad de los gobiernos, incólume hasta el asesinato de Canalejas en 1912. En ese entonces, la aparición de nuevos grupos políticos tanto como las escisiones y problemas de liderazgo de que adolecían las dos fuerzas principales provocaron la crisis definitiva del turnismo. La inestabilidad de la situación se agravaría aún más por las consecuencias sociales y económicas derivadas de la Primera Guerra Mundial —a cuyos efectos España, pese a su proclamada neutralidad, no pudo abstraerse—, que en poco tiempo van a contribuir a la quiebra de la estructura caciquil y clientelar de la política nacional. El estudio se detiene en vísperas del estallido del conflicto bélico, primera gran crisis del imperialismo en que una facción de intelectuales creyó ver una oportunidad favorable para conducir al país hacia una democracia auténtica.

Desde el punto de vista literario, el arco cronológico 1885-1913 reviste especial interés por ser la fase en que tuvo lugar la plurifragmentación del espectro de sensibilidades fusionadas en la primera mitad del siglo XIX. Convertido hoy en un concepto en sí mismo (Abellán, 1989: 15), el fin de siglo europeo engloba la síntesis cenital de un cúmulo de movimientos estéticos e ideológicos que se solapan. La producción literaria española de esta etapa acusa el sustrato romántico todavía visible bajo los postulados de un realismo más o menos doctrinario y la herencia de un positivismo sui generis rápidamente extenuado, corrompido —o depurado, diría Baquero Goyanes (1978: 269)— por el avance del psicologismo espiritualista y otros estilos creados o absorbidos en medio de un general estado de abigarramiento. Aquel llegó a ser «un horizonte literario borroso, confuso, *moderno*, sin modelos, tradiciones o escuelas a los que acogerse» (Santiáñez-Tió, 1994: 23-24), en consonancia con el desorden que reinaba en todos los sectores de la vida pública.

Así como la demarcación temporal del objeto se funda en motivos esencialmente dependientes de la realidad cultural, lo heteróclito del elenco de autores y textos escogidos responde a una intención diversificadora. Tras la consulta de los trabajos afines de Francisco Plata (2009)⁵ y Virginia Isla (2014)⁶, se determinó, sin renunciar al examen de los trabajos de autores canónicos como Emilia Pardo Bazán, Vicente Blasco Ibáñez, José Martínez Ruiz, Benito Pérez Galdós o Ramón Pérez de Ayala, dedicar también algunos capítulos y secciones al estudio de narraciones proporcionalmente menos visitadas por la crítica reciente, cuando no prácticamente desconocidas, que llevan las firmas de Rosalía de Castro, Enrique Rodríguez Solís, Emilio Castelar, Ángel Ganivet, Armando Palacio Valdés, Jacinto Octavio Picón, José Zahonero, Alejandro Sawa, Enrique Pérez Escrich, Eduardo Zamacois, Enrique Gómez Carrillo, Antonio Roldán, Gabriel Miró y Joaquín Dicenta.

Además de su común temática, las novelas seleccionadas comparten el haberse escrito dentro de un marco temporal en que toda Europa estaba experimentando una transformación profunda de sus estructuras tradicionales, mientras que, en el plano estético, se estaba imponiendo

la repulsa de la noción del arte como imitación de la realidad y, a través del impresionismo, se dan pasos gigantes hacia un subjetivismo que acabará predicando la radical distinción entre lo que el pintor «crea» en el cuadro [...] y todo aquello que [...] está irremediabilmente fuera del cuadro (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1987, II: 284).

Al clima de incertidumbre de la época deben su idiosincrasia profunda los personajes elegidos. En este sentido, la motivación que ha conducido a limitar el alcance del presente ensayo a representantes del género novelesco, excluyendo otros testimonios no menos dignos de comentario, responde al hecho de haber sido la novela el medio privilegiado por una época en la que «la importancia interior del individuo alcanzó su culminación histórica» (Lukács, 2016: 147)⁷.

⁵ Ha estudiado las novelas *Camino de perfección* (1902) de Pío Baroja, *La voluntad* (1902) de Azorín, *La Quimera* (1905) de Emilia Pardo Bazán, *La maja desnuda* (1906) de Vicente Blasco Ibáñez y *La novela de mi amigo* (1908) de Gabriel Miró.

⁶ Se trata de una extensa investigación que repasa las muestras del héroe artista en la narrativa española de todo el siglo XIX, desde el arquetipo encarnado en el mito de Bécquer hasta el pintor de la citada novela de Blasco Ibáñez.

⁷ Francisco Calvo Serraller (2013: 14) ha señalado la coincidencia temporal entre la consagración de la novela como género y la del artista como héroe mitificado, situando el auge de ambos en la literatura francesa entre 1830 y 1880.

En lo que respecta a la metodología, en la elaboración de este trabajo ha mediado la aplicación de criterios enclavados en el marco de los estudios de sociología literaria. Ello implica abordar el examen de los textos como resultado de una interacción entre la realidad histórico-política y la estructura económica de las naciones y sus grupos sociales en un espacio y tiempo determinados. Lo que aquí se proyecta es un acercamiento interdisciplinario, consistente en el análisis de protagonistas pintores, músicos, escultores y literatos con el auxilio de estudios de teoría estética y narratológica, ensayos filosóficos y de historia política y antropología cultural. Seguimos en ello los planteamientos de Georg Lukács (*Teoría de la novela*, 1916) y Lucien Goldmann (*Para una sociología de la novela*, 1964), quienes se basaron a su vez en los postulados de Marx y Hegel. Este punto de partida implica atender el contexto real en que las narraciones se incardinan, y no sin haber delineado previamente el proceso de constitución histórico-semántica del creador como agente social. Por tanto, en interés de ofrecer una visión complementaria de las contenidas en las tesis de Plata e Isla, el primer bloque se consagra a un recorrido compendioso diacrónico por la evolución de la imagen pública del artista-intelectual desde que se tienen registros hasta los inicios del siglo XX.

La segunda sección, dedicada a la definición del sujeto y a su fortuna como personaje literario en las narrativas europea y española, presenta un sumario de títulos que han abordado el tema, habiéndonos reservado el derecho de excluir del recuento aquellos en los que se ha observado que la presencia del artista resultaba irrelevante desde el punto de vista de la acción narrativa. Adicionalmente, en este apartado se proporcionan noticias de la acogida que en España ha tenido —cuando la hubo— cada texto y, por extensión, el grueso de la producción de sus respectivos autores; sobre todo de aquellos de que sabemos que alcanzaron cierta popularidad y en cuya composición se advierten indicios que permiten suponer probables filiaciones con los españoles. En ausencia de tales intertextos, el discurso se limita a dar breve cuenta de sus argumentos con ánimo meramente informativo, dado que un buen número de las consignadas son obras que han tenido escasa difusión y que podrían sugerir futuras vías de trabajo. Procedimiento y criterio idénticos rigen en el apartado del artista en la novela española.

En los capítulos tercero a octavo se analizarán el tratamiento del héroe artista y su proyección como homología literaria, centrándonos en seis títulos novelescos que abarcan el periodo de 1885 a 1913. Ello se hará a la luz de la situación de los intelectuales como grupo social en el medio cultural y del estado del debate de las teorías estéticas hacia las fechas en que cada obra fue publicada. Nuestra labor atiende tanto el componente

sociológico como a lo que se conoce de la poética de sus autores y las lecturas que la crítica viene haciendo sobre ellos. También se recopilan testimonios directos de su recepción periodística que permiten calibrar, aunque sea por aproximación, el impacto que tuvieron.

Al sustraer de la tradición a un tipo de tan largo recorrido como el artista, estimamos pertinente revisar los rasgos distintivos de los personajes a partir del tronco común del que emergen. Fue la diversidad apreciada en lo tocante al desarrollo argumental, los procesos de construcción y los presupuestos subyacentes lo que dispuso la estructura del trabajo, considerando que la singularidad de sus caracteres justificaba que cada uno contase con su propio capítulo. Por otro lado, el hallazgo de otras investigaciones sobre el mismo tema en el marco de las literaturas alemana, francesa y anglosajona⁸ inspiró el propósito de articular una interpretación dialogante con aquellas. Tal es lo que se pretende al estudiar comparativamente algunos atributos y poses del sujeto, incidiendo en las divergencias y semejanzas esenciales que los nuestros presentan respecto de sus congéneres europeos más conocidos.

En las próximas páginas trataremos de elucidar los antecedentes que hicieron del artista un sujeto de atención preferencial en la narrativa contemporánea, como compendio del horizonte de expectativas de un grupo específico en unas circunstancias sociopolíticas convulsas. A partir de dicha base, nuestras valoraciones de los textos pretenden ofrecer una lectura alternativa del proceso de asimilación y reinterpretación que los escritores españoles llevaron a cabo en una fase crítica de nuestra historia reciente, cuando «el país se abrió a las corrientes culturales europeas al mismo tiempo que provocó una importante demanda de información sobre sí mismo» (Oleza, 1984: 19). La literatura como instrumento para satisfacer tal necesidad engendró un leitmotiv con personalidad propia, trasunto de los vaivenes estéticos y ontológicos y de las relaciones con el sistema del agente social que contribuyó a su cristalización como ente literario. Así, el estudio del artista novelesco —ya lo sugería Inman Fox cuando aún era tarea pendiente— «serviría para mejorar nuestra apreciación de la relación entre el mundo sociopolítico y la fenomenología cultural» (Fox, 1980: 36).

⁸ Del caso alemán dio cuenta el estudio de Marcuse (1985). De las novelas de artista en lengua inglesa se ha ocupado específicamente Seret (1992). En cuanto a las francesas, remitimos a los ensayos de Bowie (1950) y Calvo Serraller (1990-2013). En el primer apartado de nuestro segundo capítulo se revisan los presupuestos de que parte cada investigador.

En el siglo XIX, el ideal de libertad individual que había alentado un cambio en la forma de gobierno de las naciones europeas entró en oposición con la libertad de comercio, alma de la nueva estructura económica. Aquella incompatibilidad iba a producir una «extraña connivencia entre la sociedad burguesa y sus opositores más radicales, aquellos que pudieron gozar de libertad para hacer su trabajo [y] desempeñan el papel paradójico de promotores y mercaderes de la revolución» (Zavala, 1998: 352). Antes de trasladarnos al escenario textual de las luchas a que dio lugar tal paradoja, nos parece indispensable intentar una aproximación a los orígenes históricos del referente. Sus voces, intercaladas con las de especialistas, facilitarán la comprensión del sentido y alcance del artista como sujeto de ficción.

I. EL ARTISTA COMO AGENTE SOCIAL

Necesito declararle por qué soy así, para que no me tenga por extraviado, y si es que lo fuera, probarle que he llegado a tal punto muy razonablemente.

GABRIEL MIRÓ

1. EL CREADOR EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

1.1. *El hombre que grabó aquella palabra. De los orígenes a la Edad Media*

El artista moderno asienta sus raíces entre las fisuras aparecidas en el sistema gremial de la España del siglo XVII, efecto de una concepción cuyo origen se remonta a los ideales humanistas de la Italia del Renacimiento. En esta época, unos artistas plásticos cada vez más conscientes de su propio mérito principiaron a ponderar el elemento intelectual subyacente en sus obras. Deseaban que las artes que practicaban fuesen reconocidas *de iure* como liberales, lo cual implicaba eximirles del pago del impuesto asociado desde el siglo XIV a la compraventa de manufacturas —la alcabala⁹— y considerarlos socialmente al mismo nivel de quienes cultivaban las bellas letras. Su reivindicación se alzaba en el seno de una estructura social que reconocía grandes privilegios fiscales y jurídicos para la nobleza en perjuicio de «gran parte de sus integrantes por ejercer oficios manuales, y de ahí, viles» (Gunia, 2008: 31). Es una cuestión de carácter eminentemente práctico, según los historiadores, la que da origen a la batalla librada por los artistas, convertidos en «celosos guardadores de las prerrogativas de su posición social» (Rodríguez de Rivas, 1941: 17) por los beneficios que el sistema concedía a quienes probaban merecerlos¹⁰.

⁹ Esta cuestión importa, como se verá, porque las desavenencias entre juristas a propósito de la naturaleza del vínculo contractual que establecía el pintor con sus clientes derivaron, a lo largo del Siglo de Oro, en un debate sobre la nobleza de la pintura. Al origen etimológico e histórico de la alcabala y su relación con la pintura dedicó Julián Gállego (1995: 13-29) dos capítulos de su estudio, que aquí seguimos de cerca.

¹⁰ En un índice de artistas consagrados entre los siglos XV y XIX (Rodríguez de Rivas, 1941) aparecen sesenta y tres nombres correspondientes a cincuenta y seis pintores y siete escultores. Lo interesante de esta publicación es que, partiendo de un exiguuo elenco de cuatro artistas colmados de honores en la España del siglo XV, la lista se engrosa con trece en el XVI y cuenta hasta veinticinco individuos en el XVII. La relación muestra en términos cuantitativos la mejora progresiva en la consideración social de los artistas plásticos

Aunque la institución de organismos profesionales reglados remita a época medieval, el origen de la idea que relegaba a escultores, pintores y arquitectos a los sectores sociales más humildes y los equiparaba con picapedreros, albañiles, sastres, orfebres y tintoreros hunde sus raíces en una realidad muy anterior. En un estudio sobre la evolución de la imagen del artista a través del tiempo, Rudolf y Margot Wittkower (1988) explican que en la Grecia de los siglos V y IV a.C. predominaba un desinterés generalizado hacia la figura del creador de arte¹¹. Tal desdén, explicable por la posición que frente al trabajo físico en general y las artes visuales en particular adoptaron las filosofías platónica y aristotélica, se habría trocado en relativa estima hacia el siglo III, de la mano del privilegio que algunos miembros de la escuela estoica concedieron a la capacidad de los artistas para comunicar impresiones. De esta época datan las obras de Jenócrates (s. IV a.C.), que ofrecen los primeros escritos técnicos sobre arte de que se tiene noticia. En el plano de lo biográfico-anecdótico resalta la aportación única de Duris de Samos (s. IV a.C.), autor de unas historias de pintores y escultores de las que apenas se han conservado unos pocos fragmentos. Sus textos, considerados por la crítica especializada síntoma de «la inclinación del público a apoderarse íntimamente de la vida y las creaciones de sus héroes» (Schlosser, 1976: 32), corresponden a un periodo en que la disposición popular hacia las artes y sus artífices estaba cambiando. Entre las anécdotas de Duris hallamos, de hecho, a un selecto grupo de artistas que tratan a la realeza de igual a igual, e incluso a veces desde una posición de superioridad admitida por su habilidad para insuflar ilusión de realidad a sus creaciones¹².

Pese a las reticencias de la filosofía tradicional, no faltaron autores que señalaran desde temprano que el mérito de las artes plásticas podía considerarse análogo al de la poesía. Simónides de Ceos (ss. VI-V a.C.) habría anticipado el afortunado *ut pictura poesis* —«según Simónides, la poesía es una “pintura que habla” y la pintura una “poesía

desde los inicios de la Modernidad. Revelador resulta también el recuento de Edgar Zilsel: «las biografías colectivas de italianos famosos escritas en el siglo XV y la primera mitad del XVI dedicaron solo un 4,5 por 100 de la obra a los artistas frente a un 49 por 100 a los escritores» (*apud.* Wittkower, 1988: 24).

¹¹ No obstante, en los escritos platónicos se deslizan algunos encomios de escultores y pintores de distintas épocas, a saber: Dédalo y Epeo (personajes mitológicos), Teodoro de Samos (s. VI a.C.), los escultores Fidias y Policeto y los pintores Polignoto y Aristofón (s. V a.C.) y el bronceador Leocares (s. III a.C.). El carácter estrictamente puntual de tales comentarios sugiere que, si bien Platón era sensible a la belleza de las creaciones plásticas, acaso por un escrúpulo moral «parece no haber querido conceder espacio ninguno al arte en aquellos pasajes de su obra donde hubiera sido perentorio» (Lossau, 1992: 130).

¹² Figuran los relatos del pintor Zeuxis (ss. V-IV a.C.), del que se decía que regalaba unas pinturas cuyo valor real consideraba impagable, y el pintor Apeles (s. IV a.C.) burlándose de Alejandro Magno por su ignorancia en materia artística. Estas y otras leyendas análogas, rescatadas en la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo (s. I d.C.), sirvieron de modelo a los escritores renacentistas y sentaron un precedente mítico que condicionó la recepción social de los artistas modernos.

callada”» (Horacio, 2010: 153)—, aquella máxima estampada por Horacio en su *Ars poetica*¹³ (s. I a.C.) que hará correr ríos de tinta hasta el Siglo de las Luces. En su sistema confluyen conceptos innovadores con otros de inequívoca raíz platónica al asociar el estro a un estado de insania, a la par que establece un canon fundado en la unidad de la forma, operante tanto en poesía como en las artes figurativas¹⁴:

Si un pintor quisiese unir a una cabeza humana una cerviz de caballo y cubrirla de plumas variopintas, [...] ¿contendríais la risa, amigos, de ser invitados a contemplarlo? [...] «Pero los pintores y los poetas, por igual, siempre tuvieron facultad para osar cualquier cosa». Lo sabemos, y esta licencia la damos y la recibimos a nuestra vez, mas no para que se empareje lo fiero con lo manso ni para que se acoplen serpientes con aves ni tigres con corderos (Horacio, 2010: 87).

Depósito de influencias dispares es también la *Institutio oratoria* (s. I d.C.) de Quintiliano, donde se tiene la imitación por signo de talento y se expresa que para desarrollar plenamente sus facultades al aprendiz le es indispensable contar con buen maestro, pero también se diviniza la habilidad sin parangón ni precedente de Fidias:

En las estatuas de marfil no tuvo competidor, aun cuando no hubiera hecho otra cosa que la estatua de Minerva que hizo en Atenas, y la de Júpiter Olímpico que hizo en Élide, cuya hermosura parece que aumentó algún tanto la devoción que ya tenían; en tanto grado igualaba la majestad de la obra a la de aquel dios (Quintiliano, 2004).

El origen teórico de la disputa que la Modernidad va a sostener en torno a las artes y los artistas se halla en las contradicciones de la antigua tratadística, parcialmente

¹³ «Cual la pintura, tal la poesía. Habrá una que te atraiga más si te aproximas, otra, si te retiras más lejos; esta prefiere la penumbra, aquella requiere ser vista a plena luz y no teme el juicio sagaz del juez; esta te agradó una sola vez, aquella te gustará vuelta a mirar diez veces» (Horacio, 2010: 111- 113). Una revisión de las deformaciones interpretativas llevadas a cabo por los humanistas y tratadistas hasta el Barroco se encuentra en el ensayo de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández (1988: 16-27). Desde la *Poética* de Aristóteles, los intentos de definir la poesía y establecer sus límites consistieron en compararla con las artes imitativas. Algunos comentaristas observaron la formulación horaciana al pie de la letra, en tantos otros, como Lodovico Castelvetro, fueron más allá en sus especulaciones: «Como teóricos de la literatura, [los rétores] no tenían necesidad de defender la comunidad de orígenes y motivaciones de su disciplina, bien autorizada y enriquecida por la tradición teórica de comentarios, con el arte de la pintura, carente de esa historia tratadística [...]; sin embargo, la generalización del espíritu acumulativo y del ideal universalista de semejanzas entre las artes confirmó en el Renacimiento un estado de opinión al que no podían sustraerse los teóricos y comentaristas de poética y retórica» (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 17).

¹⁴ De no atender a razones, el artista-poeta experimentaría un proceso de degradación mental y física, resultando así una figura cuyo aspecto exterior y conducta recuerdan los de cierta tribu contemporánea: «Visto que Demócrito juzga que vale más el talento que la malaventurada técnica y expulsa del Helicón a los poetas cuerdos, una buena parte de ellos no se preocupa de cortarse las uñas ni la barba, busca lugares recónditos, evita los baños» (Horacio, 2010: 107).

asumidas por la filosofía cristiana, y que todavía hoy son objeto de discusión entre los historiadores¹⁵.

Ni los primeros relatos de artistas ni la admiración que algunos poetas y pensadores les profesaban produjeron ecos inmediatos. Si bien es cierto que la posesión de conocimientos y obras de arte terminaría convirtiéndose en signo de distinción tanto en Grecia como en Roma, ni la escultura ni la pintura alcanzaron el estatus de actividad intelectual en aquellas sociedades. Debido, primeramente, a que su valor se ponderaba en función de la capacidad imitativa, determinada por la habilidad manual del artífice, que no transmite más que una idea lejana de lo externo del ser (*cfr.* Wittkower, 1988: 14-19). Además, a diferencia del poeta, ensalzado por Platón en *Ión* (ca. 390 a.C.) como «una cosa alada, ligera y sagrada» de la que los dioses se sirven como «ayudantes, [porque] es la divinidad misma quien habla y se dirige a nosotros a través de ellos» (Platón, 2004: 37), el artista sí percibía recompensa material por sus obras¹⁶. El pago constituía uno de los factores determinantes de las diferencias entre ministerios, dado que el aprendizaje de las tenidas por artes liberales —propias de ciudadanos libres— «no venía inducida por ningún móvil económico, sino que era propia de su condición social y política. Por tanto, no podían rebajar su condición admitiendo ningún tipo de remuneración por la comunicación de dichos saberes» (Castro Cuenca, 1994: 509).

Los latinos, precursores de un modelo educativo mucho más pragmático que el griego, interiorizaron la raíz conceptual de esta distinción. Así, los escritos de Séneca y Luciano de Samósata acusaban en los primeros siglos de nuestra era que la apología implícita en los relatos de Duris no había logrado

disipar las dudas sobre la posición social de los artistas, ni consigue una revalorización esencial de los logros de estos. Los griegos no atendieron su petición de un puesto más elevado en la valoración de las realizaciones creativas. [...] Podemos decir que el pintor o el escultor continuó siendo considerado un artesano, al que faltaba por completo la

¹⁵ La postura historiográfica tradicional tendía a situar a los oficios manuales entre las capas más humildes de las sociedades del mundo clásico. Cicerón (s. I a.C.) juzgaba impropio de hombres libres trabajar en un taller, y sin embargo los hallazgos de especialistas en epigrafía revelan que algunos artesanos llegaron a gozar de la estima de sus gobernantes, y aun de holgada situación económica ya en tiempos de la tiranía ateniense (s. VI a.C.). Asimismo, el valor atribuido a los retratos psicológicos del periodo helenístico (ss. IV-I a.C.) demuestra que quienes los ejecutaban eran algo más que simples copistas para los pagadores (*vid.* Blázquez, 2003).

¹⁶ Los protagonistas de cierta colección de biografías aparecida en la literatura provenzal del siglo XIII son, precisamente, poetas (*Vidas y amores de los trovadores y sus damas*, 2004, edición a cargo de Martín de Riquer en la editorial Acanalado). El hecho de que obra tan precoz ensalce a estos y no incluya a pintores ni escultores es sintomático de lo sustancialmente distinta que era la consideración de unos y otros en la Edad Media.

inspiración divina con que, de acuerdo con Platón, contaba el poeta (Kris y Kurz, 1991: 50-51).

Ni siquiera el pensamiento de Plotino (s. II d.C.), que les reconocía la facultad de hermostrar la naturaleza, consiguió desterrar el prejuicio asociado a los que trabajaban con las manos. La idea de que el artista no es solo un mero reproductor de lo observable, sino que también es capaz de proyectar fuera de sí una visión interior inducida por la divinidad, permaneció en estado latente en las teorías estéticas de los Padres de la Iglesia¹⁷. Con todo, los cristianos primitivos, persuadidos de las cualidades mágicas de la imagen, miraron a pintores y escultores con cierto recelo, excluyendo la inquietante figura del artista mítico como creador de cosas aparentemente vivas. La razón de su rechazo parece fruto de la superstición: «El conocimiento de las proporciones, tan anhelado por los artistas en la antigüedad y en el Renacimiento, significaba que conocían las leyes según las cuales Dios creó al hombre» (Kris y Kurz, 1991: 86).

Adicionalmente hay que considerar que la bipartición de Europa entre el Oriente griego y el Occidente latino corrompió para siempre el flujo cultural clásico. En Occidente, la especial idiosincrasia de las futuras naciones románicas y germánicas hubo de edificarse sobre las ruinas del mundo antiguo —estoicismo, platonismo y aristotelismo— y a la sombra de la palabra bíblica. El cristianismo heredó la división griega de las artes, aunque rechazase la ordenación social primigenia, y desplazó los fundamentos del saber del *logos* al contenido de las Sagradas Escrituras. Esto no afectaba a las artes serviles, cuya consideración a efectos prácticos permaneció invariable. La nueva religión, eso sí, intelectualizó y moralizó toda forma de arte sensible en pro de la idea, desarrollando el concepto platónico con rigor ascético. Por este camino, el arte y la literatura se concibieron como vehículos del dogma. La imagen, aunque eficaz en su dimensión propagandística, mereció una estima «inferior al texto y quienes las hacían no pasaban, sobre todo en el norte de Europa, de instrumentos innominados» (Schlosser, 1976: 76).

¹⁷ Consideraba san Agustín (ss. IV-V d.C.), en la línea neoplatónica, que el artista extrae de sí una idea insuflada por la divinidad, proyectando lo invisible en la belleza de lo tangible. Para Pseudo-Dionisio (ss. V-VI d.C.), el artista debía tender a imitar la belleza intelectual. Conceptos de análoga naturaleza perviven en santo Tomás (s. XIII), que comparaba la labor del sujeto-creador con la de Dios, en tanto en cuanto el primero obraría conforme a una idea preexistente en él, si bien la perfección de lo creado podía darse sin bondad en el artífice. Entretanto, el místico franciscano san Buenaventura (s. XIII) juzgaba que el modelo espiritual en que se basaban los creadores debía ser necesariamente superior a la imagen material, de la que esta última sería imperfecta traducción (*vid.* Menéndez Pelayo, 2018, I: 100-134).

La combinación de dichos factores dio lugar a un retroceso en el ámbito de la creación intelectual. Solo los poetas pudieron conservar cierta preeminencia social por verse su labor «dignificada mediante una teoría del símbolo y de la *signifiance*, y colocada en la perspectiva de las verdades de la fe» (Bénichou, 1981: 13), y aun esto con reservas, puesto que la versificación también era susceptible de ser tildada de ejercicio mecánico. Además, inicialmente entorpecida la difusión del humanismo en España debido a su situación geográfica y a la presencia de las culturas árabe y judía, antes del siglo xv «la fuerte impronta caballeresca de los valores y actitudes culturales de la nobleza hispana determinó cierta reluctancia hacia el cultivo de las letras» (Fernández Gallardo, 2000: 52). En cualquier caso, no puede negarse que la dimensión de la poesía como transmisora de las enseñanzas de la filosofía moral situó a los instruidos en la *gaya ciencia* en una posición considerablemente más honrosa que la de los artesanos. Cuenta Menéndez Pelayo que en la corte del rey Sabio, siendo aquel un «arte que tanto, y como a porfía, honraban los monarcas, no podía menos de infundir en el ánimo de sus cultivadores, sobre todo si habían salido de pobre y oscura condición, alta estimación de sí propios y del don que Dios les había otorgado. Así el ingenio allanaba las distancias» (Menéndez Pelayo, 2018, I: 312). La herencia clásica era, no obstante, débil, y en este sentido los contactos con Italia a través del Mediterráneo fueron decisivos. La cultura literaria experimentó gran impulso bajo el reinado de Juan II (1406-1454), consolidado en época de los Reyes Católicos (1479-1516). En la Baja Edad Media, sobre el sustrato platónico-aristotélico del humanismo descansa la doble imagen de la poesía como hallazgo original y técnica asimilable; mitad ingenio, mitad arte perfectible.

En lo que respecta a la pintura y la escultura, por las descripciones contenidas en los tratados *De coloribus et artibus Romanorum* (ss. X-XII) y *Schedula diversarum artium* (s. XII) sabemos que la época recuperó los métodos y la organización aplicados en los talleres tardorromanos, pero en lo referente a la teorización estética impera la esterilidad. El arte figurativo es en la Edad Media un oficio manual que se aprende a las órdenes de un maestro, y seguirá siéndolo hasta mucho después de que los humanistas italianos del siglo XV trabajen para dotarlo de una base científica¹⁸. Con la búsqueda del método

¹⁸ Pese al carácter profano de algunos de sus planteamientos, Fernández Gallardo (2000: 65-66) recordaba la raíz cristiana de los humanistas, de cuyos ideales no pocos se encuentran en las especulaciones filosóficas de los Padres de la Iglesia. A propósito de esto, Dülmen (2016: 11) matizaba que «lo peculiar del proceso que se desarrolló a comienzos de la Modernidad es que aquellos que reflexionaban habitualmente sobre sí mismos seguían su propio camino intelectual y no se dejaban subsumir por la sociedad, pero ni querían ni podían desligarse del modo de vida tradicional». Un conjunto de estudios que abordan la identidad del artista europeo medieval, sus técnicas, relaciones con los patronos, formación y

arranca en el Renacimiento un proceso en el que dichas artes, al adquirir fundamentos teóricos —un *logos* propio— activan una toma de conciencia entre quienes las practican, que van a percibirse por primera vez como sujetos dotados de doctrina e ingenio —por ende, con derecho a ciertos privilegios fundados en la posesión de conocimientos. El hecho de que tal cosa sucediese en Italia antes que en otros lugares pudo deberse al recuerdo de la antigüedad, que prevaleció allí más intensamente por constituir «el recuerdo perenne de su propia grandeza» (Burckhardt, 1974: 169), testimoniada en los monumentos arquitectónicos y literarios.

Fuera de Italia, la atención literaria hacia el sujeto componedor de versos y escenas, que es lo que atañe a nuestro trabajo, quedó anulada bajo la concepción medieval de que los actos individuales importan exclusivamente en su dimensión trascendente. Interesaban entonces la imagen y el enunciado como símbolos al servicio de una idea motriz, fuente del único conocimiento verdadero, de modo que la experiencia personal del siervo de Dios no tendría cabida, a menos que el susodicho hubiese destacado por algún motivo en la institución eclesiástica —en cuyo caso, el relato adquiere tintes hagiográficos y soslaya el valor artístico de sus creaciones¹⁹. El fenómeno de la dignificación social del artista, precedido por su aparición puntual como sujeto competitivo y actuante por cuenta propia, se inserta en una reforma de la teoría del saber, resultado de una profunda mutación de las bases ideológicas sustentadoras de la jerarquía social del Antiguo Régimen.

estatus profesional se encuentra en la reciente colección dirigida por Manuel Castiñeiras (2017). El volumen incluye cuatro aportaciones sobre la cuestión de la firma en las obras de arte y noticias sobre los primeros retratos artísticos —visuales y algunos esbozos literarios— realizados por una incipiente conciencia autorial.

¹⁹ Podemos citar como representativos a san Eloy, patrón del gremio de orfebres del que san Ouen, su discípulo, escribió una biografía en el siglo VII, y san Bernward (ss. X-XI), obispo que destacó en pintura, arquitectura, escultura y orfebrería —suyo es el diseño de la puerta de la catedral de Hildesheim—, cuya vida relató el cronista Thangmar. Con todo, las noticias directas que de los artistas nos han llegado a través de fuentes medievales son escasas. Un caso singular de manipulación histórica es el de san Lucas, al que san Pablo se refiere como médico en la *Epístola a los Colosenses* (4:14), pero que a partir de una mención del siglo VI fue también tenido por el primer retratista de la Virgen —Theodoros Anagnostes en su *Historia Ecclesiastica* (Gharib, 1989, II: 41) le atribuye la autoría de *Salus Populi Romani*, una de las imágenes marianas más antiguas que se conservan—, de lo que resulta que hoy se le llame patrono tanto de galenos como de pintores. Es posible que esta última interpretación obedeciese al cambio de metodología introducido por la cristianización del Imperio Romano (380 d.C.), que impuso la necesidad de «elaborar teorías patrísticas sobre el origen de las *artes liberales* para desvincularlas de teorías profanas» (Castro Cuenca, 1994: 509). Con todo, Michele Bacci ha señalado que la apropiación simbólica de san Lucas por parte de los pintores no habría tenido lugar antes del siglo XIV. En la época en que los pintores principiaban a agruparse en gremios, el evangelista llegó a representar una figura «nella quale tutti coloro che praticavano l'arte della pittura potevano riconoscersi e trovare un fondamento di legittimazione per il proprio lavoro» (Bacci, 2017: 53).

1.2 *Soy capaz de inventar y crear. Renacimiento y Barroco*

1.2.1 El despertar italiano

Las muestras de culto más tempranas a la personalidad del artista se dan, como quedó apuntado en la introducción, en la Florencia de los Médici, que, además de patria de la historia del arte europeo, vino a ser lugar de nacimiento de uno de los primeros escritores que osaron protagonizar su propia obra. El *Trattatello in laude di Dante* (ca. 1370) de Boccaccio, junto a los relatos de las vidas de Cimabue y Giotto rescataron el género biográfico, prácticamente desaparecido durante la Edad Media —a excepción, como se ha señalado, de las hagiografías, y de la aportación pionera que supuso por su carácter la *Vita nuova* (1292-1293). Estos primeros modelos del moderno concepto de fama dieron pie a comentaristas, pintores, miniaturistas y *novellieri* del Trecento a elaborar un amplio surtido de ilustraciones y anécdotas que ensalzaban a pintores y poetas²⁰, situándolos junto a hombres de Estado, juristas, médicos y filósofos. No en vano Italia, a diferencia de otros países, conservaba la memoria de grandes artistas que en la antigüedad habían morado sus dominios. Inspirados por el ejemplo de aquellos, poetas-filósofos hubo desde Petrarca que se hicieron coronar en ceremonias cuyos orígenes se remontan a ritos practicados en la Antigua Grecia. Allí sobreviene el despertar europeo de la personalidad individual, que Jacob Burckhardt (1974: 139-142) atribuía, además de al susodicho sustrato cultural profano, a las condiciones de la vida política de los Estados italianos y al hecho de que la Iglesia existiese como institución independiente de estos²¹.

Hacia 1400, el cronista Filippo Villani marca el inicio de la literatura histórico-artística con *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*. En la misma época, Cennino Cennini compuso *Il Libro dell'Arte* (ca. 1400), primer tratado técnico de la pintura en lengua vulgar. En 1476 se publicaba la primera traducción de la *Naturalis Historia* de Plinio —con sus leyendas de artistas—, realizada por Cristoforo Landino. Menudean a partir de estos los catálogos de artistas con nombre y apellidos en los que se

²⁰ En las pinturas murales de algunos templos del Medievo italiano se conservan las efigies de literatos famosos, como la de Petrarca en la Casa dei Carraresi (ca. 1374) de Treviso, reproducida en la miniatura de un códice de *De viris illustribus* fechado en la misma época (vid. Bacci, 2017: 60-61). Asimismo, Boccaccio, en su *De mulieribus claris* (1374) incluyó biografías de pintoras, escultoras y poetisas de la Antigüedad.

²¹ Y sobre ello Luis Fernández Gallardo añade el mayor grado de desarrollo urbano de sus núcleos de población, «lo que determina la preeminencia social de mercaderes, profesionales y artesanos» (Fernández Gallardo, 2000: 21), sus índices de alfabetización —superiores a los del resto de Europa— y una oferta educativa más amplia.

da noticia de sus obras, talento y procedencia como individuos singulares y singularizados. Otro símbolo no menos importante del cambio de mentalidad en lo que respecta a la posición de ciertos sectores del artesanado, además de la escritura de tratados pictóricos que discurren sobre el arte como ciencia²², es la aparición de autorretratos registrada en la pintura del Quattrocento²³. La evolución de la opinión artística se verifica al abrigo del humanismo antropocéntrico, en una ciudad-Estado convertida en centro cultural y financiero y de la mano del rescate y reinterpretación de los referentes de la filosofía clásica²⁴. Sobre esta base adviene una transformación social consistente en la superación del honor de casta. Así, cuando el hombre traspasa la barrera gremial concibe una nueva forma de relacionarse con sus coetáneos: la fama adquirida personalmente por sus virtudes naturales.

La noción del artista como *alter deus*, hija de la exaltación de la personalidad individual tanto como del escepticismo renacentista respecto a la creencia en la inmortalidad del alma, surge en un mundo cuyos intelectuales se habían impuesto «la gran misión terrenal de descubrir el mundo» (Burckhardt, 1974: 443) y ponían a prueba, en el ínterin, sus capacidades mentales y físicas. «Puedo construir puentes ligerísimos,

²² En esta línea hay que situar el proyecto teórico sobre la pintura de Leonardo da Vinci (ca. 1490), dejado inconcluso y publicado en estado fragmentario en 1561. El autor de *La Gioconda* seguía a su vez las consideraciones vertidas en *De pictura* (ca. 1435), obra de Leon Battista Alberti que atribuye a las artes un poder divino, procede con rigor matemático al explicar la parte práctica de la pintura y aconsejaba, además, a los artistas adquirir conocimientos teóricos y cuidar su apariencia y modales para ganar un puesto eminente entre los clásicos (*vid.* Schlosser, 1976: 121-128).

²³ Al principio, la imagen del artista solía aparecer situada en los márgenes del cuadro, confundida entre una multitud de rostros, como en la *Resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra* (1424-1427), en cuya sección derecha se aprecia a Masaccio mirando hacia el público, o en la *Coronación de la Virgen* (1469) de Filippo Lippi, donde figura este último autorretratado en actitud pensativa. Menos discreto fue Benozzo Gozzoli, que, para distinguirse del resto de personalidades inmortalizadas en los frescos del palacio Medici Riccardi (1459-1461), se pintó con su nombre. En la base de este procedimiento, generalizado en suelo italiano a partir del siglo XV, la crítica ha señalado el desarrollo de la identidad del individuo artista con sed de inmortalidad y de conocimiento interior (Cid Priego, 1985: 179-181). Dürero fue de los primeros en reproducir su rostro en soledad, mientras que de Rembrandt, nacido un siglo y medio después, se conservan más de noventa autorretratos (*vid.* Dülmen, 2016: 36-40).

²⁴ Es obligado citar en este punto la Academia platónica fundada por Cosme de Médici en 1459. Destacado miembro de la misma fue Marsilio Ficino, comentarista de las obras de Platón adscrito a la corriente de armonización platónico-aristotélica que supo conciliar el pensamiento griego con la filosofía cristiana. Los conceptos de la poesía como transmisora de la verdad y la obra artística como reflejo del alma de su autor fueron allí recuperados, y a sus revisiones se debe también el reconocimiento del artista como creador original capaz de inspiración. A partir de las aportaciones teóricas debidas a este cenáculo y de las noticias contenidas en la enciclopedia pliniana, los artistas se aferraron a la creencia de que sus predecesores habían gozado de una elevada posición en las sociedades antiguas. Otra idea reformulada en la Academia florentina, vigente durante siglos y en cierto modo palpable en el tono moralista que impregna las *Vidas* de Vasari, fue la de que solo un carácter noble puede engendrar obras bellas. En España, el divulgador de dicho ideario fue Judá Abravanel, más conocido por el nombre de León Hebreo, autor de *Diálogos de amor* (1535). Resulta sorprendente —más adelante habrá ocasión de demostrarlo, citando el texto del filósofo judío— hasta qué punto las proposiciones de aquella doctrina ecléctica calaron en el pensamiento europeo.

fuertes y fáciles de transportar», aseguraba Leonardo da Vinci en carta de 1482 a Ludovico Sforza, su futuro mecenas; «puedo drenar el agua de los fosos, [...] demoler cualquier castillo o fortaleza, [...] puedo excavar minas y pasos subterráneos [...] En tiempos de paz, creo poder satisfaceros tanto como cualquier otro en la arquitectura». El artista, que con treinta años se presentaba ante el Duque de Milán como un espejo de polímatas, recalca la variedad de aplicaciones prácticas de sus conocimientos. Alude asimismo a su arte, cuyo perfecto dominio le facultaba para desarrollar «cualquier cosa tan bien como el mejor, sea quien sea, [y otorgar] gloria inmortal y eterno honor a la [...] ínclita casa de los Sforza» (Isaacson, 2018: 100).

El documento, incluido en el *Codex Atlanticus* que hoy se conserva en la Biblioteca Ambrosiana, además de una abierta solicitud de amparo constituye la autoafirmación orgullosa de un talento consciente de su suficiencia. El pintor, que en su caso concita al inventor, anatomista, escultor y arquitecto, se dice capaz porque *conoce*, y el saber empírico equivale a potencia; «y, si alguna de las cosas antedichas le parece imposible e irrealizable a alguien», se despide, «estoy más que dispuesto a demostrárselas» (Isaacson, 2018: 100-101). Todo aquello que él puede —también el arte— cumple una función, es útil y se asienta en fundamentos probados; por tanto, merece —debe— ser reconocido y privilegiado por quienes poseen los medios materiales. La importancia de los mecenas del siglo XV fue en este sentido extraordinaria, en la medida en que hicieron del humanismo un elemento necesario en la vida cotidiana y premiaron el conocimiento, convirtiendo su posesión en mérito. De las ideas de Leonardo dimana, además, el concepto de que en el pintor, como en el escritor, las manos forman lo que capta la mente, de modo que «el poeta es libre, como el pintor, en las invenciones» (Méndez, 2013: 69). Es su ingenio autónomo lo que le permite producir obras allende el alcance de los hombres comunes y colmar las necesidades de un gobernante, así en la guerra como en la construcción de sus dominios y de su memoria futura.

Da Vinci fue la personificación del virtuoso soñado por Alberti. Sus palabras anticipan la revolución que en el campo de la teoría del arte y de los saberes va a producirse en el curso del siglo XVI²⁵. Treinta y un años después de la muerte del genio,

²⁵ Revolución que implica el desplazamiento de la autoridad, hasta entonces de origen divino, a una personalidad o conjunto de personalidades humanas que van a conformar lo que Freud llamaría el superyó de una época cultural: «aquellas en las que uno de los afanes humanos ha encontrado la plasmación más intensa y pura» (2017: 101). Piénsese que, no mucho después, Erasmo de Rotterdam, en su *Elogio de la locura* (1509-1511) lanzará una acerba crítica contra la sociedad de su tiempo, y que tales vituperios procedían de la pluma de un humanista —también religioso, aunque no a la manera en que el catolicismo entendía la religiosidad.

las líneas que Vasari dedica al nacimiento de Miguel Ángel —ordenado por «el muy benigno Rector del Cielo [...] para resarcirnos de tantos errores [...] y que entre nosotros lo tuviéramos más por algo celeste que terreno» (Vasari, 2013: 331)—, que fue por cierto el primer artista del que se escribieron biografías en vida, denotan un cambio sustancial en la consideración del *artifex*, a la sazón divinizado²⁶. Leonardo demostró que un hombre dotado de intuición y formado en la experiencia nada tenía de humilde siervo; aún más, que el nuevo modelo de artista que él mismo había encarnado poseía las cualidades necesarias para ascender por sí solo en la escala social: unas aptitudes superiores a las militares por su versatilidad y que desdecían algunos aspectos esenciales de la metafísica escolástica.

1.2.2 En defensa de la pintura

Conviene tener presente por la parte que nos concierne lo excepcional de la situación florentina. En otros territorios, particularmente en España, la dicotomía entre oficios viles y ocupaciones liberales mantuvo reducido al artista a la condición de artesano sin posibilidad de medra durante largo tiempo. Apunta Carlos Cid que el reducido número de autorretratos españoles está directamente relacionado con «nuestra paralela escasez de memorias y autobiografías, equivalentes literarios del autorretrato plástico. La asfixia política y religiosa que sufrió secularmente el país pueden explicarlo en parte» (Cid, 1985: 179). La jerarquía social amparada por la filosofía escolástica, que observaba la esclavitud como hecho natural y estimaba deshonrosa toda actividad que implicase esfuerzo físico, contaba con respaldos más que sólidos para mantenerse vigente hasta bien entrada la Edad Moderna. A la actualización de la doctrina, operada a medias en la España del siglo XVI, los teólogos evitarán pronunciarse sobre cuestiones de teoría estética, que atienden únicamente en su dimensión ética —las disciplinas humanísticas, desarrolladas en un marco institucional diferente, les resultaban ajenas (Fernández Gallardo, 2000: 18).

²⁶ Parece bastante sintomático que los primeros artistas que escribieron su propia biografía lo hiciesen precisamente en la segunda mitad del siglo XVI. Uno de los testimonios más tempranos es el de Benvenuto Cellini, y no menos interés presentan las memorias del pintor y escultor Baccio Bandinelli, el escultor y arquitecto Raffaello da Montelupo y el ceramista Bernard Palissy. Todas se publicaron de forma póstuma, pero prueban que muchos creadores habían adquirido ya por entonces conciencia del valor de su trabajo y de sí mismos. Acerca del sentido de la autobiografía, el diario y la correspondencia privada en la construcción de la subjetividad en los siglos XVI, XVII y XVIII versa el cuarto capítulo del ensayo de Dülmen (2016: 95-119).

Si la ordenación de las sociedades determina las dinámicas de su vida cultural, forzoso es también recordar que la España renacentista distaba mucho de la tendencia italiana a la fusión de clases. Aunque con el nacimiento de las ciudades en la Edad Media y la consiguiente aparición de nuevas necesidades y grupos especializados la estructura feudal se viese un tanto desestabilizada, la separación entre clases siguió siendo aquí rigurosa en virtud de los privilegios de que gozaba la nobleza, asentados en la riqueza material y su desprecio a toda forma de trabajo. Ello no impidió, por supuesto, que factores como la difusión de la imprenta, el intercambio con los territorios italianos dependientes de la monarquía hispánica y la política de revalorización de los oficios mecánicos²⁷ incidieran en la cristalización de la conciencia autorial de escritores y de artistas plásticos, como en efecto sucedió²⁸. La diferencia radica en que el proceso de reconocimiento oficial se desarrollará en nuestro país por vías más intrincadas, debido a los obstáculos adicionales que el estado de la sociedad española impone a sus artistas.

El inmenso caudal de riqueza generado por la colonización del Nuevo Mundo, llegado a cotas máximas entre 1550 y 1580, junto al deseo de Felipe II de erigir un edificio monumental que conmemorase el triunfo en San Quintín (1557) y la afición del monarca por las artes crearon la ocasión propicia para que en torno a la capital del reino se dieran cita los mejores talentos artísticos de la época. Asimismo, «la importancia que otorgó el Concilio de Trento (1545-1563) a las imágenes, [...] la aparición de una cultura masiva y de un mercado cada vez más amplio multiplicaron el número de pintores» (Portús, 1999: 133). Así las cosas, mientras la Corona destinaba sumas formidables al encargo de pinturas con las que decorar las dependencias del Monasterio de El Escorial (1563-1584), los recaudadores de impuestos, movidos por la necesidad de restituir a las mermadas arcas públicas una mínima parte del capital invertido, respondieron en paralelo aumentando la presión fiscal sobre los artistas. En un contexto en que los reales caprichos se revelaban

²⁷ A finales del siglo XVI e inicios del XVII, en el contexto de una época de recesión económica se promovió en España un cambio en la consideración social de las actividades productivas como estrategia para superar la crisis (*vid.* Castro Cuenca, 1994: 526-530).

²⁸ Jean-Marc Buiguès (2019) ha examinado los detalles compositivos de las representaciones gráficas de autores en miniaturas y grabados de 1450 a 1650. Se trata de imágenes incluidas en manuscritos iluminados y ediciones impresas que muestran a los artífices en distintas actitudes. Una de las más comunes —y esperables en el sistema de vasallaje— es la pose de ofrenda, esto es, una escena en la que aparece el autor del libro presentando el fruto de su ingenio a un soberano, al papa o a la Virgen. La presencia de esta fórmula decae significativamente en la segunda mitad del siglo XVI, coincidiendo con la época en que el autor rompe «con esta imagen de una relación feudal para asumir su plena individualidad en retratos donde se diferencian claramente» (Buiguès, 2019: 452). Complementario de este trabajo es el de Rocío Cárdenas Luna (2019), que estudia el uso que de la imagen hicieron los primeros autores profesionalizados para presentarse ante el gran público como sujetos dignos de reconocimiento, hermanados con los pintores en vías de emancipación del gremio.

de todo punto incompatibles con el sostenimiento del erario, y especialmente tras la bancarrota sobrevenida en 1575, la vieja controversia en torno a la pintura se recrudeció en unos términos que trascendían lo económico e iban a marcar, a decir de Julián Gállego (1995: 10), «una revolución». A la luz de los hechos, resultaba perentorio como nunca antes determinar la naturaleza de una actividad que en aquellos años había demostrado ser capaz de cautivar al poder hasta el punto de sustraerle miles de ducados en su beneficio.

Aunque el caso español haya merecido un examen más profundo y la disolución de sus cofradías preindustriales se diese con cierto retraso, el problema de la liberación de los artistas plásticos fue una realidad común a todas las sociedades europeas. En la práctica, los gremios siguieron ostentando su poder en muchos territorios hasta bien entrado el siglo XVIII²⁹. Ascender en la escala social, con el aumento de capital económico y simbólico que ello requería, pasaba por escapar del cerco en que los estatutos del sistema corporativista constreñían a sus integrantes. Estos regulaban taxativamente aspectos como el precio, los salarios, el horario de trabajo y las cantidades que podían producirse y venderse, restringiendo la posibilidad de que los maestros artesanos acumulasen fortunas privadas. Los primeros pasos hacia la emancipación de los artistas se dieron a golpe de excepcionales disidencias³⁰.

Juan José Martín González describe en su estudio sobre el artista en el siglo XVII las condiciones en que tuvo lugar la conversión del artesano en compositor de ideas. Este proceso consistió en una lucha ideológica que se saldaría con una conclusión importante: «la elevación social del creador orgulloso de su profesión y, por extensión, también de su obra» (Martín González, 1984: 14-15). El ascenso del artista plástico, iniciado en el

²⁹ En Holanda y Alemania, al ser infrecuente que la Iglesia encargase obras, cobró relevancia singular la figura del marchante de arte, que aprovechaba la vulnerabilidad económica de los artistas para obtener el máximo rédito. Las condiciones leoninas que caracterizaban estos acuerdos y el exceso de oferta en un mercado sobresaturado de pintura barata motivaban que muchos tuvieran que emplearse en ocupaciones totalmente ajenas a la creación para sobrevivir. A esto hay que añadir el obstáculo adicional interpuesto por los gremios, que en algunas ciudades llegaron a prohibir expresamente a sus miembros el desempeño de cualquier oficio que no fuese el del taller. Las adversas condiciones en sus países de origen provocaron que muchos pintores y escultores germanos y flamencos se trasladaran a la próspera Italia, concretamente a Roma, donde era posible pintar sin intermediarios y en cuya Academia de San Lucas aspiraban a ingresar (*vid.* Wittkower, 1988: 208-222).

³⁰ El caso más conocido entre nuestros artistas es el de Diego Velázquez, al que en 1658 le fue concedido el hábito de caballero de la Orden de Santiago, pero no sin antes haber hecho declarar a numerosos testigos que el sevillano nunca había pintado más que por ingenua afición. Otros casos sonados se encuentran en Filippo Brunelleschi, encarcelado en 1434 por negarse a pagar la cuota de su gremio, y en Giovanni Battista Paggi, envuelto en un proceso judicial por reivindicar su derecho a ejercer libremente el oficio de la pintura todavía a finales del siglo XVI.

Cinquecento florentino merced a la protección que el papado, la nobleza y una naciente clase media prestaron a los talentos singulares, aunque azaroso y no exento de polémicas,

en la centuria siguiente obtendría ya grandes beneficios y vería cómo el movimiento se había extendido a todo el mundo occidental, incluida España naturalmente. [...] El modelo ya está aceptado y los artistas cuentan con su biografía y sus obras de arte entre los constructores de la historia (Martín González, 1984: 242).

Mucho antes de que el orden capitalista tal como lo conocemos hoy se afianzase, los creadores renacentistas y barrocos ya vivieron enfrentados en una competición feroz con sus semejantes. Los primeros artistas independizados de la colectividad anónima se mueven en una realidad en la que el clientelismo está a la orden del día; procuran, por tanto, cultivar relaciones con el poder a fin de obtener encargos o prebendas de diverso tipo, movidos siempre por la esperanza de alcanzar cierto renombre³¹. Nos encontramos ante unos sujetos ávidos de reconocimiento público que anhelan realizarse a través de sus obras, comprendiendo la conveniencia de participar en las intrigas de la vida social y política. Su única opción es atenerse a los gustos del comprador, para lo cual deben conciliar dos tipos de valores tan dispares como esenciales en un contexto de luchas religiosas: lo devocional y lo estético (Morán Turina, 2001: 113). La adquisición de conocimientos teóricos en su especialidad también se volverá prioritaria, máxime a partir del ideal estético del XVII, que retoma la primacía del concepto subyacente a la imagen. Convenido que el arte debe enmendar la naturaleza, no bastará con ser un hábil reproductor para confeccionar alegorías complejas.

Los artistas modernos se deben a unos pagadores exigentes que ejercen con respecto a ellos la doble función de soporte y coartador de su libertad³². Si por una parte procuran asemejarseles en apariencia y maneras, y aun rebasarlos en el lujo de que algunos se rodean, por otra padecen generación tras generación la dolorosa paradoja de saberse en deuda:

No poca de la consideración social de la pintura, por limitada que sea, la deben los artistas a los reyes, hasta tal punto que cabe pensar que, de no haber mediado intereses contrarios

³¹ Un estudio de la significación y detalles compositivos de los autorretratos de Velázquez, Murillo, el Greco, Carducho y otros pintores en el contexto de su época se encuentra —ilustraciones incluidas— en la sección tercera del ensayo de Susann Waldmann (2007).

³² En el rol de servidumbre que las sociedades asignan a los artistas plásticos estriba la gran sensibilidad de estos hacia la crítica, todavía más acusada, si cabe, que en el poeta. Este rasgo, que la psicología actual identifica como propio de la ansiedad social (*vid.* Villegas Besora, 2011: 346-350), se explica por el valor que al sujeto-creador se le confiere en términos de rentabilidad productiva, determinada a su vez con base a los gustos del público o los fines del mecenas.

de nobles y caballeros aferrados a sus privilegios, que trataron, por todos los medios, de impedir la promoción social de los pintores, éstos hubieran alcanzado antes su independencia social y económica (Gállego, 1995: 93).

Al desvincularse de sus compañeros de profesión, el pintor adquiere un nombre propio a cambio de someterse al criterio ajeno. En paralelo a la dignificación de las bellas artes³³, sus practicantes devienen esclavos de un talento que precisa siempre de otros para ver recompensado su esfuerzo. Quedan solos, a falta de un gremio que los guíe y de una academia que promocióne su carrera. Esta es la situación de los que no destacan por un talento excepcional ni se resignan a ser artesanos. Lejos de la brillantez desmesuradamente recompensada de Rubens, Velázquez o Bernini, «la tónica general es que los artistas sean de modesta condición económica» (Martín González, 1984: 196). A lo precario de la posición de los creadores comunes hay que sumar las restricciones impuestas por el imperativo teológico-moral, sobre todo a partir del cambio de conducta preconizado por la reforma tridentina. Es requisito que la pintura retrate temas edificantes para ser reconocida como actividad de interés social; es decir, útil por su capacidad para transmitir la palabra de Dios a los iletrados³⁴.

Si el arquitecto Diego de Sagredo afirmaba en obra tan temprana como *Medidas del romano* (1526) que la pintura era la más noble de las artes, por ser fruto del ingenio y por el gran poder sugestivo que ejerce sobre el espectador, en la práctica el artista español vivió hasta bien entrado el siglo XVII en una estructura social que le obligaba a validarse con el auxilio de jurisconsultos, literatos y tratadistas³⁵. Mientras esto sucedía, tanto los Reyes Católicos como posteriormente Carlos V y Felipe II se dedicaron a proteger la pintura italiana y neerlandesa. La batalla de los autóctonos no pintaba sencilla, y es que

³³ Juan Huarte de San Juan, con la reclasificación de las artes contenida en el tratado *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) fue el primero en España en otorgar a la música, la pintura y el dibujo el estatus de ciencias imaginativas. Discurre asimismo en su escrito sobre el talento innato del poeta, dueño de un ingenio que no se basa en la memorización de preceptos, sino en una virtud creadora que trasciende la pura imitación de modelos preexistentes y lo convierte en una criatura dotada de dones singulares (vid. García Aguilar, 2011: 108-111). Su sistema, aunque caído prontamente en el olvido, tuvo el acierto de anticipar la concepción que un siglo más tarde comenzaría a integrarse en la realidad (vid. Jacobs, 2012: 172-173).

³⁴ En esta línea surgió el *Deus pictor* en la tratadística de arte. Al igual que sucedió tempranamente con san Lucas, el tópico de Dios como primer pintor del mundo fue un recurso habitualmente utilizado en los escritos en defensa de la nobleza de la pintura en los siglos XVI y XVII. Siguiendo esa lógica, los pintores podían llamarse seres sagrados, en conexión directa con la divinidad que los inspiraba y les transfería sus habilidades (vid. Waldmann, 2007: 37-53).

³⁵ Remitimos a la reciente edición de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez (2018) a propósito de uno de los textos capitales de aquel proceso: *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su majestad en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura* (1629). Incluye los siete alegatos presentados por el presbítero Juan Rodríguez de León, Lope de Vega, el capellán José de Valdivielso, el humanista Lorenzo van der Hamen, el erudito Juan de Jáuregui y los juristas Juan de Butrón y Antonio de León.

el escaso aprecio de la pintura española en su propio país quedó confirmado tanto por la imposición de tributos sobre los cuadros —mientras que las obras de arte procedentes de Flandes estaban exentas del pago de la alcabala— como por la aceptación de la escasa calidad de las obras en el mercado libre. Hasta los sastres se hallaban mejor protegidos, y a finales del siglo XVI acreditaron una notable conciencia de su valía como artesanos (Waldmann, 2007: 31).

Nada que ver con lo que sucedía por aquellos años en los centros culturales de Mantua, Venecia, Florencia, Ferrara, Roma y Milán, donde ya existían academias³⁶ — más de quinientas, según cierto recuento de 1725 (Navascués, 2010: 82-83)— y los grandes artistas eran agasajados y aun solicitados humildemente para que se prestasen a engrosar las colecciones de las cortes principescas³⁷. A decir verdad, tampoco es que la vida resultase fácil en estos territorios; debido al volumen de competencia, según advierte Vasari (2013: 210) en la biografía de Pietro Perugino, «para vivir allí hay que ser industrioso, [...] así como saber ganar dinero, no siendo Florencia una tierra fecunda que pueda sustentar a quien tiene pocos medios», pero la intensa actividad de su mercado artístico les concedía al menos la posibilidad de desarrollarse profesionalmente y vivir de ello. Decisiva fue a este respecto la resolución del Gran Duque de Milán, que desde 1571 eximió a todos los miembros de la Academia de Dibujo (f. 1563) de la obligación de pertenecer al gremio de los pintores y, por ende, del abono de la correspondiente tasa (Wittkower, 1988: 220).

A propósito de lo anterior no podemos dejar de aludir, siquiera brevemente por su trascendencia simbólica, a los procesos en que se vieron envueltos el Greco, Vicente

³⁶ Hay constancia documental de que, a principios del siglo XVII, una alianza entre pintores italianos y españoles formuló sucesivos rogatorios a la Corona para que fundase una Academia Real de Pintura en la corte. Todos los intentos resultaron fallidos, entre otras razones porque los gremios, temiendo sin duda desintegrarse, se opusieron al proyecto (*vid.* Waldmann, 2007: 33-36).

³⁷ En el Renacimiento italiano fueron numerosísimos los escritos en defensa de la nobleza de la pintura, de los que aquí solo ofrecemos algunos nombres y fechas representativos. Entre sus teóricos más tempranos —tras Alberti y Da Vinci—, destacaron Francesco Lancillotti, Benedetto Varchi y Paolo Pino, autores de *Trattato di pittura* (1509), *Due lezioni sopra la pittura e scultura* (1546) y *Dialogo di pittura* (1548), respectivamente. De 1557 data el diálogo de Lodovico Dolce y en la década de 1580 vieron la luz las obras de Raffaello Borghini (1584), Giovanni Lomazzo (1584) y Romano Alberti (1585). Sostiene Gállego (1995: 117) que su ejemplo imbuyó en los pintores españoles del siglo siguiente el orgullo profesional de que carecían, reforzado con la presencia de artistas italianos llamados a colaborar en la decoración de El Escorial. Autores famosos en su país de origen como Luca Cambiaso, Luca Giordano, Pellegrino Tibaldi o Federico Zuccaro estaban acostumbrados a codearse con la nobleza y muy pagados de sí mismos. Tiziano, por ejemplo, rehusó acudir personalmente a la corte de Felipe II, limitándose a enviarle sus cuadros, sin perjuicio de que previamente Carlos V le hubiese concedido los títulos de conde y caballero de la Orden de la Espuela Dorada. El testimonio del jerónimo José de Sigüenza describe al protegido de los Farnese, que pocos años después de verse solicitado en España sería nombrado primer director de la Academia de San Lucas en Roma, «enamorado de sus manos» (Morán Turina, 2001: 101).

Carducho y otros pintores afincados en la corte madrileña contra diversas instituciones; cofradías o representantes del fisco que participaban de la consideración que situaba a las bellas artes entre los oficios serviles, ya fuese regateándoles la tasación de obras contratadas o reclamando el pago del impuesto asignado a los artesanos.

La sentencia de la primera demanda colectiva, dictada en 1633, aunque no fuese la primera favorable a las pretensiones de un artista estableció un importante precedente, por cuanto afectaba a un grupo cuyos integrantes lo único que compartían era su dedicación a la pintura y a quienes por primera vez les fue reconocida la común exención. El hecho de que no fuese una causa singularizada —como sí lo habían sido antes las del Greco— la revistió de un valor de aplicabilidad general a todos los artistas que en lo sucesivo se verían interpelados por análogos motivos, y eso, sumado a la popularidad de las personalidades que intervinieron en defensa de los demandados, convirtió dicha resolución en un arma poderosa a favor de la nobleza de la pintura³⁸. Veamos un fragmento de las razones alegadas por Lope en este contexto —corría el año 1629—:

Que no es necesario poner en duda el ser arte la pintura más que en tener luz el sol, pues, fuera de su interior grandeza, no hay arte liberal que no la haya menester para declararse por líneas, círculos y figuras, como consta de la filosofía en el *Menón* de Platón y en los *Problemas* de Aristóteles, y de la gramática, perspectiva, especularia, geografía, arismética [*sic*], astrología, anatomía, fortificación, arquitectura y arte militar. [...] Gran excelencia, única y rara y justamente debida a esta gloriosa emulación de la naturaleza, que solas sus obras se adoran, en cuya razón dijo un poeta: «Honra al pintor, si su grandeza ignoras, / siquiera porque pinta lo que adoras» (Lope de Vega, 2018: 114-115).

³⁸ En lo que respecta a la Península Ibérica, los tratados de artes figurativas en el siglo XVI fueron escasos, a excepción de los diálogos sobre la pintura antigua de Francisco de Holanda (ca. 1548) y *Comentarios de la pintura* (ca. 1560) de Felipe de Guevara. La de Holanda tuvo traducción española en 1563, aunque la repercusión de una y otra en su época se supone relativamente escasa, dado que la de Guevara permaneció manuscrita hasta 1788 y los diálogos de Holanda no se publicaron completos hasta 1896. Estima García Melero que «resulta muy posible que, dado el buen conocimiento del italiano y el latín, [...] se emplearan entonces las obras impresas en Italia sobre tales artes en calidad de recursos imprescindibles» (2002, II: 99). Vestigios de la toma de conciencia por parte de los españoles en la estela italiana son los tratados de Gaspar Gutiérrez (*Noticia general para la estimación de las artes*, 1600), Juan de Butrón (*Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, 1626), Vicente Carducho (*Diálogos de la pintura*, 1633), Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*, 1649), Lázaro Díaz del Valle (*Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibujo*, 1659) y Jusepe Martínez (*Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, 1675). Del examen contextualizado de su contenido se ha ocupado Francisco Calvo Serraller (1991). Otro testimonio del espíritu que animó aquellas composiciones es *El pincel* (1681), obra del cronista Félix de Lucio Espinosa y Malo que defiende la nobleza de la pintura así: «Es tanto lo que fervoriza, que se atrevió a decir el gran Petrarca, que divertidos con prudencia en sus primores pudiéramos elevar el discurso al conocimiento del soberano Autor Universal y reconocer el origen de nuestra fábrica maravillosa» (1681: 7).

Aquella victoria ni mucho menos supuso que los pintores fuesen ya considerados liberales y quedaran definitivamente a salvo de requerimientos fiscales. A lo largo del Seiscientos constan varias reclamaciones de idéntica naturaleza, interpuestas por sucesivos alcabaleros contra los pintores como gremio. De todas salieron bien parados, gracias probablemente a la jurisprudencia sentada con la sentencia del caso Carducho. El pleito más tardío de que se tiene noticia en esta época, de 1676, fue sobreseído³⁹.

La primera declaración oficial de la liberalidad de la pintura la emitieron al año siguiente las Cortes de Zaragoza. Ratificada por Carlos II, esta medida hizo del reino de Aragón el primer territorio en elevar la categoría social de los maestros del pincel, separándolos de las profesiones serviles. Aún transcurriría, sin embargo, otro siglo antes de que el cambio de estatus se hiciera extensivo a toda la península, permitiendo que los artistas rompiesen los lazos que desde época medieval los mantenían sujetos al reglamento de la asociación.

1.2.3 El sacerdocio de las letras

Algo distinta fue, como se apuntaba en la primera sección, la situación de los literatos, a quienes la escolástica no disputó su liberalidad, dado el carácter puramente intelectual de la escritura. No en vano, las bellas letras venían siendo admitidas desde la noche de los tiempos entre las artes ilustres; en parte, por el dominio que entrañaban de las disciplinas lingüísticas y de los géneros observados por la preceptiva grecolatina, mas sobre todo debido a la misión privilegiada que las tradiciones griega y judía atribuyeron al símbolo. San Isidoro, que dedicó los dos primeros libros de sus *Etimologías* (s. VII) a teorizar sobre gramática, retórica y dialéctica, había discurrido sobre los poetas en términos ambivalentes:

Antiguamente, a los poetas se les llamaba en latín «vates», y a sus escritos, «vaticinios», porque, cuando escribían, se sentían agitados por una cierta fuerza y una especie de locura; o quizá porque articulaban unas palabras con otras de acuerdo con un determinado ritmo. [...] Labor del poeta es presentar lo que realmente ha sucedido transformado bajo un nuevo

³⁹ Para una relación minuciosa de las contiendas judiciales de los artistas en esta época remitimos nuevamente al estudio de Gállego, que dedica tres capítulos a su examen e incluye una sección de anexos con la correspondiente documentación transcrita (*vid.* Gállego, 1995: 99-139; 159-175). Datos adicionales pueden encontrarse en el primer capítulo del trabajo de Waldmann (2007: 25-36).

ropaje merced a imágenes preciosistas y con cierta elegancia (Isidoro de Sevilla, 2004: 609-701).

De las universidades fundadas en Italia en los siglos XIII y XIV, que al principio solo contaban con cátedras de derecho canónico, civil y medicina, casi todas acabaron creando una cátedra de retórica, la más solicitada por los humanistas (Burckhardt, 1974: 191). Mediado el siglo XV, el reconocimiento de la poesía como arte autónomo de los saberes abarcados por el trívium favoreció que el versificar se convirtiese en signo de distinción entre las clases pudientes (Jacobs, 2012). Se da entonces «la incorporación no solo de humanistas a la docencia universitaria, [...] sino de sus textos y sus métodos» (Fernández Gallardo, 2000: 19). Sabido es que la escritura creativa contó desde épocas muy tempranas a miembros diletantes de la nobleza entre sus filas, con el marqués de Santillana y las consideraciones vertidas en su *Carta-proemio* (1449) como referentes arquetípicos⁴⁰. Un despertar de la conciencia autorial análogo al italiano se vislumbra en la carta de Juan Boscán a la duquesa de Soma, incluida en la edición príncipe de su obra (1543), en tanto en cuanto el poeta declaraba allí ser consciente de estar haciendo algo novedoso, contrario a los usos poéticos de la sociedad a la que pertenecía:

Antes quiero que sepan que ni yo jamás he hecho profesión de escribir esto ni otra cosa ni, aunque la hiziera, me pusiera en trabajo de probar nuevas invinciones. Yo sé muy bien cuán gran peligro es escribir. [...] De manera que si de escribir, por fácil cosa que fuera la que hubiera de escribirse, he tenido siempre miedo, mucho más le tuviera de provar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya. [...] Y si la cosa no sucediera tan bien como él desea, piense que en todas las artes los primeros hazen harto en empear (Boscán, 1999: 117-120).

El particular contexto sociohistórico en que tuvo lugar la expansión del Imperio español, tanto como el elevado concepto —no exento de ambigüedades⁴¹— que de la

⁴⁰ Reproducimos parte de la encendida defensa que Íñigo López de Mendoza adjuntó en el envío de su obra al condestable Pedro de Portugal como prueba de que la poesía nunca careció de apologistas: «Yerran aquellos que pensar quieren o dezir que solamente las tales cosas [los versos] consistan e tiendan a cosas vanas y lasçivas. [...] Me esfuerço a dezir el metro ser antes en tiempo, y de mayor perfección y más auctoridad que la soluta prosa» (Santillana, 2002: 502-503).

⁴¹ En *Ión*, el diálogo antes citado, el sabio griego distinguía tajantemente entre la *téchne* (técnica) y el *enthousiasmos* (inspiración) cuando se refiere al proceder de los poetas, de quienes dice que «no por medio de una técnica hacen y dicen numerosas cosas bellas sobre asuntos muy diversos [...], sino por medio de una condición divina» (Platón, 2004: 37). De hecho, bajo la consideración de que los poetas actúan necesariamente fuera de sí —«privados de su inteligencia» (*ibíd.*)— censuró en la *República* (ca. 370 a.C.) el uso de la poesía tradicional como recurso pedagógico. Platón la creyó responsable de la degeneración del sentido de justicia por promocionar modelos de conducta poco edificantes para los ciudadanos (*vid.* Pájaro Muñoz y Suárez González, 2015: 33-50). De los escritos de Platón se desprenden, por tanto, «dos

creación poética traslucen los escritos clásicos incidieron en la construcción de la individualidad del literato moderno. Esta, «que pasa por una paulatina transformación de las nociones de imitación y emulación, conlleva nuevas formas de expresión de la subjetividad que acaban modificando la acepción manriqueña de *fama* para desembocar en la idea lopesca» (Özmen y Padilla Aguilera, 2019: 3). Adicionalmente, coincidiendo con la popularización de las comedias, los hombres de letras próximos al público van a servirse tanto de la pintura⁴² como del género de las biografías de varones ilustres a modo de soportes para su autopromoción personal y profesional⁴³.

En lo tocante a la preceptiva literaria y los estudios de gramática son bien conocidas las aportaciones de Luis Vives (*De ratione dicendi*, 1532), Fox Morcillo (*De imitatione seu de informandi styli ratione*, 1554), Arias Montano (*Rhetoricum libri quattuor*, 1569), fray Luis de Granada (*Ecclesiasticae Retoricae*, 1570) y Sánchez de las Brozas (*Ars dicendi*, 1558 y *Organum dialecticum et rhetoricum*, 1579), que fueron a situar el arte retórico en grado de significación análogo a los estudios filosóficos⁴⁴. Preciso es recordar que los certámenes poéticos, convocados con ocasiones de toda suerte en torno a la corte,

concepciones contradictorias entre sí: por una parte, el poeta es un portavoz de los dioses, [...] y por otra un bribón a quien se debería expulsar e inhabilitar» (Fischer, 1972: 11).

⁴² La de estampar una imagen del autor en el frontispicio de su obra llegó a ser una práctica harto extendida en el Siglo de Oro, «hecho que hay que vincular sobre todo con el incremento del culto a la personalidad que se dio en el continente en esa época» (Portús, 1999: 161), y en particular la de los hombres de letras, como se advierte en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco. Las imágenes de Lope han sido objeto de extensos comentarios (*vid.* Portús, 1999 y Sánchez Jiménez, 2011), tanto por tratarse del poeta que mejor «ejemplifica al hombre de letras que fue consciente de la importancia de acercarse al lector» (Cárdenas Luna, 2019: 145) como porque en aquellas efigies es posible rastrear el proceso de fijación de una iconografía característica, que evoluciona a la par que el creador gana prestigio. De la misma moda participaron Góngora y Quevedo y también autores muy posteriores, privilegiados orgullosos de su estatus como Moratín y Jovellanos, que se hicieron inmortalizar por Goya.

⁴³ De origen grecolatino —en *De viris illustribus* de Suetonio (s. I d.C.) y las *Vidas paralelas* de Plutarco (ss. I-II d.C.) se sitúan sus referentes más antiguos—, la tradición de las biografías de hombres célebres se constituyó como tal a partir de las notas de san Jerónimo (s. IV d.C.) y la continuación realizada por Genadio de Marsella (s. VI d.C.), Isidoro de Sevilla (ss. VI-VII d.C.) y san Ildefonso (s. VII d.C.). En la Baja Edad Media, el género produjo diversas variantes —por un lado, el *De viris illustribus* (1330) de Petrarca y *De casibus virorum illustrium* (1373-1374) de Boccaccio; por otro, el representado por *Generaciones y semblanzas* (1450-1455) y los *Claros varones de Castilla* (1486), de los cronistas Fernán Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar, respectivamente— que a su vez registrarán sucesores en la segunda mitad del siglo XVI. A comienzos del Seiscientos, el poeta e historiador Gabriel Lobo Laso de la Vega compuso *Varones y hombres doctos e insignes en letras* (1614-1615), editada recientemente por María Heredia Mantis (2019). Entre las casi quinientas personalidades de que da cuenta dicho catálogo —cronistas, médicos, filósofos, rétores, teólogos e historiadores— destacan dos capítulos consagrados a poetas de todas las épocas. El recuento inicia con quince nombres de la antigua Roma, a los que en la tercera sección se añaden otros cincuenta y dos, desde el rey Juan II de Castilla hasta el propio autor del manuscrito, sin olvidar a los clásicos Ausiàs March, Boscán o Garcilaso, ni a otros más cercanos a su tiempo como Camões y Diego Hurtado de Mendoza. Compuesto con análogos fines en la misma época fue el *Panegírico por la poesía* (1627) de Fernando de Vera y Mendoza.

⁴⁴ Y participaron, además, en el debate del ingenio y el arte, aportando cada cual su propio punto de vista a propósito de las cuestiones del talento natural, el furor y la técnica, aunque sin distanciarse del *ars* aristotélica (*vid.* Roses Lozano, 2007: 160-164).

fomentaban la composición lírica y ofrecían plataformas para el éxito social y literario de sus participantes. La Contrarreforma no fue óbice para el surgimiento de academias en Valencia, Sevilla, Madrid, Granada y Zaragoza, cuyo número se vio redoblado a lo largo del XVII⁴⁵. Poetas, dramaturgos y prosistas contaron desde siempre con representantes ilustres y un robusto aparato teórico que acreditaba su mester como ciencia indiscutida. Otra fue, por tanto, su lucha.

No obstante la pátina de prestigio que el literato exhibía, hoy sabemos que en la práctica su posición era igualmente insegura por estar supeditada a los valores de la cultura teológico-clerical predominante y, en último término, a los vaivenes de la política⁴⁶. Además, el hecho de que a su actividad se le reconociese mérito intelectual no les eximía de la obligación común a todas las profesiones de justificar su utilidad. En el siglo XVI, pese a que «todo el mundo se sentía en estrecha dependencia de los literatos, como depositarios y propagadores exclusivos que eran de los tesoros de la antigüedad, [...] su situación en la vida era tal, en la mayoría de los casos, que veíanse forzados constantemente a defender su existencia» (Burckhardt, 1974: 237-238).

Para el creador moderno, autorrepresentarse como emisario de un nuevo modo de entender el mundo, provisto del carácter didáctico-directivo que lo convierte en líder natural por mor de su entendimiento superior, se prefigura como la mejor estrategia en el camino hacia la autonomía efectiva. Pero, evidentemente, ni la Iglesia sacudida por el cisma protestante⁴⁷ ni los gobiernos de signo absolutista que dirigían por entonces los

⁴⁵ Un estudio exhaustivo de la organización y el ambiente que rodeaba a las academias literarias del Siglo de Oro se encuentra en los trabajos de José Sánchez (1961) y Willard F. King (1963). Inicialmente fueron pequeñas tertulias vinculadas a órdenes religiosas que ninguno de los grandes literatos se privó de frecuentar. Aunque su actividad se circunscribiera a las artes liberales, tampoco era infrecuente que en aquellos encuentros se debatiese sobre referentes de la cultura visual tan importantes como la emblemática, cuya doble dimensión estética y didáctica resultaba particularmente sugestiva. Hubo también por entonces reuniones pictóricas como la de Francisco Pacheco en Sevilla, que a diferencia de las literarias presentaban un carácter mixto, más propio de una escuela para la transmisión de saberes teórico-prácticos que de un espacio concebido para el intercambio de ideas entre iguales. Sobre las relaciones de colaboración entre escritores y artistas en la cultura barroca, y en el caso de Lope de Vega en particular, véase Javier Portús (1999: 97-102; 133-161). Asimismo, Emilio Díaz Orozco (1981: 191-211) examinó la presencia del retrato *a lo divino* en la poesía barroca española, como entrecruzamiento de alegorías con sentido moralizador.

⁴⁶ «Los humanistas buscaban la cercanía del poder; se erigieron en la conciencia de las clases dirigentes. Al proponer a príncipes y magnates el ideal de elocuencia, utilísimo instrumento de poder, estaban tácitamente reclamando el reconocimiento de su función social» (Fernández Gallardo, 2000: 15).

⁴⁷ Frente a la elevada autoridad de que investía el catolicismo al clero, la Reforma luterana planteó que el individuo no precisaba intermediarios para rendir cuenta de sus actos ante Dios ni para interpretar el contenido de las Sagradas Escrituras. Esta manera subjetiva de concebir la religiosidad, que reconocía en el ser humano la capacidad de responsabilizarse de sí mismo, motivó una modificación sustancial de la imagen privada y pública del sujeto en aquellos países en los que triunfó el protestantismo —lo cual no obsta, como lo evidencia la producción mística del siglo XVI, que los cristianos cultos tendieran también a la introspección, aun a riesgo de cometer pecado de soberbia— (vid. Dülmen, 2016: 21-26).

destinos de las naciones europeas podían mostrarse partidarios de un apostolado seglar. El número de literatos que consiguió profesionalizarse en aquel entonces fue bastante reducido, explica Javier Portús, y su conducta, en el caso de aquellos que no vivían de las rentas y tampoco seguían la carrera eclesiástica se asemejaba a lo que la sociedad contemporánea reconocerá posteriormente con el marbete de la bohemia; «una bohemia relativa, pues no nacía tanto de una actitud vital como de la falta de medios económicos, motivada por el acaparamiento de la demanda de unos pocos escritores» (Portús, 1999: 76). No sin motivo se dan en esta época las primeras apariciones —episódicas— en literatura de personajes poetas o dramaturgos aspirantes, aficionados más o menos grotescos⁴⁸:

Cuando la literatura parece tomar conciencia de sí misma como de una actividad profesional dependiente del público y de la crítica, los testimonios sobre el mal poeta y la mala poesía se hacen frecuentes; fenómeno que no puede ser ajeno al florecimiento de academias literarias, más intenso en el siglo XVII que antes. No sin razón se ha estimado ese siglo como el más «literario» de la época áurea: es, en efecto, el tiempo de las academias y certámenes, de las polémicas y sátiras, de la empresa teatral en desarrollo y del mecenazgo problemático (Sobejano, 2009a).

Tampoco ha de sorprender que la concepción secularizada de la existencia de que algunos autores hacían gala se resintiese de las acusaciones de herejía debidas a la manifestación de un orgullo desmedido⁴⁹, cuando no a costumbres poco morigeradas⁵⁰. Conforme las artes se afianzan como instrumentos de control social y la posesión de

⁴⁸ Algunas se localizan en el *Guzmán de Alfarache* (1602) de Mateo Alemán, el *Coloquio de los perros* (1613) y la *Adjunta al Parnaso* (1614) de Cervantes, *El pasajero* (1617) de Suárez de Figueroa, *La vida del Buscón* (1626) de Quevedo y *El diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara, amén de en otras menos conocidas (vid. Sobejano, 2009a).

⁴⁹ «Prodigioso hombre» llama Tirso de Molina a Lope por boca de Lucrecia en la jornada primera de *La fingida Arcadia* (1634), donde equipara al Fénix con el rey Salomón, Cicerón y Ovidio (vv. 22, 93 y 95). Lo hiperbólico de este tipo de encomios recae en el colmo de la soberbia en la producción del grupo de *La Pléiade*. Por ejemplo, un Pierre de Ronsard imbuido de neoplatonismo renacentista afirma en una de sus *Odas* (1550) que «nous [los poetas] sommes nommez des Dieux les interpretes» (Ronsard, 1866: 203).

⁵⁰ Quiso Marsilio Ficino llamarlos al orden en *De triplici vita* (1489), obra tripartita cuyo primer tratado consagró, retomando una de las cuestiones planteadas por Aristóteles en su colección de *Problemas*, a dar consejos a los hombres de letras para conservar una buena salud física y mental. Consideraba el protegido de los Médicis que poetas e intelectuales eran propensos a la melancolía a causa de la naturaleza misma de su ocupación, que obliga al aislamiento, y advertía que las búsquedas literarias o científicas, prolongadas en exceso, tienden a la disolución del espíritu. Así pues, con objeto de evitar el exceso de bilis negra en el organismo, aconsejaba moderar la alimentación, abstenerse de velar durante la noche y restringir la bebida y la frecuencia del coito: «Cuando la mente se ha purificado con una disciplina moral de todas las perturbaciones corporales y está orientada por un amor religioso y ardentísimo hacia la verdad divina, es decir, al mismo Dios, al instante, como dice el divino Platón, la verdad penetra en la mente divina y despliega con felicidad suma las verdaderas razones de las cosas que están contenidas en ella» (Ficino, 2006: 49).

conocimientos científicos se vuelve divisa de prestigio, el literato, apunta Manfred Tietz (2011: 440), encarna a «un “laico” que tendrá que legitimar su acto de “tomar la palabra”». Su adversaria —a la par que benefactora— es una institución milenaria que no protege el ingenio seglar sino en la medida en que puede valerse de él para sus propios fines. Las suspicacias que la manera de vivir de algunos escritores llegó a suscitar, redobladas en el contexto de la Contrarreforma, contribuyeron a su descrédito público.

Para que un proyecto de características semejantes pueda adquirir verdadera entidad hará falta la aparición de una literatura laica militante, nacida del descrédito de las autoridades tradicionales que a la vuelta de dos siglos desembocaría en la Revolución de 1789. Hasta entonces, escritores y poetas subordinados a los intereses de terceros se encontrarán en la difícil situación derivada del hecho de que la suya, a diferencia de las artes plásticas, se trata de una actividad «no sujeta a gremios ni legislación hasta hace relativamente poco» (Álvarez Barrientos, 2000: 12); por ello, de interés discutible en el engranaje estamental.

La literatura, bien que de alcance todavía relativamente restringido en el Siglo de Oro⁵¹, contenía en sí un potencial desestabilizador que recomendaba someterla a estrecha vigilancia. Si la composición en serie de obras teatrales y novelescas constituyó una posible salida para algunos hombres de cultura —a menudo combinada con labores de traducción, secretariado o preceptoriles—, y la creciente demanda de este tipo de material permitió de hecho que autores como Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca o Alonso de Castillo Solórzano se contaran entre los pocos privilegiados que pudieron ver relativamente colmadas sus aspiraciones de lucro (García Cárcel, 1988), «tanto Tirso de Molina como Calderón de la Barca se vieron obligados a abandonar su producción de teatro profano por haberse integrado ellos mismos —como sacerdotes— en el sistema de la cultura religiosa» (Tietz, 2011: 453). En realidad, si nos atenemos a los testimonios y

⁵¹ En un trabajo sobre la alfabetización en las sociedades urbanas del XVI, Serafín de Tapia enumera las iniciativas promovidas para instruir en las primeras letras a los hijos de familias humildes. Esto se hizo como medio de conjurar el incremento de la tasa de criminalidad observado en algunas ciudades en plena explosión demográfica. La formulación mediante provisión real (1553) de los primeros estatutos reguladores de los colegios erigidos al efecto prueba, según el investigador, que el analfabetismo del pueblo llano en esta época no habría sido un fenómeno tan demoledoramente extendido como la tradición venía considerando (*vid.* Tapia, 1994: 281). Por otro lado, apunta que, si bien la calidad de la instrucción recibida solía ser deficiente, las cifras recabadas muestran que no era en absoluto infrecuente que los profesionales artesanos supieran leer y escribir. Tapia concluye estableciendo una correlación entre los altos niveles de alfabetización de la población castellana de la época y el endurecimiento de la censura literaria, responsable del retroceso cultural que las masas populares experimentaron en el siglo XVII (Tapia, 1994: 307). A este respecto, Dülmen (2016: 13) observó que los primeros pasos en el desarrollo del pensamiento y la acción individuales se dieron en paralelo a la alfabetización.

reflexiones teóricas recogidos en los estudios sobre el estatus del literato en el Renacimiento⁵², no sería acertado situar los primeros pasos —erráticos, vacilantes aún— hacia su emancipación intelectual antes de la implantación de las políticas reformistas de Felipe V y Fernando VI. Padre e hijo fueron los primeros en dejar la censura literaria y la concesión de licencias de impresión en manos del Consejo Real a principios del siglo XVIII, arrebatando al Santo Oficio dichas prerrogativas (Gunia, 2008: 51-52).

1.2.4 Del *artifex* ingenioso al creador genial

Volvamos ahora sobre la figura del artista plástico. Tras examinar el caso de Leonardo, hemos sabido que la cuestión del ingenio instruido actuó como catalizador de su consagración pública en calidad de hacedor inteligente. No obstante, esta primera conquista del humanismo constituye la etapa inicial en la larga carrera hacia la independencia del espíritu sometido al dogma. En el Renacimiento, el arte sigue cumpliendo fines utilitarios y toma las ideas directamente de las formas. Es la complejidad del aparato ideológico lo que varía con el tiempo, y ello requiere la participación de intelectos cada vez más sutilizados. El siglo XVII verá nacer un nuevo concepto de creador mucho más próximo al actual, que es síntesis de dos teorías poéticas opuestas: por un lado, la función de imitador de la naturaleza que le asignaba la poética aristotélica; por otro, la de creador de nuevos mundos a partir de la inspiración, propia del idealismo platónico. Si en época renacentista el mayor mérito del artífice consiste en imitar la naturaleza, el Barroco comprende el arte como instrumento para mejorar esa naturaleza al servicio de «la idea como cosa sublime, [...] como lo que proporciona la regla y la norma» (Schlosser, 1976: 587).

La premisa de la existencia de una belleza objetiva, supeditada a preceptos universales, implica que para cultivar decorosamente las artes deben conocerse primero las leyes que las gobiernan. De ahí surge el artista abanderado del método: «El artista, para imponerse tiene que leer. No hay duda de que el artista se hace más culto en el siglo XVII, al seguir el ejemplo de los que descollaban» (Martín González, 1984: 223). Pero no

⁵² Remitimos al volumen editado por Tietz y Trambaioli (2011) y al número de *Bulletin Hispanique* dirigido por Pedro Ruiz Pérez (2019) sobre las representaciones de autor en la literatura de los siglos XV a XIX, de cuyo contenido seguimos varias aportaciones.

les basta con observar la antigua teoría de las proporciones ni la regla de las tres unidades. El privilegio de la idea proveniente del sustrato medieval se da la mano con un elemento cualitativo trascendente de factura platónica en la caracterización del sujeto-creador, desde que se admite que la capacidad mental para producir un cuadro o una escultura bellos tiene su base en dones concedidos por fuerzas superiores. El concepto de que *el artista nace* —pues Dios le inoculara desde temprana edad visiones del ser verdadero—, presente en los teóricos humanistas, será reformulado por los tratadistas barrocos:

El Barroco no es una degeneración, sino un cambio violento de las formas del estilo renacentista. Pero dicho fondo polémico llevaba ya a otra abstracción, a la abstracción de las formas, en la valoración del estilo. Según ella, el desarrollo de la historia de los estilos obedecía a un proceso inmanente, a una fuerza interna o vida de las formas que necesariamente las va cambiando. Así se llegó a la *Historia del arte sin nombres*. Había en esta concepción algo de lo que se daba en la consideración positivista del lenguaje, cuando lo veía como cosa independiente, con vida propia, regido por sus leyes; olvidando la parte creadora del individuo, del hablante, del escritor, verdadero modelador de ese material que recibe (Orozco Díaz, 1981: 24).

Si el arte no se nutre de la naturaleza, sino que crea a semejanza de ella, parece claro que los verdaderos artistas han de poseer algo más que una aguda capacidad de observación: el genio, a partir de entonces entendido como «la agudeza que hace posible el descubrimiento en la realidad de insólitas relaciones y su expresión mediante el artificio» (Guillén, 2007: 20). Los tratadistas del Seiscientos ponderan la calidad del artífice con base a su competencia para plasmar lo bello ideal a partir de la combinación del estudio y el talento, recomendando encarecidamente el primero, pero estimando imposible alcanzar la excelencia en ausencia del segundo. Así lo había matizado el autor de las *Vite* (1550) en el capítulo dedicado a Francesco Mazzola: «Ciertamente, no niego que trabajar con furor no es el estado más perfecto, pero critico también no trabajar nunca» (Vasari, 2013: 291). Con todo, en España aún persiste la idea de que el arte se aprende en el seno de la corporación gremial o, cuando las circunstancias lo permiten, bajo el auspicio de una academia y con arreglo a un programa prediseñado. «Durante tres siglos el academicismo dominó la política artística oficial» (Hauser, 1993, II: 45) y no será hasta la rebelión sentimental del siglo XIX, al plantearse la inexistencia de una norma universal, cuando la teoría del arte acierte a desprenderse de convencionalismos y acepte la expresión sin fórmulas fijas.

Antes de llegar a ese estadio, poetas y pintores transitan una vez más sendas paralelas debido a la diversa consideración que sus respectivas disciplinas merecen. Los conceptos de genio e ingenio, intercambiables al principio, van separándose a medida que el primero absorbe matices extraordinarios. Su ascenso en el horizonte estético determina el declive de la *imitatio*. Aplicado a la poética barroca, la posesión del genio va a implicar la capacidad de inventar haciendo uso consciente de una libertad creadora que se sobrepone a la preceptiva. Hay en la estética barroca una defensa implícita de lo nuevo y lo vario, símbolo del intelecto que, aunque embargado de espiritualidad ascética, al mismo tiempo se siente impelido hacia lo puramente terrenal. Podemos confrontar a modo de ejemplo el discurso de Luis Alfonso de Carvallo en el *Cisne de Apolo* (1602), a propósito de la relación que establece entre el vate y la poesía. De esta última dice que es hija del furor⁵³, ya nacido del amor, ya del misterio, de una revelación profética espontánea o del que se extrae de la proporción armónica; del poeta, que «aprehendiendo con su imaginativa, viene a inflamarse el cuerpo, como con la ira y con esta inflamación y ardiente furor, casi desasido del espíritu, como fuera de sí, viene a trazar y a componer tanta variedad» (Carvallo, 1997: 371). Su concepto de la creación lírica como resultado de una suerte de trance místico contrasta con la sobriedad de Francisco Pacheco, en cuyo *Arte de la pintura* (1649) leemos que el pintor se adiestra inicialmente a base de imitaciones sencillas; más adelante, trazando figuras a partir de modelos de reconocido prestigio, y que solo en último término estará en condiciones de crear por sí mismo —la cursiva es nuestra—:

Y aquí se han de *ajustar y corregir* los buenos pensamientos del Pintor [Dios]. Y cuando esto faltare, o no se hallare con la belleza que conviene, [...] viene admirablemente el valerse de *las hermosas ideas que tiene adquiridas* el valiente artífice. [...] De manera que la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural, y de lo natural a las ideas: *buscando siempre* lo mejor y más seguro y perfecto. [...] Así lo hacía también su maestro del mismo Rafael, Leonardo da Vinci, [...] el cual, *primero que se pusiese a inventar cualquier historia, investigaba* (apud. Calvo Serraller, 1991: 406-407).

Nada en las consideraciones del maestro de Velázquez hace pensar en arrebatos sobrenaturales. Sus conceptos se encuentran enraizados en la tradición hasta el punto de

⁵³ La diferencia entre furor e ingenio radica en la transitoriedad del primero. Con todo, «ambos son procesos naturales opuestos a la artificialidad de los preceptos» (Roses Lozano, 2007: 167). Para Carvallo, el ingenio es superior por ser lo que permite alcanzar el verdadero conocimiento, de manera que el poeta que no posea una disposición natural no puede aprehender la materia.

que «algunos de sus capítulos son simples y literales traducciones de estos [Vasari, Dolce y Leonardo] o de Lomazzo, Zuccaro, Armenini, Van Mander u otros» (Calvo Serraller, 1991: 371). La idea se trabaja, no surge de improviso, así al teorizar como ejecutando propiamente el arte de la pintura. A lo sumo amplifica los fundamentos renacentistas al ponderar las capacidades del entendimiento iluminado, pero manteniéndose fiel a la base técnica. Allí donde a una actividad de liberalidad indiscutida cabía asociar estados mentales sublimes —«causado de alguna destemplanza caliente del cerebro» (López Pinciano, 1998: 125), diría el famoso helenista en su *Philosophía antigua poética*⁵⁴ (1596)—, la pintura del XVII todavía en pugna por su ascenso precisaba resaltar el carácter estrictamente metódico de su práctica, como una búsqueda consciente que se prolonga a lo largo de toda la vida del artista. La perfección pictórica, alcanzable solo por unos pocos, era en todo caso mérito de la práctica y el conocimiento; nunca fruto de un exaltado remontarse a regiones etéreas.

⁵⁴ Una exposición detallada de las teorías literarias del humanista se encuentra en el estudio de Sanford Shepard (1962).

1.3 *Entendimientos instruidos y superiores. El siglo XVIII*

1.3.1 **La nueva estética**

Al ocaso de la antigua metafísica se produce una revolución filosófica, de la que emerge un empirismo relativista que niega el valor absoluto de los principios naturales. El espíritu promotor de las transformaciones sociopolíticas coadyuvantes a la constitución del Estado liberal se abre paso conforme decae la escolástica. Los procedimientos analíticos que se proponen para dar cuenta de la realidad —«una antropología con pretensiones científicas» (Dülmen, 2016: 69)— alcanzan también a las artes liberales. Aparece por primera vez una estética subjetiva a la que preocupan las cualidades de la belleza moral. Dicha concepción de belleza, consistente en la unidad armónica entre formas y contenidos, en la esfera del arte se traduce en el acatamiento minucioso de unas máximas rasantes que tienden a la adecuación de las obras a un fin determinado. El núcleo del debate se centra en esclarecer, por un lado, la índole de las máximas teóricas que deben regir cada disciplina⁵⁵, y, por otro, la utilidad objetiva que su práctica reporta al avance del ser humano. A partir de la base racional articulada en siglos anteriores, el sujeto dueño del conocimiento se alza como agente de cambio, esgrimiendo la capacidad razonadora que lo habilita para desterrar supersticiones y aproximarse a la verdad última de las cosas.

En el ámbito cultural, Italia había continuado ostentando hasta el siglo XVII una posición preponderante por la magnificencia de su patrimonio y lo copioso de su producción histórica y técnico-teorética, alumbrada en el seno de las prestigiosas escuelas y academias diseminadas por todo su territorio. La Academia de París (f. 1666) asumió su herencia, constituida en el curso de pocas décadas en uno de los centros científicos, literarios y artísticos a la vanguardia del continente. Así, Francia, desde su papel de intermediaria acabó por arrebatar a Italia su hegemonía, conservándola a lo largo de todo el siglo XVIII, en que sus ideas críticas van a extenderse con mayor o menor calado por toda Europa (*vid.* Schlosser, 1976: 533-541). A la zaga del ejemplo italiano —y con el ideal histórico de Vasari todavía muy presente— se escriben un sinnúmero de tratados,

⁵⁵ Incluida, naturalmente, la literatura: «il Settecento costituisce infatti il secolo in cui la stipulazione dei patti narrativi è più incessante e multiforme, ed è in essi che si condensano le tensioni psichiche degli scrittori» (Calabrese, 2002: 39).

críticas y colecciones biográficas de artistas en las principales naciones⁵⁶. La moderna historia del arte nace en este periodo⁵⁷, al calor de una atmósfera intelectualista que se entregó entusiasmada a la especulación en todos los campos del saber.

Entre las discusiones dieciochescas también ocupa un lugar destacado el artista en cuanto ser pensante. Aceptada la liberalidad de las artes y fundadas las academias que las promocionan, a continuación se tratará de hacer sobresalir a aquellos cuya vida y obra puedan servir de modelo de excelencia. El artista importa cada vez más como sujeto social, laureado y laborioso, y se requieren las efigies de quienes han alcanzado la gloria. Esta idea «quizá pudiera explicar una parte del gran número de dibujos y copias de retratos de artistas que conservamos de nuestro siglo XVIII» (García López, 2014: 129).

Por otra parte, se especula a propósito de las cualidades que les permiten producir obras singulares. En el proceso de afirmación histórica que las artes y la literatura venían sosteniendo desde el Renacimiento, en esta nueva fase interesa construir un armazón de fundamentos científicos, fraguado de razones incontestables que proporcionen el respaldo definitivo al aserto de su liberalidad. El léxico neoplatónico cobró vida nueva en las teorías de Giambattista Vico (*Ciencia nueva*, 1725), Joseph Addison (*Los placeres de la imaginación*, 1712) y el conde de Shaftesbury (*Carta sobre el entusiasmo*, de 1707, y *Características de hombres, costumbres, opiniones y tiempos*, en 1711). Estos apuntaban ya en las primeras décadas la importancia de la originalidad en el proceso creativo, y otros tantos filósofos, escritores e historiadores europeos se sumaron a las indagaciones reflexivas de este género, especialmente en Inglaterra y Suiza a través de las aportaciones de Johann Bodmer (*Del influjo del uso de la imaginación*, 1727, y el *Tratado crítico sobre lo maravilloso en poesía*, 1740), Edward Young (*Conjeturas sobre la originalidad en la composición*, 1759), William Duff (*Ensayo sobre la naturaleza del genio original*, 1767),

⁵⁶ La producción biográfica de artistas en España, prácticamente inexistente antes de esta época, tuvo su referente más señalado en el cordobés Antonio Palomino, autor de *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), cuyo tercer volumen contiene doscientas veintiséis vidas de artistas vinculados a nuestro país. Esta obra ejerció, pese a sus imprecisiones cronológicas y escaso sentido crítico, un importante papel en la constitución de la conciencia histórica de los maestros del pincel (Bassegoda, 2004: 95). Su valor teórico radica en que «hasta entonces no se había publicado ningún tratado en España con unos planes tan ambiciosos, que, sucesivamente, dieran cuenta pormenorizada del catálogo completo de tópicos sobre teoría de la pintura y sobre la historia del arte español a través de las biografías de sus principales protagonistas» (Calvo Serraller, 1991: 619). De la acogida del proyecto en su época y la imagen que Palomino proyectó de sí mismo a través de su escritura se ha ocupado Marta Cacho Casal (2020).

⁵⁷ Una de las obras más importantes que se escribieron en aquel clima de unión espiritual ítalo-franco-germana es la *Historia del arte de la Antigüedad* (1764), del arqueólogo Johann Winckelmann, cuyas teorías fue a rebatir Gotthold Lessing en su *Laocoonte* (1766), a propósito de los límites y ventajas que la pintura y la poesía tienen una respecto de otra. Véase la nota subsiguiente.

Robert Wood (*Ensayo sobre el genio original de Homero*, 1769) y Alexander Gerard (*Ensayo sobre el genio*, 1774).

A partir de las traducciones al alemán, Lessing⁵⁸, Herder y Kant contribuirán a la conformación conceptual del artista-genio tal como lo entendieron los autores del *Sturm und Drang*, es decir, un sujeto iluminado por un don especial, dueño de sí, que crea lo nuevo y canta lo sublime a partir de su particular subjetividad⁵⁹:

1.º Que el genio es un *talento* de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, que *originalidad* debe ser su primera cualidad; 2.º Que, dado que puede también haber un absurdo original, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, *ejemplares*; por tanto, no nacidos ellos mismos de la imitación, debiendo, sin embargo, servir a la de otros, es decir, de medida o regla del juicio; 3.º Que el genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como *naturaleza*, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga el poder para encontrarlas cuando quiere; [...] 4.º Que la naturaleza, mediante el genio, presenta la regla, no a la ciencia, sino al arte, y aun esto, solo en cuanto este ha de ser arte bello (Kant, 2013: 251).

La idea se instala entre los pensadores y literatos del norte de Europa. No tanto en Francia, donde proseguía la polémica entre los autores antiguos y modernos y algunos como Voltaire y Diderot, bien que en absoluto desconocedores de la dimensión emocional del proceso creativo, se mostraban ambiguos en sus consideraciones sobre el particular (*vid.* Román Gutiérrez, 2019: 651-656). Con todo, a partir de la aparición en el séptimo volumen de la *Encyclopédie* (1751-1772) de un artículo donde se reconocía al genio como sujeto original y pasional, el concepto también irá abriéndose paso en el país galo, hasta su ascensión definitiva con el cambio de perspectiva asociado al desmantelamiento del Antiguo Régimen (*vid.* Guillén, 2007: 21-22).

⁵⁸ Pese a censurar los modelos franceses y abogar por la libertad de pensamiento, el cristiano racionalista que era Lessing condenaba la caricatura y toda suerte de proceso deformante de la materia artística, redirigiéndose invariablemente al ideal de los usos clásicos: «La autoridad civil misma no consideró indigno de atención el hecho de usar su fuerza para mantener al artista en la esfera que realmente le correspondía. Es conocida la ley de los tebanos que ordenaba al pintor y al escultor embellecer el objeto que copiaban y les prohibía bajo sanción el hacerlo más feo de lo que era» (Lessing, 1990: 14-15).

⁵⁹ Posteriormente, Schopenhauer comparará al genio con los escapados de la caverna platónica, y cita la *amabilis insania* de Horacio —la que produce la inspiración poética—, porque, según el filósofo alemán, «con frecuencia se ha observado que la genialidad y la locura tienen una cara en la que se limitan mutuamente y hasta se transforman una en otra» (Schopenhauer, 2009: 244). De la clarividencia a la enajenación voluntaria de lo real no distaría, pues, más que un paso.

1.3.2 El pintor, académico de segunda

En nuestro país el siglo asoma con un relevo dinástico. Un Felipe V resuelto a despojar a la Iglesia de su exceso de competencias dio continuidad al proceso de neocorporativización iniciado a finales del XVII. Entre las consecuencias más conocidas de sus políticas reformistas, además de la secularización de la enseñanza básica, figura la fundación de un elevado número de instituciones —academias, cabildos, colegios y cofradías— que en su origen «no tiene otro objeto que la consecución de privilegios para sus miembros y el logro de una mayor dignidad social por medio de la presión colectiva que nace de su agrupación» (Castro Cuenca, 1994: 532). En interés de asegurarse el apoyo de cierto sector social emergente, el nuevo monarca consiente la constitución de cuerpos que, por una parte, satisfacen la demanda de un colectivo exigente como lo era la burguesía culta, al tiempo que, por otra, proporcionan a la Corona fuerzas legitimadoras laicas, pese a que la Iglesia seguía controlando las universidades. Se trataba, en último término, de que «las artes colabora[se]n activamente con los políticos para disimular el terrible estado de la monarquía» (Gállego, 1995: 136).

En un contexto en que el clero ha perdido parte de su antiguo predicamento y las iniciativas del Gobierno propenden a desembarazarse progresivamente de su fiscalización, la imagen del artista como agente social va a experimentar un ascenso momentáneo a la altura de sus expectativas al ver realizado por fin el proyecto de erección de una academia con soporte estatal⁶⁰. Establecida inicialmente como escuela privada bajo la dirección del escultor italiano Domenico Olivieri (1741-1744), la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hubo de pasar un dilatado periodo de prueba en el que estuvo dirigida por una junta preparatoria, antes de adquirir por Real Decreto —12-IV-1752— la dignidad que todavía hoy conserva. Es interesante, por lo que toca directamente a nuestro discurso, el hecho de que la aprobación de sus primeros estatutos —redactados a imagen y semejanza de los de la Real Academia de Pintura y Escultura francesa (f.

⁶⁰ A expensas de los primeros Borbones, las Reales Academias —que en su origen habían sido tertulias privadas de la aristocracia— ejercieron importantes labores de mecenazgo en el campo de la literatura y las artes y contribuyeron, junto con los primeros periódicos, a la profesionalización de quienes se dedicaban a tales oficios. Destacan, además de la de San Fernando, la Real Academia Española (1713), la de Historia (1738) y las de Buenas Letras de Sevilla (1751) y Ciencias y Artes de Barcelona (1764). Bajo el reinado de Carlos III se fundaron la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia (1768) y la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz (1778). En tiempos de Carlos IV abrió sus puertas la de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1792).

1648) y la de San Lucas en Roma (f. 1593)— se demorase ocho años, debido a las desavenencias existentes entre el equipo responsable original —formado por treinta y dos artistas y ocho miembros representantes de la nobleza y la Corona— y el que posteriormente acabó teniendo e hizo de ella un órgano al servicio de sus patrocinadores. En el primer reglamento impreso (1757), ratificado por Fernando VI, el número de aristócratas al mando había crecido exponencialmente⁶¹, de manera que, tan solo cinco años después de su refundación, la Academia había dejado ya de constituir el espacio gestionado por y para artistas con el que soñaban los principales interesados —de ahí que hablemos del ascenso en términos relativos— (vid. Bédat, 1973: 43-46).

No debe olvidarse, a propósito del carácter conservador de la institución, que las percepciones en materia estética continuaban en nuestro país poderosamente condicionadas por la prevalencia del sistema de valores del catolicismo contrarreformista, el cual, como ha observado Gunia (2008), dificultó y retrasó la implantación efectiva del ideario ilustrado en las acciones de gobierno hasta el reinado de Carlos III (1759-1788). En lo que concierne a las bellas artes dieciochescas, consecuencia de la presión ideológica y del aislamiento cultural de los artistas nacionales⁶² fue su estancamiento estilístico, que Noemí Cinelli atribuye al hecho de que «no contaban con una formación adecuada [por] la imposibilidad de la joven Real Academia de San Fernando de ofrecer un profesorado altamente cualificado y un plan de estudios apropiado» (Cinelli, 2013: 303).

El Barroco español había impreso sobre la herencia italiana las huellas de su singular carácter; en él convivían un vivo interés por la antigüedad clásica y las consignas manieristas importadas de las experiencias en Roma —centro de peregrinación artística de prestigio parejo a Florencia en esta época— y a través de los italianos afincados en la corte, además de la medida jesuítica que alentaba tratados de la talla del *Arte de la pintura* de Pacheco. La crítica se muestra unánime en cuanto a que nuestros artistas carecían de personalidad propia al alborar el Siglo de las Luces porque «el fuego, el arranque, la bizarra intemperancia y el barroquismo alegórico [de los italianos] deslumbraron los ojos y avasallaron la voluntad» (Menéndez Pelayo, 2018, III: 1037).

⁶¹ Los consiliarios —así se denominaban— «eran nombramientos reales propuestos por el protector, y debían ser elegidos de entre los Grandes de España, los ministros o las “personas más autorizadas de mi Corte”. [...] Casi todos los redactores de estos *Estatutos* de 1757 fueron nombrados consiliarios y dieron las pautas a seguir. [...] Tal y como fueron concebidos dejaron en sus manos el gobierno absoluto de la Academia junto al viceprotector» (Navarrete Martínez, 1999: 53).

⁶² Pese a que la Academia de San Fernando convocaba con periodicidad variable concursos y adjudicaba pensiones para sufragar estancias de los estudiantes en Roma, las plazas raramente pasaban de cuatro o seis, por lo que el número real de aspirantes que tenían la posibilidad de acceder a una formación de calidad y contribuir a la renovación del arte español era francamente limitado (Navascués, 2010: 87-88).

La carencia de maestros de primer orden en suelo patrio fue suplida con la contratación de artistas provenientes en su mayoría de Italia, entre los que despiden los nombres de Giambattista Tiepolo, Francesco Sabatini y Anton Mengs. Este último, apodado «el pintor filósofo», murió en 1779 tras haber ocupado ocho años el puesto de pintor de cámara. Su ejemplo contribuyó a la elevación del artista en el imaginario español por razones exclusivamente sapienciales, dado que Mengs, un pintor sin carta de nobleza, fue llamado a la corte madrileña debido a la fama de experto que en el campo de la teoría estética se le atribuía. Redactó, en efecto, un tratado en que discurre sobre la noción de la belleza en términos rezumantes de dogmatismo neoclásico, como un ideal alcanzable mediante la unión artificiosa de los retazos de excelencia hallados dispersos en la naturaleza. Al año siguiente de su muerte, el diplomático José Nicolás de Azara editó sus escritos⁶³, hizo erigir una efigie suya en bronce y adjuntó a las reflexiones del artista checo un comentario de su propia autoría donde refutaba los puntos que juzgaba dudosos, sin dejar por tales disensiones de elevarlo a la categoría de genio y dictador estético de su tiempo. Mengs fue imitado irracionalmente por los artistas españoles, cuyo estilo alimentó el goyesco en sus primeras etapas, y su espíritu crítico, que tildaba a Velázquez y Miguel Ángel de vulgares naturalistas, embargó la pintura española hasta bien entrado el siglo XIX. Pocos pintores antes de aquel habían cosechado tamaño reconocimiento, ni mucho menos merecido similar tributo póstumo en España.

En consonancia con las teorías reformadoras de la consideración social de los oficios que venían formulándose desde la crisis del siglo XVI, los artistas-intelectuales dieciochescos aspiran a formar una élite reconocida por su utilidad social⁶⁴. Dicho de otra forma, el derecho de acceso a los privilegios estriba para ellos en el beneficio simbólico

⁶³ Partícipe de la preocupación por devolver a las artes y letras españolas su antiguo fulgor, el ilustrado aragonés había dado en 1765 a las prensas una edición anotada de la obra de Garcilaso, propuesto en aquella época como modelo de buen gusto. Un estudio detallado sobre el tema se encuentra en la edición crítica de Ana Isabel Martín Puya (2016). Asimismo, en un trabajo previo a su tesis sobre la influencia de las teorías de Mengs en los artistas españoles e italianos hasta el prerromanticismo, Noemí Cinelli (2010) puso de manifiesto la manipulación que Azara realizó de los escritos del pintor bohemio al editarlos, especialmente en lo referente a sus críticas al arte español. La segunda sección analiza las tensas relaciones que el extranjero mantuvo con la dirección de la Academia de San Fernando.

⁶⁴ En las divisiones del Catastro de Ensenada aparecen desde 1749 pintores, escultores y músicos situados a efectos administrativos al nivel de los abogados, procuradores, notarios, escribanos, médicos, cirujanos, maestros y preceptores de gramática, entre otros oficios a los que se les reconocen «saberes científicos o técnicos, con cierta dignidad y preeminencia social [...] o que están en trance de alcanzarla» (Castro Cuenca, 1994: 548).

que su actividad reporta a las instituciones y en el valor intrínseco de su habilidad, validada por un conocimiento técnico especializado⁶⁵.

Si bien todavía en la primera mitad de la centuria se advierte cierta variabilidad en las clasificaciones de las disciplinas artísticas y científicas, hacia 1760 el reconocimiento de las artes plásticas como oficio liberal constituye una discusión prácticamente agotada⁶⁶ (Jacobs, 2012: 179-180). Y, no obstante los honores que desde la constitución de la Academia como órgano real se rinden a arquitectos, escultores y pintores, el proceso de dignificación de las artes figurativas profesionales no culminará legalmente hasta 1783. Fue Carlos III mediante real orden —14-IX-1783— y una cédula —1-V-1785— quien «después de una larga lucha cuyos inicios se remontan al Renacimiento español separó las “Nobles Artes del Dibuxo, Pintura, Escultura, y Arquitectura y Grabado” de las artes mecánicas, otorgándoles de este modo el prestigio del que gozaban las artes liberales» (Gunia, 2008: 207). En tales disposiciones debemos situar la intempestiva partida de nacimiento española del artista emancipado, rotulada por la conversión autorizada oficial del artesano en profesor de una especialidad⁶⁷.

A propósito de las tensiones referidas entre artistas y nobles, no puede ignorarse que la aristocratización de los centros culturales implicaba restringir el acceso al crédito social que comportaba la pertenencia al mundo académico, lo que reducía las posibilidades de ascenso desde los estamentos más bajos⁶⁸. La nobleza, sintiendo cada vez más amenazada su hegemonía por el auge de aquellos estratos intermedios que se

⁶⁵ Marina Gacto (2009 y 2012a) ha estudiado la evolución de la conciencia del artista español en la segunda mitad del siglo XVIII a través de los autorretratos de Luis Meléndez, Luis Paret y Alcázar, Antonio González Velázquez, Tomás Francisco Prieto, Felipe de Castro y Ventura Rodríguez Tizón, en cuyas proyecciones advierte el influjo del idealismo franco-italiano y el uso de la pintura como arma ideológica.

⁶⁶ Observa Quiles (1989) que en el Siglo de las Luces fueron infrecuentes las causas judiciales en las que se reclamara a pintores el pago de las alcabalas exigidas antaño, lo que probaría que el salto cualitativo en la consideración de las artes plásticas ya estaba en proceso de asimilación definitiva. Gállego, refiriéndose a la misma época, comenta que «el silencio de los legisladores respecto a las obras de arte da base a los unos para equipararlas con otros bienes muebles sujetos a gravamen; mientras que para otros es la prueba irrefutable de la ingenuidad de la pintura» (Gállego, 1995: 18).

⁶⁷ Así lo informa el título de la obra enciclopédica de Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800). Publicado bajo el auspicio de la Academia de San Fernando, este inmenso estudio, que llegó a constar de once volúmenes tras sucesivas adiciones, combina noticias de carácter histórico, teórico y biográfico. Aún fue reeditado —con adiciones— por Cipriano Muñoz y Manzano en 1889. La obra de Ceán Bermúdez tiene edición moderna, prologada por Miguel Morán Turina (2001, Akal), en tanto las adiciones del conde de la Viñaza han sido impresas en varias ocasiones en facsímil (1992, Librería París-Valencia, 4 volúmenes).

⁶⁸ Los alumnos admitidos en la Academia de San Fernando quedaban exentos del servicio militar y el vínculo con la institución les brindaba un reconocimiento análogo a la hidalguía. Pese al clasismo del criterio que articula su organización, el hecho de que se les permitiese tratar directamente con gentileshombres es indicativo del adelantamiento que en esta época realizaron los artistas desde el punto de vista social.

ganaban el sustento con esfuerzo del ingenio, pretendía impedir que los aspirantes de la pequeña burguesía pudiesen optar a beneficios que históricamente su clase había detentado en exclusiva.

En la práctica, los gremios aún siguieron existiendo durante medio siglo más desde las ordenanzas antedichas⁶⁹. Asimismo, en lo que al funcionamiento de la propia Academia se refiere, a finales de siglo aún se discutía la pertinencia de adjudicar ciertas dignidades a los artistas. Afirmar que la autonomía de estos llegó a ser completa, basándose en el hecho de que algunos ocuparon cargos académicos relevantes —entre ellos, Goya y el escultor Felipe de Castro—, sería faltar a la verdad. Sirva de evidencia la transcripción de una sesión de la junta directiva —4-II-1787— presidida por el marqués de la Florida, los duques de Alba y Granada y algunos dignatarios eclesiásticos: allí se expresa que «hubo diversidad de pareceres» acerca de la propuesta de nombrar al pintor Agustín Navarro director de Perspectiva, y «que habiendo de deliberar era preciso hacer una consulta al Rey» (1787: fol. 62v-63r). Por la lectura de estos libros de actas se tiene noticia de que los artistas debían solicitar permiso a la Academia para contraer matrimonio, ausentarse temporalmente de Madrid y aun aceptar ciertos encargos.

⁶⁹ La primera medida destinada a abolir los privilegios gremiales se aprobó en junio de 1813, en el marco de las transformaciones impulsadas por las Cortes de Cádiz. No obstante, el restablecimiento del régimen absolutista en 1814 dejó sin efecto el decreto anterior, que sería sucesivamente rescatado y vuelto a derogar en 1820 y 1823. La promulgación definitiva de la libertad de industria no llegaría hasta el 20 de enero de 1834, fecha en la que un real decreto dispuso que «ninguna ordenanza gremial será aprobada si contiene disposiciones contrarias a la libertad de la fabricación, a la de la circulación de los géneros y frutos del reino, o a la concurrencia indefinida del trabajo y de los capitales» (Nieva, 1835: 27). Con la alteración del marco legal, «el pequeño artesano se convertía en un ciudadano que, mediante un contrato social basado en los derechos naturales, quedaba unido al resto de individuos en aquello que venía a denominarse sociedad» (Sanz Rozalén, 2003: 125).

1.3.3 El escritor, erudito privilegiado

En el ámbito literario, Luzán acomete el proyecto de su *Poética* (1737) con ánimo de disponer una base teórica suficiente para compensar las deficiencias que a su juicio presentaban la poesía y el teatro del siglo anterior⁷⁰. Lamentaba en el proemio la ausencia de una preceptiva española análoga a las ya existentes en Francia e Italia, atribuyéndola a «una muy errada presunción de querer con los solos naturales talentos aventajarse a la más estudiosa aplicación»; y si bien admite que «la poesía depende, en gran parte, del genio y numen, sin embargo, si este no es arreglado, no podrá jamás producir cosa buena» (Luzán, 2008: 149-150).

El proceso de renovación y reglamentación a que fueron sometidas nuestras letras desde la década de 1730 tuvo un trasfondo político. La controversia entre los bandos tradicionalista y liberal, identificados respectivamente con el gusto barroco y neoclásico, representaba una nueva entrega del eterno conflicto entre dos formas opuestas de concebir la cultura. Los liberales, portavoces de un pensamiento universalista frente al casticismo de los conservadores, defendían una renovación que en realidad no era sino un retorno a las fórmulas al uso en la que había sido la época dorada de la nación, o sea, las de la literatura del XVI:

Francia había hallado la modernidad literaria en el clasicismo —en una vuelta atrás—, y había repudiado la «modernidad» del barroco. [...] Que la influyente Francia sostuviera y practicara estas premisas supuso que los países partidarios de reformar sus respectivas literaturas habrían de adherirse a esa corriente si querían incorporarse al cosmopolitismo de entonces. Por el contrario, los partidarios del barroquismo representaban la corriente nacionalista, individualista, o, dicho con terminología política, aislacionista. Con este fondo, similar al de las otras disciplinas del saber, se planteó la batalla del reformismo literario (Checa Beltrán, 1998: 34).

El rígido clasicismo que a golpe de traducciones y reediciones de obras del pasado clásico y nacional se posesiona de la crítica literaria española en esta época, si puede ser llamado responsable del amaneramiento y la aridez formal de buena parte de su producción, no por la adhesión a un canon extranjero dejó de cooperar con sus dualismos

⁷⁰ El recuerdo de Lope, Calderón, Góngora, Ariosto, Cervantes y Shakespeare dio pábulo en esta época a sesudas discusiones en torno a la sanción merecida por aquellas producciones monumentales que desdeñaban las reglas. Si los más apegados al clasicismo censurarán siempre sus obras por excesivas, a medida que la sensibilidad evoluciona y adquiere tornasoles prerrománticos surgen críticos que los reconocen abiertamente como genios. Sobre este tema véase el trabajo de Checa Beltrán (1998).

a la metamorfosis social del sujeto creador. Este va a adquirir por gracia de su *ars* y su genio un carácter oracular tanto en literatura como en las bellas artes. Ahora bien, la influencia que el poso galo ejerció en la mentalidad de los ilustrados españoles no desterró por completo la herencia creativa barroca. Así, a propósito del anquilosamiento achacado a la poética neoclásica no ha faltado quien recuerde que en las teorías de Feijoo (*Teatro crítico universal*, 1726-1740), Trigueros (*El poeta filósofo*, 1777), Philoaletheias (*Reflexiones sobre la poesía*, 1787) y Arteaga (*La belleza ideal*, 1789) se insinúa cierto prurito de libertad espiritual (vid. Román Gutiérrez, 2019: 668-674); si no tanto como una síntesis del gusto, sí una flexibilización de la estética neoclásica (Checa Beltrán, 1998: 40) que presagia tentativas posteriores. La vida intelectual de la España del Setecientos transcurre marcada por el aumento progresivo de la tensión entre opuestos —la *imitatio* y la *inventio*, la preceptiva frente a la originalidad creadora.

En lo que se refiere a la concepción utilitaria de las bellas letras, Luzán sentenciaba que estas habían de componerse de modo que «embelese[n] la atención, arrobe[n] los ánimos y al mismo tiempo instruya[n] el alma, llenándola de heroicas ideas y virtuosos hábitos. De todo lo cual resulta ser la poesía un arte subordinada a la religión, a la política y a la filosofía moral» (Luzán, 2008: 680). Muy similares conceptos, si no idénticos, se encuentran todavía en la censura que Jovellanos practicó en la década de 1780, bien que el escritor concedía cierto grado de necesidad al *delectare*, sin entibiar un ápice su convicción de que la literatura debe contribuir a la elevación moral de los lectores⁷¹.

El literato asume en esta época la función de educador del género humano, remontándose, como habían hecho los pintores con sus homólogos legendarios, a la época en que la filosofía era la máxima autoridad moral reconocida. En su afán de comprender y reconstruir la historia del pensamiento desde sus orígenes, los ilustrados rescatan el reflejo de la imagen del poeta profético de la tradición pagana. En paralelo se pretende desterrar creencias que se perciben ya insuficientes, adoptando en su lugar unos valores acordes con el espíritu de un tiempo que se replantea la relación del hombre con la divinidad; no negando a esta última, sino reconociendo en el primero la capacidad de perfeccionarse a sí y a sus semejantes. Lo que se produce entonces es una deificación del ser mortal que guarda puntos de contacto con el humanismo italiano y tiene en su centro

⁷¹ Sobre la censura de Jovellanos véase Álvarez Barrientos (2010). Asimismo, en lo referente a la significación de la novela en el siglo XVIII, la utilidad que la crítica le concedía, su rentabilidad como producto venal, su éxito, tipología y relación con la censura remitimos a los capítulos quinto y sexto de la tercera parte del extenso estudio del mismo autor (1991).

al agente pensante: el artista, intelectual o escritor. Este se arroga la misión de contribuir a la formación intelectual y sentimental de los ciudadanos; pertrechado de un sistema de preceptos, sí, coartado aún por unos límites normativos, pero capaz de descubrir nuevos caminos mediante el ejercicio de sus facultades mentales. En 1819, desde la reserva con que miraba los presupuestos de las ciencias positivas, Schopenhauer afirmará que «la esencia del *genio* consiste precisamente en la preponderante capacidad para tal contemplación [de las ideas]; [y que] la *genialidad* no es sino la más perfecta *objetividad*, es decir, la dirección objetiva del espíritu» (Schopenhauer, 2009: 240).

Urgía, desde luego, en España culturizar a una población que, a finales del siglo XVIII, presentaba unas tasas de alfabetización verdaderamente exiguas: tan solo el 27% de los varones y un 6'8% de las mujeres declaraban saber firmar (Soubeyroux, 1995: 231-232). No sin motivo se lamentaba el fabulista Tomás de Iriarte, en su propuesta dirigida al conde de Floridablanca para el establecimiento de una Academia de Ciencias y Buenas Letras en Madrid⁷² (1780), de que «ningún Señor da de comer a literato alguno y el público no paga los libros. [...] Debemos contentarnos con gente medianamente instruida, ya que no tenemos sabios de primer orden» (*apud.* Álvarez Barrientos, 1994: 23-24). Era imprescindible que los poetas, dramaturgos y prosistas que abrigasen la esperanza de vivir de su profesión se atuvieran a una serie de principios bien definidos —que se comprometiesen— con arreglo a servir de instrumentos legitimadores del poder⁷³, contribuir a la formación de la identidad nacional y producir material que instruyese convenientemente a generaciones venideras. Las obras literarias amparadas por el discurso canónico ilustrado, copado por los intereses de la Iglesia y la Corona, debían tener una orientación en la línea de la verosimilitud moralizante aristotélica. La misma preceptiva se aplica a obras pictóricas y escultóricas⁷⁴, que podían ser rechazadas si su

⁷² El proyecto de erigir un gran centro cultural en el que tuviesen cabida eruditos de múltiples disciplinas —incluidas la poesía y la música— nunca llegaría a realizarse, pese a haber sido una petición recurrente entre los intelectuales desde los tiempos de Felipe V.

⁷³ La noción instrumental de un arte vigilado por el bien de los receptores nunca fue patrimonio exclusivo de los regímenes absolutistas modernos. Varios estudiosos han puesto de manifiesto la presencia de una defensa implícita de la censura literaria en textos de Jenófanes (ss. VI-V a.C.), Pitágoras (ss. VI-V a.C.) y Heráclito (ss. VI-V a.C.), así como la convicción platónica de que «las artes podrán cumplir su función educativa solo después de ser sometidas a revisión y regulación. Desreguladas, las artes no pueden asumir la tarea de moldear la forma correcta del alma» (*vid.* Pájaro Muñoz y Suárez González, 2015: 27-29).

⁷⁴ «El *Salón*, la exposición pública organizada por la Academia desde mediados del siglo XVIII, fue el eje central en torno al cual giraba la vida artística [y], durante la mayor parte del siglo XIX, prácticamente la única posibilidad de la que disponía el artista desconocido para tomar contacto con el público» (Calvo Serraller, 2013: 35). Como habrá ocasión de examinar en capítulos venideros, el papel antagónico de las academias y redacciones de prensa será una constante en las narraciones aquí estudiadas, coincidiendo con

temática o forma se juzgaban impropias entre quienes dictaban las convenciones del llamado *buen gusto*⁷⁵:

Las artes plásticas, más que las otras, aun dejando aparte la influencia que necesariamente tienen sobre el carácter de la nación, son capaces de ejercer un efecto que reclama la atención cuidadosa de la ley. Si una generación de hombres hermosos produjo estatuas hermosas, estas, a su vez, tuvieron un efecto sobre aquellos, y el Estado tenía que agradecer a las estatuas el hecho de tener hombres hermosos (Lessing, 1990: 15-16).

Ha quedado patente que en la base de la reivindicación de los primeros artistas que comenzaron a reconocerse como tales hallábase la facultad imaginativa como requisito *sine qua non*, por ser esta la que los distinguía de los servidores mecánicos y los emplazaba junto a los eruditos. El siglo XVII intelectualizó la profesión en aras de que se reconociese su nobleza y el XVIII supeditó el potencial creativo de los autores a una normativa que pretendía unificar y pulir las obras del pensamiento, y cuya observancia llamaba a evitar transgresiones en los planos de la expresión y el contenido. A la literatura y las artes se les asignó el importante cometido de preservar el sistema de valores vinculado al proyecto ilustrado y el orden sociopolítico; debían funcionar como estandartes y conductores de esa filosofía, lo cual implicaba a un tiempo sumisión y ensalzamiento de su papel en la esfera social. Esto no quita que se reconociese el valor del talento por encima de la imitación maquinal; así lo ponderaba incluso un clasicista recalcitrante en sus inicios como Luzán, pero la capacidad inventiva del poeta había de mantenerse siempre atemperada por el respeto de las convenciones. Tampoco Feijoo⁷⁶, cuya concepción de la poesía aparece más libre, teniéndola por «rpto de la mente» presa de furor espontáneo, y que apuesta por un estilo más impetuoso y menos encorsetado, renuncia a la función docente de la literatura (*vid.* Olay Valdés, 2015 y 2016). Las teorías estéticas del autor de las *Cartas eruditas*, pese a recomendar cierto principio de libertad

la época en que la exaltación cultural del individuo y su colisión con las masas cobra el máximo sentido, hasta volverse eje de las representaciones literarias.

⁷⁵ Quienes establecían el canon artístico no eran sino los mismos intelectuales que, valiéndose de sus influencias, lograban aproximarse lo necesario a las instituciones para poder sentar cátedra desde su seno. Para un examen detallado de la evolución de los debates neoclásicos sobre el gusto —incluida la incidencia que en ellos tuvo la crítica foránea— remitimos nuevamente al estudio específico de Checa Beltrán (1998: 42-53), que se ocupa de las opiniones vertidas por Luzán, Feijoo, Velázquez (*Orígenes de la poesía castellana*, 1754), Mayans (*Retórica*, 1757), Loyola y Oyanguren (*Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España*, 1750), Montiano y Luyando (*Discurso sobre las tragedias españolas*, 1750 y 1753) y García de la Huerta (*Teatro español*, 1785).

⁷⁶ De las propuestas, juicios, gustos y pensamientos que el sabio benedictino dejó en su monumental obra se ocupa el monográfico coordinado por Inmaculada Urzainqui y Rodrigo Olay (2016). Remitimos a la sección que versa sobre su poética y doctrina pedagógica.

artística que se desmarca de la preceptiva neoclásica, aquello que llamaba «el no sé qué» (*vid.* Fallert, 2016), no pasan por alto la noción indispensable del bien útil.

La Ilustración acogió y sublimó, pues, el raciocinio, sin terminar de asignarles una posición clara en su estructura a aquellos individuos desclasados, portadores de una visión del hombre que se elevaba por encima de la clase media y la nobleza. Esta nunca dejó de ser una cuestión problemática, ni siquiera en Francia, donde, pese al crédito que en la esfera política se concedía a las disquisiciones de los literatos —por tales se entendía entonces también a los divulgadores filósofos, economistas, historiadores y científicos—, estos conformaban en conjunto una categoría híbrida; burgueses al margen de los negocios públicos y en contacto con los pudientes, pero sin ser reconocidos a su misma altura. El progreso de las ciencias, que llevó aparejado el nacimiento de una fe laica en detrimento de la antigua religiosidad, instituyó los fundamentos de un orden nuevo, exento de misterios, en el que los intelectuales se reservaban para sí las funciones de portavoz y guía, aunque en realidad resultasen más bien «intermediarios al servicio de un dogma social» (Bénichou, 1981: 45).

En España sabemos que la situación era, a este respecto, esencialmente distinta. Ni la Iglesia perdió tanto ascendiente como en el país vecino, ni las leyes facilitaban el empoderamiento de autores históricamente subordinados al mecenas⁷⁷. Tampoco fueron las circunstancias sociales, económicas y políticas de las últimas décadas del siglo XVIII y a comienzos del XIX —mediatizadas por la Revolución francesa, la participación en la Guerra de la Independencia americana y la que habría de estallar tras las abdicaciones de Bayona en 1808— las más propicias para la mercantilización del arte, ni mucho menos cabía sacralizar al literato. Siguiendo las consideraciones de Iriarte, Álvarez Barrientos (1994: 9-17) explica que a la ausencia de un público lector capaz de sostener el comercio del libro se unía la incuria temerosa de la Corona, siempre reacia a apoyar la labor de intelectuales que pudieran socavar los cimientos del régimen desde dentro. Estos factores redundaron en perjuicio del escritor, cuyo oficio continuó siendo percibido más bien como actividad de recreo por el común de las gentes.

⁷⁷ Téngase en cuenta que el derecho de autoría no obtuvo un primer reconocimiento legal antes de la Constitución de 1812. Anteriormente había existido una Real Orden de 20 de octubre de 1764, «en la que se establecía que los privilegios concedidos a los autores no se extinguirían con su muerte, sino que pasarían a sus herederos», y que tales medidas aún subsisten en la legislación vigente en 1778, pero los privilegios de impresión eran «concedidos generalmente al impresor o editor, y no al autor, salvo en algunos casos excepcionales» (Guadamuro García, 2016: 227-228). En tiempos del Antiguo Régimen, el mecenazgo ejercido de favor por el Estado representaba para la inmensa mayoría de autores la única manera de dar salida a sus obras.

Los hombres de letras, encontrándose obligados a acudir al periodismo u otros empleos para subsistir, carecían por lo general de la disponibilidad y los recursos necesarios para producir obras literarias de mérito, equiparables en calidad a las que por entonces se estaban publicando en otras naciones europeas. En cualquier caso, y pese a que en ese entonces aún quedase lejos la libertad de prensa posteriormente reconocida por las Cortes de Cádiz, al menos desde 1737⁷⁸ hasta la última década del siglo el menudeo de gacetas y publicaciones especializadas proporcionó a muchos de ellos por vez primera un espacio para legitimarse como escritores profesionales. Si la feroz censura sancionada por el secretario de Estado en febrero de 1791 supuso la desaparición temporal de la inmensa mayoría de los medios de expresión pública, la curiosidad ilustrada y su insaciable sed de noticias habían calado ya lo suficiente en una pequeña masa lectora persuadida de su importante papel. Asimismo, la decisión del conde de Aranda de revocar la medida de su predecesor en esta materia (1792) y el deseo de Manuel Godoy de ser recordado como el restaurador de la prensa nacional hicieron el resto, allanando el terreno a la redacción de la primera prensa de contenido político (*vid.* Larriba, 2013: 22-31).

Roto el silencio, las voces que desde los tiempos de Martín Sarmiento insistían en la necesidad de liberar literatura y pensamiento y conceder espacio a la crítica comenzaron a resonar con vigor creciente. Por su parte, el hombre de letras había evolucionado en paralelo al público, pasando de componedor de pasatiempos a descubridor y orientador de las opiniones; auriga del progreso que escribe no para unos pocos tertulianos elitistas, sino con vistas a ser leído por una sociedad anhelosa de novedades. A partir de la irrupción del concepto de opinión pública, los artistas adquieren plena conciencia de su situación en la esfera social. Del aplauso de las masas van a depender en lo sucesivo la promoción social y profesional de los autores modernos; en su criterio cifran el éxito y, por ende, su bienestar. De ahí la importancia que va a adquirir la prensa como instrumento para dirigir el parecer de los lectores. Seguía faltando, empero, la presencia de un cuerpo lector lo suficientemente numeroso como para ejercer de mecenas colectivo.

La otra posibilidad antes indicada, consistente en agrupar a los intelectuales en una gran academia financiada por el Estado, quedó en el propósito. Las evidencias textuales

⁷⁸ Ese año hizo su aparición en la escena pública el *Diario de los literatos de España*, al que sucedieron el *Mercurio literario* (1739) y la *Gaceta de Madrid* (1743). No obstante, la actividad periodística española no tuvo verdadera efervescencia hasta el lapso temporal que va de 1750 a 1780, durante el que vieron la luz hasta una cuarentena de publicaciones; entre ellas, algunos modelos de auténtica prensa ilustrada como *El Censor*, que prolongó su actividad hasta 1788 (Larriba, 2013: 17-21).

examinadas por los estudiosos indican que, en realidad, la Corona nunca estuvo dispuesta a dar alas a una cultura que previsiblemente había de concluir independizada de sus intereses, de manera que hizo lo posible por prolongar su fórmula de proteccionismo condicionado. La mayoría de autores españoles de la época mantuvo su carácter de súbditos, sabedores de la conveniencia de hacer suyas las maneras de quienes sufragaban los gastos y eran, a fin de cuentas, los únicos con poder efectivo para avalarles. De resultas de este estado de cosas, la producción de obras artísticas constituía no un derecho común a todos los ciudadanos, sino una recompensa para quienes estaban en condiciones de ajustarse a los requisitos impuestos por la política cultural. Mucho después de desaparecidos Jovellanos, Campomanes, Luzán, el padre Isla, Cadalso y Meléndez Valdés, comentando la situación del intelectual en aquel siglo, Mesonero Romanos atribuía ingenuamente a una «feliz casualidad» el hecho de que las principales personalidades literarias de la Ilustración ocupasen «los primeros puestos del Estado, las sillas ministeriales, las dignidades eclesiásticas, las embajadas, la alta magistratura y los grados superiores de la milicia» (Mesonero Romanos, 1993: 232-233).

El resultado último de aquel planteamiento era que la personalidad del autor quedaba suprimida nuevamente en pro de un ideario. Esto se da —y continuará dándose— tanto en el campo de la literatura como en el de las artes plásticas hasta bien entrado el siglo XIX: «El artista-intelectual es juzgado, y pagado, en función de su capacidad de expresar los valores de la sociedad a la que pertenece, cuya defensa se arroga el Estado» (Pérez Viejo, 2012: 42). Sobre esa base de dependencia ineluctable, únicamente algunos creadores ya consagrados podrían permitirse el lujo de explorar otras maneras menos apegadas al gusto cortesano, más en consonancia con su subjetividad artística, como fue el caso de Goya⁷⁹, que acabó combinando ambas modalidades⁸⁰.

⁷⁹ Jacques Soubeyroux ha estudiado la crisis de la identidad del sujeto cultural en el fin del siglo XVIII a través de varias obras del pintor aragonés y de la memoria que este presentó a la Academia de San Fernando el 14 de octubre de 1792. Interesa recordar aquí que Goya no obtuvo el reconocimiento oficial hasta 1780, cuando ya había alcanzado por su cuenta fama considerable, y que siendo teniente director su concepción del arte de la pintura repelía aún la sujeción al yugo academicista: «Digo que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas. [...] Daré una prueba para demostrar con hechos que no hay reglas en la pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino es un grave impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo divino que ningún otro por significar cuanto Dios ha criado...» (*apud*. Soubeyroux, 2010: 182-183).

⁸⁰ Sobre el tratamiento crítico que la obra goyesca ha recibido en función de las mutaciones del gusto, desde la opinión que mereció a sus contemporáneos hasta las reacciones de los seguidores del expresionismo y surrealismo, sin soslayar las interpretaciones psicológicas y patológicas, políticas y raciales se detuvo por extenso Nigel Glendinning (2017), cuyo estudio ha reeditado recientemente Jesusa Vega. Esta obra interesa a nuestro planteamiento en tanto en cuanto explica la evolución de un mito a la

Fuera de nuestro país, donde sí existían un mercado del libro y de obras de arte, a finales del XVIII se registran testimonios de otra clase de autores apartados de los círculos de poder, cuando no directamente enfrentados a él. Los bohemios *ante litteram* dedicados a producir de manera independiente prefiguran en sus escritos el ideal del artista comprometido, privilegiado por su ingenio espontáneo, que lo hace beneficiario de otro tipo de capital tanto o más valioso que el adquirido por razón de clase o influencias. Frente al prototipo del talento acomodaticio —que en España era el único posible, a excepción de algunos dramaturgos de éxito— empezaba a fraguarse un nuevo autor que rehúsa lisonjear a las instituciones y será relegado sistemáticamente por ello a una situación de marginalidad social y económica. Se trata de un sujeto pobre, pero «autosuficiente, entregado a su actividad mesiánica, [...] que entiende la actividad del escritor como una función social» (Álvarez Barrientos, 2007: 111). En su posición se cruzan la inquina hacia sus homólogos acreditados y el orgullo de quien rechaza transigir con ajenas exigencias. Nos referimos al antecedente inmediato del artista romántico hecho símbolo en la centuria siguiente, una criatura irredenta que tiene su «antecedente histórico en la lucha del *artifex* renacentista preacadémico por librarse de las trabas de los gremios» (Wittkower, 1988: 97).

luz del devenir histórico-estético, que es lo que a escala mucho más reducida se procura con los artistas de ficción a partir del segundo capítulo del presente trabajo.

1.4 *Un astro desprendido del cielo. El siglo XIX*

1.4.1 La nueva sensibilidad

Aunque la constitución de la intelectualidad como grupo diferenciado se diese en todas las naciones europeas de forma más o menos paralela bajo la enseña ilustrada, fue una coyuntura histórico-política particular de Francia, en combinación con los presupuestos latentes en el ideario estético desde las últimas décadas del XVIII, la que brindó la ocasión propicia para la consagración del creador contemporáneo como agente social y determinó la fortuna de su destino como materia novelable. Antes de tratar la posición de esta clase de individuos en nuestro país, es preciso, pues, que nos detengamos un tanto sobre los preámbulos de su recorrido en la cultura francesa, a cuyo ejemplo la construcción de nuestros artistas y literatos debe en su dimensión psicológica y social más que a ningún otro.

A la Revolución francesa siguió un proceso contrarrevolucionario caracterizado por el repudio del sistema absolutista que la había precedido. Las resoluciones adoptadas por el Imperio Napoleónico en materia de legislación civil, diplomática y económica lograron en el curso de pocos años pacificar la convulsa sociedad francesa, acercar el Estado a la Iglesia —con la que había roto relaciones— y asentar una forma de gobierno que aspiraba a abolir todas las reminiscencias institucionales del feudalismo en Europa. Asimismo, la nueva cultura política y el resultado de sus intervenciones militares supusieron un revulsivo en la vida de las naciones adyacentes, incluida naturalmente España, con consecuencias sobre las que no nos es dado detenernos aquí.

La caída del Emperador en 1814 y su posterior destierro infundieron esperanzas en los hasta entonces silenciados tradicionalistas, entre los que había no pocos nostálgicos del Antiguo Régimen. Tras los desmanes presenciados en las dos décadas anteriores, el racionalismo fue censurado por ciertas facciones de la intelectualidad conservadora, persuadidas de que los postulados filosóficos inspiradores del frenesí revolucionario habían actuado como agentes aniquiladores de los principios sobre los que se asentaba el orden social. El fracaso del ideal dieciochesco, considerado en su momento de auge capaz de dar cumplida respuesta a los problemas inherentes a la condición humana, abrió la puerta a «una de las variaciones más importantes en la historia de la mentalidad occidental [...], un movimiento general a toda Europa, [creador de] un lenguaje universal [...] que

ha continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte» (Hauser, 1993, II: 341-342) hasta nuestros días: el Romanticismo.

La culpa atribuida al intelectual ilustrado de signo liberal se tradujo en descrédito público y, consiguientemente, en su apartamiento de la misión reformadora a la que creyó haber sido llamado⁸¹. Será la poesía, entendida como vía de autoconocimiento y aproximación a aquellas regiones sublimes que —ahora sí— se admiten fuera del dominio de la lógica, la que acapare un puesto preeminente en la nueva literatura. La generación de los prerrománticos franceses, que cuenta entre sus precursores literarios a Senancour y Chateaubriand, rechaza o acoge el concepto del intelectual como guía de la sociedad según la simpatía política —contrarrevolucionaria o liberal— de cada autor. Más adelante, el cenáculo de la *Jeune France* capitaneado por Alfred de Vigny y Víctor Hugo reaccionará contra el filósofo neoclásico por lo restrictivo de sus ideas y su estética, y a sus reproches responde «saltando el cerco y rompiendo la brújula»⁸². Tras la debacle resultante de la negación del viejo sistema de creencias se buscan respuestas, que para algunos pasan por actitudes revisionistas y en otros alumbrarán propuestas aglutinadoras o de repulsa. En último término, las posibles soluciones desembocan en un nuevo orden en el que a duras penas halla cabida el extraño sustituto del hombre de ciencia: un poeta al que veremos esperanzado en un principio, divorciándose después de la sociedad con gesto desdeñoso, y al que solo mediado el siglo XIX será posible divisar acomodándose resignadamente a las circunstancias.

El artista formado en la escuela del desencanto inicia su andadura con la conciencia de ser portador de múltiples defectos. Para empezar, carece de las certidumbres que sus

⁸¹ En su origen, el Romanticismo francés surge ligado a círculos continuistas, partidarios de la monarquía y aferrados al credo tradicional, aun cuando este se asimilase ya en un sentido moderno, contaminado del humanismo del siglo anterior. Al principio se pretendió que el romántico fuese un estilo sin consecuencias subversivas, exento de carácter militante y no excesivamente recargado de angustia metafísica, pese a tener en sus manifestaciones literarias —por su filiación de base con la poesía religiosa— mucho de espiritualidad profana. En el prefacio a la edición de 1828 del *Génie du christianisme* (1802) se lee: «Vivimos en un tiempo en que son menester mucha indulgencia y misericordia. Una juventud generosa está próxima a arrojarse en brazos de cualquiera que le predique sus nobles sentimientos, que tanto se hermanan con los sublimes preceptos del Evangelio, pero detesta la sumisión servil» (Chateaubriand, 1853: 4). Ya en la primera parte el autor arremete contra los ilustrados, «hombres a quienes no es posible convencer porque siempre están equivocados», y afirma que «no se trataba de reconciliar con la religión a los sofistas, sino al mundo extraviado por ellos» (6). Paradójicamente, fueron los monárquicos cristianos en busca de una figura que sustituyese al pensador filósofo quienes restauraron la antigua imagen del poeta inspirado por la divinidad; fueron, por tanto, también quienes magnificaron su papel en el proyecto de regeneración social y dieron pie de entrada al romanticismo humanitario.

⁸² La imagen la hemos tomado de «je bondis hors du cercle et brisai le compas» (Hugo, 1972a: 23), verso de «Réponse à un acte d'accusation», en el primer libro de *Les Contemplations* (1856). Una interpelación más directa y desafiante se advierte en «Quelques mots a un autre», de noviembre de 1834: «Qu'est l'âme du vrai sage? Une sourde-muette. [...] Vous n'en tenez nul compte, et vous n'écoutez rien» (Hugo, 1972b: 74).

antecesores habían proclamado orgullosamente y, en un ambiente marcado por la falta de certezas, antes incluso de la Revolución ya daba muestras de incredulidad⁸³. Tras el fracaso de las reformas políticas y culturales comprenderá la naturaleza limitada del hombre, siempre inferior a la grandeza de sus aspiraciones, y tenderá por ello a la desesperanza:

Hay una diferencia fundamental entre el *genio* renacentista y el que va tomando forma a finales del siglo XVIII. Mientras el primero se siente «elegido del cielo» y en conexión con la divinidad, y, lo que es más importante, se halla profundamente vinculado a los logros de su tiempo, el genio romántico reconoce en la animadversión de sus contemporáneos el abandono del mismo cielo que le ha dotado de un «alma superior» (Argullol, 2008: 429-430).

Con todo y con eso, en un principio preserva la conciencia del ascendiente que la Ilustración le otorga por su don. En los cimientos de su ideología hay «una suerte de radicalización del humanismo renacentista que había precedido el racionalismo moderno» (Díaz, 1998: 297); hereda del intelectual luminoso el saberse superior al vulgo y, aunque termine precipitándose por derroteros diametralmente opuestos, se considera asimismo destinado a llevar a buen término la misión de recomponer el mundo inarmónico:

Una vez derribado el trono de Dios, el rebelde reconocerá que esa justicia, ese orden, esa unidad que buscaba inútilmente en su condición tiene ahora que crearlos con sus propias manos y con ello deberá justificar la caducidad divina. Entonces comenzará un esfuerzo desesperado para fundar, al precio del crimen si es necesario, el imperio de los hombres (Camus, 1978: 29).

En sus inicios vive, pues, en comunión con el resto de la ciudadanía, participando de las circunstancias de su presente mientras todavía cree que puede intervenir. Hará falta que los acontecimientos se interpongan entre él y sus ilusiones, que se perciba terminantemente excluido del sistema para que adquiera una dimensión antiheroica y se enseñoree de los márgenes: «Ese instinto inspirado por el cielo al que llamamos genio, cuando los tiempos, coartándole la acción, únicamente le dejan la escritura, solo puede vivir en la independencia y en la soledad» (Foscolo, 1993: 89).

⁸³ «Que toda tranquilidad sobre ciertos puntos de la investigación no es más que una resignación fundada en los sueños» (Goethe, 2001: 61), había escrito Werther a Wilhelm en 1774.

En la otra vertiente, el romántico se declara intérprete de la conmoción que en los espíritus de la patria había producido el seísmo revolucionario. Su reacción natural ante la fractura de los cimientos sociales consiste en una invitación al recogimiento; suyo es el terreno de la interioridad, lo imaginario e infinito inasible. No son soluciones prácticas lo que ofrece al público —algo imposible en ausencia de las antiguas instituciones—, sino vías de expresión de la humanidad abandonada a su suerte; es decir, el arte entendido como una nueva modalidad de religión. Este concepto, que supone encumbrar psíquica y socialmente al artista, impregnará su conciencia hasta muy entrado el siglo XIX. Así, por ejemplo, afirmaba el autor de *La noche estrellada* (1889) en carta de 1879: «“El arte es el hombre agregado a la naturaleza”; la naturaleza, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, “que redime”, que desenreda, libera, ilumina» (Gogh, 2003: 35).

La nueva raza poética se siente invocada por una voz superior cuya procedencia ni siquiera acierta a discernir y todo lo pasa por el tamiz de su simbología personal. Del privilegio de la subjetividad surge en el horizonte estético, visto bajo una luz nueva, «el ideal jamás alcanzado, [...] una derivación de la idea platónica ultramundana y suprasensible⁸⁴» (Schlosser, 1976: 594) que continuará respirando bajo una u otra forma en toda la literatura del siglo XIX y, especialmente, en los relatos protagonizados por artistas.

⁸⁴ En la tendencia al ideal hay que buscar la clave de la pose que adoptarán los creadores a partir de entonces porque, al no quedar elucidada la cuestión de si la belleza se revela tras una búsqueda fatigosa del artista en lo sensible, o si, por el contrario, esta se elabora a partir de la propia intimidad, decae el requisito moralizante de la obra, que desde este punto de vista deviene valiosa por sí misma. La magnitud del cambio que dicha concepción implica resulta evidente, en tanto supone el reconocimiento del artista o literato en su singular individualismo, independiente de las reglas y el estudio avalados por la academia oficial (Replinger, 1988: 37). La libertad creadora glorificada por el Romanticismo acepta el símbolo como expresión de inefables intuiciones, admitiendo por tanto en el sujeto la facultad de reinterpretar la realidad según un arte desprovisto de convenciones. A remolque del idealismo de Hegel, la obra comienza a entenderse como proyección de una espiritualidad que no se educa, sino que preexiste (Gacto Sánchez, 2012b: 2266).

1.4.2 El guía proletarizado

Los inicios de la transición por la que el artista filántropo acabaría convertido en el atrayente arquetipo del romántico maldito hay que ubicarlos en el giro brusco de los acontecimientos que marcó la Revolución de 1830⁸⁵. En Francia, la abdicación forzosa de Carlos X, con la consiguiente reelaboración de la Carta de 1814 y el establecimiento de un gobierno fundado sobre el principio de soberanía nacional auparon el asentamiento de los valores burgueses, que tras su victoria política van a dominar también en lo económico. Fue entonces, ante la rápida constitución de una sociedad que rinde culto al progreso e instituye el atesoramiento como fin absoluto, cuando surgió una actitud vital que se definía justamente por negar todo eso: el artista romántico, que rechaza el mundo a la par que trata de completarlo a su manera.

En lo que se refiere a la pose específica del creador irracionalmente enfrentado a la sociedad, esta es sobradamente conocida en sus síntomas primarios. Entre los gestos que le son más propios destacan el apartamiento radical resultante de negar todo dogma y su adhesión abnegada al arte por el arte, a cuyo valor total contraponen los intereses políticos y el pragmatismo de la clase media. Este sujeto, que al final se abstiene de intervenir en la vida pública, concluye cifrando el sentido de su *modus vivendi* en la oposición sistemática a una organización que lo ningunea por no obtener rédito de su fuerza de trabajo. Ni la dinámica de su ministerio le permite ajustarse al espíritu comercial burgués —puesto que no es artesano ni tolera que sus obras sean tratadas como mercancía—, ni sus elevados ideales pueden avenirse con un modelo de existencia funcional como la que

⁸⁵ La insatisfacción crónica que caracteriza al artista novelesco cuenta con importantes precursores ideológicos: por una parte, asoma en él la idea de la expiación vertebradora del dogma católico; por otra, hay que tener en cuenta ciertos motivos enraizados en la tradición clásica que se nutren de una base real. Ya los eruditos humanistas del siglo XV, sujetos a sus particulares circunstancias vitales, no iban, «en general, más allá de considerar con una fría resignación lo que acontece en torno a ellos, bajo el reino de la violencia y del desgobierno» (Burckhardt, 1974: 414). Desde los siglos XVI y XVII circulaban en Europa catálogos de autores mártires, caídos en desgracia por reveses de la fortuna implacable o perjuicios infligidos por la malquerencia de terceros. Esa moda, que casaba a la perfección con la tendencia espiritualista del periodo postrevolucionario, conforma el marco donde Bénichou (1981: 305-308) situaba el origen literario del genio desdichado, especie de Cristo laico que representa a toda la humanidad y es tratado por ella injustamente. Hay, empero, una tercera causa, posiblemente más determinante que las anteriores: el triunfo de la democracia, gestado durante el mandato liberal de Luis Felipe I (1830-1848), y los ideales a ella vinculados. No parece casual que fuese en plena Monarquía de Julio cuando Alfred de Vigny dio a la prensa su *Stello* (1832), ni que el mismo tema empezara a ser atendido también entonces por Balzac. Nótese que el truculento desenlace de *Le Chef-d'œuvre inconnu* vio la luz en 1831.

el filisteísmo⁸⁶ impone. Este es el bohemio⁸⁷, criatura oriunda de un periodo crítico de la historia social; un individuo que nada a contracorriente porque la poética desesperada que profesa, separada *in extremis* de la política, la moral y de todo sentido utilitario, no contempla alternativa más honrosa que la del aislamiento y la miseria⁸⁸.

«La bohemia de la Monarquía de Julio poco tenía que ver [...] con la del Segundo Imperio. [...] Entre 1830 y 1850 cambia el destino social del arte y cambia también la composición y el significado de la bohemia» (Calvo Serraller, 2013: 85-86). Tras el asentamiento definitivo de la mesocracia, la única fórmula plausible que resta a los artistas en interés de asegurar su supervivencia conlleva adaptación —ergo renuncia—, o sea, acatar las convenciones impuestas por las reglas del juego burgués:

La mejor definición del empleado será esta: un hombre que para vivir tiene necesidad de su sueldo y que no está libre de abandonar su puesto si no sabe hacer otra cosa que emborronar papeles. [...] Un pintor debe haber embadurnado un kilómetro de pared en Versalles, haber sido condecorado con la Legión de Honor o ponerse en grande hombre desconocido. Un hombre de letras es profesor de alguna cosa o periodista con cien mil escudos por mil líneas (Balzac, 2015b: 103-115).

En los pintores, transigir equivale a adiestrar el talento en la pintura de moda, concurrir asiduamente a concursos y procurarse un estudio —espacio semipúblico y distinto del taller— donde ejecutar los encargos de la buena sociedad. En el caso de

⁸⁶ El desencuentro entre la falta de sensibilidad artística del burgués, o en su defecto «el aficionado rico, que no entiende de arte, que compra un cuadro como si fuera un valor de Bolsa, por simple vanidad o esperando que suba de precio» (Zola, 2015: 264) y el creador que hace de su obra su única razón de ser, trasladado al plano narrativo, va a convertir al tipo de clase media en el más verosímil de los antagonistas, tanto más cuanto que la suya representa una manera de sentir engendrada por el nuevo sistema económico: «Bohemios contra filisteos: he aquí en lenguaje romántico la oposición de valores éticos y estéticos entre los escritores rebeldes y su sociedad burguesa» (Aznar Soler, 1993: 53).

⁸⁷ El término, aunque de introducción oficial muy tardía con el sentido que aquí manejamos —el *Diccionario* académico no incluyó la acepción hasta 1925—, nombra un fenómeno social cuyos primeros indicios en las letras españolas se observan en Larra —especialmente en los artículos «Modos de vivir que no dan de vivir» (1835) y «Horas de invierno» (1836)—, Espronceda —«Política general» (1841)— y lo que se conoce de las vivencias de un joven Bécquer recién llegado a Madrid en 1854. Los orígenes del estereotipo datan, pues, de fecha muy anterior al fin de siglo. Romero Tobar, en su aportación acerca del tema sostiene que «los años cincuenta marcaron un salto cualitativo en la profesionalización de los escritores españoles, y que algunos de esos cambios no hacían sino traducir al español la peculiar literatura bohemia que el romanticismo había suscitado en las otras literaturas contemporáneas» (Romero Tobar, 1993: 43). Noticias circunstanciadas del modo de vida y relaciones de los bohemios entre Madrid y París en los ochenta y noventa se encuentran en las memorias noveladas de Isidoro López Lapuya (2001), la galería de retratos de Luis París (2017) y la crónica de Ricardo Baroja (1952). De sus andanzas se hicieron eco también los estudios críticos de Gonzalo Sobejano (2009b), Iris Zavala (1974), José Fernando Dicenta (1976), Allen W. Phillips (1985 y 1999) y Manuel Aznar Soler (1980 y 1993).

⁸⁸ «La pobreza explica frecuentemente el plumaje ajado del bohemio; pero la pobreza es casi siempre efecto inevitable de la dignidad y del amor a la independencia, la libertad. Pocos resquicios deja nuestra sociedad para el trabajo honrado e independiente regularmente retribuido» (Bark, 1999: 25).

aquellos a los que desde el siglo XVIII la Academia Francesa les vedó la posibilidad de vender directamente sus obras, precisaban además de intermediarios a través de marchantes o galeristas (Guillén, 2013: 157-159). Para los poetas, novelistas y dramaturgos anónimos la respuesta pasa, como se comentaba en la sección anterior, por abrazar el periodismo y frecuentar puntualmente una oficina. Unos y otros deberán conducirse como ciudadanos sociables y complacientes y cuidar su carta de presentación; en definitiva, actuar conforme a lo que la clientela y la opinión pública esperan de ellos. Mediado el siglo, los disolutos caracteres de Henri Murger reconocían lo evidente al final de su novela:

No nos es posible seguir viviendo por más tiempo al margen de la sociedad, casi al margen de la vida. Porque, ¿puede llamarse existencia a la nuestra? [...] No basta ponerse un abrigo de verano en el mes de diciembre para tener talento⁸⁹; es posible ser un poeta o un verdadero artista con los pies calientes y comiendo tres veces al día. Por más que digan, si uno quiere ser alguien, siempre hay que tomar el camino del sentido común (Murger, 2001: 293).

Las consignas idealistas del panfleto que el diputado Émile Barrault había lanzado a los artistas en 1830 fueron una llamada en el desierto⁹⁰. Más temprano que tarde, seguir la senda socialmente acotada se acepta como la única manera de salir adelante. Al bohemio epatante sucede en el decurso histórico el artista domesticado —«en cuarentena», lo llamaban los Goncourt (1904, II: 144)—, quedando el antecesor como último reducto de una casta trasnochada por improcedente que, no obstante, proyectaría una sombra de largo alcance⁹¹. Los que no se pliegan militan en la que Manuel Aznar llamó la *bohemia negra*, a la que le son características «una conciencia ascendente de

⁸⁹ Muchas de las imágenes insertas en la obra de Murger se hicieron tópico y fueron empleadas con frecuencia cuando de presentar a miembros de la farándula o a artistas de escaso mérito se trataba. En *Su único hijo* se lee, hablando precisamente de un actor desconocido, «que no tiene más que un traje de verano para invierno» (Alas, 2001: 271).

⁹⁰ Nos referimos a un texto de poco menos de cien páginas: *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des Beaux-Arts (Doctrine de Saint-Simon)*. Citando al autor del *Nuevo cristianismo* (1825), Barrault arengaba: «Aimez Dieu et l'humanité; aimez-les comme ils veulent maintenant être aimés, et ce saint amour, en échauffant votre cœur, fécondera votre génie!» (Barrault, 1830: 10). Sobre la responsabilidad social de los intelectuales, Victor Brombert recordaba que, «in part, this movement toward the people, this glorification of the proletariat, can be attributed to a growing belief among writers that a new mass public, mystically regenerative, would permit them to assume the longed-for function of spiritual guide. [...] Saint-Simonism, in particular, was influential in literary circles» (Brombert, 1961: 141).

⁹¹ Hijas legítimas de la novela de Murger son *Bohemia sentimental* (1899) de Enrique Gómez Carrillo y *Bohème italiana* (1909) de Emilio Salgari, publicadas cincuenta y sesenta años después que la francesa. También lo es *La bohème (Vida bohemia)* (1903) de Luis de Val. Todavía en 1920 Valle-Inclán se permitió rendir un último homenaje a aquella cultura desastrada en *Luces de bohemia*. En la literatura francesa, Georges-Michel revisitó el motivo de la bohemia tardía en *Les Montparnos* (1924) y también Dorgèles, en *Le Château des brouillards* (1932).

capa explotada [—jacobinos o socialistas—], [...] y un gusto realista en arte y literatura» (Aznar Soler, 1980: 76).

Ni que decir tiene que la conversión obligada de lo devocional en un trabajo metódico, sujeto a plazos y condiciones, con el consiguiente tratamiento del fruto de su creatividad en términos de transacción rentable, va a provocar en el sujeto de estirpe romántica un desconcierto doloroso, cuando no inasumible. Se verán obligados a trocar sus principios por otros más convenientes, y

no es el interés ciertamente el que priva en la naturaleza de los poetas. Considerando que la entidad de un poeta pueda estar catalogada con la calificación de diez, al ser analizada por un químico —o farmacopolizada como diría Rabelais—, la encontraría compuesta por una parte de interés y nueve de amor propio. [...] Esa mínima molécula de interés [...], ingrediente precioso por otra parte, lastre de realismo y de humanidad, sin cuya existencia no podrían pisar la tierra (Hugo, 2010: 80).

La generación de Baudelaire, que se desenvuelve en la vida artística cuando la doma social del creador es cosa hecha, prefigura la pose de los que en la década de 1880 se harán llamar decadentes⁹², entendiéndose como tales a los espíritus independientes que abdicaban del protocolo para constituirse en un grupúsculo descastado (Litvak, 1977: 397-399)⁹³. La esencia de su drama en la época contemporánea estriba precisamente en el hecho de que sus pretensiones de reconocimiento han topado, a la vuelta de los siglos, con las exigencias de una sociedad limitada y limitante, cuya indiferencia sosegada les invitaba a apostatar o sublevarse:

⁹² La idea de la degeneración de la raza que propalaba el tratado del doctor Morel (1857), enriquecida más adelante con el vínculo que entre genio y locura establecieron Lombroso (1872, 1882 y 1894) y Nordau (1892), convirtió a la decadencia en un leitmotiv cultural en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Rasgos como la precocidad intelectual, baja estatura o una nariz prominente se consideraron sintomáticos en psiquiatría de posible demencia latente, y aun se decía que la actividad artística podía fomentar la enajenación mental en los individuos genéticamente predispuestos a ella (*vid.* Lombroso y Bértolo, 2009). Antes de que las ciencias decimonónicas proporcionasen sostén teórico al pronóstico fatalista de la civilización, el siglo XVIII había achacado la decadencia a «la ruptura del equilibrio entre la constitución de las naciones y sus límites territoriales, o por el poco valor dado por aquellos imperios a los valores propicios para el desarrollo del espíritu humano» (Litvak, 1994: 96).

⁹³ El dandi, fronterizo en algunas de sus poses típicas con el artista —y que tampoco debe confundirse con el bohemio— ha sido diseccionado en numerosos estudios como ejemplar oriundo de la cultura finisecular en Europa y América. Citamos por abarcadora la antología de Leticia García y Carlos Primo (2012), cuya selección ilustra la pluralidad de actitudes situadas dentro del espectro de los refinados excéntricos, desde el testimonio archiconocido de Huysmans hasta otros textos menos divulgados de Eduardo Zamacois, Álvaro Retana, Julián del Casal y Tom Wolfe. Asimismo, de las peculiaridades de este sujeto en la literatura se ha ocupado Facundo Tomás (2001), en el tercer capítulo de su ensayo sobre las formas artísticas en la sociedad de masas del entresiglos XIX-XX.

He tratado de inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas. Creí haber adquirido poderes sobrenaturales. ¡Pues bien!, ¡tuve que enterrar mi imaginación y mis recuerdos! [...] ¡Yo!, ¡yo, que me he dicho mago o ángel, dispensando de toda moral, he sido devuelto al suelo, con un deber de buscar, y la rugosa realidad por abrazar! (Rimbaud, 1994: 92).

Una vez trazado *grosso modo* el caso francés, estamos en condiciones de abordar las singularidades definatorias de la situación de la intelectualidad en la España decimonónica.

1.4.3 Entre dos orillas

En el vacío político producido por la Guerra de la Independencia (1808-1814), «los deseos de una transformación en profundidad de las instituciones, que durante el siglo XVIII son encarnados por la minoría ilustrada, hallan una coyuntura favorable para incidir en la realidad de la conmoción nacional» (Pérez Luño, 2014: 16). Conquistas como los decretos sobre la propiedad literaria —10-VI-1813—, la libertad de imprenta —10-XI-1810—, la supresión efectiva de las sociedades gremiales⁹⁴ —8-VI-1813— y de la Inquisición⁹⁵ —22-II-1813—, debidas precisamente a un consenso entre intelectuales en el marco de la Constitución de 1812, sentaron el trazado preliminar de un panorama de posibilidades hasta entonces desconocido en la realidad cultural española.

Dado que el estatus del hombre de letras se transforma a compás del sistema, en la primera década del nuevo siglo su horizonte de expectativas presenta un cariz continuista con respecto al que había sido en la centuria anterior. Bajo el reinado de Carlos IV (1788-1808), los intelectuales continuaron aspirando al ingreso en las Reales Academias, procurándose igualmente la titularidad de cargos a través de sus redes de influencia. No disponen de otra vía segura para participar en la vida pública mientras el Antiguo Régimen dure. Es en el contexto de un Estado democrático cuando adviene el cambio de paradigma:

⁹⁴ Esta última vino prefigurada por el principio de igualdad fiscal, contemplado expresamente en los artículos constitucionales 8 y 339 (*vid.* Pérez Luño, 2014).

⁹⁵ Una curiosa norma de entre las aprobadas ese mismo día —Decreto CCXXV— consiste «en que se mandan quitar de parages públicos y destruir las pinturas ó inscripciones de los castigos impuestos por la Inquisición» (García Sánchez, 2013: 31).

La conversión generalizada de la obra literaria en un producto sujeto a las leyes de un mercado que, si ofrece una demanda potencial de la suficiente entidad para que tenga sentido la profesión de escritor como fuente exclusiva de ingresos, [...] al mismo tiempo lo deja indefenso ante las oscilaciones de esa demanda (Carnero, 1997: XXIV).

Antes de que tal cosa pueda producirse, el periodo de furibundas represiones alternadas con la adopción forzosa de medidas aperturistas en que transcurrió el reinado de Fernando VII (1814-1833) va a marcar una etapa sombría en la de por sí azarosa biografía de la intelectualidad española. La práctica totalidad de las medidas y órganos de creación liberal quedó abolida nueve días antes de que el hijo de Carlos IV hiciese su entrada triunfal en una capital purgada ya de diputados doceañistas. Las pocas libertades que subsistieron todavía algún tiempo, como la de publicar en prensa, corrieron la misma suerte en menos de un año desde el restablecimiento del absolutismo —por decreto de 25-IV-1815. El marasmo en que la marcha de liberales y afrancesados deja sumida a la vida cultural de la nación será casi completo, apenas turbado por sucesivas intentonas de alzamiento fallidas desde el otoño de 1814 hasta el primer día de 1820. En esta última fecha, el coronel Riego encabeza una insurrección militar que en poco más de dos meses obligaría al rey a dar un golpe de timón y enfilarse la senda constitucional.

La ley de libertad de imprenta del Trienio Liberal —22-X-1820, cercenada con disposición adicional modificatoria de 12-II-1822— disparó la reapertura de periódicos —algunos estudios hablan de setecientos en toda la Península (Cazottes y Rubio Cremades, 1997: 44). Muchos de carácter satírico, como el fugaz *Mochuelo Literario* (1820), recogen el testimonio de escritores adocenados que firman bajo pseudónimo:

Sí, señores míos, ustedes lo entienden: la *utilidad pública* vale un comino, la *utilidad propia* es la que vale, por ella escriben ustedes. [...] Poco más o menos lo mismo hacemos todos, pues *pro lucrando pane et fame vitanda*, todo el mundo anda; pesetas son un ingrediente que entra en todas las composiciones, hasta en las literarias. [...] Para ser escritor público, demás de lo dicho se necesitan dinero, paciencia, alucinamiento y vocación de arruinarse. [...] Convengo con ustedes que no hubiera mejor oficio que el de escritores, editores, compositores y traductores, si no hubiera impresores, censores y habladores, y si la tierra pariera compradores (Casal y Aguado, 1820: 7-12).

En 1823, los gobiernos autócratas campan nuevamente por Europa. Los países miembros de la Santa Alianza disponen lo necesario para contener la expansión del liberalismo y encomiendan el mando de los Cien Mil Hijos de San Luis al duque de Angulema, que apenas halla resistencia en contados territorios del objetivo, aparte de en

la cuna doceañista. Rendida Cádiz, la intelectualidad liberal y cuantos habían participado en su proyecto político desandan apresuradamente el camino recorrido tres años antes. La historia del Ateneo de Madrid —erigido en 1820, trasladado a Londres y refundado en su ubicación original tras la muerte del monarca— es símbolo del accidentado periplo a que se vieron impelidos los autores contrarios al régimen fernandino en el primer tercio del siglo XIX⁹⁶.

El numeroso elenco de intelectuales que se vio obligado a huir llevó consigo su credo y continuó profesándolo desde su nuevo lugar de residencia. Algunos van a invertir los escasos recursos en que su voz llegue a oídos de la añorada patria bajo la forma de unos pocos ejemplares periódicos introducidos en la Península a través de la colonia de Gibraltar. La primera vez (1818) logran su objetivo a duras penas —y con escasa repercusión práctica—, a costa de burlar la alargada sombra de un Santo Oficio al que Fernando VII no dudó en restituir y aun aumentar sus antiguas competencias, sirviéndose de los inquisidores como instrumento de detección de posibles remanentes subversivos. Mucho más fructífera fue la producción periódica expatriada de la Década Ominosa (1823-1833), durante la que *El Español Constitucional* llegó a convertirse en un medio con difusión relativamente amplia (*vid.* Pino Abad, 2014).

También escriben para sí mismos. Lo hacen desde la pluralidad ideológica —puesto que no todos eran liberales—, genérica y estilística, «desde la subjetividad de la lírica y las memorias hasta la “objetividad” de las narrativas o epístolas; desde el yo autobiográfico hasta el desdoble en personajes o alegorías» (Loyola López y Flores Ruiz, 2018: 15). Todos ellos exhalan, cada uno a su manera, la voz de la conciencia autorial abocada a un estado de apartamiento que, pese a contar en nuestro país —la pena de destierro— con sólida tradición política, en el contexto sociocultural que preside el nacimiento de una nueva sensibilidad hará brotar sollozos literarios que nada tienen de impostados. Son estos escritores —plantas exóticas, como los dibujaría años más tarde

⁹⁶ Es significativo que el nacimiento de la mayoría de instituciones culturales españolas dirigidas por burgueses con fines artístico-literarios —es decir, no vinculadas al Estado ni a sus academias oficiales— se diera a partir de 1835 y sobre todo desde la década de 1850, una vez aprobada la Real Orden de 28 de febrero de 1839, que reconocía el derecho de asociación, en tanto que Inglaterra, Francia, Suiza y Alemania habían contado con sociedades de tal índole en sus capitales de provincia desde finales del siglo XVIII. Así, el Liceo Artístico y Literario de Madrid abrió sus puertas en 1837 y los ateneos de Barcelona y Zaragoza lo hicieron, respectivamente, en 1860 y 1864. Otras entidades aparecidas en Madrid, Barcelona, Córdoba, Sevilla, Málaga y Valencia entre 1852 y 1869 tuvieron en su mayoría una duración efímera. Fueron los casinos y asociaciones mercantiles los que cumplieron en la segunda mitad del siglo una labor promocional de las artes, mediante encargos y exposiciones (*vid.* Lorente, 2013).

Mesonero Romanos⁹⁷— arrancados de la tierra por funesto golpe de viento los artífices de un motivo que en lo histórico como en lo artístico sentó precedente. Su legado, rastreable aún en la conciencia social, política y literaria de la España del siglo XIX mucho después de concluido aquel exilio, va a imprimir el carácter de la intelectualidad venidera⁹⁸, que en no pocos casos asimiló, como hecho connatural al ser culto, la posición crítica frente al estado de cosas reinante, fuese cual fuese. Ernst Fischer (1973: 121) observó, en efecto, que «un rasgo común a todos los artistas y escritores importantes del mundo capitalista es su incapacidad de aceptar plenamente la realidad social que los rodea».

1.4.4 Jornaleros de la literatura

Las resoluciones aprobadas durante la minoría de edad de Isabel II (1833-1843) en el ámbito cultural animaron el regreso de buena parte de los emigrados. Desde luego, este cambio en la disposición del Gobierno no era obsequio dado de balde. Ante el estallido de la primera guerra civil entre los partidarios de la única heredera del difunto rey y el infante Carlos, que como hermano menor de aquel se decía sucesor de pleno derecho al trono, la reina regente había comprendido la conveniencia de retener el apoyo de los liberales para asegurar la permanencia de su hija en el poder a largo plazo.

⁹⁷ Suya es también la imagen astral que da nombre a la presente sección, inserta en un párrafo de las *Costumbres literarias* (1838) que no eludimos transcribir a la vista de su valor testimonial: «Y a la verdad ¿qué es un literato, meramente literato, en nuestra España? Una planta exótica a quien ningún árbol presta su sombra; ave que pasa sin anidar; espíritu sin forma ni color; llama que se consume por alumbrar a los demás; astro, en fin, desprendido del cielo en una tierra ingrata que no conoce su valor» (Mesonero Romanos, 1993: 230-231). Visión semejante del artista la había tenido a principios del siglo Hoffmann (2014b: 317): «¿No crees que a una pobre e inocente melodía que no anhela lugar alguno en el mundo le puede ser concedido el volar libre e inofensivamente a través del vasto firmamento?».

⁹⁸ «Solo entendiendo al intelectual o a los intelectuales como miembros de una “clase” de pensadores o escritores casi siempre en oposición al orden sociopolítico establecido —o, por lo menos, al margen de él— podemos vislumbrar el origen de la palabra y la razón de su incorporación a la lengua» (Fox, 1980: 31). Sin embargo, Facundo Tomás (2000: 179-180) resaltaba el caso de Azorín, partidario de la política de Maura y, posteriormente, del gobierno franquista. Asimismo, negaba la pertenencia de Blasco Ibáñez a la casta intelectual tal como José Luis Abellán la entendía —como figura separada del pueblo—, y oponía la actitud del novelista valenciano a la que frente a las masas adoptaron Ortega y Gasset, Unamuno, Baroja, Maeztu y Valle-Inclán. Posteriormente, Alberto Romero Ferrer, recogiendo una expresión de Umberto Eco, ha subrayado la doble condición de *apocalíptico o integrado* del intelectual en la España de la primera mitad del XIX, que en unos casos se mostró «como sumado o restituido en el sistema desde un discurso autocomplaciente con el mismo, o bien desde una postura crítica, disidente, que puede derivar hacia posicionamientos más extremos» (Romero Ferrer, 2017: 13).

La designación del poeta y dramaturgo Francisco Martínez de la Rosa como responsable del Ejecutivo va a marcar los primeros pasos en la transformación de la vida artística, política y económica del país, que en las décadas sucesivas irá sentando las bases propias de un Estado de derecho. El Estatuto Real —10-IV-1834—, no siendo continente de derechos ni libertades como tal, reconocía entre sus preceptos capacidad electoral pasiva «a los mayores contribuyentes o a determinados cargos o profesiones» —y esto nos interesa especialmente—: a saber, «abogados con estudio abierto, catedráticos y profesores con nombramiento de tales» (Astarloa Villena, 1996: 219). Es decir, a intelectuales reconocidos, primero de treinta y, a partir de 1836, de veinticinco años en adelante. No era mucho, pero sí un comienzo. La pretensión de incluir en dicho Estatuto Real una tabla de derechos ciudadanos —formalizada el 28-VIII-1834— que garantizase la libertad individual y de imprenta y la igualdad legal y tributaria se debe a la iniciativa de otro intelectual, Joaquín María López. Su propuesta de reforma, secundada por otros catorce procuradores, fracasó como la abortada Constitución Isabelina del conspirador Juan de Olavarría⁹⁹.

No por haber compartido la experiencia del destierro estaban más unidos quienes clamaban por la implantación de un sistema igualitario. Las desavenencias entre liberales moderados y progresistas, y más aún la afección que la reina regente mostraba hacia los primeros en perjuicio de los segundos infundió el general descontento que en el verano de 1836, tras sucesivas sublevaciones territoriales, le obligaría a avalar por decreto el restablecimiento de la Constitución gaditana. Diez meses después era ratificada la carta magna de 1837, que restauró la libertad de imprenta tal como había sido a inicios del Trienio —aunque modificada en 1839. Además de esto, entre las conquistas más valiosas de aquella primera regencia y la Década Moderada sobresalen la creación de un proyecto de ley que pretende la transformación de la industria teatral, el derecho de acceso a cargos públicos sin necesidad de aportar pruebas de nobleza; la abolición del destierro y la pena capital por delitos políticos; la legalización del asociacionismo antes citada y la primera Ley de Propiedad Literaria española, promulgada el 10 de junio de 1847¹⁰⁰.

Tras la concepción utilitarista restrictiva de la literatura observada en tiempos de Fernando VII, la transición al modelo liberal permite la creación de «un sistema en el que

⁹⁹ Un análisis comparativo del contenido de las constituciones españolas entre 1808 y 1931 se encuentra en el extenso trabajo de Francisco Astarloa Villena (1996).

¹⁰⁰ «Cuando se instauró un régimen de propiedad para los textos, cuando se decretaron reglas estrictas sobre los derechos del autor, [...] es en ese momento que la posibilidad de transgresión perteneciente al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio a la literatura» (Foucault, 1984: 8).

los ciudadanos pudiesen ser propietarios del fruto de su trabajo, a la vez que podían obtener un aprovechamiento económico del mismo» (Guadamuro García, 2016: 228). De resultas de este nuevo planteamiento, los literatos —sobre todo los dramaturgos— verán, si no del todo confortadas sus cuitas, al menos sí una cierta mejora de la estimación que por entonces merecía su oficio, en virtud precisamente de unas leyes que van a transformar el objeto de ese trabajo en mercancía y los convierten a ellos en productores¹⁰¹. Así, «con la aparición de la novela por entregas, [...] el mito romántico de la “creación” artística ha cedido su lugar histórico a la “producción” industrial de la mercancía literaria» (Aznar Soler, 1993: 70).

Con el retorno de los autores liberales se inicia un resurgir literario y artístico calado de ideas de importación inglesa, francesa y alemana. A través de sus creaciones se propaga en España una estética rompedora hasta cierto punto¹⁰²; promotora igualmente de aspiraciones grandiosas, si bien no tan revolucionaria como la que se desarrolló en otras naciones (Calvo Serraller y González García, 1979b: 45). Sea como fuere, el contagio de la sensibilidad extranjera traerá a nuestra literatura

una tipología clara de autor, con rasgos definidos [...] que sirvieron a la creación de un personaje de enorme éxito, [epítome de] una visión filosófica del quehacer autorial y de todo el proceso de la creación artística en el que quedaban implicados, reunidos por el genio, imaginación, sublimidad, inspiración, originalidad, autonomía del arte, incluso unos redefinidos gusto y belleza (Comellas, 2019: 684)¹⁰³.

¹⁰¹ En el penúltimo capítulo de su trabajo sobre Zola y el naturalismo en España y Francia, Francisco Caudet reflexiona sobre el significado de aquella literatura de consumo, a la que considera «respuesta a unas necesidades de evasión, pero también de una comprensión y de un intento de desacralización del mundo» (Caudet Roca, 1995: 255). A renglón seguido del folletín, que informó la novela realista en sus mecanismos dinamizadores, se obtendría con la práctica «una literatura en la que los ingredientes populares y artísticos, bien ensamblados y engarzados, generaban en los lectores, al menos potencialmente, acciones catárticas progresivas» (*ibid.*: 260).

¹⁰² El antiacademismo romántico, tan virulento en la Alemania de finales del siglo XVIII, tuvo en España una acogida minoritaria y comparativamente muy tardía en la obra teórica de José Galofre (*El artista en Italia*, 1851). Este pintor y escritor de origen catalán reivindicó la necesidad de prescindir del criterio académico en aras de estimular una producción artística genuina y libre (Replinger, 1988: 37-38).

¹⁰³ No es que antes del derrumbe de la monarquía absolutista fuesen desconocidos en España los postulados de una poética filosófica opuesta al conservadurismo neoclásico. La traducción de las *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes* (1801) del escocés Hugh Blair por Munárriz fue pionera en la introducción del concepto de genio en un sentido kantiano que anunciaba el romántico. Frente a este, los *Principios filosóficos de la literatura* (1804) del francés Charles Batteux, traducidos por García de Arrieta, continuaban el discurso del arte como expresión idealizada e imitativa. En los primeros años del siglo XIX, la confrontación de uno y otro modelo ocupó el centro de una polémica que tuvo por principales contendientes al progresista Manuel Quintana y el conservador Antonio de Capmany, en un contexto en que las discusiones estéticas tenían lugar sobre un trasfondo político (*vid.* Juretschke, 1954). A este primer asalto hay que sumar el de la querrela calderoniana que enfrentó a José Joaquín de Mora y Nicolás Böhl de Faber entre 1814 y 1820, sin olvidar las «Reflexiones sobre el origen del genio» de José María de Carnerero (1805) y el conservadurismo político y literario de Olive (*vid.* Checa Beltrán, 2016: 139-150). No es, en

Una de las fuentes capitales para el estudio de la imagen del artista en el Romanticismo español se halla precisamente en una revista de inspiración francesa, fruto del exilio de sus editores en París. *El Artista*, publicada entre 1834¹⁰⁴ y 1836 bajo la dirección de Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa, «familiarizó a los lectores con la historia de la pintura, la escultura y la arquitectura españolas, en especial con aquellas manifestaciones referidas a la Edad Media» (Gacto Sánchez, 2013: 151). Entre sus páginas se descubren grabados¹⁰⁵, poemas y relatos de creación original; traducciones por entregas de novelas románticas, noticias biográficas de artistas desaparecidos y contemporáneos, artículos de crítica y reflexiones reveladoras de una concepción del genio intelectual que oscila entre la pose conciliadora del romanticismo humanitario¹⁰⁶ y la despreciativa del protobohemia:

Tú y los de tu especie no veis en la pintura más que el mecanismo de entender los colores sobre el dibujo; no consideráis que el pintor, en medio de ese que llamas *monótono ejercicio* eleva su alma a una región desconocida a los profanos, del mismo modo que el poeta en sus visiones, en sus sueños de agitación, o para hablar en tu lenguaje, *cuando le sopla la musa*. A esa región de delicias no llegan las almas de tu temple, almas miserables y mezquinas que fuera del globo terrestre no encuentran mundo donde explayarse, no encuentran bellezas que describir porque ni pueden concebirlas ni conocen el entusiasmo, ni pueden figurarse que otros más felices lo sientan (Madrazo, 1835: 15)¹⁰⁷.

definitiva, que el Romanticismo concurriese a nuestras letras por generación espontánea y únicamente a raíz del retorno de los exiliados, puesto que el precedente ideológico ya existía. De hecho, Russell Sebold (1997: 84-89), basándose en el carácter de ciertas composiciones de Meléndez Valdés situaba un primer Romanticismo español en el periodo que abarca de 1770 a 1800. Por su parte, Diego Martínez Torrón (1993: 23) hace coincidir los inicios del movimiento con la Guerra de la Independencia.

¹⁰⁴ Eugenio Hartzenbusch (1894: 47) databa —con reservas— sus inicios el 5-I-1835, pese a que la ilustración de la portada del primer tomo reza 1834. Nos inclinamos a situar sus inicios en el otoño de 1834, habida cuenta de que en el segundo volumen, fechado en abril de 1835, uno de los editores indica que «seis meses hace que nació al mundo literario nuestro *Artista*» (Ochoa, 1835a: 6).

¹⁰⁵ Los periódicos en esta época proporcionaron también a los artistas gráficos una plataforma para su profesionalización debido a que utilizaban las ilustraciones como reclamo, ya fuese para complementar las biografías —retratos— o con fines descriptivo-decorativos —paisajes y monumentos— (*vid.* Gacto Sánchez, 2013: 154-155). Sobre el papel de *El Artista* como órgano difusor del Romanticismo en España y las diversas concepciones del arte entre los participantes de su redacción se ocuparon Francisco Calvo Serraller y Ángel González García (1979a).

¹⁰⁶ Citamos del artículo introductorio al primer volumen de la revista: «Estamos persuadidos [...] de que vivimos en una de aquellas grandes épocas, favorables al desarrollo de la inteligencia humana, en que, como en el siglo XVI, la fuerza de las circunstancias hará brotar de entre el desorden universal, en todos los puntos de la antigua Europa, ingenios vastísimos, almas sublimes y enérgicas como las de Calderón, Shakespeare, Miguel Ángel y Rafael» (Ochoa, 1834: 1-2).

¹⁰⁷ Las observaciones de este género, tan abundantes en la narrativa decimonónica cada vez que un artista toma la palabra, tienen un precedente ideológico en las disquisiciones de León Hebreo: «El uso de la palabra “bello” entre el vulgo se hace según el conocimiento que las personas vulgares tienen de la belleza; como quiera que tales personas no pueden comprender otra belleza que la que captan los ojos corporales, o bien los oídos, creen que no existe más belleza aparte de esa. [...] Pero aquellos en quienes

La desvirtuación del espíritu intelectual afrancesado y su posterior evolución, operadas de manera parcial y a destiempo por causa de la convulsa situación sociopolítica, va a infundir en los autores españoles una particular conciencia de sí mismos y del papel del que se dicen depositarios. Por la índole divulgativa del contenido de revistas como aquella y otras que le sucedieron se comprende que también nuestros románticos abrigaron cierta ambición directivo-docente, heredada posiblemente de los doceañistas, alimentada en el extrañamiento de la patria y que no hará sino crecer conforme el avance del país en vías de democratización se lo permita. Hacia 1840 no hay duda de que la imagen de los artistas ha experimentado un cambio considerable en su ser íntimo, ayudada por las lecciones de Alberto Lista¹⁰⁸ —que poco tenían de subversivas— y del uso que de la poesía como arma de combate hizo su discípulo, José de Espronceda, en quien Cardwell (1998: 309) vio el poeta que mejor expresó el sentido de hastío y vacío espiritual romántico. Esa generación legataria de una sensibilidad de segunda mano acude al espejo mítico del pasado nacional en busca de referentes¹⁰⁹. Del recuerdo de cada época toma lo que mejor se aviene con sus fines, contribuyendo al florecimiento del nuevo ideario en un suelo de suyo poco propicio¹¹⁰.

Producto del anhelo de búsqueda identitaria inoculado por el *Volksgeist* germano —que en el contexto cultural de una sociedad como la española de aquel tiempo debió de resultar un concepto particularmente sugerente— es la colección reunida en el *Semanario*

los ojos de la mente son claros y ven más allá de los ojos corporales, conocen mucho más de la belleza incorpórea que lo que captan los carnales de la belleza corpórea, y saben que la belleza que hay en los cuerpos es baja, pequeña y superficial comparada con la que se da en los seres incorpóreos» (Abravanel, 1986: 535-536).

¹⁰⁸ Una panorámica de la evolución del pensamiento de Lista se encuentra en el estudio de Diego Martínez Torrón (1993). Llegado el régimen liberal, la disposición del profesor sevillano fue la de quien no concebía otra manera de proceder que no fuese integrándose plenamente en el sistema: «Lista fue siempre fiel, con ligeras variaciones, al pensamiento liberal moderado, que era donde creía se encontraba el difícil equilibrio para una época convulsa y agitada» (Martínez Torrón, 1993: 88).

¹⁰⁹ Así lo prueban las reediciones que de los tratados pictóricos barrocos más conocidos se llevaron a cabo en la segunda mitad del siglo XIX, pese al abismo que separaba las concepciones artísticas que una y otra época profesaron. No interesando el fondo de sus planteamientos, tales obras se trataron a guisa de índices de noticias. Estos rescates «tenían, desde luego, mucho que ver con el descubrimiento y valoración de aquellos estilos artísticos del pasado, tradicionalmente menospreciados y desde entonces considerados bajo el prisma de una sensibilidad afín, así como con la exaltación romántica de un arte nacional que veía en esos mismos estilos artísticos los momentos privilegiados de caracterización que este arte nacional requería» (Calvo Serraller, 1991: 21-22).

¹¹⁰ El hecho de que dicha estética llegase a España bajo las condiciones singulares en que lo hizo ha inducido a prácticamente toda la crítica tradicional a hablar de un romanticismo ecléctico (Peers, 1973: 77), falto de asidero social por ser fruto de un trasplante ideológico. Por cuanto se refiere a la asimilación incompleta de las teorías anglo-germanas del genio en nuestros creadores, Mercedes Replinger (1988: 39) lo atribuye al «retraso con que en nuestro país se alcanzó la separación definitiva entre los gremios y la Academia». De este hecho dimana, a su vez, el antiguo complejo de inferioridad del artesano, que en nuestros artistas del siglo XIX pervive todavía, debido a los escasos beneficios que en la práctica les había reportado el reconocimiento de la liberalidad de las artes figurativas.

Pintoresco Español (1836-1857). No ha de sorprender que en la misma época en que estaban rescatándose las memorias y obras de Velázquez y Goya, tan admiradas por británicos y franceses, entre el nutrido conjunto de tipos sociales allí descritos figuren hasta seis artículos dedicados a diversas variantes del sujeto creador literario y plástico¹¹¹. Idénticos fines vindicatorios persigue la *Fisiología del poeta* (1843) de Mariano Noriega¹¹². Todo ello se inscribe en la corriente revalorizadora de las glorias nacionales, entendidas a la sazón como expresiones del espíritu popular. En paralelo, la misma estrategia trata de responder a la acuciante necesidad de crear en España un mercado artístico privado, para lo cual resultaba indispensable concienciar a las clases media y aristócrata, ignorantes del valor de este patrimonio. Contundente se mostraba el conde de Campo Alange en un artículo dirigido a los suyos:

Para engendrar obras grandes se necesitan corporaciones poderosas, [...] y aquí es el caso de decir que uno de los más nobles al par que *útiles* atributos de la riqueza es el fomento de las artes. El Gobierno debe protegerlas, es cierto. [...] Por lo demás, ni les sería ya posible adoptar el sistema de Luis XIV y de otros reyes magníficos en sus gastos, [...] ni mucho menos sustentar al sinnúmero de personas que cifran en las artes su existencia.

Su verdadero fomento depende de la masa de los particulares. [...] Pero no parece sino que una fatalidad, que preside ha mucho tiempo a nuestra patria, nos impele a despreciar cuanto en ella producen el ingenio o la naturaleza. [...] ¡Y entre tanto nuestras riquezas desaparecen...! [...] No hay dinero, clamarán otros. Pues nosotros vemos dar en los tiroleseos muchas onzas por baratijas de China. [...] Lo que nos falta, acaso más que otra cosa, es *gusto* (Negrete y Cepeda, *El Artista*, 1834: 25-27).

¹¹¹ Se trata de los retratos titulados «El aprendiz de literato», «El poeta», «Los artistas», «El periodista», «El autor de bucólica» y «El poeta bucólico» —los cuatro últimos se encuentran en el apartado de miscelánea. Los firman, respectivamente, José Zorrilla, Luis Loma y Ramón de Mesonero Romanos.

¹¹² Esta curiosa obra en diez capítulos ofrece un catálogo de las distintas especies de aspirante a literato. Los explica todos, incluso a los de escaso mérito, y su concepto del vate es de un rabioso platonismo: «Una sola cualidad es la esencial para ser verdadero poeta: el genio. Es cierto que el arte ayuda mucho, pero el genio creó al arte, y este no es capaz de formar ni un solo mediano talento. El poeta nace poeta, como es muy sabido. [...] Las preocupaciones del mundo han dicho y hecho creer que el poeta no tiene carrera, y que la poesía no lo es. Por esto el noviciado, y aun la profesión de tan combatida ciencia es despreciado, pobre y exhausto de recursos» (Noriega, 1843: 9-15).

1.4.5 El pincel acomodadizo

El caso de los pintores en España presenta tornasoles más ambiguos. La mayoría de academias cesó total o parcialmente su actividad durante los primeros años del conflicto contra el Imperio francés —de 1808 a 1811 permaneció cerrada la de San Fernando¹¹³. La dependencia directa de estas instituciones con respecto a la monarquía colocaba a sus miembros en una situación ciertamente comprometida. No extraña, pues, que la conducta de aquellos oscilase entre el apoyo al rey Borbón y a la figura de José Bonaparte. Ester Alba (2014) señala que, por lo general, los pintores tendieron a la contemporización por la naturaleza de su oficio. Algunos, como Goya y su discípulo Agustín Esteve, rehusaron en primera instancia significarse a favor de los afrancesados, aunque no por ello pueda decirse que las obras producidas en aquel periodo estén desprovistas de contenido político (*vid.* Delgado Mata, 2017: 255-256). Muchos de los que habían trabajado al servicio de Carlos IV tuvieron que ceder sus puestos a artistas llegados de Francia y no pocos partieron al exilio, como hicieron el propio autor de las *Pinturas negras* y el duque de Rivas a partir de 1823. Posteriormente, casos hubo de maestros que pasaron en el curso de pocos años de haber sido favoritos de José I —y masones confesos— a recibir, obras de propaganda y disculpas mediante, el nombramiento de pintor de cámara de Fernando VII, como los valencianos José Ribelles, Vicente López Portaña, José Aparicio y Miguel Parra Abril. Otros participaron activamente en la contienda contra los invasores, combinando la acción militar con la práctica de la pintura. En cualquier caso, la petición que unos y otros sostuvieron fue, en tiempos de paz y guerra, unánime: «Destino, honores y sueldo» (Alba Pagán, 2014: 419-420)¹¹⁴.

Los artistas plásticos, sometidos desde el Renacimiento a los arbitrios del poder y de representantes no cualificados en sus instituciones —aquella Academia controlada por

¹¹³ Para una relación pormenorizada de los avatares de la Academia de San Fernando en la primera mitad del siglo XIX véase el estudio de Esperanza Navarrete (1999). Hace saber que, todavía en 1826, incluso a los miembros del equipo directivo se les instaba a presentar sus obras ante la comisión censora, de la que paradójicamente ellos mismos formaban parte. Este dato sorprende menos que el de la aprobación durante el Sexenio Absolutista de una Real Orden —12-II-1817— «que sancionaba económicamente la realización de obras con destino al culto religioso o que representaran a la familia real y faltaran a los principios [de decoro, honestidad y buen gusto] establecidos» (Navarrete, 1999: 426-429).

¹¹⁴ No sin razones fundadas afirmó Nietzsche, en el tercer tratado de su *Genealogía de la moral* (1887), que «en todas las épocas los artistas han sido los ayudas de cámara de una moral, de una filosofía o de una religión; sin contar, por otro lado, el hecho de que, lamentablemente, con mucha frecuencia han sido cortesanos demasiado acomodaticios de sus seguidores y fieles, al igual que agudos aduladores de poderes antiguos o de poderes nuevos y crecientes. Por lo menos, siempre necesitan una autoridad establecida que les defienda, proteja y apoye; los artistas no se sostienen nunca por sí mismos; la independencia contradice sus instintos más profundos» (Nietzsche, 1985: 124).

miembros de la nobleza, cuyo amparo necesitaban para ejercer el oficio con ciertas garantías—, albergaban la creencia de que solo mediante una ampliación de la clientela podrían conocer la libertad en un sentido rousseauniano, esto es, «el reconocimiento social de sus cualidades y capacidades personales» (Calvo Serraller y González García, 1979b: 44) frente a un público totalmente heterogéneo que contribuyese al sostenimiento de una ley de oferta y demanda. Preciso es aclarar que en España el margen de actuación a este respecto era más bien restringido, y que tal cosa se procuró sin cosechar —salvo contadas excepciones individuales— logros significativos¹¹⁵.

Uno de los efectos colaterales de las medidas desamortizadoras puestas intermitentemente en práctica por los liberales entre 1813 y 1855 fue que la Iglesia, gran mecenas histórica de las artes figurativas, perdió la capacidad de funcionar como tal¹¹⁶. El traspaso de la propiedad de bienes culturales a manos del Estado y particulares burgueses va a motivar una profunda modificación en numerosos aspectos del sistema artístico. Cambian la jerarquización de los géneros, la titularidad del patronazgo y lo que aquí nos interesa más: las exigencias que a los artistas de nuestro país se les van a imponer desde la opinión pública y las altas esferas hasta comienzos del siglo XX.

En 1856, con unas arcas bastante saneadas gracias al proyecto de Pascual Madoz, se celebró en Madrid la primera Exposición Nacional de Bellas Artes¹¹⁷ a imitación del Salón de París, muestra que por entonces contaba ya una tradición de ciento treinta años. Interesa en este punto aclarar por cuanto afecta a la labor de los artistas que, en lo tocante al credo estético, el siglo XIX español continuó preconizando la noción dieciochesca del

¹¹⁵ La política cultural que ya en el siglo XVIII había estorbado el progreso del arte nacional continuaría en la centuria siguiente. Tomás Pérez Viejo (2012: 37-39), al examinar la situación de las artes y los artistas en esta última época se refiere al mercado artístico español en términos de fantasma historiográfico, y es que, en lo que a nuestro país respecta, el fin del sistema de patronazgo del Antiguo Régimen no fue compensado —al menos de forma generalizada— con la transformación del público en mecenas. Sí hubo a finales del siglo XIX en Madrid y Barcelona algunos empresarios especializados que prestaron sus locales para exposición, aunque formaban una ínfima minoría (*vid.* Guillén, 2013: 159-173).

¹¹⁶ Emilio La Parra ha señalado que, en el proyecto de reforma de la Iglesia concebido por los liberales a inicios del siglo XIX, «el propósito era esencialmente político y por eso ni se puso en duda la pervivencia del clero, ni menos aún la validez del dogma católico» (La Parra, 1998: 61). Según el historiador, se trataba de construir una imagen de España independiente como entidad nacional frente a Francia, sin prescindir de la monarquía y el catolicismo —que eran sus definitorios históricos—, pero sí imponiéndose a ellos. Lo que sucedió al patrocinio de las artes fue, pues, un daño colateral necesario.

¹¹⁷ «Fueron diecisiete las exposiciones celebradas en el siglo XIX, desde la primera de 1856, y dieciséis las que se organizaron en el primer tercio del siglo XX. Su carácter bianual, el número de artistas y de obras presentadas a ellas, el control monopolizador que ejercieron sobre el gusto estético y su promoción o el cauce de penetración que proporcionaron a las corrientes que marcan la modernización del arte español hacen de estos certámenes uno de los pilares fundamentales de la cultura artística contemporánea y un documento excepcional de las transformaciones que se produjeron en el ámbito artístico español» (Caparrós Masegosa, 2014: 2).

arte al servicio de la idea¹¹⁸. La índole de la idea cambia, cierto es, a instancias del carácter profano de la sensibilidad burguesa, cuya crítica relega a un segundo plano los cuadros de asunto religioso y mitológico, pero es el género histórico el que por entonces se impone sobre los otros hasta llegar a convertirse en una obsesión para los aspirantes, que veían en la pintura de escenas del pasado nacional el único medio de obtener reconocimiento social y económico —las de retratos y paisajes se consideraban géneros menores. El Estado, que en la práctica hacía de ordenante y comprador prácticamente en exclusiva y era también el que organizaba los concursos y sufragaba las pensiones, llevado de la evidente voluntad de legitimarse como representante del pueblo, hizo de la pintura y la escultura eficaces medios de propaganda (*vid.* Pérez Viejo, 2012: 27-38). Los escasos focos de innovación estilística había que buscarlos entonces en las galerías privadas de Barcelona, previo paso a probar suerte en París (*vid.* Guillén, 2013: 101-105).

Pese a lo siempre precario de su situación y a encontrarse todavía tutelado por la Academia, el artista decimonónico pudo gozar de cierta estimación entre sus contemporáneos desde que tuvo ocasión de exponer periódicamente sus obras al público. Durante el Sexenio Democrático (1868-1874) el arte toma las calles, redoblándose el número de publicaciones dedicadas a la crítica pictórica¹¹⁹, las guías y callejeros que incluyen el comentario de los monumentos y obras más representativos de algún país, región o ciudad particulares, así como monografías y revistas especializadas (*vid.* García Melero, 2002, II: 14-18). En esa resurrección de la literatura artística se inscribe la *Galería biográfica de artistas españoles* (1868) de Manuel Ossorio y Bernard, que se dedicó a enriquecer el legado historiográfico de Juan Agustín Ceán Bermúdez con nuevos datos obtenidos en el escrutinio de las actas de la Academia, los catálogos de museos

¹¹⁸ Estimaba Menéndez Pelayo que, en pintura, la victoria del Romanticismo «fue mucho más disputada e incierta. [...] Alguna culpa tuvo en esto el origen casi *literario* de esta revolución pictórica, que más bien que surgir espontáneamente en los talleres de los escultores o de los pintores, puede decirse que se incubó en los cenáculos de los poetas y en las redacciones de los periódicos románticos» (Menéndez Pelayo, 2018, V: 1729). La verdad es que la modernización de la pintura española se dio con considerable retraso respecto de la italiana, holandesa y francesa, no antes de 1900 y por obra de una promoción de jóvenes pensionados en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Esta institución, fundada en 1873 a iniciativa de Emilio Castelar y tutelada por la embajada española, representaba por entonces una de las escasas oportunidades de que disponían los jóvenes artistas para entrar en contacto con las corrientes internacionales del gusto y vivir de su pintura. Solo a partir de algunos de los trabajos allí producidos a inicios del siglo XX comienza a advertirse el influjo del estilo postimpresionista en detrimento del realismo (Reyero, 1993: 144).

¹¹⁹ Leonardo Romero Tobar (1998) se aproximó al estado de las estéticas en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX a través de los comentarios periodísticos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. El género atrajo a muchos literatos conocidos, desde Bécquer hasta Picón, «en un tiempo histórico en el que el propósito último de la unidad total de las artes y la fervorosa hermandad cotidiana de los artistas suscitaba una fusión integradora en los programas teóricos de los movimientos más influyentes» (Romero Tobar, 1998: 75).

provinciales y colecciones particulares; exposiciones públicas, revistas, archivos parroquiales, bibliotecas conventuales y palaciegas y documentos del Estado, decidido a vengar la memoria de creadores ya desaparecidos y a ensalzar el talento de sus coetáneos¹²⁰. El último párrafo del prólogo a esta monumental obra encierra un sucinto estado de la cuestión del artista y las artes en la época en que fue redactada —la cursiva es nuestra—:

Respecto a la oportunidad de mi obra, a nadie puede ocultársele el progresivo desarrollo que en estos últimos años han experimentado en nuestra patria las bellas artes, y muy especialmente desde que ocupa el trono de San Fernando S. M. la Reina Doña Isabel. [...] Durante el actual reinado se han reformado, en beneficio de la juventud, las academias y escuelas de bellas artes, ampliando el número de estudios y las enseñanzas superiores; [...] se ha formado el Museo Nacional con las obras existentes en los conventos; [...] se ha enriquecido el Real Museo del Prado; [...] se han concedido premios a los alumnos más aventajados de las clases artísticas; se ha regularizado el envío a Roma de pensionados mediante oposición; y finalmente se han celebrado exposiciones nacionales y provinciales de bellas artes. [...] *Por eso el pueblo se ha familiarizado con los nombres de los artistas, y no es raro ver hoy a un pintor recordando la importancia que lograron alcanzar los maestros de la antigüedad, u ostentando en su pecho las más preciadas condecoraciones españolas y extranjeras* (Ossorio y Bernard, 1868: XI)¹²¹.

No obstante el salto cualitativo, Esperanza Guillén ha insistido en que la situación de pintores y escultores en España continuó siendo precaria. Seguiría siéndolo aún mucho después de aplacados los tumultos políticos de aquel siglo, y no solo por la debilidad del mercado artístico, que agudizaba «la necesidad de aspirar a becas en el extranjero, de concurrir a certámenes oficiales, de ocupar unas líneas en la prensa gracias a la crítica o

¹²⁰ Un segundo proyecto, todavía más amplio y quedado inconcluso fue el *Diccionario biográfico internacional de escritores y artistas del siglo XIX* (1890), preparado por el mismo Ossorio junto al escritor y político Carlos Frontaura. Tampoco faltaron, en el auge de los primeros nacionalismos, obras como el *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX* (1889), de Antonio Elías de Molins.

¹²¹ El artista alcanza en la segunda mitad del siglo XIX al menos parte de la notoriedad deseada. Para muestra quedan las novelas a cuyo examen dedicaremos los próximos capítulos. Pero si es cierto que su figura comenzó a interesar al público español como carácter potencialmente trágico en ese entonces, ni por esas acertó a purgar su nueva imagen de los tópicos asociados al artesano. Veamos las razones de Baudelaire en *Le Peintre de la vie moderne* (1863): «Artista, es decir especialista, hombre apegado a su paleta como el siervo a la gleba. A Monsieur G. no le gusta ser llamado artista. ¿No tiene algo de razón? [...] El artista vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político. El que vive en el barrio Breda ignora lo que pasa en el Faubourg Saint-Germain. Salvo dos o tres excepciones, que es inútil mencionar, la mayoría de los artistas son, hay que decirlo, brutos muy hábiles, puros braceros, inteligencias de pueblo, cerebros de aldea. Su conversación, por fuerza limitada a un círculo muy estrecho, se hace rápidamente insoportable para el hombre de mundo, para el ciudadano espiritual del universo» (Baudelaire, 2015: 211).

de obedecer a las exigencias de los marchantes» (Guillén, 2013: 14), obstaculizando por principio la anhelada independencia del grupo. Además del declive del mecenazgo eclesiástico,

evidentemente, la incidencia de las tradiciones culturales, políticas y económicas nacionales es determinante y se encuentra muy marcada en el campo artístico, donde afecta de modo sustancial a sus anhelos de autonomía. Usos estéticos que en Francia y en otros países europeos han sido ya asumidos, en España son sencillamente incomprensibles, por lo que es frecuente que los artistas opten por doblegarse a las estructuras existentes, de talante conservador y que ofrecen grandes resistencias a los cambios, estructuras que se mantendrán casi inamovibles desde mediados del siglo XIX y hasta la Guerra Civil. Esta es la principal razón por la que las opiniones de los artistas sobre el atraso artístico español se mantendrán con escasas variaciones durante décadas (Guillén, 2013: 86).

1.4.6 Los intelectuales narrados por sí mismos

En los años sesenta del siglo XIX, merced a la proliferación de publicaciones que venía dándose desde el asentamiento del régimen liberal, el periodismo se consolida como instrumento de intervención activa de las distintas fuerzas políticas en auge. Aunque no puede negarse que la duración efímera de muchas editoriales hacía de aquel un medio de vida poco seguro, a la luz de los hechos que precedieron el exilio de Isabel II y, sobre todo, en vista de la superabundancia de diarios entonces existente, hoy parece innegable que la prensa doctrinaria cumplió la función de dar voz y empleo a muchos intelectuales profesionalizados (*vid.* Lorite Luque y Ruiz Acosta, 2019). Hablamos de individuos instruidos e ideológicamente combativos, que combinaban el ejercicio de cargos en el Gobierno y las Reales Academias con el periodismo, la crítica y la creación literaria o pictórica en uno o varios géneros, como lo hicieron el duque de Rivas, Campoamor, Núñez de Arce, Castelar, Echegaray, Valera, Madrazo, González-Elipé, Escosura, Nocedal o Rodríguez Rubí. Todos ellos estaban plenamente integrados en la vida pública y convencidos de la necesidad de dirigir, mediante unas u otras fórmulas, el camino de la nación hacia el progreso. «Por la constancia de su protesta y su omnipresencia en la prensa y en las manifestaciones públicas, crean un clima ideológico favorable a la Primera [República]» (Aubert, 2019: 83), respaldados por el temporal destierro de la censura y

otras medidas facilitadoras que llegaron a remolque de la Constitución de 1869. En la práctica, sin embargo, las circunstancias seguían siendo poco favorables a los literatos:

Hay además el gran inconveniente de las circunstancias tristísimas de la literatura considerada como profesión. Domina en nuestros pobres literatos un pesimismo horrible. Hablarles de escribir obras serias y concienzudas de puro interés literario es hablarles del otro mundo. Todos ellos andan a salto de mata, de periódico en periódico, en busca del necesario sustento, que encuentran rara vez; y la mayor recompensa y el mejor término de sus fatigas es penetrar en una oficina, panteón de toda gloria española. Todos reposan su cabeza cargada de laureles sobre un expediente; y el infeliz que no acepta esta solución, y se empeña en ser literato a secas, viviendo de la pluma, bien podría ser canonizado como uno de los más dignos mártires que han probado las amarguras de la vida en este valle de lágrimas (Pérez Galdós, 1999: 125)¹²².

La situación de permanente crisis en que vivió sumido el país durante los primeros años tras la Septembrina abarca un periodo marcado por la rápida sucesión de gobiernos de distinto signo. Tras la abdicación de Amadeo I, la falta de consenso entre partidos, los levantamientos cantonales, la tercera guerra carlista y el conflicto en Cuba crearon un clima irrespirable en que forzosamente había de naufragar la Primera República¹²³. Aquella experiencia no desalentó a los intelectuales en su propósito, ni siquiera cuando, transcurrido exactamente un mes desde el pronunciamiento de Martínez Campos, se aprobaba un decreto sobre imprenta —29-I-1875— que prohibía escribir contra la monarquía, el Gobierno, la Iglesia y el Ejército, so pena de sanción económica y cierre del periódico¹²⁴. La Restauración canovista, pese a haber tenido un primer presidente ilustrado, miembro de las Academias y conocedor del mundo literario, poco o nada tuvo de progresista en su posicionamiento para con la cultura (*vid.* Pascual, 1994, I: 173-198).

¹²² Pasadas dos décadas la situación no habría variado a mejor, según cuenta Saturna en *Tristana* (1892): «Nos decía que entre los de pluma todo es hambre y necesidad, y que aquí no se gana el pan con el sudor de la frente, sino con el de la lengua; más claro: que solo sacan tajada los políticos que se pasan la vida echando discursos. ¿Trabajitos de cabeza?... ¡quítese usted de ahí! ¿Dramas, cuentos y libros para reírse o llorar? Conversación. Los que los inventaron no sacarían ni para un cocido si no intrigaran con el Gobierno para afanar los destinos» (Pérez Galdós, 2020: 140).

¹²³ Para un análisis de la problemática de este periodo desde el punto de vista de sus actores remitimos al trabajo de José Luis López González (1992), que lo ha examinado a través del diario de sesiones de las Cortes. Además de la conflictividad social y política, el historiador señala el excesivo idealismo de los intelectuales que lo presidieron como una de las causas aniquiladoras de aquel proyecto.

¹²⁴ Los libros, en cambio, no eran percibidos como una amenaza de alcance equiparable a la prensa, dado que su precio comparativamente elevado los hacía inaccesibles para el gran público, lo cual explica que ni esta disposición ni otras que se aprobaron a lo largo del mismo año aludiesen a ellos. Al precio de los libros habría que añadir los todavía muy elevados índices de analfabetismo: un 71,5% hacia 1887 (*vid.* Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1987: 129).

Cánovas temía el poder de los medios, y el sistema represivo de la ley de prensa que a efectos prácticos comportaba el Real Decreto de 31-XII-1875 tuvo continuidad en la de Romero Robledo —7-I-1879—, que tipificaba delitos de imprenta por análogos motivos¹²⁵. España no volvió a tener una ley que reconociese el derecho a la libre manifestación de ideas, conforme al artículo 13 de la Constitución de 1876, hasta la Ley de Policía de Imprenta (26-VII-1883)¹²⁶. Aprobada durante el gobierno de Sagasta con la firma de Pío Gullón, esta última quiso declarar inexistentes los delitos de imprenta y contribuyó considerablemente al desarrollo y consolidación de las publicaciones, aunque sus medidas se verían neutralizadas por las disposiciones restrictivas sucesivamente adoptadas entre 1886 y 1906, hasta la aprobación de la Ley para la Represión de los Delitos contra la Patria y el Ejército, conocida como Ley de Jurisdicciones —23-III-1906—, que fue a sustituirla¹²⁷.

La Restauración fue mirada por muchos de sus protagonistas como «una nueva especie de feudalismo, [...] una oligarquía que violaba la verdadera voluntad nacional mediante el fraude y la corrupción electoral» (Suárez Cortina, 2006: 95). Aquel estado de cosas acentuó la división entre la España dominante —la nobleza y la burguesía ascendente— y las clases populares, que no habrían tenido representación real, de no ser por el movimiento obrero surgido en esos años. En el medio quedaban «aquellos que poseían un saber difícilmente integrable en los incipientes esquemas de producción» (Tomás, 2000: 30).

Desde 1875 hasta pasada la Gran Guerra, «los intelectuales españoles procuraron provocar una crisis de conciencia en los medios políticos para sacar al país del marasmo y convertirlo en una nación moderna» (Aubert, 2019: 85). Cunde entonces una verdadera fiebre por la escritura entre los miembros de la élite ilustrada, de la que quedan testimonios en todas las áreas de conocimiento. Diluidos en el ambiente cultural a través de traducciones y noticias más o menos fidedignas se hallan el idealismo de Hegel¹²⁸, el

¹²⁵ No obstante, la ley de propiedad intelectual aprobada tres días después —10-I-1879— beneficiaba a los escritores, al conceder a sus herederos los derechos de explotación de la obra durante ochenta años a partir de la muerte del autor.

¹²⁶ Una glosa completa de la Ley de Policía de Imprenta de 1883 se halla en el trabajo de Carlos Soria (1982).

¹²⁷ El intento de sublevación fallido del brigadier republicano Manuel Villacampa, las guerras de Melilla y Cuba, los atentados cometidos en nombre del anarquismo y la expresión de sentires nacionalistas y antimilitares, así como los acontecimientos sobrevenidos a raíz de la publicación de unas viñetas satíricas en los diarios barceloneses *Cu-Cut* y *La Veu de Catalunya* (1905) motivaron la redacción de una ley que marcó un retroceso en la libertad de imprenta (*vid.* Suárez Cortina, 2006: 168-170).

¹²⁸ Su obra no pudo conocerse más que por traducciones parciales hasta comienzos del siglo XX, y aunque desde la década de 1840 se hallan algunas alusiones dispersas en *El Español*, hay que tener presente

criticismo de Kant¹²⁹, el racionalismo de Spinoza¹³⁰, el determinismo de Comte¹³¹, el positivismo de Taine¹³², el método experimental de Bernard¹³³, la introspección de Montaigne¹³⁴, el evolucionismo de Spencer¹³⁵, el transformismo de Darwin¹³⁶, el utilitarismo de Bentham¹³⁷, el panenteísmo de Krause¹³⁸, el nihilismo de

que la calidad de aquellos primeros trabajos —retraducidos del francés— hacían poco accesibles los conceptos oscuros del autor de la *Fenomenología del espíritu* (1807). En 1853, un redactor cuya identidad no hemos podido averiguar refería lo siguiente: «Nada digo del incomprensible Hegel, porque sin duda este buen filósofo escribiría para el otro mundo, donde habrán sabido comprenderle bien» (*La Esperanza*, 7-III-1853: 1). Antes de la Gloriosa parece más atinado tratar algunas influencias en términos de aproximación, particularmente en lo que respecta al pensamiento hegeliano. En 1872, la Biblioteca Social, Histórica y Filosófica anunciaba en *El Imparcial* (7-II-1872: 6-7) el proyecto de traducir, entre otras muchas obras extranjeras, dos de Hegel (*Filosofía del espíritu* y *Filosofía de la naturaleza*), además de la producción exegética del traductor italiano especialista Augusto Vera, uno de los pocos que en su época tuvieron acceso a los textos originales (vid. Moreno Cuñat, 1987).

¹²⁹ Su nombre se vincula a la Ilustración y la eclosión romántica, pero parece que los textos kantianos no se leyeron sino fragmentaria e indirectamente en España hasta que en 1873 Gabino Lizárraga tradujo *Principios metafísicos del derecho* (1797), a la que siguieron la *Crítica del juicio* (1790) en 1876 y *Crítica de la razón pura* (1781) en 1877 (vid. Hibbs-Lissorgues, 1998: 281).

¹³⁰ Su obra se revalorizó en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo a partir de las sucesivas reimpresiones que se hicieron desde la década de 1860 de las traducciones de Émile Saisset y Jules-Gustave Prat. En nuestro país, la Biblioteca Perojo dio en 1878 una traducción del *Tratado teológico-político* (1670) anotada por Emilio Reus y Bahamonde. A los autores del fin de siglo interesó de su pensamiento la negación del dualismo entre cuerpo y alma.

¹³¹ El *Catecismo positivista* (1851) tuvo traducción española en 1886, aunque su *Curso de filosofía positiva* (1830-1842) daba de qué hablar ya en la década de 1850. No obstante, es a partir de 1877 cuando su presencia se vuelve verdaderamente notoria en las publicaciones periódicas.

¹³² De la obra ensayística de Taine se supo poco en nuestro país antes de 1870 (cfr. Sotelo Vázquez, 2006: 555-556). No hemos localizado referencias a su *Historia de la literatura inglesa* (1864) anteriores a 1876. Las menciones se volvieron mucho más numerosas a partir de 1883, coincidiendo con el estallido de la polémica naturalista en los círculos literarios.

¹³³ *La ciencia experimental* se tradujo en 1878, el mismo año de su publicación en el original francés. En 1880 le llegó el turno a su *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865), el mismo año que Émile Zola publicó *La novela experimental*.

¹³⁴ Una traducción española de sus *Ensayos* (1580-1595) —la primera íntegra, según Juan Marichal (1953: 260)— la imprimió en 1898 la casa editorial Garnier en París, a cargo de Constantino Román y Salamero. No es difícil deducir las causas por las que su «Que sais-je?» y la imagen del hombre replegado en sí mismo resultaron atrayentes en el contexto sociocultural finisecular.

¹³⁵ *De la educación intelectual, moral y física* (1860) fue volcada por primera vez a nuestra lengua en 1879 y 1880. A las ediciones de Benito Perojo y Fernando Fe les siguieron, entre 1895 y 1901, otros diecisiete títulos, publicados en *La España Moderna* y adaptados por Miguel de Unamuno, Adolfo Posada, González Alonso y Leopoldo Palacios (vid. Asún Escartín, 1981-1982: 189-190).

¹³⁶ La prensa española hablaba de *El origen de las especies* (1859) desde que en 1872 la Biblioteca Social, Histórica y Filosófica iniciara su publicación por entregas, y si bien aquella no tardó en quedar interrumpida, cinco años después vio la luz una traducción íntegra en la Biblioteca Perojo. En 1876, la Imprenta de la Renaixença tradujo el prólogo y los siete primeros capítulos de *El origen del hombre. La selección natural y la sexual* (1871), siendo la primera traducción completa de 1880 (vid. Gomis Blanco, 2010).

¹³⁷ Traducidos en 1821, sus *Principios de legislación y jurisprudencia* ejercieron una influencia considerable en jurisperitos y políticos españoles de la época (Gutiérrez Girardot, 2004: 77). Marx (2000a, I.I: 236) lo cita en el primer tomo de *El capital*, al describir la esencia egoísta del nuevo orden económico: «¡Igualdad! Pues solo se relacionan como poseedores de mercancías y cambian su equivalente por otro. ¡Propiedad! Pues cada uno solo dispone de lo suyo. ¡Bentham! Pues a cada uno de ellos no le preocupa más que lo suyo».

¹³⁸ *Ideal de la humanidad para la vida* (1860) fue la primera traducción adaptada del pensamiento de Krause. Publicada a iniciativa de Julián Sanz del Río, tuvo otras dos ediciones en 1871 y 1904 (Ureña, 1998). El krausismo tuvo éxito en España, en palabras de Udo Rukser, por «la utilidad práctica [...]»; al

Schopenhauer¹³⁹, el egoísmo de Stirner¹⁴⁰, el *Übermensch* de Nietzsche¹⁴¹ y las interpretaciones materialistas de Marx y Engels¹⁴², cuya influencia en el desarrollo de los estudios sociológicos y las artes —la novela en particular— ha sido incansablemente comentada. Son los años del cientificismo, de avances técnicos¹⁴³ y exposiciones universales; tiempo de descreimiento y fanatismos, de experimentación y polémica en que los rescoldos del Antiguo Régimen van a ser barridos por la vaharada democratizadora de una multitud que se proclama dueña de un sistema hecho a su medida.

El contexto de estabilidad política que había inaugurado el canovismo, reforzado en vísperas de la muerte de Alfonso XII con el pacto turnista de El Pardo (1885), crea el caldo de cultivo idóneo para que en pocos años se verifique el viraje literario profetizado por Galdós en 1870¹⁴⁴: el ascenso del género novelesco, «un producto legítimo de la paz:

absolutismo estatal, él [Krause] oponía federalismo y sindicalismo. Así pues, individualismo y comunidad quedaban en cierto modo armonizados» (Rukser, 1977: 39). Sobre la adaptación y los perfiles del krausismo en España remitimos al conocido trabajo de Juan López Morillas (1980).

¹³⁹ Los primeros ecos datan de 1875, según Adolfo Sotelo (1996: 15), aunque «la acogida inicial [...] ni fue generosa ni entusiasta». Ese año, José del Perojo publicó una serie de artículos posteriormente reunidos en tomo sobre los principales filósofos alemanes, además de una semblanza de Schopenhauer en el número 64 de la *Revista Europea*. Con anterioridad a esa fecha hemos encontrado un comentario anónimo en la *Revista Ibérica de Ciencias* (1862: 135) al estudio de Foucher de Careil, que contrapuso las filosofías de Hegel y Schopenhauer. En francés se tradujeron títulos completos por primera vez en 1880, entre ellos *El fundamento de la moral* (1860), a cargo de Auguste Burdeau (vid. Sotelo Vázquez, 1996). Pese a que algunos de sus conceptos inspiraron serias reticencias de entrada, *La España Moderna* publicó traducidas a nuestra lengua entre 1893 y 1907 siete estudios suyos, la mayoría a cargo de Edmundo González Blanco (vid. Asún Escartín, 1981-1982: 188).

¹⁴⁰ Max Stirner, pseudónimo de Johann Kaspar Schmidt, pasó a la posteridad por *El Único y su propiedad* (1844), traducida por primera vez al francés en 1899 por Robert Leclair y al español dos años más tarde, a cargo de Pedro Dorado Montero. El concepto que preconiza su ensayo de un Dios y una humanidad tiránicos casaba con el sentir de la facción disolvente del Romanticismo y, más tarde, con la poética desencantada del fin de siglo y la polémica en torno al anarquismo.

¹⁴¹ Las notas más tempranas datan de 1888, pero es a partir de noviembre de 1893, cuando Joan Maragall publica en prensa fragmentos traducidos de *Así habló Zaratustra* (1883), que los intelectuales comienzan a entrar en contacto con sus ideas. Estas se propagaron sobre todo en los primeros años del siglo XX, en pleno auge del movimiento europeizador (vid. Sobejano, 1967: 24-38).

¹⁴² Sus nombres comenzaron a sonar, como no podía ser de otro modo, en vísperas de la Primera República. En 1871, *La Ilustración Española y Americana* dedicó un reportaje al autor de *El capital* (1867-1894) ilustrado con su retrato, y en *La Ilustración Republicana Federal* (28-III-1872: 113-114) se publicó un artículo bio-bibliográfico. A partir de 1875, las menciones se vuelven comparativamente mucho más escasas, con un repunte en 1879. En 1886 se hizo traducción española de *Del socialismo utópico al socialismo científico* (1880). Asimismo, *La España Moderna* publicó en 1894 traducida el *Origen de la familia, la propiedad y el Estado* (1884) de Engels (vid. Asún Escartín, 1981-1982: 169).

¹⁴³ «En 1881, Madrid iluminó sus calles, [...] en 1882 lo hizo también Barcelona. Hacia 1900 había 861 centrales eléctricas operando en España, y en 1901 se fundó la poderosa Hidroeléctrica Ibérica. [...] En 1872 se fundó en Bilbao la Sociedad Anónima de la Dinamita. [...] En 1896, la Sociedad Española de Explosivos abrió la primera fábrica. [...] A partir de entonces, las grandes empresas químicas se multiplicaron» (Litvak, 1980: 15-16). También en las dos últimas décadas del siglo se asentaron las industrias textil, maderera, vinícola, harinera y azucarera, y se expandió de manera exponencial la red ferroviaria.

¹⁴⁴ En el primero y séptimo de los ocho ensayos que componen su estudio, Juan López Morillas (1972) desarrolló la idea de que la novela contemporánea pudo ser fruto de una crisis de conciencia gestada durante

contrario de la literatura heroica y patrioterica», en sustitución de la «novela romántica, que ya está mandada recoger» (Pérez de Galdós, 1999: 124). Se trata de un arte germinado en el terreno de una sociedad que poco tenía que ver con la de la época de Fernando VII y las regencias de María Cristina y Espartero; una literatura autóctona que pone bajo el foco a la nueva especie rectora¹⁴⁵: «La que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades» (Pérez Galdós, 1999: 130).

Esta burguesía abanderada del progreso, pancista a la par que inmoderadamente ambiciosa, es también, por la índole de sus imposiciones, promotora de grandes lacras sociales y de escisiones no menos graves en la esfera privada¹⁴⁶. De sus complejos, hipocresías y anhelos van a ocuparse unos escritores nativos de la misma, que como tales conocen bien las causas y efectos de dichos conflictos. Los intelectuales de aquella generación del 68 proceden a explicar a las masas a partir de las inconsistencias que detectan en torno a sí; toman de la turba a un miembro solitario, y lo hacen imbuidos de un lirismo anterior que comunica a sus creaciones un carácter singular, a medio camino entre el retrato de costumbres y las novelas realista, médico-social y psicológico-espiritualista con salpicaduras folletinescas¹⁴⁷. Y si, como sostenía Iris Zavala (1971: 208), «los primeros realistas no le prestaron suficiente atención a las presiones externas que operaban en el individuo», en el último tercio del siglo XIX el estudio de las particularidades del sujeto como resultado de una interacción de causas dará el impulso definitivo al género de relato que nos ocupa: el del creador que se autopercibe segregado

treinta años, tanto más honda que la que tradicionalmente se ha asociado al año 1898, y que la figura del intelectual habría sido asimismo la culminación de un proceso iniciado con la Gloriosa.

¹⁴⁵ Aunque proporcionalmente constituían un porcentaje de la población reducido —Manuel Suárez (2006: 299) estima entre un 5 y un 10% del total—, las clases medias, diferenciadas de las populares con base a su poder adquisitivo, eran el estrato capaz de surtir a la Administración y la sociedad capitalista de los profesionales especializados requeridos para su funcionamiento en política e industria.

¹⁴⁶ En las narraciones contemporáneas la burguesía es lo que Paul Ricoeur denominaba entidad social, de la que se desprenden unos representantes a los que se atribuye una imputación causal (*cf.* Ricoeur, 2004: 315-316).

¹⁴⁷ La pervivencia del sentimiento amoroso como acicate de la creación artística —cuando no malversa o elimina el talento— es uno de los signos inequívocos del hipotexto romántico que subyace sin excepción a todas las narraciones a cuyo estudio nos aplicaremos en próximos capítulos. Sabemos que el Romanticismo, lejos de desaparecer de la novela escrita a partir de 1870, «puede estar presente en una obra realista, sea como una técnica asimilada, sea como tema para criticarlo, sea como caricatura» (Ciplijauskaitė, 1988: 91).

de la comunidad, máxime cuando la ciencia se empeñe en constatar que, efectivamente, algo hay en él de anómalo¹⁴⁸.

En la primera década del siglo XX, perdida la guerra y las colonias, personalidades oriundas de esas «clases medias que estaban apartadas del poder desde mediados de los años setenta, tanto en España como en Francia» (González Alcantud y Robles Egea, 2000: 8) volverán a valerse con renovados bríos de sus medios de expresión naturales —la prensa y la tribuna— para denunciar la podredumbre del régimen. Asistimos a un nuevo episodio de la contienda entre tradicionalistas y detractores —estos últimos ahora lo son de la sociedad de la Restauración—:

Frente a una época dominada por un credo materialista y de intereses inmediatos, la espiritualidad del arte que apela a los sentimientos más elevados del alma serviría para inaugurar una reforma ético-estética que tendrían que cumplir tanto el escritor como la fuerza regeneradora de la literatura (Cardwell, 1998: 308).

La confianza de los regeneracionistas en su propia capacidad para reformar el sistema —que tiene mucho de la teología desplazada romántica, con su imagen del artista-sacerdote— encuentra entonces oposición en el apoliticismo desencantado de algunos congéneres, para quienes la intervención del literato en política supone el apartamiento de sus verdaderos fines —«si has de escribir un programa, preferible es que escribas un libro» (Martínez Ruiz, 1990: 43), le aconsejaban en 1904 a Antonio Azorín. La conciencia del artista ha proseguido hasta aquí su evolución. Cambian las impresiones y la manera de representarlas. La indagación psicológica va a alcanzar un nuevo grado de sofisticación, sobre todo en literatura, desde que toma la palabra la voz errática de una conciencia que, poco a poco, prescinde de la necesidad de justificarse¹⁴⁹.

La conjunción de socialistas y republicanos en 1909, iniciativa de Pablo Iglesias, permitió la incorporación de intelectuales a un partido que desde su fundación se había

¹⁴⁸ Hemos aludido en una nota anterior a las teorías sobre la degeneración, el genio y la locura que formuló la psiquiatría europea. De la obra de Lombroso se hizo eco *Literaturas malsanas*, dada por Pompeyo Gener a la imprenta en 1894, donde establecía una clasificación de los males típicos del espíritu intelectual en el fin de siglo. En su prólogo se lee que «confundir el campo de acción y los medios de la literatura con los de la música, sostener que las letras no deben de [*sic*] expresar ideas sino símbolos de estados vagos de sensibilidad semiconsciente, producto ha de ser, sin duda alguna, de alteraciones en la composición de los tejidos de los centros de la sensibilidad» (Gener, 1894: 6).

¹⁴⁹ En este contexto surge la llamada novela lírica, a la que Ricardo Gullón (1984) dedicó un estudio y María de los Ángeles Rodríguez Fontela (1996) un capítulo de su trabajo sobre el *Bildungsroman* en la literatura española. Lucien Goldmann (1967: 32-33) situaba la aparición de esta fórmula novelesca junto a la transformación efectiva del sistema económico a inicios del siglo XX, que en literatura habría dado lugar a dos tipos de respuesta diferentes: la sustitución del individuo por valores comunitarios —novelas colectivas—, o aquella que desecha de antemano toda posibilidad de búsqueda.

caracterizado —a diferencia de lo que sucedía en Alemania, Francia e Italia, y hecha excepción de la militancia de Unamuno— por carecer de ellos. Sin embargo, estos revolucionarios ilustrados, «anclados en su defensa de los principios de la Revolución francesa, [...] defensores de la propiedad privada, elemento esencial de la pequeña burguesía a la que pertenecían, no podían seguir [a los obreros] en el camino de su negación» (Millán Sánchez, 2006: 106)¹⁵⁰. Posteriormente, en el fraccionamiento originado entre las fuerzas progresistas a la muerte de Canalejas, «la llegada de los intelectuales a la política restauracionista fue durante algún tiempo una bocanada de esperanza que, sin embargo, acabó disolviéndose en los años siguientes» (Suárez Cortina, 2006: 185). Tachado de antipatriota por la derecha y de ensimismado ocioso desde algunos sectores de la izquierda¹⁵¹, sumado el rechazo que llegará a suscitar por igual entre la burguesía y el proletariado, una vez más, «el intelectual llega a ser un personaje molesto que tiene problemas de ubicación y, por consiguiente, de identidad» (Aubert, 1993: 132).

Este es el origen histórico del tipo en torno a cuyas representaciones literarias gira nuestra investigación. Antes de abordar el examen de los textos seleccionados creímos conveniente arrojar algo de luz sobre las circunstancias socioculturales que determinaron su evolución, considerando que, sin esta regresión previa, resultaría difícil formarse una idea mínimamente cabal de cómo y, sobre todo, de por qué llegó —en la literatura como en sociedad— a ser como fue. Se ha procurado, pues, explicar el devenir de un ente que

¹⁵⁰ «Este acercamiento entre *intelectuales* y movimiento obrero es limitado y frágil. [...] La gran mayoría de los miembros de profesiones intelectuales y científicas sigue vinculada a los sectores conservadores de la sociedad española, especialmente a la Iglesia. En general, [...] no piensan de ningún modo en reconstruir el mundo ni en oponerse a un régimen que incluso suelen defender» (Serrano, 1994: 59-60). En el mismo trabajo, el investigador señaló los primeros pasos de la formación de la conciencia del intelectual español como un fenómeno de la última década del siglo XIX, durante la que jugaron un importante papel el *affaire* Dreyfus y los procesos de Montjuic (1896-1897). Inman Fox (1980) rastreó la introducción del vocablo *intelectual* en nuestra lengua para designar a un grupo social concreto. Aparentemente, Pardo Bazán fue pionera empleándolo hacia 1900. Los artistas rusos, influidos por el idealismo alemán, habrían empezado a reconocerse como *intelligentsia* hacia 1840. En un principio, se aplicó «a los escritores y artistas inconformistas y sin dinero, segundones de la nobleza, profesores, bajo clero revoltoso y, en general, a los que tenían alguna cultura y la utilizaban como arma arrojadiza, más por sus propias frustraciones que por su crítica de la situación» (Pascual, 1994, II: 516). En Francia, el primero en hacer uso del término para designar a un escritor —Flaubert— fue Paul Bourget en 1882 (Rodríguez, 1992: 170).

¹⁵¹ En uno de los primeros números de *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, el republicano Fernando Lozano se dirigía así a sus lectores: «Atiende a tu conciencia, reflexiona en ella qué sea el arte, e indaga [...] si los pintores, escultores, músicos, arquitectos, poetas, hacen algo útil, algo que sea esencial para la vida. Si esa cantante que gana en una semana más que tú en todos los días de tu vida, si ese pintor que por un solo cuadro recibe 20.000 duros, y ese poeta que ha erigido palacios con el producto de sus cantares hacen algo verdaderamente útil a la sociedad o la corrompen. Es esta cuestión vital para ti: si reflexionaras bien, te convencerías de que todos ellos se alimentan, se visten, habitan mansiones confortables solo por tu esfuerzo y trabajo» (Lozano Montes, 1-IV-1883: 3).

se desenvuelve siempre supeditado a un sentido utilitario de su actividad por parte de las autoridades. Primero, a la sombra de la tríada institucional monárquica-eclesiástica-nobiliaria; después, a la zaga de los intereses del Estado-nación contemporáneo, heredero del papel patrocinador de las anteriores. Para comprender la complejidad de la situación debemos remarcar una vez más, en lo que respecta específicamente a España, las consecuencias derivadas de la inexistencia de un mercado artístico en sus urbes y de lo tardío e intermitente de la adopción de medidas destinadas a proteger los derechos y promocionar la labor de los creadores. La suma acumulativa de todos estos factores generó una problemática de largo alcance que da su ser y sirve de trasfondo a los personajes cuya suerte nos proponemos analizar.

II. EL ARTISTA COMO SUJETO DE FICCIÓN

A veces pienso que jamás logré pintar lo único que merece ser pintado: la vida.
La vida que nunca he vivido.

HERMAN BANG

1. DEFINICIÓN DEL SUJETO

Si dedicar expresamente una sección a elucidar el concepto de artista que aquí manejamos puede parecer ocioso, basta una lectura comparativa de lo que en las últimas décadas se ha escrito sobre el tema para entrever que la cuestión no está tan clara como cabría esperar. Examinando el no muy denso caudal de estudios críticos en torno a las narraciones protagonizadas por sujetos artistas —o que por tales se tienen—, llega a sorprender la amplitud de sentidos con que el término se ha venido exornando. De este modo de proceder resulta que, en ocasiones, la palabra *artista* sea utilizada para designar indiscriminadamente a todo personaje de ficción cuyos rasgos se aproximan a un tipo de perfil muy concreto, que, más que un oficio, identifica a un conjunto de actitudes insertas en una situación histórico-cultural tan peculiar como lo fue la del fin del siglo XIX en España y Europa.

De artistas han sido tildados caracteres entre sí tan dispares como Faustino López de Mendoza, de Valera (*Las ilusiones del doctor Faustino*, 1875); Bonifacio Reyes, de Clarín (*Su único hijo*, 1890); Fernando Ossorio, de Baroja (*Camino de perfección*, 1902), y hasta el marqués de Bradomín en las *Sonatas* (1902-1905) valleinclanescas. El espectro se vuelve aún más difuso si ponemos el foco en el panorama internacional, de manera que el mismo vocablo sirve para acoger a Frédéric Moreau, de Flaubert (*L'Éducation sentimentale*, 1869), a Jean Des Esseintes, de Huysmans (*À rebours*, 1884); Juan Jerez, de Martí (*Amistad funesta*, 1885); Claude Lantier, de Zola (*L'Œuvre*, 1886) o a Basil Hallward, de Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, 1890). Quien conozca siquiera dos o tres de estos títulos reconocerá sin esfuerzo que tales héroes, pese a hallarse próximos en el tiempo, se construyen y desenvuelven en sus argumentos respectivos bajo presupuestos totalmente disímiles.

Lo que en el presente apartado nos proponemos, antes de abordar la presencia efectiva del artista en las novelísticas española y europea, es fijar con la mayor precisión posible los contornos del arquetipo literario que ha inspirado nuestro trabajo: qué se ha

entendido por artista y de qué maneras funciona este personaje dentro de los textos que protagoniza. En aras de facilitar la tarea se ofrece por orden cronológico ascendente un inventario de las principales aportaciones publicadas en el último siglo. En unos casos se trata de ensayos que lo abordan de manera específica —sobre artistas puros—; en otros, solo tangencial —en la estela de los héroes románticos, intelectuales o decadentes.

El estudio más temprano y exhaustivo lo debemos a Herbert Marcuse, autor en 1922 de una tesis doctoral centrada en el *Künstlerroman* como género¹⁵². La primera noción de artista que el sociólogo plasma allí es relativamente abstracta: «l'esponente di una forma particolare di vita» (Marcuse, 1985: 7). Particular, se entiende, con relación a los usos de la comunidad y la época a que ese individuo pertenece; una figura discernible por su respuesta ante una problemática que no es otra que la pérdida de inmanencia del sentido de la realidad expresada por Lukács, siguiendo las huellas de Hegel, en su *Teoría de la novela*. Nos remontamos de nuevo al contexto en que arranca la secularización del mundo, cuando se concibe por vez primera una cosmovisión alternativa que conlleva la ruptura metafórica entre el ser humano y la divinidad. Por este camino, Marcuse (1985: 12) determina que «il 'romanzo dell'artista' rappresenta, a ben vedere, il tentativo dell'artista di risolvere in qualche modo questo dissidio».

Por artista entendemos, de entrada, a cierta figura que presenta unos atributos especiales y que surge en el horizonte social fruto de una escisión a la vez íntima y colectiva. Su estrategia, como ya sabemos, pasa por gestar un afán de trascender los límites de esa realidad despoetizada. No creyendo, o cuando menos dudando de los misterios de la religión, artista sería el individuo que halla en el arte su propio fin superior, en el marco de una situación histórica en la que principia a concebirse como posibilidad la inexistencia de fuerzas superiores al hombre. A partir de ahí,

come artista vive in lui l'aspirazione metafisica all'idea e alla sua realizzazione, egli si rende conto della distanza della realtà dall'idea, [...] deve cercare di conquistare una forma di vita che saldi la lacerazione in una nuova unità, che torni a ricomporre le antitesi di spirito e sensibilità, vita ed arte, natura artistica e mondo ambiente (Marcuse, 1985: 12).

¹⁵² Se editó por primera vez en 1978 como parte del primer volumen de sus obras completas. No existe actualmente traducción española. Citamos aquí la italiana, aparecida en 1985 a cargo de Renato Solmi. La etiqueta *Künstlerroman* abarca un amplio corpus de narraciones escritas en Alemania desde finales del siglo XVIII, originariamente a la sombra del *Sturm und Drang*, que tienen a un artista como figura central. Se trata de una categoría emparentada con el *Bildungsroman*, que engloba a las novelas de aprendizaje en sentido más general. Esta última fue acuñada a inicios del siglo XIX por el filólogo Johann Morgenstern.

Según la actitud que el sujeto adopte —conciliadora o separatista—, el estudioso distingue entre caracteres realistas y románticos, que a su vez admiten múltiples variantes y combinaciones intermedias. En cualquier caso, independientemente de la pose, el personaje artista es para Marcuse aquel que trata «di trovare un *modus vivendi* proprio col mondo che lo fronteggia», y que padece «una problematica essenzialmente inerente alla figura dell'artista, [la cual] farà gonfiare il dualismo di vita ed arte, umanità e vocazione artistica, in un conflitto acuto che assumerà la forma di un'azione concentrata di valore simbolico» (1985: 14-15). Tenemos a un héroe que se define tanto por lo que siente como por lo que hace y, sobre todo, que para merecer el denominativo *artista* debe vivir un drama estrechamente vinculado a la antinomia arte-vida. Parece semejante en muchos puntos al esteta, «con la differenza che l'artista puro non ha mai vissuto la vita, mentre l'esteta ha fatto ed ha avuto ciò che voleva» (Marcuse, 1985: 378). Desde este punto de vista, la cuestión no presenta mayor dificultad.

El ensayo de Theodore Bowie (1950), centrado exclusivamente en el pintor como sujeto literario en la ficción francesa, imposibilita desde el propio título cualquier giro conceptual. Tres son, a su juicio, las maneras en que nuestro personaje puede aparecer representado:

1) as protagonist in a work completely devoted to him and his type; [...] 2) as a principal or secondary character in a work in which the emphasis is on him as a human being rather than as an artist [...] or 3) he may appear as a representative figure in a work which purports to describe French society at a given epoch (Bowie, 1950: 4).

Sea cual sea el grado de intensidad y la fortuna con que se dediquen a su profesión, y tanto si el relato se detiene en los dilemas típicos del artista como si no, los héroes cuyo nombre cita el investigador en el apéndice tienen en común el hecho positivo de que se aplican a ello, es decir, crean. Tampoco este planteamiento admite objeciones.

George Ridge (1959), en un trabajo más abarcador sobre el héroe en la literatura romántica francesa, atiende a las diversas poses que este adopta para elaborar una clasificación. Distingue, en primer término, al nómada:

First, the hero may be a wanderer who actually travels throughout the world in search of the absolute and the infinite. Second, he may be a thinker who regards knowledge either as an absolute which leads him to the infinite or as a relative through which he approaches the absolute. Third, he may be a mystic who discovers ideality by transcending reality (Ridge, 1959: 15).

Aquí, como se ve, no se discurre ya sobre artistas profesionales; no son necesariamente personajes obsesionados con la obra que se traen entre manos, ni sufren por compatibilizar arte y vida. Ridge se refiere en este capítulo a héroes cuya manera de ser y estar en el mundo es sintomática de una sensibilidad, efecto de una sed de trascendencia que aqueja por igual a místicos y vagabundos. Otras categorías las forman el hombre marcado por un sino fatal, el sujeto enfermo, el dandi, el antihéroe y la más próxima a nuestro objeto: el poeta-profeta, al que juzga «little more than the author's shadow» (Ridge, 1959: 75), a tenor de los numerosos puntos de contacto que a menudo se descubren entre los personajes artistas y las vidas de sus autores. En definitiva,

they reveal a great diversity. For instance, the poet-prophet may be separated from society by his wisdom and hypersensitivity; he may seek refuge in an ivory tower, engage on the romantic quest, become a rebel, or despair of communicating with the herd. Yet he may also become a leader through his wisdom and hypersensitivity; he may be a visionary or seer, a man of action, or both at once. The lines of descent from the self-conscious hero often cross. In spite of these variations in type, however, the poet-prophet falls into three main categories: solitary, leader, and visionary (Ridge, 1959: 75).

Este último tipo, dentro de la heterogeneidad de talentos que abarca, difiere de los otros en dos motivos: la platónica condición de visionario y el rasgo poético-creador. El parecido de familia que une a este sujeto con el resto de los mencionados es claro, pero sigue habiendo una diferencia sustancial que da pie a estudiarlo como figura independiente: su proyección como figura pública.

En un estudio donde analizaba las actitudes del héroe intelectual en la novela francesa entre 1880 y 1955¹⁵³, Victor Brombert (1961) entendió al personaje como derivación de una rama literaria que había ido creciendo y diversificándose desde finales del siglo XVIII:

For side by side with the impetuous artist-heroes and the introspective, highly cerebral young men who tirelessly analyze themselves, [...] there also emerge [...] the disturbing figures of the suffering genius, the visionary philosopher, the professional scholar, the

¹⁵³ Se ocupa de los intelectuales —profesores, muchos de ellos— en la trilogía de *Jacques Vingtras* (1876-1885) de Jules Vallès; *Le Disciple* (1889) de Paul Bourget; *Vérité* (1902) de Émile Zola; *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881), *Les Opinions de M. Jérôme Coignard* (1893), *L'Histoire contemporaine* [tetralogía] (1896-1901) y *L'Île des Pingouins* (1908) de Anatole France; *Jean Barois* (1913) de Roger Martin du Gard; *Le Sang noir* (1935) de Louis Guilloux; *La Condition humaine* (1933) y *L'Espoir* (1937) de André Malraux; *Les Chemins de la liberté* [trilogía] (1945-1949) Jean Paul Sartre; *Le Sang des autres* (1945) de Simone de Beauvoir; *Augustin ou Le Maître est là* (1933) de Joseph Malègue y «Le renégat» (1957) de Albert Camus.

dedicated teacher and his «disciple», the dispossessed and uprooted thinker, the revolutionary nihilist and the scholarly dilettante (Brombert, 1961: 12).

De acuerdo con el investigador, el artista representa uno de los itinerarios narrativos creados por la irrupción de una élite intelectual disociada en unas circunstancias socioculturales y económicas concretas. Admite su similitud con pensadores, maestros y eruditos, sin obviar que un artista novelesco arquetípico como el de Zola entabla una lid especial, inserta en un género que posee características particulares: «Centering on the artist's demonic struggle with the angel, filled with theoretical digressions on art, *L'Œuvre* take its place in the tradition of the artist's novel that runs from Balzac to Romain Rolland and Proust» (Brombert, 1961: 78). La suya es una esencia diferente, víctima de crisis y pasiones también diversas, y vinculada a una fórmula literaria que no es la elegida por los intelectuales del siglo XX. De hecho, Brombert no alude a las novelas de artista más que de paso, porque son otras las cuestiones que le interesan: «this tendency of the novel to assume the proportions of a *summa* [...], the obsessive thirst to learn, know, think, understand and dominate by dint of intellectual power» (16-17). Eso que él llama «el drama de la mente» en las novelas de artista se desarrolla mediatizado por factores externos, y, más que un ansia por asimilar o poder, lo que a los creadores les preocupa es llegar a ser en función del *otro*, es decir, obtener su reconocimiento.

La interpretación de Maurice Beebe (1964) se inscribe en una línea más amplia que las anteriores. El criterio aplicado en un trabajo donde examina la incidencia narrativa del héroe artista desde Goethe hasta Joyce —pasando por Balzac, Henry James y Proust— posibilita incluir en dicha categoría a los que aparecen como creadores meramente potenciales:

I should be understood that I am [using] the term 'artist' to mean anyone capable of creating works of art, whether literary, musical, or visual. In fact, actual production is not a requirement for the artist hero, for some of the characters, discuss are only potential artist, and a few are not identified as artists at all, though they are obviously surrogate for their authors (Beebe, 1964: v-vi).

Para Beebe, estos temperamentos artísticos se caracterizan por ser fácilmente reconocibles como trasuntos de los autores que les dan voz, de manera que no importa tanto si crean o no como el hecho de que su caracterización se ajuste a tres requisitos esenciales: «The concept of the artist as a divided self, the equation of art with experience and the conflicting ideal of detachment» (1964: vi). El componente biográfico se erige

así en norma, lo cual implica leer a los artistas de ficción como expresiones de una conciencia autorial que se explica a sí misma desde el punto de vista del ser creador.

Allen Philips (1974) consagra el capítulo de una de sus obras a reseñar la presencia del artista —así los llama— en *Amistad funesta* (José Martí, 1885)¹⁵⁴, *De sobremesa* (José Asunción Silva, 1887-1896)¹⁵⁵, *Ídolos rotos* y *Sangre patricia* (Manuel Díaz Rodríguez, 1901 y 1902), *Resurrección* y *El triunfo de la vida* (José María Rivas Groot, 1902 y 1916). El hispanista señalaba, circunscribiéndose al ámbito de la narrativa hispanoamericana, que es «en la ficción del modernismo cuando se acusa con mayor relieve el artista como protagonista o como personaje menor, muchas veces víctima de un medio ambiente mezquino francamente hostil a sus altas aspiraciones artísticas» (Phillips, 1974: 264). La premisa de que parte parece clara y, sin embargo, esta aproximación, a la que Gutiérrez Girardot (2004: 61) censuró que «se limite a dibujar sintéticamente la figura del artista, [...] dejando de lado el problema de esas figuras y su horizonte histórico-social», endosa la consabida etiqueta a personajes en los que la cuestión creativa propiamente dicha se revela muy secundaria, cuando no casi ausente o bastante accesorio.

Philippe Chardin (1982) ha examinado la conciencia desdichada de los protagonistas de una serie de novelas europeas escritas en el primer tercio del siglo XX¹⁵⁶,

¹⁵⁴ En el protagonista de *Lucía Jerez* o *Amistad funesta* —joven abogado del que se dice que es «una de aquellas almas infelices que solo pueden hacer lo grande y amar lo puro», «poeta genuino que [...] padecía de esa necesidad de la belleza» (Martí, 1994: 119)—, la inclinación a la poesía constituye un detalle sin ninguna relevancia efectiva en el desarrollo de la trama; casi se diría un aderezo impuesto en las primeras líneas por la moda finisecular. Pese a ello, Gutiérrez Girardot (2004: 62) no vaciló en adjudicarle el título de «primera “novela de artistas” en lengua española». Sin embargo, esta constituye otro tipo de novela diferente de la que aquí nos ocupa. Ricardo Gullón (1984: 47-58), de hecho, la estudió como lírica, y bastan sus observaciones a propósito de la forma, los espacios y símbolos del relato para comprender que ni la función ni la problemática del héroe son las que en el presente trabajo importan.

¹⁵⁵ No es muy distinto, aunque quizá sí algo más discutible el caso de José Fernández (*De sobremesa*), deudor directo de la novela de Huysmans que se presenta como «adorador de arte y de la ciencia» (Silva, 2006: 348), mortificado por «hambre de certidumbres, esa sed de lo absoluto y de lo supremo» (518), en cuyo cuerpo habitan cuatro almas: «La de un artista enamorado de lo griego y que sentía con acritud la vulgaridad de la vida moderna, la de un filósofo descreído de todo por el abuso de estudio, la de un gozador cansado de los placeres vulgares que iba a perseguir sensaciones más profundas y más finas, y la de un analista que las discriminaba para sentirlas con más ardor» (431). Se plantea ser poeta, querría serlo, y sin embargo «hace dos años que no produces una línea» (299); «no eres un creador, un artista que fije sus sueños con los colores, con el bronce, con las palabras o con los sonidos» (349). Se extasía, eso sí, con la lectura del diario de la pintora ucraniana María Bashkirtseff, en cuyo tormento artístico por dar a luz la obra suprema y su posterior muerte prematura ve cristalizado el ideal a que él mismo quisiera aspirar, de no impedírselo el lastre de su abulia infinita.

¹⁵⁶ *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust; *Les Thibault* (1922) de Martin du Gard; *La coscienza di Zeno* (1923) de Italo Svevo; *Der Zauberberg* [*La montaña mágica*] (1924) de Thomas Mann; *Жизнь Клима Самгина* («*Córok let*») [*La vida de Klim Samguín* (*Cuarenta años*)] (1925-1936) de Maksim Gorki; *Der Mann ohne Eigenschaften* [*El hombre sin atributos*] (1930-1932) de Robert Musil; la trilogía de *Die Schlafwandler* [*Los sonámbulos*] (1931-1932) de Hermann Broch; *Radetzky* [*La marcha de Radetzky*] (1932) de Joseph Roth y *Les Voyageurs de l'Impériale* [*Los viajeros de la Imperial*] (1938-1939) de Louis Aragon.

todas después de la Gran Guerra. De su discurso interesa al nuestro la definición que da del rasgo común a todos los integrantes del elenco de sus héroes:

Il a conscience de soi, non pas seulement en ce sens primitif, cartésien, qu'il "pense", c'est-à-dire «a conscience», mais en ce sens qu'il cherche à acquérir une connaissance réflexive de sa propre existence. [...] Le niveau d'existence principal, en l'occurrence, est celui de l'esprit, de la pensée (Chardin, 1998 : 32).

El matiz es significativo porque los alinea dentro de la especie intelectual. Para Chardin, lo que en esos caracteres predomina es «le cheminement d'une pensée, les méandres d'une conscience inquiète» (33). Intelectuales que hacen abismo de sus novelas, mas no artistas ni poetas lastrados por la carga connotativa histórica que ha pesado sobre el oficio. No está de más, con el fin de que se comprenda mejor la naturaleza de la distinción que proponemos, traer a colación en este punto al quejumbroso Fernando Ossorio, al que su narrador reprendía en *Camino de perfección* porque «te escuchas demasiado» (Baroja, 2013: 48). También Faustino López de Mendoza se hace en su novela exhaustivos exámenes de conciencia, y otro tanto sucede a Federico Urios, el héroe de la novela de Miró que confiesa: «Me analizo hasta el sentimiento más leve. Soy como un implacable oído de mí mismo» (Miró, 2015: 235). Los tres comparten esa cualidad, como los que forman el núcleo del estudio de Chardin, y no obstante resulta que el tercero es artista creativo —pintor, para más señas—, mientras que el primero y segundo de los citados, si nos atenemos a los pormenores de sus respectivas historias, no lo son¹⁵⁷.

El ensayo de Rafael Gutiérrez Girardot (1983) comienza, como el de Marcuse, retro trayéndose a la secularización analizada por la sociología a comienzos del siglo XX.

¹⁵⁷ Más allá del hecho de encontrarse constantemente asaltado por turbaciones inefables, de su insatisfacción crónica y de la sensibilidad que demuestra ante el poder evocador de ciertas imágenes, el personaje barojiano, aunque se plantea fugazmente consagrarse a la pintura, al final esta no pasa de significar para él más que una tentativa o invitación al recogimiento; como mucho, una suerte de reacción inspirada por el contacto con la naturaleza: «Se sintió pintor y hubiera querido tener lienzo y pinceles para poner a prueba su habilidad» (Baroja, 2013: 104). Por lo demás, no le desvelan realmente el prurito de crear ni la posibilidad de ver reconocida en público su inexistente —a excepción de un solo cuadro— labor. Los arrebatos que experimenta son tan puntuales y están tan transversalmente relacionados con el arte, que la idea de hermanarlo con nuestros artistas se nos antoja un tanto forzada. No lo consideramos artista en un sentido tradicional, por más que su personalidad participe del clima espiritual de la época y como tal presente algunas semejanzas de base, al igual que los de Silva y Martí. En cuanto al doctor Faustino, aunque este sí aspira a la gloria en cualquiera de sus formas y acaricia la idea de dedicarse a la literatura, a la hora de la verdad se extravía en su afán abarcador, y el narrador dice de él que «todas las noches dejaba para la mañana siguiente el poner manos a la obra y el empezar a escribir su gran *Tratado de Filosofía*, o concluir su colosal epopeya, o resollar con alguna peregrina y pasmosa invención que aturdiere a los nacidos» (Valera, 1970: 356). La intromisión de este personaje en la vida literaria resulta, en fin, tan efímera como insignificante, y sin que ello sea más que una posibilidad de las tantas que barrunta con vistas a un objetivo de orden superior, no referido al arte específicamente.

Explica que para artistas y poetas aquella nueva manera de percibir la realidad significó una suerte de apocalipsis intramundano, traducido en una crisis de fe a la que estos habrían respondido iniciando una búsqueda de símbolos alternativos (Gutiérrez Girardot, 2004: 86). Mas la concepción de artista que el investigador baraja no lo vincula con la producción intelectual, sino con el hecho de desenvolverse de determinada manera en una atmósfera enrarecida:

Las «novelas de artistas» tienen de común el que, en la respuesta a la pregunta por el «para qué» del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía, [...] de una plenitud [...] o de mundos lejanos y pasados (Gutiérrez Girardot, 2004: 57).

Estimando, pues, que el artista en el modernismo es, más que un creador, una pose, el criterio clasificatorio se transforma hasta desdibujarse —y se vacía, a nuestro juicio, de significado. Denomina artistas lo mismo al protagonista de *La voluntad* (1902) que a los de *À rebours* y *De sobremesa*, sancionándolos como «el renacer del prototipo del immoralismo esteticista romántico» (42). También al de *Las ilusiones del doctor Faustino*, bien que admite que esta «no es una “novela de artistas” en el sentido de Heinse, Schlegel y Huysmans, pero tampoco una variación del *Fausto* de Goethe, sino una toma de conciencia del artista en la España burguesa de la Restauración» (61). Por esta vía, en el contexto del fin del siglo XIX la etiqueta *artista* deviene capaz de envolver a todos los caracteres novelescos inmersos en la búsqueda de una totalidad, sin que la fórmula tenga que implicar una dedicación efectiva al arte.

Al referirse concretamente a productores de bienes culturales, siguiendo al sociólogo Theodor Geiger, Gutiérrez Girardot concibe la *inteligencia* —grupo minoritario de creadores— frente a los *intelectuales* —quienes aplican los saberes creados por aquellos. Los primeros, no pudiendo siempre llegar a las masas ni siendo su cometido intervenir en la vida pública, «duda[n] entonces de la justificación de su existencia, se siente[n] apátrida[s] y se ve[n] obligad[os] a abstenerse de la acción, a ejercer un ascetismo intelectual» (Gutiérrez Girardot, 2004: 145). Es muy posible que a la teorización elaborada por el filósofo colombiano —cuyo trabajo citan los de Santiáñez-Tiό (1995), Latorre (2002a), Ogno (2003), Plata (2009) e Isla (2014)—, a ese proceso de difuminación a que sometió el concepto debamos que en los últimos años la crítica haya utilizado el término *artista* en un sentido tal vez excesivamente amplio.

Francisco Calvo Serraller (1990)¹⁵⁸ reproduce en su estudio sobre la novela de artista balzaquiana la visión que del sujeto creador tenía el propio novelista de Tours, entendiéndolo

como intelectual, como pensador, englobándose en esta última categoría general, además, a todos los creadores, a todos los innovadores; esto es, todos los científicos, pero también hasta los políticos y los militares. [...] Todos ellos eran artistas porque creaban, aplicaban el pensamiento a un nuevo fruto de las humanas fuerzas (Calvo Serraller, 2013: 62).

No obstante, el estudioso limita el alcance del ensayo al análisis de los artistas hacedores de obras creativas —fundamentalmente pintores—, a los que Balzac llegó a dedicar la nada desdeñable cifra de seis títulos —ampliable, indica, si se contabilizan también aquellos cuya aparición en el relato se da de forma más o menos episódica. Todos los personajes a que se refiere pintan, dibujan, moldean y afrontan las consecuencias que su elección tiene en el contexto de la sociedad burguesa.

No hemos mencionado a los aspirantes literarios, puesto que glosamos a Calvo Serraller y el historiador no se ocupa de ellos¹⁵⁹. Es, sin embargo, pertinente recordar al infeliz Lucien de Rubempré, sobre el que el propio Balzac puntualiza en *Illusions perdues* (1836-1843) que «es un temperamento poético, no un poeta» (Balzac, 2015a: 535). Esta precisión nos interesa y la citamos porque anota la clave de la reflexión que venimos desarrollando: una cosa es la tendencia, la idiosincrasia del sujeto, que muy bien puede imbricarse en la gama de disposiciones que una determinada estética o estado de cosas fomenta —la reclusión en la torre de marfil, por ejemplo, o la búsqueda trágica de lo inefable en el mundo material¹⁶⁰—, y otra que verdaderamente se den en el héroe literario los desencuentros y las luchas que el oficio artístico acarrea consigo.

¹⁵⁸ Citamos de la edición ampliada de 2013.

¹⁵⁹ Siguiendo a Albert Cassagne, atribuye la sobreabundancia de pintores como protagonistas en la novela francesa del siglo XIX a la industrialización de la literatura. Esta habría logrado, por agravio comparativo, que los escritores viesan en la pintura un medio de expresión ideológicamente menos maleable y democrático; por ende, un representante mucho más fiel de la idea del arte puro (*vid.* Calvo Serraller, 2013: 97-99). Facundo Tomás, en cambio, deduce como posible causa la materialidad de la obra plástica, que es lo que diferencia a pintores y escultores en una cultura —la finisecular— que privilegió la materialidad y la unicidad, «como negación de la teoría espiritualista de la filosofía de la razón, y [...] como explicitación de la sensorialidad y reclamo de una teoría de la significación que consiguiese reconducir por algún camino observable la paradoja de hallar un *significado* en una *materia real*» (Tomás, 2000: 34).

¹⁶⁰ Werther, según se recordará, además del iniciador de una importante estirpe de héroes suicidas es un dibujante aficionado. Muchos rasgos de su personalidad se encuentran reproducidos en artistas novelescos posteriores —«the gesture towards sublimity, the empty response, the paralysis of imagination, the tendency to self-dramatize, the fears of a devouring world, and the final plunge into the abyss» (Engelberg, 1968: 109)—, mas no con base a ellos ha sido su novela estudiada en clave de *Künstlerroman*. Aunque Werther tenga una faceta artística, la novela no incide en ella.

Roberta Seret (1992), en un ensayo sobre el sujeto creador en novelas escritas en el primer tercio del siglo XX, distingue entre *Künstlerroman* y novela de artista¹⁶¹. A partir de la base de que el primero posee elementos en común con el *Bildungsroman* y el *Entwicklungsroman* —novelas de maduración espiritual—, para la investigadora son el propósito del autor y los aspectos enfatizados por el mismo los que marcan la diferencia. La primera sería aquella que narra un proceso de formación artística —que suele implicar un viaje—, desde los inicios del personaje hasta la madurez, mientras que la otra es «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» (Seret, 1992: 5).

No menos problemático nos parece este criterio, desde que se advierte que algunas de las narraciones que nos ocupan —*La maja desnuda* (1906) de Blasco Ibáñez, verbigracia— simultanean el relato de la educación artística y sentimental del héroe. En lo que respecta al sujeto artista en sí mismo, su visión se asemeja a la de Beebe en tanto en cuanto estima que aquel, ante el conflicto con la realidad, opta por «creating a spiritual biography and tangible identity» en la propia obra. Es decir, relaciona este tipo de relato con la «popularity of the literary confessional genre» (Seret, 1992: 22). Los pilares esenciales de este tipo de narración son, a su juicio, tres tipos de viaje: el psicológico, el social y el artístico. Sin embargo, su concepción del personaje deviene mucho más restrictiva —y próxima a la nuestra— desde que matiza que artista es el que positivamente crea, con el ánimo de «soothe this gnawing anxiety [and] to synthesize the dichotomies of his soul» (Seret, 1992: 1).

El sentido que Nil Santiáñez-Tiό (1995) emplea en su trabajo sobre el héroe decadente concita bajo el mismo parapeto «desde el hombre de letras y el intelectual hasta el individuo preocupado por el arte, pasando por el bohemio y el artista *sensu strictu*» (Santiáñez-Tiό, 1995: 179). Esta idea, en la línea de Gutiérrez Girardot, le permite ligar al equivalente español del *Künstlerroman* un abultado conjunto de obras que, según el investigador, «no han sido asociados por lo común con las novelas de artista» (1995: 182). Entre los títulos señala *El amigo Manso* (1882), *Juan Vulgar* (1885) y *Su único hijo* (1890), amén de otros textos que, sin ser en su opinión de artista, cuentan al menos con

¹⁶¹ Examina los casos de *Peter Camenzind* (1904) y *Narcissus und Goldmund* (1930) de Hermann Hesse, *Sons and Lovers* (1913) de D. H. Lawrence, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de James Joyce y *The Genius* (1915) de Theodore Dreiser.

un héroe decadente: Lázaro en *El escándalo* (1875), Raimundo en *Lo prohibido* (1884-1885) y Gabriel Pardo de la Lage en *La madre Naturaleza* (1887)¹⁶². Lo que une, de nuevo, a estos personajes es «su inclinación por una trascendencia imposible, la conciencia desdichada que rechaza un mundo al que desprecia; la abulia, el ascetismo» (Santiáñez-Tió, 1995: 206). Y el arte, agrega, pero —y esta es observación nuestra— no un arte vivido como fracción indisoluble del ser, sino como pasatiempo o medio de evadir su incapacidad para habérselas con un mundo que les aburre o sobrepasa. Así lo expresaba Galdós por boca de José María Bueno de Guzmán en *Lo prohibido*, hablando del antedicho Raimundo —la cursiva es añadida—:

Mi primo no era pintor porque no se había puesto a pintar; pero buena prueba era de su aptitud lo que hacía con lápiz o pluma cuando por entretenimiento dibujaba cualquier figura. [...] «¿Por qué no te has dedicado a la pintura?», le preguntaba yo a veces; y él alzaba los hombros, como diciendo: «Si me hubiera dedicado a todo aquello para que tengo disposición no me habrían bastado la vida ni el tiempo».

[...] Llegué a comprender que mi primo, dotado de aptitudes tan variadas, no habría sido jamás poeta eminente, ni pintor de nota, ni músico, ni orador, ni cómico, ni crítico, aunque se dedicara exclusivamente a alguna de estas artes, *porque carecía de fondo propio, de fuerza íntima, de esa impulsión moral, que es tan indispensable para los actos de creación artística como para las obras de la voluntad* (Pérez Galdós, 2001: 167-168).

Voluntad es lo que les falta a muchos personajes en la narrativa de la segunda mitad del XIX; esto es, carecen de esencia interna, empleando la terminología de Schopenhauer (2009: 179), «que otorga significado y validez a toda necesidad real»; una pasión, si se quiere, o convicciones que los encaminen por un sendero vital concreto. Así el doctor Faustino se resentía, en 1875, de que «le faltaba un agente que pusiese en actividad aquellos bríos; un objeto que infundiese en su espíritu la fe, el amor, el entusiasmo suficientes» (Valera, 1970: 281). No se puede negar que el espécimen del decadente desganado, tan corriente entre las filas bohemias, muestra a menudo facultades o aficiones que lo aproximan a pintores y literatos de profesión, caídos a su vez frecuentemente en estados análogos por causa de un desengaño. Solo que en el decadente no hay escisión íntima de la índole que experimentan los sujetos que aquí estudiamos, una lucha en sentido artístico. A todo esto, también Allen Phillips (1999: 20-51) habló de la dificultad

¹⁶² Maurice Hemingway analizó el decadentismo en rasgos indiciarios presentes en la narrativa pardobazarianiana desde los primeros títulos. Este tipo de personajes se caracterizan, a su juicio, por su «nervosidad, desilusión amorosa, búsqueda de lo artificial y lo exótico, odio a la vida moderna burguesa, desviación sexual» (Hemingway, 1988: 226).

para «distinguir claramente entre la bohemia auténtica y la meramente azul de los farsantes del hampa literaria, [porque] hay una línea muchas veces muy tenue que separa al bohemio falso del verdadero paladín sinceramente convencido de su misión artística». Sin duda, suele haber concomitancias en algunos aspectos de la conducta de unos y otros¹⁶³, cierta simpatía espiritual, pero en el artista se dan una externalización del anhelo, la actividad orientada a un fin y, en el plano socioeconómico, una cosificación autoimpuesta que para el bohemio resulta inconcebible.

Según Yolanda Latorre (1996: 3), «el conflicto entre el arte y la vida, un análisis pormenorizado de la madurez humana, y el enfrentamiento entre creación artística y presencia femenina», así como «la plasmación biográfica y social, o la evolución de la carrera artística» son los pilares que sustentan el drama del artista desde su evolución a partir del segundo Romanticismo de Brentano, Hoffmann y Eichendorff. Y así, sin solución de continuidad rodea del mismo halo *Scènes de la vie de bohème* (1849) de Murger, *Manette Salomon* (1867) de los Goncourt y las citadas novelas de Zola y Huysmans. Todos estos títulos los considera finiseculares, expresiones de «una modalidad “pseudorromántica”» (Latorre, 1996: 3) donde caben todo tipo de actitudes, desde la solución conciliadora del *Wilhelm Meister* (1795-1796) de Goethe hasta la aniquilación total que se da en *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac.

Más allá del evidente anacronismo que supone calificar de finisecular una novela escrita y publicada a mitad de siglo —la de Murger—, una vez más la equiparación de unas narraciones con otras atiende a la unificación propuesta por Gutiérrez Girardot. Visto así, a la postre todo viene a ser «la plasmación del complicado *intèrieur* del artista» (Latorre, 1996: 3). En virtud de tal enfoque, la pose de Des Esseintes, «un ermitaño [que] se encontraba maduro para el recogimiento, cansado de la vida y no esperando ya nada nuevo de ella» (Huysmans, 2012: 192) podría juzgarse similar a la duda desesperada del maestro Frenhofer, pintor poseído de «un demonio que actuaba a través de sus manos» (Balzac, 2014: 39) y de su secuela, Lantier, aquel que bramaba «no quiero ser feliz, quiero pintar» (Zola, 2015: 456). Insistimos, de nuevo, en que si el parentesco entre estos personajes es evidente por lo que toca a determinados matices de su conflicto metafísico,

¹⁶³ Un claro caso de diletantismo lo vemos en Bonifacio Reyes, personaje que reconoce en sí una «ausencia de facultades expresivas, que según él era lo único que le faltaba para ser un artista» (Alas, 2001: 259). En realidad, el protagonista de Clarín no es más que un burgués atrapado en un matrimonio infeliz, que no se ocupa en nada salvo en practicar con una flauta heredada de su suegro, ni alberga más ilusión que abstraerse de la mediocridad y el desapego. En él no hay creación ni propósito, únicamente proyección del ideal; primero en una cantante de tercer orden y en el ambiente que la rodea y, más adelante, en el hijo que se había resignado a no tener.

tratar de artista a un carácter como Des Esseintes implica, a nuestro entender, expoliar el término de su significado original.

La investigación de Anne-Marie Reboul (1997) sobre el artista en las narrativas francesa, española e italiana, aunque sintética, arroja unas observaciones esclarecedoras. Sabemos que la presencia del arte se hizo lugar común en la literatura europea del siglo XIX¹⁶⁴. Menudean las éfrasis¹⁶⁵, los manifiestos y debates de estética, las crónicas de los salones y críticas de las obras expuestas. También se editan guías artísticas, diccionarios de autores y, cómo no, relatos que tienen a pintores y escultores —y, en menor medida, poetas— en el papel principal. La profusión de elementos de esta índole en los textos que venimos citando responde al hecho constatado de que el tema estaba de moda en ese entonces. Nada tiene de particular, pues, si se acepta como sello de época. Sobre tal maremágnum cabría discernir, indica Reboul, entre novelas de artista —de las que son claros exponentes, entre otras, las de Zola, Goncourt y Pardo Bazán— y las novelas sobre arte. En esta última categoría encierra a las de Huysmans, Proust y Wilde, porque «Des Esseintes, pas plus que Dorian Gray, dont la raison de vivre est à trouver dans un esthétisme délirant, ne peuvent prétendre appartenir à cette catégorie que nous cherchons à définir. Leur enjeu n'est pas de créer, ni de produire un chef-d'œuvre, mais de faire de leur vie un chef-d'œuvre» (Reboul, 1997: 12-13). Tampoco considera novela de artista *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, precisamente porque las inclinaciones de Pellerin y Moreau resultan un detalle irrelevante desde el punto de vista argumental.

Reboul señala que, para poder afiliar un texto al género *Künstlerroman*, el oficio artístico del protagonista debería ostentar cierto peso en el devenir narrativo, sin que tenga que producirse —en esto difiere de Seret— un aprendizaje en forma de viaje iniciático, más propio del *Bildungsroman* puro. Pero, ante todo,

ce nouveau personnage permettait à son tour de découvrir une nouvelle quête. L'artiste devenait déterminant dans la mesure où ce n'étaient plus tant ses aventures existentielles

¹⁶⁴ Así como en novela aparece el sujeto artista, en la poesía finisecular y a principios del siglo XX surge el libro-museo, al estilo de *Oraciones* (1897) de Santiago Rusiñol, *Retratos antiguos* (1902) de Antonio de Zayas y el *Apolo. Teatro pictórico* (1910) de Manuel Machado. Este tipo de obra de ascendencia parnasiana que aúna los gustos prerrafaelita, decadente y simbolista ilustra una «específica modalidad de relación entre poesía y pintura, que puede ser valorada como exponente y síntesis de las estéticas modernistas, así como de la creación artística motivada desde el contexto del Arte mismo» (Mendoza Fillola, 1996: 337). Un análisis de la poesía pictórica de Machado se encuentra en el trabajo de Gordon Brotherston (1980).

¹⁶⁵ Otra modalidad narrativa, mucho menos sugestiva que el relato de las desdichas de un personaje creador —pero que también tuvo su público— se encuentra en *La Maison d'un artiste* (1881), obra publicada en solitario por Edmond de Goncourt que encierra una síntesis del arte francés dieciochesco. El relato consiste en descripciones prolijas de un inventario de esculturas, grabados, dibujos, pinturas, bordados, tapicerías y todo tipo de objetos de decoración chinos y japoneses.

qui intéressaient son «biographe», ni même sa formation ou l'évolution humaine du personnage, mais sa quête si particulière, celle d'un homme qui lutte avec l'œuvre à bâtir, entraînant avec lui toute une cohorte de débats philosophiques sur les moyens et l'intelligence de son art (Reboul, 1997: 16).

Por artista novelesco entendemos sobre todo al sujeto que vive por y para crear: esto es lo que lo define por encima de cualquier otro rasgo. Sobre esa base se registran variaciones más o menos fieles al original, desvíos que la investigadora dividía en seis subtipos: novela-*collage* (el artista enamorado), novela de aprendizaje (el proceso de una formación artística), novela del poeta (reflexión novelada sobre la escritura), biografía novelada (recreación de la vida de un artista célebre), novela fantástica (búsqueda de lo imposible) y novela de arte (protagonizada por un esteta).

Evy Varsamopoulou (2002) ha estudiado diversos aspectos de la plasmación del sujeto artista femenino en textos escritos entre inicios del siglo XIX y finales del XX¹⁶⁶. Refuta las visiones de Seret y Beebe; en el caso de la primera, por encontrar demasiado limitante el criterio de la formación artística, que supone, al fin y al cabo, reducir estos relatos a una variante del género *Bildungsroman* en clave más o menos autobiográfica. Disiente, asimismo, de la posición de Beebe, por su lectura de este tipo de personajes como traslaciones de la conciencia autorial, consideración que le hace situar el modelo más acabado del *Künstlerroman* en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de Joyce. Ello implica, amén de excluir de la clasificación las representaciones que difieren de sus presupuestos, una «confusion between *Künstlerroman*, *Bildungsroman* and autobiography which does not do justice to literary historical formations» (Varsamopoulou, 2002: 11). En lo que se refiere a las novelas analizadas en su trabajo, sostiene que

the differences produced by the female position, even within the same tri-partite thematic of the Divided Self, the Sacred Fount and the Ivory Tower, would necessitate considerable re-adjustments of the basic conflicts of the artist's inner world and its relation to external pressures and symbolic structures (12).

Varsamopoulou va más allá de las constantes temáticas en esta clase de novelas. Resulta obvio que la forma en que los personajes viven su identidad ha de variar a tenor del horizonte de expectativas que en la esfera social cabe a los individuos en función de

¹⁶⁶ *Corinne ou l'Italie* (1807) de Madame de Staël, *Palimpsest* (1921) de Hilda Doolittle, *Nachdenken über Christa T.* [Noticias sobre Christa T.] (1968) de Christa Wolf y *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras.

su sexo, pero está, además, el hecho de que novelar el desarrollo de un personaje artista acaba a menudo convirtiéndose en medio para reflexionar sobre el proceso mismo de la creación literaria.

Lia Ognó (2003) interpreta la definición de Marcuse en un sentido mucho más libre que el nuestro. El ser exponente de una forma específica de vida no requiere, de acuerdo con su análisis, dedicarse *de facto* a una actividad determinada, sino todo lo contrario:

Que no se trata necesariamente de personajes que crean arte, positivamente, ni tan siquiera de personajes que serían *capaces de crear*, aunque no lo hagan, sino de personajes cuya vida de ficción viene modulada por el arte (común a todos ellos es la posesión de una fuerte sensibilidad artística): es el arte el que, de una u otra manera, rige sus vidas (Ognó, 2003: 239).

Así, la holgura de las condiciones que impone —«quedan perfectamente encuadradas dentro de la época; [...] contienen una fuerte crítica; [...] alguno de sus personajes principales mantiene una relación especial con el arte; [...] viven en los márgenes de la sociedad; [...] acaban abrazando un fracaso existencial» (241-242)— le permite estudiar como susceptibles del marchamo *Künstlerroman* las del cuarteto novelesco de 1902 —especialmente, indica, la primera y la tercera—: *La voluntad*, *Sonata de otoño*, *Camino de perfección* y *Amor y pedagogía*.

En la conclusión de su trabajo localizamos la piedra de toque: «Los personajes artistas que aparecen en estas novelas responden a la función de la exigencia metaliteraria de la “nueva novela”, son un recurso estructural que permite introducir dentro de la novela el discurso metaliterario» (Ognó, 2003: 251). Nos encontramos, entonces, con personajes que no son ya representantes de una forma específica de vida dentro de la comunidad, como apuntaba Marcuse, sino ante héroes que, en el contexto de renovación de las formas narrativas de principios del siglo XX, se han desprendido de su significación histórica —reconstruida en nuestro primer capítulo— para constituirse en medio de indagación sui generis de la conciencia humana. De ello se colige que funcionan a modo de subterfugios dentro de los textos. Son artistas, tal vez; «vagamente artistas», como sugería Francisco Márquez Villanueva (1999) en un artículo sobre el *Künstlerroman* mironiano, pero no en el sentido que nuestro trabajo contempla.

Miguel Corella (2006) introdujo otra posibilidad, basada no en la sensibilidad ni en la acción del sujeto, sino en una cuestión de deleite ante las creaciones de factura ajena. El investigador explora a la luz de las teorías freudianas el caso de *Gradiva* (1902), novela

del alemán Wilhelm Jensen en la que un arqueólogo se prenda de la figura reproducida a partir de un antiguo bajo relieve¹⁶⁷. Corella reconoce que el protagonista es «si no un artista, sí un *connaisseur*, un entendido y un amante del arte», lo cual le lleva a afirmar que «esto convierte a la *Gradiva* en una *novela de artista*, pues por tales hemos de entender no solo las protagonizadas por un artista profesional, sino también las que [...] tienen como personaje principal al amante del arte» (Corella, 2006: 78). Así pues, nuevamente la definición del artista como héroe novelesco queda supeditada no a la condición de que el personaje procure crear, sino a que se dé en él un gusto por el arte, sin el requisito de que la afición desemboque en tentativa.

Según esta lectura, no solo es artista el que produce a instancias de un impulso interno, sino que también puede serlo aquel que siente una atracción desmesurada hacia elementos que no ha concebido, llegando incluso a fusionar realidad y deseo. Ahora bien, si ese amor al arte resulta suficiente para adjudicarle el marbete, tal enfoque supondría atribuir al objeto amado el papel protagónico de la novela y anular el componente demiúrgico del creador —que para Reboul era indispensable. En este último caso ya no existe el insuflar un alma a la obra, ese anhelo de «robar el secreto a Dios» (Balzac, 2014: 34) que es el rasgo distintivo de uno de los artistas más extremos de la narrativa decimonónica. Es en ese matiz donde reside, bajo nuestro punto de vista, la diferencia entre el artista y el esteta¹⁶⁸.

La tesis de Francisco Plata (2009) sigue el criterio de Ogno. Entiende a los artistas en cuanto tales en la medida en que poseen «una autoconciencia que enfrenta su propia condición con el mundo que le[s] rodea», porque arrostran una búsqueda fracasada, se oponen tenazmente a la moral burguesa y viven separados de ella (Plata, 2009: 28). Sorprende, por la misma razón, que adhiriéndose a semejantes principios examine en calidad de artistas un conjunto de caracteres novelescos que, mirados con detenimiento, nos parece que poco tienen de marginales. Así lo estima también Márquez Villanueva (1999) cuando refiere que «Federico Urios es todo lo contrario de un bohemio», y que los

¹⁶⁷ Freud (2019) dedicó un ensayo al caso de Norberto Hanold —así se llama el personaje novelesco—, en el que discurre acerca del papel de los sueños como impulsores del proceso creativo.

¹⁶⁸ En la novela de artista, como su propio nombre indica, el rol principal lo desempeña el sujeto amante, sin que ello impida que aquel pueda creer vivo al objeto amado y lo personalice. En cambio, cuando la obra de arte adquiere protagonismo porque participa activamente en el conflicto, como sucede con el retrato de Dorian Gray y la estatua de bronce de *La Vénus d'Ille* (1837) de Mérimée, a menudo supone que el artífice termine relegado a un plano secundario dentro del relato, cuando no es directamente desconocido por el lector. Sobre el tema de la obra artística viviente remitimos a la monografía editada por Facundo Tomás e Isabel Justo (2005), especialmente la introducción de Tomás sobre el origen del mito y su reaprovechamiento posterior, junto con el trabajo de Pura Fernández (2005a), que se ocupa de la versión pigmalionesca derrotada en las novelas de Alejandro Sawa.

noventayochistas «solo pisan sobre ascuas aquellos temas». De hecho, únicamente tres de los personajes analizados por Plata —Mariano Renovales, Silvio Lago y el antedicho Urios— se dedican a la pintura profesionalmente; pero, más allá de eso, ninguno plantea un enfrentamiento real con la sociedad que les hace sentir fuera de sitio. No se rebelan sino de palabra, y a excepción de los artistas de *La Quimera*, *La maja desnuda* y *La novela de mi amigo*, el colofón de Fernando Ossorio y Antonio Azorín consiste en «vivir y vivir...» (Baroja, 2013: 279) «una media vida, [...] como una cosa» (Martínez Ruiz, 2020: 242-214), más o menos desalentadamente.

Virginia Isla (2014) sintetiza en su estado de la cuestión el problema del modo siguiente:

Muy a menudo las fronteras entre desarrollo novelesco, formación vital y formación artística se enredan de tal manera que se hace muy difícil separar unos conceptos de otros. [...] Si el artista es tal tanto en la huida y encierro estético como en su experiencia en comunidad, ¿no podríamos considerar que cada experiencia vivida tiene como causa y consecuencia su temperamento o visión personal y, por tanto, deja su huella inevitablemente, aunque no sea el propósito principal, en su búsqueda estética? (Isla, 2014: 32).

Concordamos con esta apreciación. El creador es tal con independencia del camino que elija y de cómo interactúe con el medio. No obstante, Isla asume los postulados de Gutiérrez Girardot. Su propuesta cataloga los caracteres a partir del aspecto sensible y actitudinal. Analiza al héroe de Valera como un estadio más de la evolución del artista literario (*vid.* Isla, 2014: 137). Ubica, además, en el mismo espectro a los clarinianos de *Su único hijo* (1890), *Una medianía* (1890) y *Cuesta abajo* (1891), así como a los protagonistas de *Amor y pedagogía* y *Camino de perfección*, cuya adscripción al género estimamos, según queda referido, dudosa. Los matices que caracterizan identidades, aplicando pauta tan elástica, se difuminan hasta quedar prácticamente diluidos.

De entre la diversidad de criterios clasificatorios revisados, el de Reboul es el que mejor casa con el nuestro. Más allá del interés que puedan presentar *per se* los personajes estetas y diletantes, entendiéndolos como manifestaciones de un estado de conciencia existente entre las élites cultas europeas del fin de siglo, creemos que la tendencia a mezclarlos con artistas genuinos ha contribuido a desdibujar la esencia de estos últimos en el imaginario colectivo. Así pues, circunscribir los términos de la definición del sujeto a tópicos como la hostilidad para con la burguesía, la posesión de un temperamento

melancólico o el hecho de vivir en situación de aislamiento, insertándolo con base a ellos en la misma pleura conceptual que a los otros supone, a nuestro juicio, una reducción excesiva de lo que el creador es en realidad: por un lado, una mente que batalla consigo misma —tanto o más que con el mundo exterior— para dar forma a una idea que le sobreviva; por otro, miembro de un grupo social cuya situación en el interior de la nueva estructura económica dio lugar a una homología con personalidad propia en el plano literario.

En las primeras novelas del siglo XX se dan cita un cúmulo de corrientes de pensamiento «—científicas, psicopatológicas, metafísicas, antiburguesas, antiindustriales¹⁶⁹, antisociales— que se combinaban para crear al nuevo artista decadente» (Cardwell, 2006: 52). Muchos autores contagiados de la duda universal hicieron de la literatura un mecanismo de introspección. Así, los caracteres lánguidos que pueblan aquellas narraciones surgen como «otra inversión de los discursos y el control del *statu quo* burgués» (*ibíd.*, 57). Son sujetos pasivos que se recrean en los vericuetos de su interioridad y asumen los discursos de la psiquiatría para invertirlos, pero en sus vidas no hay más obra que el discurrir de la conciencia¹⁷⁰. La misión de estos no pasa por dejar algo que prolongue su memoria, sino que se resuelve en un mero teorizar, empujados por la necesidad de creer que pueden entender —más que cambiar— el mundo que los rodea: «El hombre», sentenciaba el maestro Yuste en *La voluntad*, «juega con las filosofías para distraer la convicción de su ignorancia perdurable» (Martínez Ruiz, 2020: 158).

Según Ernst Fischer, «para ser artista hay que captar y transformar la experiencia en recuerdo, el recuerdo en expresión, la materia en forma. [...] La pasión que consume al diletante *se pone al servicio* del verdadero artista» (Fischer, 1973: 8). Así lo plasmó en *La necesidad del arte* (1959), e insistió en *El artista y su época* (1964) en una imagen del sujeto que nada tenía de pasiva. Artista sería algo más: aquel que concibe su «capacidad de admiración, de percepción, de espontaneidad, [...] como una responsabilidad. [...] Se convierte en artista [...] porque está en condiciones de descubrir lo oculto, de ver lo invisible, de poder expresar lo no expresado» (Fischer, 1972: 13). Umberto Eco, por su

¹⁶⁹ El antiindustrialismo inspirado por la irrupción violenta del capitalismo en las últimas décadas del siglo XIX, coincidente con el auge del *Art Nouveau*, apostaba por «el renacimiento de las artes manuales, de los oficios artísticos y del artesano independiente, así como la reforma de la nueva civilización industrial por medio de una creciente influencia de artistas y artesanos en la nueva sociedad» (Litvak, 1980: 11). En España, la idea del retorno a un arte primitivo se propagó a través de la traducción de las teorías de los ingleses John Ruskin y William Morris, lo cual ocurrió en 1897 y 1903, respectivamente.

¹⁷⁰ El hecho de que el imaginario finisecular adoptase esta figura por estandarte no excluye que el artista plástico siguiese teniendo su propio espacio. Yolanda Latorre (2002b) ha reseñado algunas muestras en las literaturas americana y europea del siglo XX.

parte, dirimía la cuestión así: «Digamos, pues, que por intelectual se entiende el que desarrolla una función creativa, tanto en el universo de las ciencias como en el de las artes. [...] Si son auténticos intelectuales —es decir, creativos—, deben parir y expresar ideas interesantes» (Eco, 2005: 13-14)¹⁷¹.

2. GÉNESIS Y DESARROLLO DEL GÉNERO

2.1 El problema de la conciencia artística

La narrativa ofrece el soporte ideal para recrear aquellos aspectos de la personalidad creativa que más han interesado al público. Sus convenciones extensionales permiten a los autores explayarse en el retrato de los orígenes del tipo, los ambientes que frecuenta y las relaciones entabladas en un medio extraño a sus deseos. Es también el espacio más a propósito cuando se proponen describir la evolución de una conciencia compleja, penetrando hasta en los hechos más triviales de la existencia. Dicho queda ya que en algunos títulos el lector presencia el desarrollo de una trayectoria profesional completa. Si, además, se añade el hecho de que muchas de estas obras revelan en la caracterización del protagonista detalles de corte autobiográfico, resulta que esta clase de relato tiende a ser vista como «un mirador privilegiado sobre las más profundas convicciones estéticas de sus autores» (Márquez Villanueva, 1999)¹⁷².

Sugería Mijaíl Bajtín (2005: 14) que «la lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo». En este trabajo, sin embargo, no interesa rehacer a los autores a partir de lo poco o mucho que sus personajes puedan comunicar de ellos o de alguien a quien trataron personalmente. No entra en nuestro objetivo identificar concomitancias superficiales entre el sujeto literario y el autor

¹⁷¹ Heidegger, en *El origen de la obra de arte* (1950) entendía el acto de crear —artísticamente— como «dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido» (Heidegger, 2016: 105). Lo que acontece en la obra es una lucha en cuyo desenlace ha de revelarse una verdad. A partir de esta reflexión inferimos otra posibilidad definitoria, más exigente quizás que la de Eco, porque artista sería el sujeto que practica una incisión en la realidad, y esta, «cuanto más puramente parece cortar todos los vínculos con los hombres, [...] tanto más fácilmente nos adentra a nosotros en esa apertura y, por consiguiente, nos empuja al mismo tiempo fuera de lo habitual» (*ibíd.*: 115-117).

¹⁷² Un ejemplo paradigmático lo encontramos en Ganivet. Lamentaba Santiáñez-Tió, refiriéndose al conjunto de estudios críticos en torno al granadino, que sus novelas «han sido consideradas menos como productos literarios que como simples reflejos de una ideología y/o una biografía» (Santiáñez-Tió, 1994: 20).

biográfico. Asumimos que estos héroes son, dada su singular condición de artistas pensados por artistas, proyecciones de una extraposición parcial, «un *alter ego* cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra» (Foucault, 1984: 10). Esto es que, aun admitiendo la posibilidad de que en el texto no funcionasen como trasuntos especulares, desde luego tampoco pueden permanecer del todo ajenos a la conciencia de quienes les dieron voz. Lo que nos proponemos, tras realizar el recorrido histórico-sociológico y a través de los significados atribuidos al sujeto creador por la crítica literaria, es delimitar los rasgos esenciales de su carácter y las claves del conflicto que les es propio, con el fin de esclarecer los factores que determinaron que llegase a ser el protagonista de un género narrativo específico.

Ningún género literario, por desligado del mundo real que pueda parecer, es independiente de la situación de la cultura en que se inserta. Sea con fines suasorios, ejemplarizantes, críticos o recreativos, no hay obra totalmente vacía de significado ni que no se deba a un estado de cosas vigente en una esfera social más o menos amplia. La novela descubre desde sus referentes más antiguos una manera particular de concebir el mundo. Desde las primeras narraciones extensas griegas, de amor y aventuras, que Carlos García Gual consideraba «productos de una época decadente» (1972: 22), hasta la *Historia de Apolonio* (ss. V-VI d.C.), pasando por el *Satiricón* de Petronio (ca. s. I d.C.), *El asno de oro* de Apuleyo (s. II d.C.), las *Aventuras de Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio (s. II d.C.) y las *Etiópicas* de Heliodoro (s. IV d.C.). La noción de la puesta a prueba del temperamento humano se halla indisolublemente unida a la de la literatura como transmisora de valores y saberes. Mucho de su esencia pervive en el relato hagiográfico medieval y el libro de caballerías. En este sentido, María de los Ángeles Rodríguez Fontela (1996: 2-3) observaba que así como «la humanidad descubre su identidad en las narraciones que se cuenta a sí misma sobre sí misma [...], [es posible] descubrir en las narraciones ficticias de los diferentes períodos el proceso de autoformación de la colectividad humana en nuestro mundo occidental».

Posteriormente, la poética alegórica del Barroco modeló a partir de aquella base una imagen retórico-jurídica del hombre, representada por héroes de ficción que personifican ciertas cualidades o valores absolutos, y cuya figura se sanciona abyecta u honorable en función de sus elecciones sobre un fondo estático. Por lo general, las primeras narraciones de aprendizaje exponen conflictos circunscritos al ámbito privado, desprovistos de trasfondo político y filosófico, en los que una figura esencialmente unitaria da muestras de una constancia inquebrantable que a lo último obtiene justa

recompensa: «Su única heroicidad es, a fin de cuentas, su carácter paciente, sin culpa ni audacia, en un mundo que no comprende, donde obran dioses misteriosos, sin otros valores trascendentales que los del hombre solo» (García Gual, 1972: 122). La fórmula, articulada sobre un ideal dogmático, se vería enriquecida en el siglo XVIII gracias a la confluencia de los presupuestos de la literatura de carácter biográfico, dialógico y de viajes, que ejercieron un papel decisivo en la consolidación del *Bildungsroman*¹⁷³ como categoría definida. La idea de la maduración espiritual alcanzada en la interacción con el medio¹⁷⁴ se vuelve eje temático en un tiempo en que las revueltas populares estaban transformando la estructura de las sociedades y, por extensión, de los seres que las componen (*vid.* Beretta Anguissola, 2009: 5-11). Mientras que en la epopeya el héroe ejercía de modificador y su destino era el de toda su comunidad, en la novela es el mundo el que modela al sujeto, y sus antagonistas son las instituciones (Salmerón, 2019: 12-13). El individuo degradado, en crisis, portador de la voz que duda, que opone su subjetividad al mundo circundante y «busca», es, como sostenía Lukács en su *Teoría de la novela*, patrimonio de la modernidad.

Considerada unánimemente por la crítica entre los géneros más importantes de la literatura europea contemporánea, la novela de educación, con un exponente paródico en *Candide, ou l'Optimisme* (1759) de Voltaire, deviene reflejo del derrumbe de un sistema —para algunos, intento de conciliación¹⁷⁵— que obliga un cambio de mentalidad. Ya aludimos a las consecuencias que aquel episodio tuvo desde los puntos de vista social y psicológico: a raíz de la instauración de un régimen de signo liberal y democrático, el hombre debe aprender a elegir por sí mismo con resultados no necesariamente acordes a

¹⁷³ Isabel Hernández ha examinado la raíz cervantina de este género literario típicamente germano. Inicialmente leídas como una muestra de la literatura de carácter didáctico-satírico amoral, las andanzas de Don Quijote fueron objeto de constante reflexión, traducción y reescritura en la Alemania de los siglos XVII y XVIII. La interpretación dada a la idiosincrasia de su protagonista fue variando a tenor de las sensibilidades ilustrada y romántica, concluyendo por alabarse sus contradicciones como representativas de la condición humana. Así, su historia llegó a representar acabado modelo del conflicto que acapararía las energías creativas de los escritores alemanes hasta bien entrado el XIX (*vid.* Hernández, 2017: 298-303).

¹⁷⁴ Albert Camus distinguía entre literatura de consentimiento (clásica) y de disidencia (contemporánea). Esta última se debe a la rebelión metafísica y a su contradicción profunda: «El hombre rechaza al mundo tal como es, sin aceptar abandonarlo» (Camus, 1978: 242).

¹⁷⁵ Según Franco Moretti, el *Bildungsroman* alemán es, con su final feliz, «l'estrema riformulazione di un'altra e assai più modesta aspirazione settecentesca. [...] In una frase: [...] racconta come si sarebbe potuta evitare la rivoluzione francese» (Moretti, 1999: 71). En términos semejantes se expresa Miguel Salmerón en su introducción a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*; para él, el matrimonio de Wilhelm con Natalia es «toda una propuesta política que constituye una alternativa morigerada a la Revolución francesa» (Salmerón, 2019: 66). Guido Baldi rechazaba, en cambio, definir todo el género a partir de las características de un solo título —el de Goethe— porque «sarebbe un'operazione indebitamente costrittiva, che annullerebbe la varietà multiforme delle manifestazioni fenomeniche, ciascuna delle quali possiede una sua peculiare fisionomia, legata a numerosi fattori contestuali» (Baldi, 2007: 39-40).

sus expectativas. La ciega adhesión que la mesocracia le exige coarta el derecho de libertad individual en teoría privilegiado por ese mismo modelo de Estado¹⁷⁶. Si en la narrativa de formación ilustrada, escrita en el marco de una sociedad todavía orgánica — la del *Wilhelm Meister* (1795-1796)— no se detectan incompatibilidades entre la vida interior y pública de sus protagonistas, ni hay, por tanto, renunciaciones personales sentidas como pérdida o desgarramiento, la idea de libertad que emana del movimiento revolucionario plantea un conflicto al que las artes en modo alguno se mantienen ajenas:

La vita quotidiana esige insomma, per dare i suoi frutti, che i rapporti sociali godano di uno stato di sostanziale e insindacato equilibrio. Ma se questo salta, e la storia inizia a correre, allora addio vita quotidiana. [...] È di nuovo l'incompatibilità tra mondo romanzesco e crisi rivoluzionaria. [...] Se esso tace di fronte alla rottura rivoluzionaria è perché questa rende fragorosamente visibile la sostanza astratta e unilaterale delle grandi forze su cui poggia ogni civiltà, e che ogni romanzo cerca di esorcizzare con l'arte della mediazione e del compromesso (Moretti, 1999: 60-61).

Lejos de sosegar los ánimos, las incertezas del siglo XIX estimulan la proliferación de héroes beligerantes, atormentados por insalvables conflictos de intereses. Los novelistas prosiguen explorando los entresijos de la difícil posición del individuo dotado de independencia intelectual frente a la masa —o, como diría Goldmann (1967: 30), que «siguen dominados por valores cualitativos»—, y sus conclusiones son más descorazonadoras a cada título. La sensibilidad romántica inspira el *Stello* (1832) de Vigny, que ilustra a través de las biografías de Nicolas Gilbert, Thomas Chatterton y André Chénier el destino adverso que las sociedades occidentales deparan a sus artistas. También crea figuras terribles, denunciadoras al pie del cadalso de la decadencia moral de su época, como el protagonista de *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) de Víctor Hugo. Al obsequioso acomodo dieciochesco personificado por Meister suceden, pues, personajes que buscan una fuente de bienestar en sus propios procesos interiores —su obra. Pretenden así emanciparse de la realidad o, cuando menos, amortiguar los golpes

¹⁷⁶ Interesa puntualizar aquí que, pese a plasmar un fenómeno universal como el de la educación ciudadana, tanto la novela pedagógica como la de socialización presentan variaciones sustantivas de unos países a otros, lo cual demuestra hasta qué punto la situación política llega a incidir en la producción literaria. Beretta Anguissola (2009: 14) contrapone el maniqueísmo de la novela de formación inglesa a la complejidad de la narrativa gala. Uno y otro modelo serían reflejo de, respectivamente, el inmovilismo y la inestabilidad de aquellas sociedades a finales del siglo XVIII. Baldi (2007: 55), en un trabajo que examina el caso italiano, relaciona la elevada incidencia de los argumentos de formación malograda en la narrativa de la segunda mitad del Ottocento con la entrada en crisis de su intelectualidad en el periodo posterior a la unificación, concluida en 1870.

que aquella asesta a sus ideales. A efectos literarios —siempre desde la perspectiva de los creadores—, este cambio de postura implica

una dislocazione radicale dei termini della problematica che era alla base del ‘romanzo dell’artista’ fin dai tempi dell’*Antonio Reiser*¹⁷⁷. Il confronto con le forme di vita della realtà ha cessato di costituire il significato e l’oggetto specifico di questi romanzi, poiché la realtà è privata, fin dall’inizio, della sua plasticità e durezza dei contorni (Marcuse, 1985: 146).

Amainada la voráGINE romántica aparecerán tipos caricaturescos, vestigios del sentimentalismo abocado a la extinción de los que nuestra literatura guarda testimonios desde la novela de costumbres. La esencia de la novela de formación subsiste todavía en las estructuras del realismo bajo la tramoya de un discurso ideológicamente mucho más sofisticado que el de Goethe; menos complaciente, prueba de la imposibilidad de armonizar lo real y lo imaginario, que es la que alumbra la novela del fracaso. Se trata de otro modelo de formación, negativo, y, por ello, tanto más ejemplarizante. Así, desde los primeros capítulos de la accidentada novela de Elías Gómez (*El frac azul*, 1864-1875), Pérez Escrich (1875: 48) advierte que «el hombre vale lo que tiene, lo mismo aquí que en Pekín, y el que en el siglo de las luces, o por mejor decir, del positivismo, se alimenta de ilusiones, es lo mismo que el que quiere llenar su estómago tirándose bocados a la frente: se muere de hambre». Tales son las premisas que informan la mayoría de narraciones del siglo XIX escritas en la estela del *Künstlerroman*, sirviéndose a menudo de técnicas de la literatura confesional (vid. Bajtín, 2005: 202-207)¹⁷⁸.

En una clasificación de los tipos de *Bildungsroman*, Mario Domenichelli (2007: 29) señala como componente primario y común a todas las variantes la comprensión del mundo lograda a base de desengaños, en una metamorfosis del sujeto hacia la madurez que es narrada «atraveso la lingua dell’infelicità». Entrevista la magnitud del cisma, el héroe ve extenderse ante sí dos caminos que no admiten andaduras intermedias: el uno pasa por permanecer fiel a su criterio, aun a costa de ser excluido —e incluso, en ciertos casos, de su propia muerte—; el otro implica traicionar los ideales a cambio de poder optar a un puesto destacado en la sociedad, aunque sin garantías de conseguir la atención

¹⁷⁷ Es una novela de formación alemana concluida en 1790. Véase nuestra nota 196.

¹⁷⁸ Es el modelo de *Declaración de un vencido*, escrita en primera persona y con idéntica función admonitoria: «Quizá andando el tiempo lea esto, desde su oscuro rincón de provincia, algún joven corroído por la pasión de la gloria, ganoso de aventuras, azotado por la misma borrasca de emociones que el autor de este libro, y quizás también al compadecerme, aproveche las experiencias de que pretendo dejar llenas estas hojas, tomando otros derroteros y otros caminos que los que yo he seguido» (Sawa, 2009: 181).

pública que tanto desea —de ahí el *homo clausus* (Moretti, 1999: 94), la identidad encerrada.

Con todo, el problema de la conciencia artística admite amplia variedad de representaciones, en consonancia con su complejidad. Bajtín divide los textos en función de la ductilidad del carácter protagónico, es decir, si permanece estático o experimenta cambios internos significativos. Esta última propuesta acoge cinco itinerarios diferentes, de los que aquí nos interesan particularmente tres. En el primero aparecen «la vida y el mundo como *experiencia* y *escuela* que debe pasar todo hombre, sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación» (Bajtín, 2005: 213). En el segundo, «el desarrollo viene a ser resultado de todo un conjunto de condiciones de vida fluctuantes y de acontecimientos varios, de las acciones y del trabajo. Se está creando el destino humano, y a la vez se está forjando el hombre mismo y su carácter» (213). Finalmente, en el tercero,

el hombre se desarrolla *junto con el mundo*, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. [...] No se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente (Bajtín, 2005: 214-215).

Llegados a este punto, las razones que determinaron el enorme éxito del género parecen fácilmente deducibles, máxime si se repara en que la práctica totalidad de los argumentos transcurren en ambientes de clase media. En atención al contexto cultural que lo constituyó —el de la Ilustración—, la validez de la teoría de la función didáctico-moralizante está fuera de toda duda, por lo menos en lo que respecta a sus comienzos. Los pintores, poetas y dramaturgos en ciernes, pertenecientes por aplastante mayoría a familias relativamente acomodadas, participan a despecho de su pretendida originalidad del sistema de valores y creencias propio de su clase, que es el que dicta la obsesión por la fama¹⁷⁹ de que casi todos ellos adolecen: «La personalidad era el producto de nuevas condiciones sociales; la individualización no era algo exclusivo de un solo hombre, o de una minoría, sino algo compartido por muchos y, por consiguiente, comunicable» (Fischer, 1973: 52). El provecho que el relato de las vicisitudes de un héroe semejante

¹⁷⁹ La fama, meta del individuo moderno, logro mayor del artista burgués hecho a sí mismo, y de la que algunos autores a comienzos del siglo XX harán escarnio por la aceptación hipócrita que comporta: «Esa demolición pública del que llegará a ser; [...] tus palabras se las llevan a las jaulas de su arrogancia y las muestran en las plazas» (Rilke, 2016b: 325-326).

podía reportar a lectores en situación análoga es, desde este punto de vista, evidente: «En la experiencia estética la creación genial se traslada al plano del receptor, del lector u observador, y la obra de arte adquiere de este modo una categoría de fármaco espiritual» (Sánchez Lozano, 2019: 105).

Pero ¿por qué el artista y no cualquier otra profesión? No podemos subestimar la carga sugestiva que en las sociedades recién laicizadas revestía de por sí aquella figura. En ese mundo que acababa de desterrar a la autoridad absoluta, en el que los individuos deben adaptarse y hallar su propio fundamento en sí mismos, la institución literaria requería héroes cuya problemática proyectase las necesidades y desvelos derivados de la orfandad espiritual. Si algún oficio se prestaba a asumir el papel de nota discordante en la orquesta del Nuevo Régimen, ese era el del arte —especialmente la pintura, batalladora infatigable por su liberalización a lo largo de más de tres siglos. Un agente de suyo antagónico, como el creador aferrado al principio de la libertad de obra y pensamiento, estaba llamado a convertir su causa en campo de «la batalla que entre sueño y realidad, ilusión y pragmatismo se iba a librar en las conciencias durante los ciento cincuenta años siguientes» (Hauser, 1993, II: 238).

En el primer capítulo se ha anotado la existencia de un precedente mítico de la figura del artista, popularizado y revivificado con las biografías del Renacimiento. De la mezcla entre lo real e imaginario contenida en aquellos testimonios se explica que no pocos de los artistas novelescos contemporáneos deban ciertos atributos, cuando no el nombre, al recuerdo de artistas reales¹⁸⁰: «es difícil decidir si el “temperamento artístico”

¹⁸⁰ Torquato Tasso inspiró a Goethe (1789) y Giuseppe Compagnoni (1799) sendas obras que llevan su nombre —sobre la proyección artística de este poeta en la literatura y la pintura del siglo XIX véase el estudio de Esperanza Guillén (2007: 243-263). El pintor renacentista Guido Reni aparece en «Les Souvenirs du coin du feu» (1765), relato de Jean-François Marmontel, y entre los de E. T. A. Hoffmann tenemos «Ritter Gluck» (1809), protagonizado por el compositor Christoph Willibald von Gluck, una intervención breve del paisajista Jacob Philipp Hackert en «Die Jesuiterkirche in G.» [«La iglesia jesuita de G***»] (1816) y a Salvator Rosa en *Signor Formica* (1821). En *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), ambientada en el siglo XVII, Balzac recreó a los pintores Nicolas Poussin y Frans Porbus el Joven. A Vladímir Odóievski pertenecen «El último cuarteto de Beethoven» (1830), «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» (1831) y «Sebastian Bach» (1835), y entre los cuentos del alemán Theodor Drobisch (1845) hay al menos dos basados en artistas reales: «Johann von Fiesole» y «Nicolo Paganini». En 1878, el novelista Ferdinand Fabre se inspiró en el pintor Jean Paul-Laurens para escribir *Le Roman d'un peintre*, y al año siguiente Ferdinando Petruccelli della Gattina hizo lo propio con su histórica *Giorgione*, parcialmente basada en las pocas noticias que se tenían del pintor veneciano, y en la que también aparecen como personajes secundarios los pintores Sebastiano del Piombo, Tiziano y Francesco Bassano. Uno de los cuentos de Antón Chéjov, «Cosas de Dargomizhski» (1885), tiene por protagonista al compositor del mismo nombre. Entre las novelas españolas destaca el caso de *Fra Filippo Lippi* (1879) de Emilio Castelar, cuyo héroe no es otro que el pintor homónimo del Quattrocento. Además, José Bermúdez de Castro publicó «Los dos artistas» (1834), relato breve que desarrolla la conversación de un joven Velázquez y un Cervantes anciano. Eduardo Lustonó recreó anécdotas atribuidas al compositor Félix Mendelssohn en «Una aventura de Mendelssohn» (1874) y el barroco Alonso Cano en «El cuadro de la chanfaina» (1881). Emilia Pardo Bazán publicó,

es una proyección total o solo parcial de la imaginación del público» (Wittkower, 1988: 216). Entra también aquí en juego el concepto del deseo triangular desarrollado por René Girard, esto es, el individuo que no elige lo que desea, sino que desea —imita— lo que otros han querido antes que él¹⁸¹.

Por las fuentes del siglo XVI hoy sabemos, como lo supieron los románticos, que el artista venía siendo considerado históricamente problemático por su tendencia a desmarcarse de los criterios generales. Las leyendas asociadas a pintores, poetas y escultores apuntalaron el tópico del talento excéntrico, acreedor por derecho natural de las máximas distinciones. Fue esa imagen preservada en la vieja historiografía, invocada luego por los humanistas y supérstite en el fondo de las ideas barrocas e ilustradas la que terminaría haciendo del artista el paladín del individualismo contemporáneo, símbolo de su soledad íntima y sus anhelos inaprensibles. El conflicto se escribía solo, tratándose de individuos en torno a los que existían prejuicios desde tiempo inmemorial, arraigados incluso entre los pensadores. Aún en 1878, Nietzsche (1980: 144) afirmaba que «los poetas dramáticos son, por lo general, personas bastante malas» y que «considerar el estado de escritor como una profesión debería, en buena justicia, pasar por una especie de demencia».

A partir del asentamiento definitivo de la burguesía, el valor moralizante del producto tal como lo pensaron los literatos dieciochescos había de degenerar necesariamente, al compás de la nueva poética y la renovada estructura social, en ejercicio de independencia creadora. Hemos anotado que las novelas protagonizadas por artistas continuaron todavía en el siglo XIX parcialmente apegadas a las máximas pedagógicas, pero en las inmediaciones de la centuria siguiente van a rebasar los estrechos márgenes de la función admonitoria, tornándose espacio de autoexploración y esparcimiento, y sin renunciar por ello al ingrediente de denuncia social. En la mixtura de propósitos, tradiciones y estéticas confluyentes en el entresiglos XIX-XX radican la pluralidad de los planteamientos argumentales y el hibridismo de sus personajes. Las observaciones de

asimismo, el cuento «Medio ambiente» (1903), donde presentaba como poeta a Diego Sarmiento de la Cerda, personaje de la nobleza castellana que vivió en el siglo XVI. Otro caso se halla en «Von Einem, der die Steine belauscht» [«De uno que escucha a las piedras»] (1900), cuento de Rainer Maria Rilke que protagoniza Miguel Ángel, y en *Il fuoco* (1900) de Gabriele D'Annunzio interviene como personaje episódico el compositor Richard Wagner.

¹⁸¹ El crítico cita como caracteres arquetípicos a Don Quijote, Emma Bovary y los personajes de Stendhal, cuyas lecturas y referentes históricos funcionan como mediadores de su proyección. En los artistas —que, no podemos olvidarlo, son en su mayoría hijos de o aspirantes a la clase media— influye poderosamente el factor vanidad, y «para que un vanidoso desee un objeto basta con convencerle de que este objeto ya es deseado por un tercero que tenga un cierto prestigio» (Girard, 1985: 13).

Álvarez Barrientos en torno a la construcción de la leyenda goyesca nos sirven para aplicarlas al caso de estas narraciones, puesto que,

si no se tiene información fiable, se trabaja entonces [...] en la elaboración de un mito, que se ajusta a las ideas del momento en que se realizaron los distintos relatos. Por otra parte, [...] el objeto de la invención suele servir para explicar (o al menos para explicarlo) el momento histórico del que elabora el retrato (Álvarez Barrientos, 2013: 18).

La narrativa de artistas es, quizás, con sus originalidades y tópicos, la que más minuciosamente sondea los efectos del cambio de paradigma cultural en los inicios de la época contemporánea: una respuesta a la necesidad de expandirse dentro del propio yo y, a la vez, «una de las más altas expresiones de la voluntad burguesa de afirmar sus sistemas de pensamiento y su organización social, sancionando ese anhelo de conformar a la sociedad a su imagen y semejanza» (Tomás, 2000: 26)¹⁸². Todas sus figuras centrales, bohemias o no, acusan la pérdida de lo que Romain Rolland llamaba en una carta al padre del psicoanálisis el *sentimiento oceánico*, que el destinatario interpretó como el hecho subjetivo de una «unión indisoluble, de copertenencia con el todo del mundo exterior» (Freud, 2017: 7). Dicho sentimiento unitario estaría a su vez en la raíz de la religiosidad y, en última instancia, en la necesidad primaria de amparo común a todos los seres humanos desde la infancia. El artista emergido de las ruinas del mundo antiguo es un solitario que compite por encajar sabiéndose extraño a cuanto le rodea, sin perjuicio de que, en el fondo, una parte de él —lo que su yo animal conserva de gregario— desee la comunión con el grupo social. Para distraer su soledad puede procurarse en algunas etapas del peregrinaje la compañía de «hermanas estelares» (Lukács, 2016: 71), bien que sospechando que ni siquiera aquellos espíritus afines alcanzan a comprenderlo¹⁸³. Además, su lucha artística simboliza una de las ilusiones humanas más antiguas:

¹⁸² De hecho, según el historiador Hadjinicolaou (1976: 42-44), el planteamiento de la mayoría de monografías de artista escritas en el último siglo «deriva de una ideología de clase que es la ideología burguesa del individuo creador, [...] constante en todas las formaciones sociales con dominante capitalista». Esta concibe la historia del arte como historia no de los productos artísticos, sino de sus creadores. La novela protagonizada por un creador sería, pues, otra forma de glorificación de la individualidad, más personalista, que a menudo implica una reflexión del papel del sujeto en el mundo burgués. A propósito de la producción literaria de Balzac, otro de nuestros teóricos referenciales —que no tuvo en cuenta la novela española— decía que aquella había constituido «la única gran expresión literaria del universo estructurado por los valores conscientes de la burguesía, [...] precisamente en una época en que el individualismo, en sí ahistórico, era la base de la estructura de la conciencia de una burguesía que se hallaba construyendo una nueva sociedad y que se encontraba en el nivel más elevado y más intenso de su eficacia histórica real» (Goldmann, 1967: 34).

¹⁸³ «Así se explica la vivacidad, rayana en la inquietud, de los individuos geniales, ya que el presente raramente les puede satisfacer porque no llena su conciencia: eso les otorga aquella incansable aplicación, aquella incesante búsqueda de lo nuevo y de la consideración de objetos dignos, y luego también el anhelo,

Quienes lo desean [la inmortalidad] no creen que sea imposible del todo. [...] Cada uno piensa que Dios podría favorecerle con el mismo milagro, pues a tal posibilidad se añade cierta esperanza remota que induce a un lento deseo, máxime porque la muerte es horrible y la propia corrupción, odiosa quienquiera que sea. No es un deseo de conseguir algo nuevo, sino que anhela no perder la vida que uno tiene. [...] El deseo que experimenta el hombre de ser inmortal es verdaderamente posible, ya que la esencia del hombre es su alma intelectual, la cual, gracias a la virtud, sabiduría, conocimiento y amor divino, se hace gloriosa e inmortal (Abravanel, 1986: 480-481).

A los ilustrados les interesó del artista bisoño su potencial edificante; a los románticos, su actitud subversiva. Entretanto, realistas y naturalistas vieron en él el perfecto ejemplo de espécimen inadaptado. Llegado el siglo XX, decadentes y regeneracionistas lo van a convertir en receptáculo de inquietudes pasivas. Sea como fuere, lo que en nuestras novelas se relata es un proceso de negociación en el que el creador percibe en juego su viabilidad social ante la cultura de masas. Desde el punto de vista de la actual psicología del desarrollo moral, «para el hombre moderno, la situación trágica es la situación patológica en la que hay un sufrimiento psicológico producto del destino impuesto por las disfunciones en los propios sistemas de regulación» (Villegas Besora, 2011: 240). En términos sociológicos, el creador contemporáneo es víctima de «la contradicción interna entre el individualismo como valor universal engendrado por la sociedad burguesa y las importantes y penosas limitaciones que esta sociedad imponía realmente por sí misma a las posibilidades de desarrollo de los individuos» (Goldmann, 1967: 32). La multiplicidad de respuestas dadas en literatura al interrogante de si el sujeto artista, pertrechado de los mecanismos de que su psicología le permite servirse en un radio de acción más o menos restringido, puede conciliar el propio criterio con las exigencias de la autoridad externa —y, si puede, hasta qué punto— han conformado la razón de ser de esta investigación.

casi nunca satisfecho, de seres semejantes a ellos, que estén a su altura, con los que comunicarse; mientras que el vulgar hijo de la tierra, totalmente lleno y satisfecho con el vulgar presente, queda absorbido por él y luego halla por todas partes a sus iguales» (Schopenhauer, 2009: 240).

2.2 El artista en la narrativa europea

2.2.1 Alemania

Al interrogarse sobre las causas que propiciaron que el creador cristalizase como personaje de ficción en la cultura alemana antes que en ninguna otra, la crítica remite, por una parte, a la situación de la intelectualidad progresista en aquella sociedad desde el siglo XVI. Hauser explica que la pérdida de significación cultural de su burguesía, fruto del empobrecimiento sobrevenido por el desvío de las rutas del comercio internacional, provocó que su actitud cara al poder consistiera en una renuncia

de antemano a toda influencia práctica [...], [perdiendo] todo contacto con la realidad social; se hizo cada vez más aislada, más excéntrica e intransigente. [...] Así se llegó en Alemania a la separación completa de la literatura y la política y a la desaparición de aquel representante de la opinión pública tan conocido en el oeste de Europa (Hauser, 1993, II: 265-272).

Por otra parte, si se pretende esclarecer los motivos de que el héroe artista germano apareciese en sus textos con ademán más sosegado que en otras literaturas, probablemente la simbiosis interclasista que la permeabilidad de la aristocracia había favorecido desde el siglo XVII tuviese algo que ver en ello. Al aunar los intereses del capitalismo industrial y agrario, las élites alemanas promovieron una situación de estabilidad política (Moretti, 1999: 71-72). En este sentido, los germanistas estiman que una revolución como la que se produjo en Francia no tenía en aquel país ninguna posibilidad de éxito, no siendo la opresión ejercida por su gobierno comparable a la que se dio bajo el mando de Robespierre.

Y no era, desde luego, que los creadores alemanes no reivindicasen, justo por hallarse más apartados en su medio, el derecho a liberarse de preceptivas y a cultivar un arte puro (Marcuse, 1985: 217-218). La *Crítica del juicio* (1790) de Kant fue a este respecto decisiva. Los arquetipos del Romanticismo alemán tienen un origen paradójico, ya que «con el *Sturm und Drang* la literatura alemana se hace totalmente burguesa, a pesar incluso de que los jóvenes rebeldes no son precisamente indulgentes con respecto a la burguesía» (Hauser, 1993, II: 277). La modalidad de protesta que personifican sus adalides, aunque sincera, es la propia de quienes «están enraizados profundamente en la burguesía y apenas pueden desmentir su origen» (278). Convertido en un fenómeno de la

naturaleza, el genio autosuficiente kantiano convive desde las postrimerías del siglo XVIII con sus afanes de independencia y la noción de perfectibilidad ilustrada, que a la larga va a desembocar en una búsqueda frenética de la inspiración. Entre armonías y desmesuras se mueven los tipos artistas de las obras precursoras de Heinse, Goethe y Tieck.

Existe entre los especialistas un consenso generalizado en cuanto a que *Ardinghello y las islas afortunadas* (1787) de Wilhelm Heinse fue la iniciadora del *Künstlerroman*. Ambientada en el Renacimiento italiano, esta novela es producto de la alianza entre el gusto dieciochesco, la metafísica idealista y la fascinación ejercida entonces por Italia como cuna del arte antiguo. El relato, parcialmente epistolar, alterna la relación de las correrías del protagonista con disertaciones sobre estética. Prospero Frescobaldi es un joven pintor florentino, discípulo de Tiziano, vehemente hedonista con trazas donjuanescas, aunque sin actitudes pretendidamente transgresoras. Sus aventuras concluyen con la llegada a un *locus amoenus* —las islas a que alude el título— donde se dedica a rendir culto al arte y los placeres mundanos en compañía de la amada y de otros artistas. Sabemos que fue muy bien acogida entre la juventud burguesa alemana, pero, atendiendo a las escasas referencias halladas en nuestras revistas culturales, no parece probable que su popularidad se hiciese extensiva al público español.

Algo más de atención mereció, mucho después del *Werther* (1774)¹⁸⁴, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796)¹⁸⁵. Su protagonista es un aspirante a dramaturgo que concluye integrándose en la comunidad matrimonio mediante, asumiendo que debe ajustarse a lo que el mundo espera de él. La primera referencia en la prensa española la hemos localizado en la segunda entrega de un folletín publicado en *La Nación* en el otoño de 1852. Allí son citados Goethe¹⁸⁶ como eminente poeta y la novela

¹⁸⁴ La primera traducción española es de 1803, aunque originalmente se imprimió en París. En España, la obra figuraba en el índice de libros prohibidos por la censura, debido a que en su momento se consideró que «tanto el panteísmo como el pietismo de Werther desembocan en la destrucción de los dogmas» (Rukser, 1977: 96).

¹⁸⁵ González Serrano (1877: 423) indicaba en la penúltima entrega periodística de su extenso trabajo sobre Goethe y Schiller que el inicio de la redacción de esta novela se remonta a 1777, dato extraído del diario de su autor. Sin embargo, desde la primera alusión a su proyecto hasta la publicación del último tomo transcurrieron casi veinte años (*vid.* Salmerón, 2019: 23-34).

¹⁸⁶ La figura del creador le atrajo tanto como a Balzac. Antes de la novela de Meister había escrito tres breves cuadros dramáticos, *Künstlers Erdewallen, Vergoetterung und Apotehose* [*Odisea, deificación y apoteosis del artista*] (1773-1774), donde exploraba las relaciones del artista consigo mismo, el medio y su obra. Le siguió en 1789 *Torquato Tasso*, y dentro de su producción poética hay dos secciones dedicadas al arte, que contienen, entre otras composiciones, «Kenner und Künstler» [«Crítico y artista»] (ca. 1744), «Künstler Morgenlied» [«Canción matinal del artista»] (1773), «Künstler Abendlied» [«Canción vespertina del artista»] (ca. 1774), «Künstler Fug und Recht» [«Fuero y derecho del artista»] (ca. 1792), «Der Rattenfänger» [«El flautista»] (1803), «Künstlerlied» [«Canción del artista»] (1816), «Schulsspoetik» [«Clave poética»] (1827) y «Pigmaliön» (s.f.). Los poemas pueden leerse traducidos y comentados por

susodicha, tenuta por la más notable de sus obras —o, por lo menos, de las más próximas al gusto de la época, junto a *Ivanhoe* (1819) de Walter Scott y *The Spy* (1831) de James Cooper. Prueba de lo mucho que Meister interesó a la cultura europea es su presencia en *Les Mohicans de Paris* (1854-1855) de Alexandre Dumas, como personaje directamente trasplantado de la narrativa germana.

En dos avisos de abril de 1863 (*La Discusión*, números 2242 y 2246) se hace saber que cierto conocedor de la literatura alemana se encontraba impartiendo por aquellos días en el Ateneo de Madrid un ciclo de conferencias donde abordaba, entre otros temas, «Goethe y Schiller, en la cual se ocupará del *Guillermo Meister*». Gracias a la prensa conocemos incluso la opinión que esta novela suscitaba en su país de origen. Transcribimos lo más interesante de la aportación de Karl Rosenkranz¹⁸⁷:

La independencia estética del artista, independencia de que debe gozar completamente al producir sus creaciones, no lo liberta sin embargo de la responsabilidad de las ideas morales que en ellas propague. [...] [Wolfgang Menzel, reaccionario crítico alemán] acusa amargamente a las dos obras mencionadas [*Wilhelm Meister* y *Fausto*¹⁸⁸] bajo el punto de vista moral, porque a su entender habían contribuido muy particularmente a infundir en el ánimo de la juventud alemana el sentimiento soberbio de la *deificación de sí mismo* y hacerle comprender como un bello ideal la liviandad y el libertinaje de D. Juan (Rosenkranz, *Revista Hispanoamericana*, 1864: 243-244).

La novela de formación de Goethe continuó interesando bien entrada la década de 1870, particularmente en lo tocante a su desenlace conciliador:

Goethe, que educándose constantemente y purificándose a sí y a sus creaciones, alcanzaba en su vida el ideal de cultura humana que nos trazó en su *Guillermo Meister* y se elevaba desde el egoísmo gentil de una juventud que trataba de romper todas las formas y todas las barreras a la cumbre de la belleza y de la libertad, a la conciencia libre que hallaba la libertad dentro de las barreras y la belleza dentro de la forma y en la moderación (Fastenrath, *Revista Contemporánea*, 1876: 59).

Rafael Cansinos Assens en el primer volumen de la edición de sus obras completas; las piezas teatrales, en el tomo tercero (1987-1990, Aguilar).

¹⁸⁷ A partir de ahora, salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones de críticas extranjeras recogidas en periódicos españoles de la época son anónimas.

¹⁸⁸ Laureano Bonet se ha ocupado de las críticas que recibió *Fausto* (1808-1832) entre los autores de la Restauración. Considera el investigador que, en aquel contexto sociopolítico, la obra habría sido interpretada «como metáfora de una crisis en el sentido del “vacío intermedio”, entre el fracaso de las viejas tradiciones y un horizonte de nuevas creencias aún confuso» (Bonet, 1998: 92).

No solo los críticos extranjeros se pronunciaban en son de elogio. Tras el fracaso del proyecto republicano, en pleno debate sobre los límites del realismo y la función moralizante de la obra artística importaba en España —al menos, entre los académicos— el problema de la educación ciudadana¹⁸⁹. El mensaje conformista de la novela de Goethe, su «hallar la libertad dentro de las barreras», como lo definía Fastenrath, no podía ser más acorde a este propósito¹⁹⁰. «El joven que no reúna condiciones determinadas», aventuraba Clarín, «no debe empeñarse en realizar una vida que está reservada para los seres privilegiados» (Alas, *El Solfeo*, 24-II-1876: 2). La imagen de la medianía satisfecha que abraza como sentido último de la existencia el amor a la humanidad y el sacrificio de sus ambiciones sugiere una reconfortante posibilidad de acuerdo entre sistemas (*vid.* Moretti, 1999: XII-XVIII). Leída como trasunto de la juventud de su autor, se dijo que «Goethe hizo de su propia vida una “representación”; y la visión estética que le fue posible conservar en las borrascas de su propia existencia se refleja en las aventuras, en el “aprendizaje” de Meister» (Alas, *ibíd.*).

En 1879, el diario *La Democracia* (21-IX-1879: 3) advierte que se estaba publicando en la *Revista Europea* «una correcta traducción de la preciosa novela de Goethe, *Guillermo Meister*». Aquella constituía, si damos crédito de la noticia, «la primera vez que se vierte al castellano». Es seguro que Clarín la leyó a partir de alguna traducción francesa¹⁹¹. En cualquier caso, todo indica que la obra era relativamente conocida en los círculos literarios españoles y que se leyó durante al menos quince años, aunque fuese por «una minoría selecta y, además, más bien tardíamente» (Rukser, 1977: 173). A partir de 1880 su presencia decae notablemente, excepto por alguna alusión al estreno en cartelera de *Mignon*, ópera cómica inspirada en la historia del mismo personaje. Todavía en 1904 hubo quien se acordó de ella para citarla como ejemplo de

¹⁸⁹ De hecho, el grueso de las críticas y referencias localizadas en diarios y revistas se concentran en el periodo de 1876 a 1879, con un repunte aislado en 1883. Udo Rukser, en su trabajo sobre la recepción de Goethe en España y América sostenía que su obra comenzó a apreciarse únicamente cuando el Romanticismo estuvo plenamente aclimatado. Las primeras traducciones de *Fausto* aparecieron en los años cincuenta, y entre 1867 y 1869 se tradujeron *Egmont*, *Tasso*, *Götz* e *Ifigenia*. No obstante, en lo que respecta a las novelas, Rukser (1977: 67) refería que «en lo esencial permanecieron al margen. No se estaba acostumbrado, en efecto, a ocuparse a fondo en la literatura del destino humano, e inicialmente esto se interpretó como cavilaciones».

¹⁹⁰ «Si es cierto, según dice Schiller, que solo el artista es el verdadero hombre o, como afirma Víctor Hugo, que el poeta es todo un siglo, puede la crítica señalar como ley para la evolución de sus ideas la de que a sus poesías del arte por el arte, propias de la juventud, sustituyen en la madurez las opiniones que atribuyen al arte una misión docente» (González Serrano, 1877: 422-423).

¹⁹¹ La más temprana es de 1802, realizada por Charles-Louis de Sevelinges. En 1843, la baronesa Aloïse de Carlowitz dio otra versión al editor Charpentier. Entre 1860 y 1870, Jacques Porchat tradujo una selección de las obras de Goethe en diez volúmenes —a *Wilhelm Meister* corresponde el séptimo—, reimpresa entre 1871 y 1874 por la editorial Hachette.

obra reflexiva. Sea como fuere, la propuesta de Goethe en relación con los artistas en su producción novelesca, teatral y poética, aunque admirada por sugestiva, con aquella voz que cantaba «todo a compás se mueve, / todo al ritmo se ajusta / que voy marcando yo» (Goethe, 1990b, I: 797)¹⁹², difícilmente podían asumirla las intelectualidades española y francesa en sus realidades respectivas.

Una parte importante de la producción narrativa alemana respecto a nuestro objeto de estudio consiste en cuentos de mediana extensión, habiendo sido los de E. T. A. Hoffmann¹⁹³ los más difundidos en Europa: «Ritter Gluck» [«El caballero Gluck»] (1809) y *Kreisleriana* (1810-1814) —recogidos en *Fantasiestücke in Callots Manier* [*Fantasías a la manera de Callot*] (1814-1815)—; «Die Jesuiterkirche in G.» [«La iglesia jesuita de G***»] (1816) —en *Nachtstücken* [*Nocturnos*] (1816-1817)—; «Die Fermate» [«El calderón»] (1815); «Rath Krespel» [«Consejero Krespel»] (1816); «Der Artushof» [«El Salón del Rey Arturo»] (1817); «Der Dichter und der Komponist» [«El poeta y el compositor»] (1819) y la novela breve *Signor Formica* (1821) —todos publicados en la colección *Die Serapionsbrüdern* [*Los hermanos de san Serapión*] (1819-1821). Asimismo, damos noticia aquí —no las hemos visto citadas en ningún estudio— de las casi desconocidas *Kunstlernovellen* [*Relatos de artistas*] (1845) de Theodor Drobisch¹⁹⁴.

Novelas alemanas adscritas al género *Künstlerroman* son:

¹⁹² Es cita de «Der Musensohn» [«El hijo de las musas»], poema impreso en 1822.

¹⁹³ La traducción española más temprana de las obras completas de Hoffmann data de 1847 (Pérez Gil, 1993: 229). Entre sus personajes son artistas el compositor Gluck en «El caballero Gluck»; el músico Johannes Kreisler en los trece textos que vertebran la *Kreisleriana*; el pintor que funda una saga familiar maldita en *Los elixires del diablo* (1815); Berthold, pintor en «La iglesia jesuita de G***»; Traugott, el hombre de negocios con vocación artística y el pintor Gottfried Berklinger en «El Salón del Rey Arturo»; el músico y fabricante de violines Krespel en «Consejero Krespel» —el mismo relato puede encontrarse traducido bajo el título «El violín de Cremona»—; el poeta Ferdinand y el compositor Ludwig en «El poeta y el compositor»; el músico Theodor en «El calderón» —en algunas ediciones, «La fermata»— y el pintor Salvator Rosa en *Signor Formica*. Además, en el marco que preside la narración de los cuentos de *Los hermanos de san Serapión*, sus miembros, Ottmar, Theodor, Cyprian y Lothar, son músicos y literatos.

¹⁹⁴ Es una colección de cuya existencia supimos casualmente, al consultar el catálogo de la Universidad de Colonia. En su registro figura la primera —y, hasta donde se sabe, única— edición de esta obra, impresa en Leipzig por el editor Heinrich Hunger, y digitalizada por el Münchener Digitalisierungszentrum (véase en la bibliografía). Consta de siete capítulos —traducimos el índice con alguna aclaración—: I. La casa del artista; II. Johann von Fiesole [Fra Angelico]; III. Adelaide Giorgi [«Primadonna der französischen Oper» (p. 73), *primadonna* de la ópera francesa]; IV. Concierto de los Inválidos; V. Ludwig Devrient. Primeros pasos en su carrera artística (según documentos originales y la historia de un viejo actor); VI. De la vida de Ludwig Devrient; VII. Nicolo Paganini.

En lo que respecta al autor, las seis únicas referencias halladas en la prensa española no se refieren a él, sino a su coetáneo, el filósofo matemático Moritz Wilhelm Drobisch. Theodor escribió libros infantiles, cuentos, algún poemario y la novela histórica *Thron und Herz* [*Trono y corazón*] (1843), de las que solo una tuvo reedición en el siglo XX. No se han localizado traducciones ni parece que tuviese mucha prensa fuera de los círculos literarios de Dresde.

- *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787) de Wilhelm Heine¹⁹⁵
- *Anton Reiser* (1790) de Karl Philipp Moritz¹⁹⁶
- *Hyperion* (1794-1795) de Johann C. F. Hölderlin¹⁹⁷
- *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) de J. W. von Goethe
- *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) de W. H. Wackenroder¹⁹⁸
- *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) de Johann Ludwig Tieck¹⁹⁹
- *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel²⁰⁰

¹⁹⁵ La única traducción española conocida de *Ardinghello y las islas afortunadas* es reciente, a cargo de Eustaquio Barjau (2004, Pre-Textos). No obstante, hacia 1799 o 1800 —la portada reza «an VIII»— tuvo una temprana traducción al francés por Weltzien y Faye: *Ardinghello et les îles de la félicité, histoire italienne du seizième siècle*. Hemos localizado dos alusiones directas en la prensa del siglo XIX. La primera está en el tomo tercero de *La Abeja* (1864: 436), revista científico-literaria editada en Barcelona entre 1862 y 1870. Figura meramente citada junto a obras de Goethe, Wieland, Schiller, Klinger y otros prerrománticos, sin apreciaciones sobre su contenido. La segunda la firma el filólogo Max Müller, en el comentario a la correspondencia entre Schiller y el duque de Schleswig-Holstein, donde sitúa *Los bandidos* (1781) y *La conjuración de Fiesco* (1783) «a la misma altura que el *Ardinghello* de Heine» (Müller, 15-IX-1876: 383-384), sin entrar en detalles.

¹⁹⁶ Publicada en cuatro partes entre 1785 y 1790, esta obra suele citarse entre las descendientes más próximas a la de Goethe. No hemos encontrado ninguna evidencia de que llegara a traducirse en la época en que triunfaba su predecesora, ni al español ni al francés. Actualmente existe una edición anotada por Carmen Gauger (1998, Pre-Textos). Dülmen (2016: 56) la cita en su estudio como ejemplo de la preocupación por el autoanálisis psicológico que cundía en los círculos pietistas del protestantismo.

¹⁹⁷ El crítico Johannes Fastenrath comentaba en un artículo para la *Revista de España* —escrito originalmente en nuestra lengua— que «en su novela sentimental *Hiperion, o sea el ermitaño de Grecia* [Hölderlin] se retrataba a sí mismo» (Fastenrath, 1884: 509). Es la única alusión explícita a la obra que hemos podido hallar en publicaciones. No consta ninguna traducción francesa ni española hasta bien entrado el siglo XX. La edición más reciente la ha realizado Jesús Munárriz (2015, Hiperión). Rafael Argullol, autor de un estudio de los yos poéticos del Romanticismo que dedica un capítulo a este autor alemán y sus textos, refiere que «en ningún escrito como en el *Hyperion* hölderliano adquiere mayor magnitud la alternancia entre entusiasmo y desolación que en el héroe provoca la pasional persecución de una instancia que, en Hölderlin, se identifica con el deseado pero esquivo *Único* (“Der Einzige”), síntesis del Todo-Uno, dorada fuente de la “Edad de Oro”» (Argullol, 2008: 59-60).

¹⁹⁸ *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* contiene la biografía de un músico ficticio, Joseph Berglinger, que reflexiona sobre arte y estética. La única traducción española de que tenemos noticia la ha realizado Héctor Canal (2008, KRK Ediciones). Al francés no fue volcada antes de 1945, por Jean Boyer. Otros textos de Wackenroder, como la colección de ensayos *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* [*Fantasías sobre el arte*] (1799) se publicaron de forma póstuma por mediación de Ludwig Tieck.

¹⁹⁹ Este hispanista berlinés tradujo el *Quijote* entre 1799 y 1801. Su nombre aparece ya en la prensa desde 1834, y en 1841 sus poemas merecieron un elogioso comentario en la revista *El Museo de Familias* (1841: 202). Hay constancia de que algunas de sus obras narrativas llegaron a conocerse al menos por el título. En el mismo artículo de *La Abeja* (1864: 436) donde se menciona *Ardinghello* aparecen también citadas las *Peregrinaciones de Franz Sternbald* y la de Novalis. De *Sternbald* no hemos encontrado más traducción en su época que una francesa, a cargo de Isabelle de Montolieu (1823), con el título *Sternbald ou le peintre voyageur*.

²⁰⁰ Los hermanos Schlegel eran frecuentemente citados en las secciones literarias como lo era Novalis, sin adentrarse en el contenido de ninguna publicación en particular. Su obra filosófica se leía en francés al menos desde 1836, pero de *Lucinde* no hemos detectado ninguna traducción francesa ni española anteriores a 1921. Gutiérrez Girardot (2004: 54) la situó entre las del género de artistas, y Yolanda Latorre, en su tesis sobre las artes en la obra de Pardo Bazán, la definía como «novela de la meditación, de la exposición libre de los sentimientos, [plagada de] disquisiciones sobre el vestido femenino, el desnudo o la naturaleza inocente de la mujer, el ocio y el libertinaje, [que] suponen enfrentarse a la sociedad en este aprendizaje del

- *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis²⁰¹
- *Flegeljahre* (1804-1805) de Jean Paul Richter²⁰²
- *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1820-1822) de E. T. A. Hoffmann²⁰³
- *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821) de J. W. von Goethe²⁰⁴
- *Phaeton* (1823) de Wilhelm Waiblinger²⁰⁵
- *Maler Nolten* (1832) de Eduard Mörike
- *Mozart auf der Reise nach Prag* (1835) de Eduard Mörike²⁰⁶
- *Der grüne Heinrich* (1855) de Gottfried Keller²⁰⁷

arte de vivir, [y] para el artista supone la búsqueda de una obra única» (Latorre, 1994: 474). La traducción más reciente la ha realizado Miguel Oliva (2015, Escolar y Mayo).

²⁰¹ Su pseudónimo comenzó a figurar en los periódicos de España desde 1837 asociado a un místico, filósofo y poeta discípulo de Schelling, pero, por lo general, sin alusiones específicas a ninguno de sus títulos. En *La Esperanza* (8-VIII-1855: 4) se publicó una brevísima traducción anónima de un fragmento que le es atribuido sin indicar la fuente. Valera (1869: 217 y 1873: 311) cita sus versos en la conclusión de un par de artículos para la *Revista de España* y, por supuesto, también Menéndez Pelayo lo menciona en el cuarto volumen de su *Historia de las ideas estéticas*. Sin embargo, cierta observación de 1864 que afirmaba que «no ha dejado más que fragmentos, exceptuando sus composiciones en verso» (Álvarez Chocano, *La Esperanza*, 24-V-1864: 3) invita a creer que su producción debió de conocerse superficialmente. En efecto, en un curioso artículo de la *Gaceta Agrícola del Ministerio de Fomento* se lee que Novalis era entonces «muy poco conocido en España» (López Martínez, 1883: 729). No es hasta 1892 cuando se hace saber que el editor Manuel Fernández y Lasanta preparaba una colección —por fragmentos— de autores ingleses y alemanes, Novalis entre ellos. Antes de esta fecha, quienes pudieron tener acceso a otros escritos probablemente lo hiciesen a través de traducciones francesas. De *Heirinch von Ofterdingen* dieron traducción Georges Polti y Paul Morisse en 1908. En español está disponible en una edición conjunta con *Himnos a la noche* por Eustaquio Barjau (1999, RBA).

²⁰² *La edad del pavo* es una novela prácticamente desconocida. Pasó bastante desapercibida en su país de origen y las pocas traducciones españolas han sido «fragmentarias e irregulares», según Marcelo Burello (2008: 65-66). Dos hermanos gemelos —uno de ellos, poeta— aceptan el encargo de escribir una novela a cambio de recibir una herencia millonaria. No tenemos noticia de ninguna otra narración posterior que se le asemeje, excepto en el detalle de la convocatoria para escribir por capricho de un aristócrata excéntrico, como le sucede a Corrado Silla en *Malombra* (1881), novela del véneto Antonio Fogazzaro, pero es una coincidencia meramente anecdótica. Todas las traducciones halladas de Richter son modernas. *La edad del pavo* la tradujo Manuel Olasagasti (Alianza, 1981).

²⁰³ Aunque célebre sobre todo por sus cuentos, Hoffmann exploró la figura heroica del creador desde su primera novela, aderezada indefectiblemente con motivos fantásticos: en las *Opiniones del gato Murr*, el poeta que la coprotagoniza y funciona como símbolo del artista acomodaticio es un gato. La otra figura central —su reverso— es el torturado músico Johannes Kreisler, que aparece, además de en esta obra y en los textos de *Kreisleriana*, en «El caldero de oro» (1814) y «Noticia sobre las últimas andanzas del perro Berganza» (1814). *Opiniones del gato Murr* tiene traducción moderna por Carlos Fortea (1997, Cátedra).

²⁰⁴ Si la acogida de *Los años de aprendizaje* fue tibia, la de su segunda parte, titulada *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*, fue desdeñada de manera casi unánime por «oscura y confusa, porque el lector de habla hispana no acierta a resignarse a que la acción temporal-causal se debilite en beneficio de una simultaneidad simbólica o de una alineación cíclica» (Rukser, 1977: 177).

²⁰⁵ Se trata de una novela epistolar de la que aún no existe traducción española —ni francesa, hasta donde hemos podido averiguar—, aunque un crítico alemán dio noticia de ella en la *Revista de España* (Fastenrath, 1884: 515).

²⁰⁶ De *Mozart, camino de Praga* hemos encontrado una traducción fechada en 1939. Unos años antes —1929 y 1931— habían empezado a circular algunas en francés de Albert Béguin, Louis Lanoix y Raymond Dhaleine. En cambio, de *El pintor Nolten* no consta ninguna. No parece que las novelas de artista de Mörike fuesen populares en su época. La primera tiene traducción española moderna de Miguel Sáez en varias editoriales (2006, Alba Editorial; 2006, Galaxia Gutenberg; 1990, Alianza).

²⁰⁷ La primera alusión en prensa a *Enrique el Verde* data de 1890, con ocasión de la muerte del autor. El periodista refiere que «no se olvidan cuantos hablan el alemán con qué especial encanto se han leído

- *Tristan* (1903) de Thomas Mann²⁰⁸
- *Tonio Kröger* (1903) de Thomas Mann
- *Peter Camenzind* (1904) de Herman Hesse²⁰⁹
- *Der Tod in Venedig* (1912) de Thomas Mann²¹⁰

Según Marcuse (1985: 15), tras la feliz renuncia con que concluyen las novelas escritas en la senda de *Wilhelm Meister*, los tardorrománticos alemanes negaron la posibilidad de que el artista se integrase en la comunidad. Su dolor en este segundo ciclo es similar al del primer romanticismo y, de hecho, en los textos de Novalis y Hoffmann los artistas se recogen en sí mismos para no desintegrarse (*cfr.* Calabrese, 2002: 35). El héroe se diluye en la literatura alemana a partir de 1830, cuando deja de reivindicar derechos especiales. Sigue siendo un portavoz de ideas novedosas, pero no es ya un extraño genio que pretenda habitar otras esferas. Se advierte, por tanto, una humanización del personaje, siendo excepcional en este sentido el protagonista de *Enrique el Verde*, que Engelberg (1968: 94) definió como «anti-Künstlerroman»; una negación del modelo propuesto por Goethe, en tanto su protagonista rechaza el sentido útil del arte.

Posteriormente, en la producción del grupo de escritores de la *Junges Deutschland* (1830-1850) el artista interesa más por sus devaneos amorosos que por artista. El tipo se hace apolítico, desdeñoso del ideario socialista, y si ocasionalmente siente la tentación de

durante estos cuarenta años, en todos los hogares, las obras novelescas de Keller» (Becerro de Bengoa, *La Ilustración Española y Americana*, 30-IX-1890: 198). La traducción española más temprana de una de sus obras —*Martin Salander* (1886)— vio la luz en 1900. De *Enrique el Verde* no consta ninguna antes de 2001, en Espasa Calpe a cargo de Isabel Hernández. La más antigua en francés es también muy posterior (1933), por Jean-Paul Zimmermann.

²⁰⁸ Sus primeros artistas aparecen en *Tristán* (1903), *Tonio Kröger* (1903) y *Muerte en Venecia* (1912). En un aviso publicado en *El Sol* (9-I-1921: 5) se anunciaba la traducción conjunta de la primera y tercera a cargo de José Ramón Pérez Bances para Espasa Calpe. Transcurridos dos años (*El Sol*, 5-V-1923: 2), avisaban de la presencia del autor en el Colegio Alemán para impartir una conferencia sobre Goethe y Tolstói, y en la misma nota se lee que Mann era conocido en España gracias a dichas traducciones de Espasa. La más temprana de *Tonio Kröger* data de un año antes, publicada junto con otros relatos por obra de Geneviève Maury. La de *Tristán* vio la luz en 1927, a cargo de Gabrielle Valère-Gille. Antes de estas fechas parece del todo improbable que pudiera ser leído por ninguno de nuestros autores. De *Tristán* existe una edición conjunta junto a *Tonio Kröger* y *Señor y perro* por Oliver Strunk (1994, Edhasa).

²⁰⁹ *Peter Camenzind* (1904) «narrates a young man's struggle to free himself from the past and to assert himself as a poet» (Seret, 1992: 9). En 1925 circulaba en España una traducción francesa de *Siddhartha* (1922) por Bernard Grasset, pero no constan traducciones españolas de ninguna obra de Hesse anteriores a 1930 y las francesas de *Peter Camenzind* son también modernas. La más reciente la debemos a Jesús Ruiz Ruiz (2009, Alianza).

²¹⁰ La primera traducción francesa de *Muerte en Venecia* se publicó en 1925, por Félix Bertaux y Charles Sigwalt. Las españolas, actualmente muy numerosas, comenzaron a popularizarse sobre todo a partir de los años setenta.

abrazar la causa del proletariado, como en las novelas de tesis de Friedrich Spielhagen²¹¹, el espejismo se le revela fugaz (*vid.* Marcuse, 1985: 244-261).

El tema conoció una segunda época dorada a comienzos del siglo xx de la mano de Thomas Mann y Hermann Hesse, que retoman el modelo educativo del artista burgués. Este último aparece ya sometido a los códigos de conducta comunes, ejerciendo una profesión reglada y socialmente reconocida. En lo que se refiere a la literatura alemana podría decirse, por tanto, que el artista supera sus conflictos, aun si alguno de sus representantes tardíos conserva cierto deje romántico de los originales.

Por otra parte, los datos recabados hacen pensar que la influencia que esta línea narrativa pudo haber ejercido sobre la nuestra prácticamente se circunscribe a los nombres de Goethe y Hoffmann. Entre los relatos de este último sobresalen los motivos del creador recluso en sí mismo y la mujer reveladora de sentidos artísticos ocultos, rastreables con diverso grado de incidencia en las novelísticas francesa, anglosajona, española, italiana y rusa. Más allá de estos autores, casi todos los demás alemanes debieron de ser, como apuntaba Francisco Seco de Lucena,

perfectamente desconocidos, o lo que quizás es peor, se conocen a través de las traducciones y los comentarios franceses²¹², casi siempre tan acertados por lo que se refiere a las cosas del norte, como las famosísimas invenciones de manolas de navaja, toreadores, etc., etc., con que nuestros vecinos transpirenaicos han desfigurado a España para presentarla vestida de máscara a los ojos de Europa (Seco de Lucena, 1999: 9).

²¹¹ Fue un prolífico novelista liberal cuya obra abarca toda la segunda mitad del siglo XIX. Su primera aparición tuvo lugar en 1870, en un artículo que vincula *Naturalezas problemáticas* (1861) con la filosofía de Schopenhauer y se detiene brevemente en *Los de Hohenstein* (1864) (Romero Ortiz, *Revista de España*, 1870: 29-34). Su nombre figura dos veces en los índices de 1889 a 1910 de *La España Moderna*. Se supone que gozó de cierta popularidad durante la década de 1890, aunque a día de hoy no consta ninguna traducción española de sus novelas, aunque sí se sabe que Ángel Ganivet llegó a tener contacto con parte de su obra. En palabras de Miguel Gallego (1998: 22), «los personajes de Spielhagen se caracterizan por el exceso del sentimiento y la pobreza de voluntad; son personajes que se mueven entre la bohemia y la indolencia, entre el goce de la vida y el desprecio hacia todo». En la Francia decimonónica tampoco parece haber tenido mucho predicamento, excepto por la traducción de tres novelas breves: *Le Mariage d'Ellen* (s.f.) —el título original era *Die schönen Amerikanerinnen*— en 1880; *Lady Clara* (1857) —*Clara Vere*— y *L'Écheance* (1874) —*Ultimo*— en 1891. Las firma todas H. Heinecke.

²¹² «Si hojearnos las revistas españolas a partir de 1800, resulta que la mayor parte de los libros citados y comentados eran franceses, ya se tratase de literatura científica o de arte. [...] En todo caso, no cabe la menor duda de que las obras de otras naciones se conocían primero, por lo regular, en traducción francesa, y esto se aplica ante todo a la literatura alemana» (Rukser, 1977: 30).

2.2.2 Francia

No siempre se ha interpretado del mismo modo el hecho de que en el siglo XVIII se produjese una revalorización más o menos simultánea del papel del escritor y las artes plásticas en la literatura europea. Más allá de los cambios promovidos por la atmósfera intelectualista de la Ilustración, es un hecho que la situación de la burguesía francesa difería bastante de la alemana en vísperas de la Revolución de 1789. Mucho antes de que se le impusiera un modelo de gobierno basado en la soberanía popular, Francia ya había tomado la batuta en el ámbito cultural como en lo político desde la época de los cardenales Richelieu (1624-1642) y Mazarino (1642-1661). Económicamente, el país estaba en condiciones de asimilar y aun superar el ejemplo de las academias italianas, a partir de cuyas teorías elaboró las propias. Esto implica que, en la época del racionalismo, más que copiar patrones ajenos la cultura gala tendía a imponer los suyos:

Es muy cierto que la contribución de Alemania, entre las naciones europeas, a la estética y a la doctrina del sacerdocio de la poesía y del arte fue capital; pero es un hecho que fue muy poco conocida en Francia, con más frecuencia reinterpretada por rumor y de oídas que por verdadera comunicación. Tanto quizá como la diferencia de las lenguas es la de las circunstancias, crisis y conflictos propios de cada sociedad nacional que limita la influencia de una literatura más allá de sus fronteras. No ha habido literatura europea sino en la medida en que han existido acá y allá situaciones y problemas semejantes, aunque vividos separadamente (Bénichou, 1981: 226).

Al ocuparnos del carácter del artista en la literatura francesa es preciso partir de la situación real de sus creadores en el territorio. La Revolución no llevó consigo un cambio inmediato en la concepción de la actividad artística, en el sentido de que no hizo que esta se reconociese como forma de vida autónoma. Los pintores se hallaban supeditados al criterio académico y los escritores producían al servicio del poder, dignificados por su función propagandística, pero ideológicamente sometidos. En tales circunstancias, Marcuse (1985: 217-218) juzgaba impropio hablar de una novela de artista francesa, dado que para que aquella pueda darse primero este debería reconocerse como sujeto esencialmente diverso de su comunidad. Sin embargo, Diderot ya había tanteado las posibilidades literarias del personaje y los temas del genio, el conflicto realidad versus ficción y el fenómeno de la creación artística por lo menos desde 1761. En esta fecha

emprendió la redacción de *Le Neveu de Rameau*²¹³, sin olvidar *Paradoxe sur le comédien* (1773-1830) y *Essais sur la peinture* (1795). Además, en 1813 el ensayo sobre la cultura alemana de Madame de Staël despertó entre los ilustrados una notable curiosidad hacia la obra de Goethe y Hoffmann. Si la influencia de los unos sobre los otros no fue directa, desde luego los segundos tampoco permanecieron totalmente refractarios a su ejemplo (cfr. Reboul, 1997: 9-11).

En la antesala de la autoproclamación de Napoleón como emperador, coincidiendo con el retorno a la política moderada ya surge el primer artista dotado de voz propia en una narración homodiegética: *Le Peintre de Salzbourg* (1803) de Charles Nodier. Charles Munster es un sujeto rabiosamente romántico cuyo desarrollo guarda no pocos puntos de contacto con el *Werther*. Aunque no fuese de las más populares del autor, su carácter se inscribe en la tradición del héroe atormentado que tanto juego va a dar en nuestra literatura durante todo el siglo.

Otra novela susceptible del marbete *Künstlerroman*, escrita cuatro años después que la de Nodier, es *Corinne ou l'Italie* (1807) de Madame de Staël. Marcuse le señalaba el mérito de haber sido la primera en explorar uno de los problemas más propios del género: el derecho del artista al amor humano, atrapado en una encrucijada que le obliga a elegir entre su vocación y la vida en sociedad. No obstante, el mismo estudioso apreciaba falta de profundidad en el planteamiento de la obra, debida posiblemente a que en el contexto de la autora aún no se reconocía a los artistas como sector independiente, por lo que, a la postre, todo el conflicto argumental reside en una cuestión de prejuicios (vid. Marcuse, 1985: 219-221).

En la extensa lista de textos que proporciona el ensayo de Bowie (1950: 57-59) figuran más de cuarenta títulos franceses publicados entre 1803 y 1938. Una parte corresponde a cuentos de breve extensión:

- «Les Souvenirs du coin du feu» (1765) de Jean-François Marmontel²¹⁴
- «Le Berger» (1852) de Théophile Gautier²¹⁵

²¹³ A la singularidad de esta obra y su repercusión en la narrativa posterior por el concepto del arte como venganza ha dedicado unas páginas Stefano Calabrese (2002: 53-59).

²¹⁴ Vio la luz en *Nouveaux Contes moraux* (1765). No constan traducciones.

²¹⁵ Se incluyó en la primera edición de *La Peau de tigre* (1852), colección que aparentemente no se tradujo en su época, ni tampoco después. Lo mismo rige para «El pastor», que no hemos localizado en ninguno de los numerosos recopilatorios de relatos temáticos recientes que incluyen traducciones selectivas de Gautier. En el último siglo han interesado mucho más «La Cafetière» (1831), «Onuphrius ou les Vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann» (1832), «Omphale» (1834), «La Morte amoureuse»

- «L'Esquisse mystérieuse» (1860) de Émile Erckmann y Alexandre Chatrian²¹⁶
- «Feuillets de l'album d'un jeune rapin» (1866) de Théophile Gautier²¹⁷
- *Les Femmes d'artistes* (1874) de Alphonse Daudet²¹⁸
- «La Simple vie du peintre Louis Martin» (1881) de Edmond Duranty²¹⁹
- «Le Secret de l'ancienne musique» (1883) de Auguste Villiers de L'Isle-Adam²²⁰
- «Le Modèle» (1887) de Guy de Maupassant²²¹
- «La Pose» (1887) de Théodore de Banville²²²
- *La Vie d'artiste* (1892) de Charles Moreau-Vauthier
- *La Vie d'artiste: maquettes et pastels* (1894) de Charles Moreau-Vauthier²²³

Otras narraciones de mayor entidad, como *Elle et Lui* (1859) de George Sand, *Catherine d'Overmeire* (1860) de Ernest Feydeau, *L'Éducation sentimentale* (1869) de

(1836), «La Pipe d'opium» (1838), «Le Pied de momie» (1840) y «Jettatura» (1856); en definitiva, aquellos clasificables dentro del género de terror-fantasía.

²¹⁶ Apareció en *Contes fantastiques* (1860). Adalberto Aguilar Baltar lo tradujo en la colección *El boceto misterioso y otros relatos fantásticos* (1984, Forum), junto a otros nueve textos de los mismos autores.

²¹⁷ Perteneció a la segunda edición de *La Peau de tigre* (1866), que constaba de dieciocho cuentos, entre ellos «La Cafetière» (véase la nota 262).

²¹⁸ Pese a haber sido Daudet uno de los autores más difundidos en la España finisecular, rivalizando en popularidad con un grande como Tolstói (vid. Melison, 2010 y Al-Matary, 2010), Walter Pattison estimaba que el impacto real de su obra fue menor (vid. Asún Escartín, 1981-1982: 166). Actualmente escasean las reediciones españolas, excepto algunos títulos muy concretos que nunca pasaron de moda. *Les Femmes d'artistes* es una colección monográfica que contiene un relato-prólogo introductorio y otros doce relatos breves. Hermenegildo Giner de los Ríos la tradujo en 1890. Existe una única edición corregida reciente a partir de dicha traducción (2015, Libros de la Ballena), fruto de la colaboración de un grupo de alumnos de la Universidad Autónoma de Madrid. Estos cuentos inspiraron uno de Chéjov (véase la nota 353).

²¹⁹ Es un relato de la colección *Le Pays des arts* (1881). No hemos encontrado traducción antigua ni reciente.

²²⁰ Puede leerse en la colección *Contes cruels* (1883). Mauro Armiño lo ha traducido recientemente para la edición de sus cuentos completos (2017, Valdemar).

²²¹ «Le Modèle», originalmente aparecido en prensa (*Le Gaulois*, 17-XII-1883), se incluyó en *Le Rosier de Mme. Husson* (1887). Otro cuento artístico —pero no de artista, dado que el pintor no aparece— del mismo autor es «Un Portrait» (recogido en *L'Inutile Beauté*, 1890). Ambos pueden leerse en la edición traducida de sus cuentos completos, también a cargo de Mauro Armiño (2011, Páginas de Espuma). Hay un paralelismo entre el pintor de «Le Modèle» y el músico de «Rath Krespel» (1816) de Hoffmann: la amante del primero se tira por la ventana; en el caso del alemán, es él quien defenestra a su mujer. Asimismo, Joséphine, que queda inválida a raíz del intento de suicidio y se dedica a amargarle la vida al pintor, se llama como la esposa enferma de Mariano Renovales en *La maja desnuda* (1906) de Blasco Ibáñez. A propósito de la recepción de los cuentos de Maupassant en España, véase el estudio de Ángeles Ezama (2010). Para más información véase nuestra nota 245.

²²² Se incluyó en la colección *Madame Robert* (1887). De Banville hemos localizado algunas traducciones españolas fechadas a inicios del siglo XX, pero *Madame Robert* no está entre ellas, ni en los catálogos hay registradas recopilaciones que contengan textos breves de su autoría.

²²³ *La Vie d'artiste* contiene dieciséis relatos; *La Vie d'artiste: maquettes et pastels*, otros diecisiete. Ninguna de estas colecciones volvió a editarse tras su primera publicación. Actualmente están digitalizados y en modalidad de libre acceso en Gallica.

Gustave Flaubert, *La Femme pauvre* (1897) de Léon Bloy y *La Dame qui a perdu son peintre* (1907) de Paul Bourget visitan de través el tema del arte.

Entre las que sí lo abordan de manera directa y con mayor profundidad destacan las de Balzac, a las que ya aludimos brevemente en el primer apartado del presente capítulo, pero hay muchas más. Si bien «le corresponde a Balzac la más completa y profunda exposición, a través de la novela, del papel del artista en la sociedad contemporánea» (Calvo Serraller, 2013: 57), la lista de obras francesas que tienen a creadores entre sus figuras principales aumenta desmesuradamente, como quedó anotado en la contextualización histórica del inicio, sobre todo a partir de la Revolución de Julio (1830). El tema fue puesto en órbita a la par que el propio género novelesco, lo cual no deja de ser significativo. Más que una moda, la cantidad es tal, tan heterogénea y dilatada en el tiempo, que casi se diría que aquella fiebre colectiva obedeció a una auténtica necesidad en los autores profesionalizados, llevados quizás del deseo de contarse a sí mismos y a los otros lo que les estaba sucediendo²²⁴.

A continuación presentamos por orden de aparición una nómina compuesta exclusivamente de novelas. De cuantas hemos podido rastrear en los recuentos contenidos en diversos trabajos, algunas fueron excluidas —*L'Éducation sentimentale*, entre otras— tras verificar que el peso argumental del artista en ellas era más bien simbólico. La relación se interrumpe en 1913 por no exceder la cronología que encuadra el objeto de estudio y, sobre todo, atendiendo al hecho de que las escritas con posterioridad no pudieron ya servir de modelo a las obras españolas aquí examinadas.

- *Le Peintre de Salzbourg* (1803) de Charles Nodier²²⁵
- *Corinne ou l'Italie* (1807) de Madame de Staël²²⁶

²²⁴ «The emergence of the intellectual hero, and the key position he occupies in the modern French novel, can no doubt also be attributed to the growing prestige of an intellectual elite which, beginning in the late eighteenth century, saw itself further and further estranged in a society whose culture it inherited, but whose moral and aesthetic criteria it felt compelled to reject» (Brombert, 1961: 14).

²²⁵ La primera mención a Nodier en la prensa española la hemos encontrado en *El Correo Nacional* (27-VII-1838: 2), donde se anunciaba la venta de *Les quatre talismans et la légende de Soeur Béatrix* (1838), traducida ya al poco de darse a la imprenta en el país vecino. Desde ese año hasta prácticamente el estallido de la Guerra Civil, las referencias a su obra son continuas y siempre encomiásticas. En 1840, el *Diario de Madrid* promocionaba un tomo ilustrado con lámina de *Le Peintre de Salzbourg*, «diario de las emociones de un corazón doliente» (*Diario de Madrid*, 16-VII-1840: 3). Sus escritos empezaron a publicarse por entregas desde 1843 en el original francés por iniciativa de *El Heraldo* (4-I-1843: 4), en compañía de textos de Dumas, Musset, Soulié y George Sand. Todavía en 1891 Menéndez Pelayo (1891: 104) citaba la novela del pintor como una de las más conocidas del académico. No consta ninguna traducción española posterior a la que hizo Tomás Orts-Ramos a principios del siglo XX.

²²⁶ El *Diario de Madrid* la anunciaba traducida a la venta en tres tomos desde 1819. Por la misma publicación sabemos que alcanzó ocho ediciones en los veinte años siguientes. En 1862, Antonio Alcalá

- *La Maison du chat-qui-pelote* (1829) de Honoré de Balzac²²⁷
- *La Vendetta* (1830) de Honoré de Balzac
- *Sarrasine* (1830) de Honoré de Balzac
- *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) de Honoré de Balzac
- *La Bourse* (1832) de Honoré de Balzac
- *Stello* (1832) de Alfred de Vigny²²⁸
- *L'Atelier d'un peintre* (1833) de Marceline Desbordes-Valmore²²⁹
- *Le Fils du Titien* (1837) de Alfred de Musset²³⁰
- *Gambara* (1837) de Honoré de Balzac

Galiano reconocía en la protagonista un *alter ego* de su autora, y pese a que el tono de la reseña era en líneas generales elogioso por ajustarse, según decía, en sus descripciones a la realidad del ambiente literario de los lugares donde la acción transcurre, no dejó de comentar que la parte afectiva se le antojaba «en verdad un tanto sacada de quicio» (Alcalá Galiano, *La América*, 27-X-1862: 6). Desde 1867 hasta el fin del siglo no se volvió a citar el título en prensa más que en seis ocasiones. Una de las traducciones más recientes es de Pedro María de Olive (2010, Funambulista).

²²⁷ De Balzac se hablaba en la prensa española al menos desde 1835. Eugenio de Ochoa (1835b: 117) lo nombra en una reseña publicada en *El Artista*, alabando la verosimilitud de sus relatos. En 1845, una nota en *El Clamor Público* (17-X-1845: 4) anunciaba la inminente traducción de sus obras completas bajo la dirección de Mariano Urrabieta. Los artistas que aparecen en sus novelas son, por orden cronológico, el pintor Théodore de Sommervieux (*La Maison du chat-qui-pelote*), la pintora Ginevra di Piombo (*La Vendetta*), el escultor Ernest-Jean Sarrasine (*Sarrasine*), los pintores Frenhofer, Nicolas Poussin y Frans Porbus (*Le Chef-d'œuvre inconnu*), el pintor Hippolyte Schinner (*La Bourse*), el compositor Gambara (*Gambara*), el caricaturista Jean-Jacques Bixiou (*Les employés*), el pintor Pierre Grasou (*Pierre Grassou*), el pintor Joseph Bridau (*La Rabouilleuse*), el pintor Léon de Lora (*Les Comédiens sans le savoir*) y el escultor Wenceslao Steinbock (*La Cousine Bette*). De *Le Chef-d'œuvre inconnu* consta una edición separada de 1903, posiblemente a cargo de Joaquín García Bravo —la entrada del catálogo no lo especifica—, en la editorial de Luis Tasso.

²²⁸ Las primeras menciones directas del *Stello* se encuentran en artículos de crítica publicados en 1842. Para entonces ya hacía al menos dos años que los periodistas hablaban del autor en la prensa, dedicando por cierto tanto a su persona como a su obra comentarios llamativamente extensos para lo que con otros se estilaba. No constan, sin embargo, traducciones tempranas, y el interés hacia los relatos del doctor Noir y su creador parece haber decaído en paralelo al propio Romanticismo: la mayoría de las referencias localizadas empezaron a ser, ya en 1857, meramente testimoniales. Con todo, no puede desdeñarse el valor exhortativo del contenido del *Stello*, como colaborador necesario en la construcción de un perfil revisitado por toda la narrativa decimonónica: el del genio indefectiblemente desdichado. Tiene traducción moderna a cargo de Nicolás González Ruiz (2001, Ekoty).

²²⁹ La autora es mencionada en unas breves notas biográficas sin firma sobre George Sand. No fue de las más conocidas de la época, pero sus obras ya se exponían a la venta en francés desde 1842. Figura hablando de sí misma en un fragmento de las memorias de Dumas, publicadas en folletín hacia 1852 en el diario *La Nación*, y hemos localizado la referencia a uno de sus cuentos en un texto anónimo de *El Semanario Pintoresco Español* (1855). En 1859, el periodista José María Larrea le dedicó un recuerdo con ocasión de su muerte. Allí se adivina que las novelas de Desbordes-Valmore no llegaron a España —o lo hicieron muy discretamente—, puesto que el susodicho la hacía «dedicada después casi exclusivamente a escribir cuentos para los niños» (Larrea, *El Correo de la Moda*, 31-VIII-1859: 250). Tras un prolongado silencio de casi treinta años, en los 90 aún se la citaba ocasionalmente como poetisa. Es la única mujer de los seis autores a los que Verlaine rindió homenaje en *Les Poètes maudits* (1884-1888). No constan traducciones españolas de *L'Atelier d'un peintre*, ni antiguas ni modernas.

²³⁰ Su obra más conocida es *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), pero toda su producción gozó de enorme fama a partir de mediados de 1840. *Le Fils du Titien* transcurre en la Venecia del siglo XVI y recrea la desazón de un artista enamorado que se debate entre su adhesión al arte y la compañía femenina. Hay una traducción española de Marta Ranch Maestro (2001, Littera).

- *Les Employés* o *La Femme supérieure* (1838) de Honoré de Balzac
- *La Toison d'or* (1839) de Théophile Gautier²³¹
- *Maître Adam le Calabrais* (1840) de Alexandre Dumas (padre)²³²
- *Pierre Grassou* (1840) de Honoré de Balzac
- *La Rabouilleuse* (1842) de Honoré de Balzac
- *Les Comédiens sans le savoir* (1846) de Honoré de Balzac
- *La Cousine Bette* (1847) de Honoré de Balzac
- *Chien-Caillou* (1847) de Jules Champfleury²³³
- *Scènes de la vie de bohème* (1847-1849) de Henri Murger²³⁴
- *Les Amis de la nature* (1859) de Jules Champfleury
- *Charles Demailly* (1860) de Jules y Edmond de Goncourt²³⁵

²³¹ El protagonista de *El vellocino de oro* no es, en principio, pintor ni poeta, pero sí un apasionado de la literatura y el arte que experimenta una vivencia típica de los artistas cuando se enamora perdidamente de la representación de María Magdalena en *El descendimiento de la cruz* (1612) de Rubens. Al final, Tiburce conjura la obsesión haciéndose artista y reproduciendo él mismo la figura de una modelo, de la que solo se prenda de veras una vez transformada en proyecto de obra de arte. Las novelas y cuentos de Gautier comenzaron a traducirse en tomos en 1868, interesando sobre todo aquellas que contenían aventuras, viajes exóticos y exaltación del espíritu patriótico (vid. Giné Janer, 1997: 381).

²³² La primera edición traducida de *Adán, el pintor calabrés* data de 1843 en la imprenta de El Heraldo. Ambientada en Calabria, la novela relata las peripecias de un pintor pícaro —pero amantísimo padre de familia— permanentemente acosado por problemas económicos, sin que el hecho de que sea artista resulte demasiado relevante. Se trata de la típica novela romántica con elementos fantásticos —una pintura parlante—, giros argumentales y ritmo narrativo trepidante. Dumas también publicó una serie de treinta y cuatro relatos —*Trois maîtres* o *Italiens et Flamands* (1843-1845)— en los que recoge anécdotas y noticias de los artistas más populares del Renacimiento italiano y flamenco, especie de actualización de las biografías de Vasari con aderezos del gusto de su época. La traducción más reciente de *Adán* es antigua y de autor desconocido (ca. 1900, Luis Tasso).

²³³ Ni a esta novela ni a *Les Amis de la nature* se les conocen traducciones. Champfleury también firmó *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* (1853), donde recrea la vida de una modelo en París. Como crítico de arte produjo una *Historia de la caricatura antigua y moderna* (1865-1880) en seis volúmenes y una *Historia de la imaginería popular* (1869-1886). En 1852, la Librería de Monier anunciaba en *La Époque* (7-II-1852: 4) la venta en volumen de *Les Excentriques*, novela corta editada ese mismo año. Las referencias muestran que tanto sus novelas como sus ensayos eran leídos en España y que se le censuraba su proximidad al realismo flaubertiano. De hecho, en 1864 un aviso en *La Esperanza* (9-VII-1864: 2) hace saber que la Congregación del Índice acababa de prohibir las obras de Murger, Flaubert, Feydeau y Champfleury. Aun así, siguió siendo citado con frecuencia hasta mucho después de su fallecimiento, ocurrido en 1889.

²³⁴ *Escenas de la vida bohemia* ha sido reeditada en numerosas ocasiones. Una de las más recientes es la traducción de Miguel Giménez Saurina (2001, Montesinos). En el mismo año de la muerte de Murger, un redactor le rindió homenaje como autor de la biblia de la bohemia parisina, «que sucumbió en la gran lucha del hombre de letras con la fortuna, y que cayó vencido como tantos otros en los momentos en que esperaba triunfar» (Lucas, *La Époque*, 19-II-1861: 4). Transcurrida una década sin noticias, *El Imparcial* (11-IV-1871: 3) revela que las *Escenas* no se tradujeron a nuestra lengua hasta 1871, y no obstante precisa que ya habían sido muy leídas en francés, agotándose en poco tiempo las diez primeras ediciones. Todavía a principios del siglo XX siguen siendo frecuentes las alusiones directas a esta obra; por ejemplo, en *La bohème* (1903) de Luis de Val, abiertamente inspirada en ella.

²³⁵ *Charles Demailly* se tradujo por primera vez en 1899 y posteriormente tuvo otra versión a cargo de Luis Ruiz Contreras (1951, Aguilar), mientras que de *Manette Salomon* solo conocemos traducciones realizadas a inicios del siglo XX. Desde que *La Discusión* mencionase a Jules en el verano de 1858, la popularidad de los hermanos fue aumentando de año en año. Hacia 1862 (*Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública*, 1-VII) ya se vendían traducidas algunas de sus novelas y

- *Dominique* (1862) de Eugène Fromentin²³⁶
- *L’Affaire Clémenceau* (1866) de Alexandre Dumas (hijo)²³⁷
- *Manette Salomon* (1867) de Jules y Edmond de Goncourt
- *Le Peintre Marsabiel* (1867) de Edmond Duranty²³⁸

las primeras entregas de su obra crítica, *El arte del siglo XVIII* (1859-1875). Todavía Azorín los cita en 1902, alabándoles la técnica narrativa porque «no dan una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas» (Martínez Ruiz, 2020: 190). Sin embargo, por el testimonio de la autora de *La cuestión palpitante* (1883) sabemos que tanto a *Charles Demailly* como a *Manette Salomon* dispensó el público una fría acogida (cfr. Pardo Bazán, 1911b: 70-77), y la verdad es que las alusiones en prensa durante los años subsiguientes a su publicación fueron más bien escasas. Charles Bigot —quien fue, por cierto, el primer crítico divulgador del naturalismo de Zola en España (vid. Sotelo Vázquez, 1996)— en la *Revista Contemporánea* juzgaba «lástima grande que estas novelas estén tan mal construidas y tengan tan insignificante enredo» (Bigot, 1876a: 239). La más popular de las goncourtianas fue *La Fille Elisa* (1877), historia de una prostituta que asesina al amante y termina en presidio (vid. Aragón Ronsano, 2006: 311-312). También son de su autoría *Les Frères Zemganno* (1879), protagonizada por dos acróbatas circenses, y *La Faustin* (1882), relación de las desventuras de una actriz. Resonancias de la obra de los Goncourt en Pardo Bazán se encuentran ya en el prefacio de su segunda novela, *Un viaje de novios* (1881), transcurrido apenas un año desde que la autora tuviese el primer contacto con su producción literaria (vid. González-Arias, 1989: 416-418). *La España Moderna* publicó traducidos doce títulos de los Goncourt entre 1892 y 1912 (vid. Asún Escartín, 1981: 1982: 174).

²³⁶ Célebre por sus crónicas de viaje y tratados de pintura, Fromentin hizo del diario de *Dominique de Bray* un estudio psicológico al estilo del *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant. Bigot la elogió en un artículo publicado en la *Revista Contemporánea* (1876b: 509), pero así como los cuadros del autor siguieron citándose todavía bastante tiempo después de su muerte prematura, no parece que la novela corriese la misma suerte. Sabemos que a la altura de 1905 había alcanzado las diecisiete ediciones en su lengua original, aunque en español no parece haber tenido ninguna traducción anterior a la de Pedro Vances, publicada por Espasa Calpe en 1928. En cualquier caso, tampoco recibió atención crítica ni hemos descubierto ningún guiño a su protagonista en otras lecturas. Tiene traducción reciente de Emma Calatayud Herrero (2014, Ardicia).

²³⁷ La traducción española más temprana parece haber sido una de 1887. La firma H. L. Román y se publicó en Curazao, sede de la imprenta de un tinerfeño afincado en Venezuela, Agustín Bethencourt. Posteriormente tuvo otra en la de Ramón Sopena a cargo de Carlos de Pineda, bajo el título *Memorias de un reo (el proceso Clemenceau)*, sin fecha, aunque es probable que sea de los años veinte. La novela del escultor que asesina a la que había sido su modelo, esposa y madre de sus hijos no dejó indiferente a la crítica, como no solían hacerlo las obras del género confesional. En España se comentaba desde 1875; para unos, *El caso Clemenceau* era digna del «severo juez de las cortesanas» en que su artífice se había convertido (Bigot, *Revista de Cuba*, 1877: 307); para otros, divulgadora de un «sofisma inmoral y malsano» (Prat y Agacino, *La Ilustración Española y Americana*, 30-XII-1887: 403). Es posible que el crimen de Pierre inspirase a Sawa la resolución que toma Eudoro en *La mujer de todo el mundo* (1885), pues ambos artistas eligen el mismo sistema para dar muerte a la amada disoluta, aunque con desigual resultado.

²³⁸ No hemos encontrado ninguna cita anterior a 1878, aunque sus obras debieron de conocerse, si no por el gran público, al menos sí entre los intelectuales medianamente informados de lo que se escribía en el país vecino, a juzgar por cierta alusión de Emilio Castelar en *La Ilustración Española y Americana* (30-VII-1879). También el arqueólogo José Ramón Mélida (1890: 180) lo menciona en un artículo sobre arte japonés. No obstante, el hecho de que lo conociesen de oídas no implica que sus obras se leyeran. En 1886, Valera declaraba no sentir el menor interés hacia los trabajos del crítico muerto seis años antes, y aún más: «Lo probable será que las novelas de Duranty, que yo tampoco he leído, sean malas y fastidiosas, y que por eso no se lean. ¿Con qué verdades tan importantes iba el Sr. Duranty a pagar nuestro fastidio, si le leyésemos? ¿Qué nos enseñará que ya no sepamos? Quédese, por consiguiente, sin leer el Sr. Duranty» (Valera, *Revista de España*, 1886: 14). No mucho después, Pardo Bazán, siempre a la última, daba nómina sumaria de los novelistas galos que tenía por menos tratados: «Autores también actuales, pero vírgenes aún para nuestro público (parte de ellos siquiera), —Edmundo Duranty, Fernando Fabre, Pablo Bourget (este pronto andará en gacetas), Guido de Maupassant (digo lo mismo), Carlos Huysmans» (Pardo Bazán, *La España Moderna*, 1890: 164-165). El recuento prosigue, pero nos quedamos con los que nos ocupan en esta sección. No parece probable que los artistas de Duranty informasen la caracterización ni las peripecias de los nuestros. Los catálogos consultados tampoco registran traducciones de su obra.

- *Le Roman d'un peintre* (1878) de Ferdinand Fabre²³⁹
- *La Chimère* (1879) de Ernest Chesneau²⁴⁰
- *Grave imprudence* (1880) de Philippe Burty²⁴¹
- *À l'atelier* (1882) de Anatole Gobin²⁴²
- *L'Œuvre* (1886) de Émile Zola²⁴³
- *Le Calvaire* (1886) de Octave Mirbeau²⁴⁴

²³⁹ Tampoco abundan los avisos en prensa a propósito de este novelista, si bien los pocos que hemos podido consultar revelan que sus *Julien Savignac* (1863) y *Xavière* (1890) tuvieron cierto éxito. *Le Roman d'un peintre* es una biografía ficcionalizada de Jean-Paul Laurens, artista que alcanzó gran renombre en el París de 1870. Fabre no ocultaba la fuente que inspiró su obra: «Vasari, dans les *Vies des plus célèbres peintres de la Renaissance*, [...] est descendu en l'intimité de l'homme, il a pénétré son caractère [...], et ce que Vasari réalisa pour le génie, mon amitié émue n'hésite pas à le tenter pour un talent que j'ai vu naître» (Fabre, 1879: 5-6). No hemos localizado traducciones antiguas ni recientes.

²⁴⁰ Aunque la coincidencia de títulos entre esta novela y la de Pardo Bazán invita a presumir sustanciosas intertextualidades, poco tienen en común Silvio Lago y Gaston de Chanly, aparte del hecho de dedicarse a la pintura y vivir atormentados por un misterioso ideal. Las diferencias son notables tanto en lo que respecta al planteamiento argumental como a la construcción de los protagonistas. La historia del francés la compone un narrador testigo a partir del diario y las cartas dejadas por el artista, poco antes de arrojarle por un acantilado junto a su amante en extrañas circunstancias. Chesneau fue conocido en España sobre todo por una de sus obras críticas: *Historia de la pintura inglesa* (1882) se vendía traducida desde 1889. Hasta donde sabemos, *La Quimera* francesa no tuvo ni tiene todavía traducción. Otras quimeras de la época son un poemario (1890) de Gabriele D'Annunzio y una novela breve (1902) de Eduardo Zamacois, ambas con idéntico título. Chesneau también publicó una biografía del escultor Jean-Baptiste Carpeaux (1880), un ensayo sobre la pintura francesa de su siglo y otro par dedicados a la vida y obra de Delacroix y Joshua Reynolds.

²⁴¹ El caso de Burty es análogo al de Chesneau. Suyos son los ensayos *Maîtres et petits maîtres* (1877) —sobre Víctor Hugo, Delacroix, Jules de Goncourt, Millet y otros— y *Bernard Palissy* (1885), amén de una biografía de Meissonier (1893), adjunta a un estudio realizado por Gustave Larroumet. En los catálogos figuran asimismo dos estudios sobre técnicas de orfebrería, aunque no hemos encontrado traducciones. La poca presencia que tuvo en los periódicos españoles la debió exclusivamente a su labor teórica. El argumento de *Grave imprudence* se inscribe en la moda de involucrar al artista en tormentosas relaciones con sus modelos. Aparentemente, tampoco la novela llegó a traducirse.

²⁴² Se trata de un autor prácticamente desconocido en Francia, tanto más en España. En el catálogo de la BNF figuran otros tres títulos asociados a su nombre: *Fernande*, *Histoire d'un modèle* (1879), *Un Conseil de famille* (1884) y *Pierre l'Abs* (1886). La primera versa sobre el mismo tema que la de Burty. No constan traducciones ni comentarios.

²⁴³ Dado que no faltan estudios acerca de la recepción de Zola (vid. Caudet Roca, 1995; Lissorgues, 2008), aquí nos limitamos a dar fe de que la citada novela fue objeto de reseña al poco de publicarse, aunque no parece que suscitase ni con mucho el revuelo de títulos anteriores. La primera valoración la emitió el periodista Manuel Alhamas (*El Imparcial*, 25-IV-1886: 2), *Wanderer*, quien lo consideraba el trabajo más personal de cuantos el autor había producido hasta la fecha. Los del grupo de la *Gente nueva* debieron de leerla en seguida, puesto que Luis París (2017: 76-77) la menciona en la semblanza de Pompeyo Gener. Un año antes, también Rafael Altamira había aludido al pintor en un artículo de *La Justicia*: «La nota sensualista, brutal, cruda, resalta con la fuerza de color extravagante que la locura de Claudio, el de *La obra*, puso en aquel último cuadro de su vida» (Altamira, 1888: 2). Claude Lantier dejó huella en los lectores sobre todo por lo efectista de su suicidio. Enrique Vera (*La Ilustración de España*, 22-XII-1887: 379) afirmaba que era el carácter más logrado de la serie *Los Rougon-Macquart*. El mismo año de su publicación fue traducida por Blanco Prieto en la editorial barcelonesa de Daniel Cortezo.

²⁴⁴ *El calvario* fue la primera novela de Mirbeau y su premisa es parcialmente similar a la de *Charles Demailly*, por la presencia de un joven escritor que concluye anulado por la amante. En España se tuvo pronta noticia de su publicación y sabemos por *El Liberal* (26-VIII-1889: 5) que la primera traducción en volumen data de 1889. Impresionaron la crudeza de muchas de sus escenas y que abordase el asunto de las secuelas psíquicas de los excombatientes de la guerra franco-prusiana. Las traducciones más recientes datan de los años treinta.

- *Fort comme la mort* (1889) de Guy de Maupassant²⁴⁵
- *Honneur d'artiste* (1890) de Octave Feuillet²⁴⁶
- *Les Cahiers d'André Walter* (1891) de André Gide²⁴⁷
- *Dans le ciel* (1892-1893) de Octave Mirbeau²⁴⁸
- *L'Atelier Chantorel: mœurs d'artistes* (1893) de Frantz Jourdain²⁴⁹
- *Paludes* (1895) de André Gide
- *Les Rapins* (1896) de Charles Moreau-Vauthier²⁵⁰

²⁴⁵ Pese a que Pardo Bazán lo decía casi desconocido aún en 1891, en la hemeroteca se guardan numerosas referencias que atestiguan que por lo menos desde 1883 era leído y celebrado hasta el punto de situar la calidad de su prosa al nivel de las de Balzac, Zola, Galdós y Eça de Queirós (Mendoza, *La Ilustración Ibérica*, 4-VI-1885: 422). *Bel-Ami* mereció elogiosos comentarios a las pocas semanas de salida de imprenta, y así como tratándose de otros autores extranjeros las menciones rara vez pasan de citar el apellido, en el caso de Maupassant llama la atención que pocos críticos se abstuvieron de reproducir sus palabras, ya fuese a través de traducciones o directamente del original. *Fuerte como la muerte* fue volcada rápidamente al español por Federico Urrecha bajo el título *Nita* y no le faltaron admiradores (*El Liberal*, 6-VII-1889: 5). Agradó sobre todo por lo intimista y alejada de las truculencias del naturalismo. La caracterización del pintor Olivier Bertin —«rico, ilustre, en posesión de todos los honores, [y que] seguía siendo, en el declinar de su vida, el hombre que no sabe aún de fijo hacia qué ideal ha dirigido sus pasos» (Maupassant, 2008: 10)— tiene puntos de contacto con la de Mariano Renovales, el héroe de *La maja desnuda* de Blasco Ibáñez. La traducción más reciente de *Fuerte como la muerte* la debemos a Javier Albiñana (2008, Alianza). Datos adicionales sobre la presencia de Maupassant en la prensa española se encuentran en el trabajo de Concepción Palacios (2010).

²⁴⁶ Su nombre comenzó a sonar en la misma época que el de los Goncourt por sus escenas teatrales, traducidas en el diario moderado *La España*. *Honneur d'artiste* se publicó parcialmente por entregas — hasta la tercera parte— en *La Correspondencia de España* entre marzo y abril de 1890, y en volumen tuvo dos ediciones de diferente casa aparecidas ese mismo año. Jacques Fabrice es un pintor de éxito que se suicida al verse deshonrado por la infidelidad de la esposa con el que había sido su mecenas, incapaz de una acción violenta para resarcirse del agravio. Feuillet participa del tópico del carácter extremo de los artistas, resultando de ello un personaje caricaturesco y anacrónico.

²⁴⁷ Tanto *Les Cahiers* como *Paludes* anticipan el giro que con el nuevo siglo dará el artista novelesco: de héroe tradicional en conflicto con el mundo a autorretrato y soporte de discursos metaliterarios; un sujeto que se autocontempla en el proceso creativo, que escribe sobre alguien que también crea y en el camino recuerda, se desdobra y subvierte a sí mismo (*vid.* Rubino, 2002: 139-141). Gustave Kahn lo definió a la manera de «un cierto idealismo que tiene por fin expresar sensaciones muy raras, recrear la vida y el pensamiento, describir impresiones de silencio, fenómenos y pinturas de almas [...] y en forma más propia que la de los primeros simbolistas» (Kahn, *La Lectura*, I-1901: 95). Del autor no hemos encontrado referencias anteriores a ese año, aunque después tuvo algunos críticos en prensa y sus escritos y artículos circulaban en el original francés. Las primeras traducciones datan de los años veinte.

²⁴⁸ *Dans le ciel* permaneció inédita hasta 1989 y la única traducción española es también reciente, a cargo de Daniel Attala (2006, Barataria). Extraordinariamente innovador para su época desde el punto de vista estructural, el texto describe las angustias del oscuro Lucien —trasunto de Van Gogh—, un pintor consumido por anhelos incomprensibles para los espíritus vulgares.

²⁴⁹ Son muy contadas las alusiones a este arquitecto y crítico de origen belga. La más temprana se encuentra en *La Época* (1897): un comentario a la pintura del asturiano Darío de Regoyos, rescatado de un diario parisino. Su firma también aparece en un artículo de la revista *Arquitectura y Construcción* (1908), pero no tenemos noticia de que *L'Atelier Chantorel* llegase a traspasar fronteras. Esta novela, dedicada a Jules de Goncourt, es una «extensa diatriba contra la École des Beaux-Arts, en la cual el autor estigmatiza la crasa ignorancia de sus antiguos condiscípulos, hostiles al arte, a la música y a la literatura contemporánea» (Cohen, 2019: 133).

²⁵⁰ Las únicas noticias halladas en el último tercio del siglo XIX no se refieren al escritor sino a su hermano, el escultor Paul Moreau-Vauthier. La faceta literaria de Charles pasó desapercibida en nuestro país, excepto en lo tocante a su obra ensayística. En 1906, *La Lectura* se hizo eco de *El hombre y la imagen* (1905), monografía sobre la representación de la figura humana en las artes. No constan traducciones ni hay evidencias de que sus trabajos ensayísticos o literarios fuesen leídos.

- *Le Double* (1899) de Édouard Schuré²⁵¹
- *La Ville lumière: roman contemporain* (1903) de Camille Mauclair²⁵²
- *Jean Christophe* (1904-1912) de Romain Rolland²⁵³
- *Du côté de chez Swann* (1913) de Marcel Proust²⁵⁴

²⁵¹ Escasean las menciones a Schuré en la prensa española antes de comienzos del siglo XX, aunque en 1889 *La España Moderna* publicó una traducción autorizada de su *Histoire du Drame musical* (1876). La cita más antigua se localiza en un artículo de *La Ilustración Española y Americana*, donde el periodista Eusebio Martínez de Velasco (15-III-1876: 182) cita su trabajo sobre Richard Wagner. Este fue, según parece, de los pocos que en nuestro país se le conocieron, aparte de su gran obra esotérica, *Les Grands Initiés* (1889). *Le Double* no volvió a reeditarse en francés desde su salida hasta 2003, ni parece que se llegara a traducir. Su protagonista es un pintor de éxito que tiene visiones extrañas. Mucho después, Schuré también publicó un ensayo titulado *Les Prophètes de la Renaissance* (1920), donde pasa revista a las figuras y obras de Dante, Da Vinci, Rafael, Miguel Ángel y Correggio. Este último sí se ha traducido y editado en fechas recientes (2007, Abraxas), aunque en la edición moderna no consta el nombre del traductor. Puede que se trate de una reproducción de la de Mario J. Bordier, originalmente aparecida en Buenos Aires (1945, Futuro).

²⁵² Rubén Darío, en *Los raros* (1896-1905), le alabó *L'Art en silence* (1901) por ser obra de un «digno trabajador, este sincero intelectual» (Darío, 1999: 7). El primer texto suyo dado a conocer en la prensa española habría sido el *Ensayo sobre la perversidad*, publicado en *La Escuela Moderna* (1899), aunque es a partir de 1907 cuando más se le cita por sus trabajos de musicología. En 1905, Luis Ruiz Contreras tradujo *Les Mères sociales* (1902). Ningún crítico se ocupó de *La Ville lumière* ni de la novela en clave *Le Soleil des morts* (1898) antes de 1913, lo cual no necesariamente quiere decir que no fuesen leídas por sus seguidores tanto como su producción poética —de 1893 es el poemario *Sonnettes d'automne*. El prefacio de *La Ville lumière* es un himno a las estéticas finiseculares: «Au-dessus des formes sociales, le sylphe immortel et suprême, l'art, restera: n'ayons donc pas peur pour lui. Si nous devons craindre, craignons plutôt pour ceux qui ne sauront peut-être pas comprendre de quelle façon nouvelle imposer à ceux de l'Utile le respect de l'Art Essentiel» (Faust, 1904: IX). Mauclair también publicó un estudio sobre la obra de Louis Legrand —con una introducción biográfica—, del que no se han detectado traducciones: *Louis Legrand: peintre et graveur* (1910). De este solo consta una reedición en 1931, acompañado de una carta-prefacio de Louis Barthou. El año anterior había visto la luz su biografía novelada del poeta alemán, *La Vie humiliée de Henri Heine*.

²⁵³ La traducción al español más reciente es de Marta Elizabet Ferrer Cutié y Camilo Pérez Casal (2001, Ediciones Huracán). Antes de adquirir el estatus de autor de culto, Romain Rolland ganó cierta fama entre melómanos e historiadores por sus ensayos sobre ópera y las biografías que escribió de Beethoven (1903), Miguel Ángel (1907) y Haendel (1910), aparentemente antes que por cualquier otra de sus facetas de dramaturgo, filósofo y novelista. La fama como literato le llegaría con las primeras entregas de *Jean-Christophe*, reunidas en volumen por Miguel de Toro y Gómez en septiembre de 1906, aunque Rolland no la daría por terminada hasta 1912. El relato es peculiar dentro de su género por ser de los pocos —entre los franceses— protagonizados por un músico, heredero tardío de Wilhelm Meister que atraviesa un dilatado proceso de educación artística y sentimental. La crítica se deshizo en halagos desde 1907, cediendo siempre a la tentación de ver en el personaje un remedo de su creador, sana contrarréplica al espíritu que trasudaban otras obras de la época: «Como Juan Cristóbal, Romain Rolland solo oye la voz de Dios» (Batlle, *La Ilustración Española y Americana*, 15-IX-1908: 163) [y] «nos invita a prescindir de estos y otros refinamientos decadentes, a pelear en busca de una vida sencilla e intensa» (Tenreiro, *La Lectura*, IX-1909: 52).

²⁵⁴ Es la primera de las siete narraciones que conforman *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) y, aunque tal vez no pueda llamarse novela de artista en sentido estricto, su protagonista, Charles Swann, anhela ser escritor —prepara un estudio sobre la producción pictórica de Johannes Vermeer que nunca termina. La primera traducción la hizo Pedro Salinas en 1917. A. S. Byatt, en su ensayo sobre retratos de ficción describe la asociación que el héroe proustiano establece entre su amante y el arte en términos muy similares a los que se encuentran en las novelas de artista típicas: «[He] adapts the idea of the beauty he had formed from this aesthetic interests to the idea of a living woman, and transforms this idea into physical characteristics which he can then congratulate himself on having found assembled in a being it is possible for him to possess» (Byatt, 2002: 8). Otros personajes artistas que aparecen a lo largo de la heptalogía son el pintor Elstir, el escritor Bergotte y el músico Vinteuil —mayor presencia tienen los dos primeros que el último.

Detectar transferencias directas o relaciones de parentesco entre los héroes franceses y españoles no es tarea sencilla. Si nos propusiéramos establecer un corpus de influencias contrastables²⁵⁵, a la vista de los datos recabados y de las impresiones extraídas de las lecturas, el elenco quedaría reducido —por orden de trascendencia— a Balzac, Murger, Zola, Goncourt, Daudet y Maupassant. De estos, quizás solo los cuatro primeros compusieron figuras dotadas de una personalidad lo suficientemente viva como para crear escuela. La herencia de Maupassant se percibe en detalles meramente secundarios, mientras que a Murger le deben los ambientes de marginalidad y anarquía amables²⁵⁶, la manía del derroche —que tanto juego dará a Galdós— y el espíritu asociacionista de los que optan por formar colmena con sus semejantes para protegerse de las masas. Este último es menos visible en la producción española, aunque aún tendremos ocasión de verlo retratado en *Troteras y danzaderas* (1913) de Ramón Pérez de Ayala y *Encarnación* (1913) de Joaquín Dicenta. A Balzac, Goncourt, Daudet y Zola corresponde el mérito de haber sondeado el sugerente abismo dual del arte y la pasión en la vida del artista, y este sí que va a constituir un motivo de importancia casi siempre decisiva²⁵⁷. La deriva de las relaciones entre Gillette y Nicolas Poussin, Christine y Claude Lantier cuando ellas se ven relegadas por la pintura, las volubilidades de Manette y Marthe, el envilecimiento a que la exaltación del instinto empuja a sus amantes²⁵⁸, la

²⁵⁵ Luis París, en el prólogo a su colección de retratos bohemios (1888) refería: «Continuamos siendo un país que vive de la importación, y en el cual la producción nacional, escasa e imperfecta, encuentra solo trabas en el Estado. Vivimos de la importación científica, de la importación literaria [...] y hemos de nutrirnos con las grandezas de Balzac y de Zola, [...] necesitamos de la robusta entonación de Hugo, [...] tenemos que recurrir a Musset y a Heine» (París, 2017: 69).

²⁵⁶ Aznar Soler (1993: 60) apuntaba que, pese a todo, *Scènes de la vie de bohème* ofrece «una visión idealizada de la bohemia, como una vida pintoresca e inocua que practicaban jóvenes inconformistas, rebeldes sin causa que acababan por integrarse en la sociedad biempensante». La verdad es que la novela no se recrea en los aspectos más crudos de esa realidad, pese al ambiente de pobreza material que rodea a los protagonistas, los cuales, como ya comentamos en la sección dedicada al guía proletariado, terminan entrando en razón tras padecer un sinnúmero de penurias.

²⁵⁷ A la sexualidad problemática del intelectual novelesco finisecular se aproximó Juan Rodríguez (1992), que ha analizado comparativamente las relaciones con el sexo opuesto de Guillermo Eynhardt (*El mal del siglo*, 1888, de Nordau), Guillermo Moreno (*Fatalidad*, 1894, de Altamira), Luis Gener (*Ganarás el pan...*, 1903, de Mata), Fernando Ossorio, Antonio Azorín, Pío Cid y Avito Carrascal.

²⁵⁸ Emma Valcárcel, esposa de Bonifacio Reyes (*Su único hijo*, 1890), es una versión cristiana de Manette, la judía amante del pintor Coriolis en *Manette Salomon* (1867). Sus exabruptos también recuerdan a los de María Assunta, la terrible romana casada con un dramaturgo en uno de los relatos de Daudet («La Transtévérine», 1874). Aunque de distinto origen y condición, la actitud de estas pequeñoburguesas tiende por igual a cercenar la voluntad de sus maridos hasta reducirlos a marionetas. En dinámica análoga transcurren las relaciones del pintor Federico Urios con su mujer en *La novela de mi amigo* (1908), obra de Gabriel Miró, y el escultor protagonista de *Luciano* (1894), drama en tres actos firmado por Joaquín Dicenta. Erika Bornay (1995: 377-380) hablaba del genio castrado para referirse al intelectual divorciado de sus ideales por la intervención de un agente femenino, al que de hecho muchos artistas de la época consideraron un obstáculo para su realización profesional.

frívola tiranía con que las modelos someten su criterio estético, la irritación sorda y el impulso destructor que inspiran en los creadores... todos estos temas tienen correlatos de fácil identificación en las novelas españolas.

A diferencia de lo que ocurría con los artistas alemanes, en el caso francés la diversidad imposibilita hablar de una evolución orgánica del sujeto novelesco. Sí parece más frecuente, como nota general entre los galos, la voz crítica, debida tal vez a un resabio de la aristocracia espiritual romántica y «su creencia en la propia *megalopsique*, [que] le[s] conduce a entender la existencia como una guerra sin cuartel en que unos pocos, los elegidos del cielo, [...] se hallan acometidos por una mayoría asustadiza» (Argullol, 2008: 398)²⁵⁹. Entre sus héroes, los hay inspirados en artistas reales —Mirbeau y Fabre—; románticos —Nodier, Vigny, Dumas (padre), Musset, Daudet, Gautier, Gobin, Burty, Chesneau, Maupassant, Feuillet, Schuré—; semibiográficos —Mauclair, Desbordes-Valmore, Gide, Mirbeau, Dumas (hijo), Proust— y nacidos para refrendar una tesis o exponer una denuncia —Murger, Jourdain, Champfleury, Goncourt, Duranty, Rolland—; en tanto otros, como los de Balzac y Zola, nos parecen susceptibles de encajar en cualquiera de las categorías antedichas.

²⁵⁹ Esta posición, según se comprobará en el apartado correspondiente del capítulo, es diametralmente opuesta a la de los artistas de la ficción rusa. Los creadores franceses, siéndoles socialmente impropia la rendición, suelen presentar narrativamente una conciencia dinámica, «orientada hacia un cierto estado de equilibrio» (Goldmann, 1967: 27).

2.2.3 Inglaterra y Estados Unidos

La turbulenta historia de Francia a inicios de la época contemporánea contrasta con la estabilidad política de la gran potencia que llegó a ser en ese entonces Gran Bretaña. Sustituido el absolutismo por una monarquía parlamentaria a consecuencia de las revueltas acontecidas en el siglo XVII, la situación de la sociedad inglesa al final del reinado victoriano era la de un país económicamente próspero —así lo había demostrado al mundo en la Gran Exposición de 1851—, pionero en desarrollo tecnológico y científico y en el cenit de su expansión colonial. Su burguesía gozaba de una posición privilegiada en un periodo de bonanza marcado por las desigualdades entre clases y los estilos de vida promovidos por el espíritu de la Ilustración²⁶⁰, que en Inglaterra, como promotora de la revolución industrial, habían arraigado antes que en ningún otro lugar. El ambiente de relativa paz no se enrarecerá hasta los últimos años del siglo, cuando surgieron voces críticas con la política colonialista, algunos territorios intentaron alzarse contra el Imperio —las guerras de los Bóeres (1880-1881 y 1899-1902)— y, además, el movimiento obrero principiaba a cerrar filas frente a los propietarios de la industria —Partido Laborista (f. 1893)— y las reivindicaciones del feminismo amenazaban con derribar el modelo de familia y los códigos de conducta establecidos (*vid.* Lázaro, 2005: 14-26). A estos primeros indicios de cambio no permanecieron ajenos los intelectuales ni las artes²⁶¹.

Veamos primero los antecedentes de la literatura que nos ocupa. En el siglo XVIII, la cultura inglesa participaba igualmente del interés existente en Francia y Alemania hacia la historia del arte nacional y los modelos italianos. También allí la literatura y las artes

²⁶⁰ Precisamente la pujanza secularizadora de su clase media urbana se ha dicho causa de la popularidad que la novela de formación alcanzó en la Inglaterra dieciochesca. La burguesía ilustrada acogió el género como instrumento eficaz para la educación de la juventud de acuerdo con los nuevos valores individualistas. En las novelas de Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719), Richardson (*Clarissa*, 1747-1748) y Fielding (*Tom Jones*, 1745) se narran tempranos procesos de autoafirmación moral del yo (*vid.* Dülmen, 2016: 150-155). A propósito de este modelo, Franco Moretti (1999: 221-226) ha observado que los textos siempre se construyen en torno a un protagonista espiritualmente equilibrado al que el conflicto le viene impuesto por fuerzas externas. De este último trabajo llama la atención que aborde el *Künstlerroman* como si se tratara de un género literario nacido en el primer cuarto del siglo XX, y es que no menciona ninguna de las grandes novelas de artista francesas. Según Moretti, la novela de artista sería una variante nacida del agotamiento del modelo de formación previo, como si uno y otro no hubieran coexistido en la misma época —como sabemos que, en efecto, hicieron.

²⁶¹ Antes de llegar a ese punto, no obstante, en la Inglaterra dieciochesca «el arte principió a convertirse en una mercadería como cualquier otra, y el artista romántico en algo apenas superior a un productor de mercancías en pequeña escala. [...] Privado de sitio propio dentro de los movimientos sociales que realmente habrían podido transformar el capitalismo industrial en una sociedad justa, el escritor se vio más y más empujado al aislamiento de su mente creadora» (Eagleton, 1998: 16-17).

plásticas se aproximaron una a otra y los pintores lograron una estimación hasta entonces desconocida para los de su gremio:

Eighteen-century English poets were generally personal friends of painters, had seen the masterpieces of Italian art, and were themselves collectors of prints and sometimes of paintings. [...] In this way a pantheon of painters was formed, a constellation of famous names and famous work which exerted a paramount influence of taste (Praz, 1967: 6).

En la estela de la tradición vasariana, Horace Walpole, arquitecto aristócrata, publicó entre 1762 y 1771 *Anecdotes of Painting in England*²⁶², redactada a partir de las notas reunidas por el anticuario George Vertue. En 1779 comenzó la impresión de *Lives of the Most Eminent English Poets* de Samuel Johnson, concluida en 1781. En la misma época, William Beckford dio a la imprenta *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* (1780), colección de biografías ficticias²⁶³ —aunque inspiradas, algunas, en artistas ingleses reconocibles (vid. Calvo Serraller, 2013: 41-51)— que inspiró las de los *Imaginary Portraits* (1887) de Walter Pater. Condicionados por la iconoclasia protestante, los artistas ingleses se aplicaron desde temprano al cultivo de la pintura profana y tendieron a comportarse como profesionales independientes antes que en otras naciones europeas. William Hogarth, autor en 1753 de *The Analysis of Beauty*, abrió en 1735 una academia de pintura dirigida exclusivamente por artistas que precedió a la Real Academia de Artes (f. 1768) londinense actual. Reivindicativo con sus derechos de propiedad, Hogarth impulsó además una ley protectora de la reproductibilidad de grabados en 1734 y contribuyó tanto a la renovación de los modelos neoclásicos como a la dignificación social de su oficio (vid. Flor y Monter, 2007: 18-21).

²⁶² Y, entre medias, la novela *The Castle of Otranto* (1764), donde aparecen una escultura y un retrato parlantes. El motivo lo retoman Charles Maturin en *Melmoth the Wanderer* (1820) (vid. Praz, 1999: 229-235), Washington Irving en el cuento «The Adventure of My Uncle» (1824) y Walter Scott en «The Tapestry Chamber» (1828), sin olvidar las aportaciones de Poe y Wilde. También en «La Cafetière» (1831), cuento de Gautier, los personajes retratados en los cuadros de un salón traspasan el lienzo e interactúan con el protagonista, y en *La Vénus d'Ille* (1837) de Mérimée el conflicto dimana de una estatua maldita. Otros ejemplos son la inquietante pintura de «El retrato» (1835-1842) de Nikolái Gógol, la efigie de Paris en *La sombra* (1871) de Galdós y la figura que se imagina la protagonista en «The Yellow Wallpaper» (1892) de Charlotte Perkins Gilman. Sobre la naturaleza de la reivindicación del arte nacional inglés que Walpole llevó a cabo en *Anécdotas de la pintura inglesa* —y de cómo sus gustos contrastaban con los franceses— véase el trabajo de Cristina Huertas Abril (2016), que incluye una traducción parcial.

²⁶³ En la primera —ambientada en los últimos años del siglo xv— hay un pintor, Aldovrando Magno, que por consejo de su maestro posterga el unirse a una mujer hasta haber alcanzado la cima de su carrera. La acción de las cuatro biografías restantes transcurre entre Italia, Austria, Croacia, Hungría, Holanda y Bélgica hacia la misma época. Todos los relatos presentan la estructura típica de un proceso formativo, desde la infancia hasta la muerte del protagonista, y en el camino salen a su encuentro un mentor y una nobleza que reconocen y protegen el talento.

Las artes interesaban a los ciudadanos británicos, especialmente en su dimensión objetual. La mercantilización de la pintura y la escultura como bienes materiales decorativos está en la base de la estética de masas por la que abogaba desde los ochenta el socialismo de William Morris. Así, «el reclamo de un público amplio, de *todo el mundo* como público de un arte que estaba en *todas las cosas*» (Tomás, 2001: 73) implicaba una democratización de la actividad artística, en las antípodas del exclusivismo antiburgués a que tenderán los modernistas poco más tarde. En principio, la mayoría de artistas plásticos ingleses pudo integrarse en la vida pública sin excesivas dificultades —recuérdese que incluso aquellos que rechazaban el imperativo academicista, como los fundadores de la Hermandad Prerrafaelita (f. 1848), procedían de familias acomodadas, y que no pocos llegaron a ser miembros de la Real Sociedad de Artistas Británicos (f. 1823) o de la antedicha Academia de Artes en algún momento de sus vidas. El mercado artístico funcionaba allí con fluidez y los creadores no eran, en general, individuos proscritos, sino todo lo contrario.

Puede que a su plácida situación se deba la escasez de textos literarios protagonizados por artistas en la narrativa inglesa decimonónica. Edward Engelberg (1968: 93) la achacó al poco predicamento que el propio género novelesco tuvo en el país con anterioridad a Henry James, James Joyce y Virginia Woolf, si se lo compara con el que tenían el teatro y la lírica. En su trabajo sobre *Roderick Hudson* (1875), Engelberg — que estudia a James como británico— afirma que aquel fue el primer *Künstlerroman* inglés genuino, y que su tratamiento del tema abrió el camino posteriormente transitado por las novelas escritas desde 1890. Antes de 1875, de acuerdo con el investigador, ninguna obra publicada en suelo británico abordó el dilema íntimo del artista contemporáneo con verdadera profundidad.

No quiere esto decir, por otro lado, que el artista esté totalmente ausente de la literatura inglesa en la primera mitad del siglo XIX²⁶⁴. Maurice Beebe (1964) cita en su estudio los casos de *Contarini Fleming* (1832) de Benjamin Disraeli y *The Newcomes: Memoirs of a Most Respectable Family* (1854-1855) de William Thackeray. En la primera aparece un joven aspirante a literato, hijo de un aristócrata metido en política que termina

²⁶⁴ Una muestra temprana se halla en *The Prelude*, poema autobiográfico de William Wordsworth del que existen tres versiones. La última y más extensa se publicó de forma póstuma en 1850. Lord Byron se sumó a la tradición inaugurada por Goethe con *The Lament of Tasso* (1817), y tampoco pueden dejar de citarse la producción poética de Robert Browning y sus vínculos con la pintura: el monólogo dramático *My Last Duchess* (1842) gira en torno a un retrato, y en *Filippo Lippi* (1855) el autor desarrolla una reflexión sobre el arte y su relación histórica con la Iglesia (vid. Byatt, 2002: 17-18).

siguiendo los pasos paternos tras sufrir algunos reveses personales. En la de Thackeray, Clive Newcome anhela convertirse en pintor de renombre, pero la mayor parte del peso argumental lo ocupan los sentimientos que el héroe profesa a una prima, el descalabro económico, la posterior muerte del padre y el fracaso de su matrimonio. El arte resulta, por tanto, un elemento meramente accesorio en ambas; un recurso intensificador de caracterización, en todo caso, antes que un resorte argumental decisivo.

Más allá del testimonio de Engelberg, todos los trabajos consultados indican que para encontrar historias de artistas originalmente escritas en inglés antes de principios del siglo XX es necesario adentrarse en la producción americana²⁶⁵. Una pequeña parte la componen cuentos que no exceden la veintena de páginas. Más extensos son los de Henry James, que aquí citamos como relatos, aunque algunos podrían considerarse novelas cortas.

- «The Prophetic Pictures» (1837)²⁶⁶ de Nathaniel Hawthorne²⁶⁷
- «The Oval Portrait» (1842) de Edgar Allan Poe²⁶⁸

²⁶⁵ En un artículo traducido para la *Revista Hispano-Americana* en 1866, el novelista Anthony Trollope decía así: «La única materia en que a mi juicio el pueblo de los Estados Unidos ha sobrepuesto a los ingleses [...] es la materia de la educación. [...] El número de los libros populares que se imprimen y venden da la prueba más concluyente de la extensión extraordinaria que la educación alcanza en los Estados Unidos. Los lectores de Tennyson, Thackeray, Dickens, Bulwer, Collins, que en nuestras Islas Británicas pueden contarse por millares, se cuentan en la Unión Americana por decenas de millares. Ni está el gusto limitado de manera alguna a la literatura inglesa. Longfellow, Curtis, Holmes, Hawthorne, Lowell, Emerson, Mrs. Stowe y otros escritores norteamericanos son tan populares como sus rivales ingleses. No entro a juzgar ahora si esta literatura es más o menos buena, o si está mal o bien escogida: digo solamente que existe, que se imprime, se vende y se lee» (Trollope, 27-VII-1866: 24-27).

²⁶⁶ El protagonista es un artista europeo llegado a Boston, cuya prodigiosa capacidad para producir cuadros aparentemente vivos admira y atemoriza a los lugareños. Descrito como brujo y profeta, similar él mismo a una pintura en su aspecto, el anónimo pintor posee el don de plasmar el futuro de sus modelos en la expresión facial de los retratos. Hawthorne publicó en la misma colección «Edward Randolph's Portrait», que excluimos de nuestra lista porque en él nada se dice del autor de la obra a que alude el título. Este último posee, no obstante, un par de detalles que invitan a creer que Wilde lo leyó: el nombre del único personaje femenino —Alice Vane— y el motivo de la efigie envilecida por las malas acciones del retratado. Ambos vieron la luz en *Twice-Told Tales* [*Cuentos contados dos veces*] (1837). Esta colección la ha traducido a nuestra lengua Marcelo Cohen (2007, Acantilado).

²⁶⁷ En la prensa se registran avisos que indican que al menos una parte de la producción cuentística de Hawthorne se publicaba traducida hacia 1875: «Los pigmeos», «Los argonautas» y «El paraíso perdido» por Mariano Juderías Bénder, y varios cuentos por Sender y Ossorio y Bernard en los números 77 y 78 de la *Revista Europea*. Según Lanero y Villoria (1992: 212), en 1882 el impresor Manuel Tello coordinó una colección de relatos ingleses y americanos en dieciséis volúmenes. Los seis primeros contenían textos de Washington Irving, Poe y Hawthorne.

²⁶⁸ El argumento es simple, pero efectista: un pintor se propone inmortalizar la belleza de su mujer y se aplica a ello con frenesí, sin advertir que la modelo se consume a medida que realiza la copia, hasta morir en el mismo instante en que él da el cuadro por finalizado. Esta idea de la modelo que muere a cambio de que el artista pueda alumbrar su gran obra también la exploró, aunque interpretándola en un sentido figurado, Henrik Ibsen en *Når vi døde vaagner* [*Al despertar de nuestra muerte*] (1899). En lo que respecta a la acogida de Poe, sabemos que sus cuentos alcanzaron fama notable en la España del XIX y que cosecharon reacciones variadas: «Suprimid lo extravagante de aquellas creaciones; [...] ahuyentad lo triste,

- «The Artist of the Beautiful» (1844) de Nathaniel Hawthorne²⁶⁹
- «Drowne's Wooden Image» (1844) de Nathaniel Hawthorne²⁷⁰
- «A Landscape Painter» (1866)²⁷¹ de Henry James²⁷²
- «The Story of a Masterpiece» (1868) de Henry James²⁷³
- «The Madonna of the Future» (1873) de Henry James²⁷⁴

lo sombrío de sus fondos, lo terrífico de sus escenas [...], está bien; pero *la obra de Poe*, ¿dónde está? Reconozcámoslo: Poe es incorregible. ¿Quiere decirse que esta literatura es enferma... delirante... inadmisibile... condenable? [...] Limitémonos a afirmar que Poe cautiva y fascina a sus lectores» (Prieto, *Revista Hispano-Americana*, 15-I-1867: 26-27). A propósito de las supersticiones que históricamente han rodeado a los retratos reproducimos el siguiente fragmento de un artículo del etnólogo Paul Sébillot, publicado en *La Justicia* en 1889: «En Bretaña, antes de que hubiesen acudido tantos pintores como van hoy allí a plantar su caballete, creíase de muy buena fe que los artistas tenían algún secreto debido a la brujería. [...] No se atrevieron a tocarlas, pero las devoraban con los ojos, diciendo: mira, tiene como ojos, como una nariz, como una boca: ¿qué podrá ser esto? [...] En África, Dhenam observó que excitaba profundas desconfianzas y que se exponía a grandes peligros cuando hacía el retrato de un hombre. [...] Es posible que sea su creencia en este punto la que ha inspirado la novela [—en realidad es un cuento breve—] de Edgar Poe, titulada “El retrato oval”» (Sébillot, 22-I-1889: 2).

²⁶⁹ Owen Warland, relojero de profesión altamente dotado para las artes manuales, alterna episodios depresivos con periodos de trabajo guiado por una inspiración sublime. Alcanza su ideal de belleza al cabo de cinco años, cuando consigue crear un autómata con forma de mariposa que parece poseer vida propia. Víctima de la incomprensión de sus vecinos, Warland aprende a vivir a solas consigo mismo. «The Artist of the Beautiful» es, hasta donde sabemos, el único relato en inglés de la época que se detiene sobre los procesos internos del sujeto creador en relación con su arte. Puede leerse, junto a «Drowne's Wooden Image», en la colección *Mosses from an Old Manse [Musgos de una vieja casa parroquial]* (1846), traducida por Marcelo Cohen (2009, Acantilado).

²⁷⁰ Drowne es un tallador especialista en mascarones de proa —hábil, pero no excepcional, según el narrador— que recibe el encargo de reproducir la imagen de una mujer. De aquel proyecto resulta su mejor obra, una escultura de tal perfección que parece humana porque, habiendo trabajado bajo el influjo del amor a primera vista que le había inspirado la modelo, el artesano se había convertido de forma pasajera en un artista extraordinario.

²⁷¹ En este cuento narrado en forma de diario, un joven pintor se aísla en un pueblo costero con la intención de entregarse en cuerpo y alma al arte y superar así una decepción amorosa. Durante su destierro conoce a una pianista con la que termina casándose, aunque tampoco esta resultará ser lo que él creía que era. Se publicó en el volumen 17 (febrero de 1866) de *The Atlantic Monthly*.

²⁷² Recientemente se han editado sus cuentos completos, traducidos y anotados por Eduardo Berti en colaboración con Salvador Biedma (2017-2019, Páginas de Espuma). De los que aquí nos interesan, solo la acción de los tres primeros transcurre fuera de Londres —en Nueva Inglaterra, Nueva York y Florencia, respectivamente. Pintores protagonistas o coprotagonistas hay en «The Story of a Masterpiece», «The Madonna of the Future», «The Real Thing», «The Tone of Time», «The Beldonald Holbein» y «Broken Wings». El resto de héroes son novelistas; tres de ellos, mujeres. Estos relatos plantean interesantes reflexiones sobre el proceso creativo, la relación entre el artista y las masas, los literatos frente a la crítica, el valor de la estética y la escritura como oficio. En lo tocante a la recepción de Henry James en nuestro país, Antonio Moreno Hurtado arroja algo de luz en su estudio sobre la producción crítica del autor de *Pepita Jiménez*: «En el caso de Henry James y Juan Valera, a pesar de sus claras afinidades, sospechamos un deseo de mutua ignorancia. Ambos autores tuvieron ocasión de conocerse personalmente en París y Londres. [...] Valera reconoce haber leído “algo” de Henry James, pero no le parece notable ni como crítico ni como novelista» (Moreno Hurtado, 2003: 226).

²⁷³ Apareció en el quinto volumen (enero de 1868) de la revista *The Galaxy*. El argumento gira en torno a la pintura de un retrato. Incluye una referencia directa a *My Last Duchess*, el poema anteriormente citado de Robert Browning.

²⁷⁴ Narra el caso del pintor Theobald, heredero del francés Frenhofer, obsesionado con condensar la belleza de todas las vírgenes del Renacimiento florentino en una Madonna definitiva. Se publicó en el número 31 (marzo de 1873) de *The Atlantic Monthly*.

- «The Author of Beltraffio» (1884) de Henry James²⁷⁵
- «The Lesson of the Master» (1888) de Henry James²⁷⁶
- «The Real Thing» (1892) de Henry James²⁷⁷
- «Greville Fane» (1892) de Henry James²⁷⁸
- «The Middle Years» (1893) de Henry James²⁷⁹
- «The Death of the Lion» (1894) de Henry James²⁸⁰
- «The Next Time» (1895) de Henry James²⁸¹
- «The Figure in the Carpet» (1896) de Henry James²⁸²
- «The Real Right Thing» (1899) de Henry James²⁸³
- «The Tone of Time» (1900) de Henry James²⁸⁴
- «Broken Wings» (1900) de Henry James²⁸⁵
- «The Beldonald Holbein» (1901) de Henry James²⁸⁶

²⁷⁵ Es uno de los más extensos, relatado desde el punto de vista de un narrador testigo. El protagonista, Mark Ambient, es un novelista de éxito malquistado con una esposa que considera sus escritos moralmente censurables. Se publicó en *The English Illustrated Magazine* (junio-julio de 1884).

²⁷⁶ En este relato, un escritor joven y otro veterano se prendan de la misma mujer. Apareció en *The Universal Review* (junio-julio de 1888).

²⁷⁷ Un matrimonio de aristócratas arruinados se pone al servicio de un pintor para servirle de modelo. Su estreno en la prensa británica, después de haberse publicado en varios diarios americanos, tuvo lugar en la revista *Black and White* (abril de 1892). El título puede hallarse traducido como «La cosa auténtica» o «Lo real».

²⁷⁸ Gira en torno a la historia de la difunta Mrs. Stormer, novelista asalariada, y de cómo fracasaron los proyectos que esta había concebido para sus hijos. Antes de su inclusión en volumen en 1893, el relato pudo leerse en *The Illustrated London News* (septiembre de 1892).

²⁷⁹ Un novelista, presintiendo próxima su muerte, hace balance de la trascendencia de su labor literaria. Se leyó por primera vez en *Scribner's Magazine* (mayo de 1893).

²⁸⁰ La alta burguesía inglesa amenaza con asfixiar a un talento literario recién emergido del anonimato, sin preocuparse tanto del contenido de su obra como de convertirlo en una celebridad. Fue publicado en el primer volumen (abril de 1894) de *The Yellow Book*.

²⁸¹ Por más que el novelista Ralph Limbert se esfuerza, y aunque escribe maravillosamente, no consigue que ninguna de sus obras publicadas le reporte beneficios económicos significativos, como sí les sucede, en cambio, a los autores de folletines. James lo presentó en el sexto número (julio de 1895) de *The Yellow Book*.

²⁸² Un crítico literario se empeña en desentrañar el recurso secreto que hace que todas las novelas publicadas por Hugh Vereker sean un éxito. El relato se publicó en dos partes en *Cosmopolis* (enero y febrero de 1896).

²⁸³ El fantasma de un literato se les aparece a su mujer y otro escritor al que se le ha encomendado la redacción de la biografía del finado. El título puede verse traducido indistintamente como «Lo realmente correcto» y «Lo mejor de todo». Se publicó en *Collier's Weekly* (diciembre de 1899).

²⁸⁴ A la pintora Mary Tredick le encargan la composición de un retrato masculino sin modelo, con el único requisito de que el retratado se ajuste al ideal de su cliente. Lo interesante es que Tredick, sin ser consciente de ello, proyecta en el lienzo la efigie de un antiguo amor que la abandonó por la misma mujer que le ha solicitado el cuadro. El título suele traducirse como «La pátina del tiempo» o «La tonalidad del tiempo». Fue publicado en noviembre de 1900 en *Scribner's Magazine*.

²⁸⁵ Un pintor y una dramaturga se reencuentran tras una larga ausencia. Ambos se sienten cohibidos por el éxito que suponen en la carrera del otro, antes de descubrir que han terminado fracasando por igual. Vio la luz en la revista americana *The Century Magazine* (diciembre de 1900).

²⁸⁶ «El Holbein de Lady Beldonald» narra el caso de una mujer cuya única obsesión era parecer bella a los demás, rodeándose para ello de otras menos agraciadas, hasta que un pintor descubre un género de

En lo que se refiere a las novelas, tras la citada *Roderick Hudson* la lista es relativamente reducida; parca sobre todo en los últimos años del siglo, con más literatos que artistas figurativos —y en alguna de ellas, el pintor, aunque relevante desde el punto de vista psicológico, ni siquiera es el personaje principal. Concluimos el inventario con cuatro títulos que, aunque exceden la cronología propuesta, no podemos dejar de anotar en vista de su repercusión posterior:

- *The Marble Faun* (1860) de Nathaniel Hawthorne²⁸⁷
- *Roderick Hudson* (1875) de Henry James²⁸⁸
- *The Tragic Muse* (1890) de Henry James²⁸⁹
- *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde²⁹⁰

belleza superior en la supuesta fealdad de su dama de compañía. Fue publicado en el número de octubre de 1901 del *Harper's New Monthly Magazine*.

²⁸⁷ De esta novela ambientada en Roma apuntó Engelberg (1968: 94) que «is only incidentally about Art». Sus protagonistas son artistas, sin embargo, y también es pintora el objeto de su deseo. En cualquier caso, no hemos encontrado traducciones españolas ni francesas tempranas. Actualmente *El fauno de mármol* puede leerse en traducción de María Cristina Martín Sanz (2010, Blacklist).

²⁸⁸ *Roderick* es un escultor que vive oscuramente en América, ajeno al valor real de sus obras, hasta que un mecenas europeo lo descubre y lleva consigo a Roma. Una vez allí, el artista conoce a una mujer voluble que lo subyuga. Ninguno de los ingredientes típicos del *Künstlerroman* falta en esta novela, de la que no hemos encontrado traducciones españolas fechadas en la época en que se publicó por primera vez, aunque sí se tradujo al francés en 1884. La hizo Frédéric Bernard, pseudónimo de Théodore Pelloquet, literato y periodista que publicó en 1858 un *Dictionnaire de poche des artistes contemporains* y varias guías de museos. Una traducción española moderna la debemos a Pedro Calatayud (2009, Verticales).

²⁸⁹ Construida a tres voces —un joven pintor que renuncia a la diplomacia, un diletante y una actriz vocacional—, esta es una de las narraciones más extensas de James. Tal vez a ello debiese el no haber tenido traducciones francesas ni españolas antes de, respectivamente, 1992 y 1993 —esta última, a cargo de Fernando Jadraque (Seix Barral).

²⁹⁰ No son muy numerosas las alusiones en la prensa española a Oscar Wilde entre 1885 y 1913. La primera, de 1895, se inserta en el contexto de su proceso judicial a raíz de la acusación del marqués de Queensberry. Cuenta el anónimo corresponsal de *La Época* (13-IV-1895: 4) lo siguiente: «En Piccadilly hubo el martes un tumulto porque el dueño de una tienda de objetos de escritorio puso a la venta los últimos retratos en fotografía de Oscar Wilde, y la multitud empezó, al verlos, a protestar ruidosamente, amenazando con romper las vidrieras del escaparate». Al día siguiente, Eduardo Gómez de Baquero no escatimó en denuestos, apoyándose en una cita de *The Critic as Artist* (1891): «El protagonista de esta vergonzosa historia no hubiera alcanzado nunca con sus libros la notoriedad que ha conseguido con la revolución de sus costumbres. Sin embargo, gracias a la práctica inteligente del reclamo había adquirido cierta personalidad de literato inteligente y estrambótico. [...] Tal vez no hay tanta distancia como se piensa entre las aberraciones mentales y las depravaciones físicas. El afán de buscar estimulantes intelectuales en lo monstruoso, en lo anormal, en lo extraordinario, puede pasar de la teoría a la práctica. El caso de Oscar Wilde es quizá un caso de patología literaria, a más de serlo de patología social» (Gómez de Baquero, *La Época*, 14-IV-1895: 2). Tampoco *El Imparcial* dejó de reproducir ese mismo mes la opinión que el irlandés merecía a Max Nordau, ni faltó quien dijese, una vez emitido el fallo del tribunal, que «los ingleses no perdonarán nunca a Oscar Wilde el cinismo de no haber ocultado su falta. Esto es lo que les duele, más que la falta misma» (*Nuevo Mundo*, 2-I-1896: 9). La primera traducción de que tenemos noticia es, pese a sus numerosos detractores, bastante temprana: una de *Salomé*, realizada en 1902 por Rodríguez Serra. Manuel Machado conocía *El retrato de Dorian Gray*, puesto que lo cita en una crónica para la revista *Nuestro Tiempo* (IX-1903). Es muy posible que leyese la traducción francesa de 1895 impresa por A. Savine, que el catálogo de la BNF atribuye a Eugène Tardieu y Georges Maurevert. La traducción española más

- *The Light that Failed* (1890) de Rudyard Kipling²⁹¹
- *Martin Eden* (1909) de Jack London²⁹²
- *Sons and Lovers* (1913) de D. H. Lawrence²⁹³
- *The Song of the Lark* (1915) de Willa Cather²⁹⁴
- *The Genius* (1915) de Theodore Dreiser²⁹⁵
- *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de James Joyce²⁹⁶
- *Tarr* (1917) de Wyndham Lewis²⁹⁷

temprana que hemos localizado está fechada —aproximadamente— en 1918, en Biblioteca Nueva, y es de Julio Gómez de la Serna.

²⁹¹ Kipling empezó a serle familiar al público español hacia 1896. Sus relatos cortos tuvieron una gran acogida, especialmente *The Jungle Book* (1894), que en 1901 ya contaba con una traducción catalana a cargo de María Manent. Ahora bien, no parece probable que su primera novela se conociese muy pronto, si atendemos a este testimonio de *La España Moderna*: «Sus obras, que figuran en primer término en las revistas y periódicos más importantes del mundo, son verdaderamente originales, y se reducen a historias de animales, cuentos de lobos y serpientes, elefantes y tigres, focas y monos, y han tenido un éxito colosal» (Araujo, V-1899: 161-162). El protagonista de *La luz que se apaga* es un pintor de escenas bélicas que queda ciego justo cuando se decide a vivir como un burgués, ya en la cima del éxito, a causa de las lesiones sufridas en la época en que ilustra las crónicas de la guerra de Sudán. La traducción francesa más temprana data de 1900, en la editorial de P. Ollendorff, por Mme. Charles Laurent, pseudónimo de Nelly Carrère. Al español fue volcada bajo el título *En tinieblas* en fecha muy posterior (1943). Ha tenido varias ediciones; una de las más recientes, con traducción de Juan Luis Calleja (2006, El Cobre).

²⁹² Hemos localizado una única crítica en prensa anterior a 1914. La firma un tal G. de Carrasco, que define la novela como «autobiografía de un literato superhombre [y] un valioso documento de las costumbres literarias de los Estados Unidos, [aunque] se resiente de la inexperiencia y de la puerilidad de que adolecen todas, o casi todas las novelas americanas» (Carrasco, *El Liberal*, 1-V-1911: 2). El argumento se desvía poco de la tónica general en sus premisas básicas: Martín Eden es un aventurero buscavidas con inquietudes literarias que se hace famoso a costa de lisonjear los gustos del gran público, hasta que decide retirarse de la civilización. Desencantado de todo y todos —especialmente de sí mismo—, concluye suicidándose. La traducción española más antigua de que tenemos noticia es de 1949; la francesa, realizada por Claude Cendrée, a la altura de 1926 llevaba agotadas seis ediciones. En fechas recientes la ha traducido Marta Salís (2007, Alba).

²⁹³ Parece que poco o nada se supo en España del autor de *El amante de Lady Chatterley* (1928) hasta bien entrados los años veinte. La alusión directa más temprana a *Hijos y amantes* es de un artículo para *El Liberal* (1930), y, naturalmente, poco importó a la crítica que Paul Morel tuviese aptitudes para la pintura, porque el complejo de Edipo eclipsa en su caso todo lo demás. Las únicas traducciones españolas son de finales del siglo XX; las francesas, de los años treinta.

²⁹⁴ *El canto de la alondra* narra el proceso de formación vital y artística de Thea Kronborg, una virtuosa del *bel canto* que triunfa sobre las adversidades. La ha traducido Eva Rodríguez-Halffter (2001, Pre-Textos).

²⁹⁵ Mucho más convencional en su argumento que la de Joyce, relata la historia de un pintor dominado por sus pulsiones eróticas, remontándose también a la infancia del protagonista. Roberta Seret (1992: 123) anotó su paralelismo con la de Lawrence, pese a haber sido los autores totalmente desconocidos el uno para el otro. La única traducción española conocida es de Jacobo Halperín (1944, Futuro).

²⁹⁶ Tuvo una primera versión inacabada, *Stephen Hero* (1904-1906), que no se publicó hasta 1944. Todos los investigadores que se han ocupado del *Künstlerroman* inglés citan *Retrato del artista adolescente* como la más representativa del género, aunque las técnicas de que Joyce se sirve para reconstruir a Stephen Dedalus son muy distintas a las de la generalidad de novelas que aquí nos ocupan. Alberto Lázaro recordaba, a propósito del nombre del personaje, que «la mitología cobra nuevo vigor en el modernismo inglés. No es mero afán erudito u ornamental, sino que proporciona recursos simbólicos» (Lázaro, 2005: 31). Stephen representa un estadio posterior en la evolución de este tipo de héroe, afín al modelo de la conciencia fragmentaria que Rilke había explorado en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (1910), o al de Azorín en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), por citar un exponente español.

²⁹⁷ Ambientada en el París bohemio, pertenece al género de obras cuyo protagonismo se disputa entre dos sujetos antitéticos, pintores ambos: el inglés Frederick Tarr y el alemán Otto Kreisler. El proceso de

Un análisis superficial del corpus arroja conclusiones dentro de lo previsible: en general, la producción narrativa inglesa y americana del entresiglos XIX-XX parece haber seguido su propio itinerario en lo referente a los artistas. No es que no dialogue con los modelos franceses y alemanes, pero lo hace, a nuestro juicio, desde puntos de partida muy diferentes y, en cualquier caso —salvando quizás los que manejaba Henry James—, con presupuestos mucho más próximos a los de la poética hoffmaniana que a los galos.

Desde el punto de vista estructural, en algunos textos se aprecia cierto apego residual a la tradición biográfica renacentista, en cuanto a que tienden a remontarse a la infancia de sus héroes y a relatar un proceso madurativo individual. Esta fórmula se aplica sin perjuicio de que la mayoría de las escritas en la estela modernista prescindan del moralismo típico de la novela de formación ilustrada. Por otra parte, la voz narradora tiende a concentrarse casi exclusivamente en el seguimiento de las turbulencias del mundo interior y las relaciones entre caracteres, lo cual casi siempre implica relegar la cuestión del arte a la periferia argumental. Asimismo, estas novelas parecen menos proclives a la plasmación de ambientes marginales, más subjetivistas y mesuradas en su crítica social, y también considerablemente más propensas que las francesas y españolas a introducir elementos fantásticos todavía en el fin de siglo. En no pocos textos, los artistas, más que como tipos inmersos en una lucha por sobrevivir, se perfilan a modo de subterfugios narrativos que por su especial sensibilidad proporcionan al autor una excusa para internarse en las regiones más oscuras de la psique, sin que les importe tanto su arte como la búsqueda vital del individuo en sentido amplio. Victor Brombert dio tal vez con la clave en la introducción de su ensayo, cuando recordaba que el historiador Denis William Brogan había comentado, a propósito de la elevada incidencia comparativa de intelectuales en la narrativa francesa, que «we British don't take our intellectuals so seriously» (Brombert, 1961: 12).

redacción habría comenzado hacia 1909, y muchos críticos la han leído en clave de retrato del estado del pensamiento alemán en vísperas de la Primera Guerra Mundial. El de Kreisler es un carácter violento que concluye en suicidio, como el país al que representa (*vid.* Currie, 1979: 169-171). Actualmente no tiene traducción.

2.2.4 Italia

Si las circunstancias sociopolíticas en España y Francia a lo largo del siglo XIX fueron convulsas, las que precedieron el nacimiento del Estado italiano tal como hoy lo conocemos no les iban a la zaga. El complejo proceso unificador, culminado simbólicamente el 20 de septiembre de 1870 con la toma de Roma y el traslado de la capital desde Florencia en febrero de 1871, supuso la constitución del país a costa de un extenso periodo de revoluciones y conflictos bélicos con consecuencias de enorme alcance a nivel sociocultural y económico. El asentamiento de un proyecto de Estado liberal sobre territorios sometidos de continuo a una política de guerra, y cuyo sistema de vida fue de índole precapitalista hasta prácticamente el final de la centuria, implicaba llevar a cabo una transformación de contrastes y a unos ritmos difícilmente parangonables a los que se verificaron en otras potencias²⁹⁸.

De entrada, y puesto que de aproximarnos a la situación real de sus artistas e intelectuales se trata, ha de tenerse en cuenta el estado general de la población. Hacia 1861 se estima una tasa de analfabetismo entre el 75 y el 78%; el 70% de la actividad económica era agraria y solo un 18% correspondía a la industria (Mauro, 2011). Tras la unificación, además de imponerse un estándar lingüístico que solo una minoría (2,5%) dominaba²⁹⁹, sus habitantes vieron acentuarse la brecha económica ya existente entre las zonas norte y sur (*vid.* Galasso, 1975: 303-416). En esta época, la industrialización en torno a los núcleos urbanos de la parte septentrional motivó el nacimiento de las corrientes anarco-sindicalista y socialista-obrera —en 1892 se fundó allí el Partido de los Trabajadores Italianos, antecesor del Partido Socialista—, mientras que en el sur se propagaban movimientos populares de protesta —las Ligas Sicilianas de los Trabajadores, activas desde finales de la década de 1880 hasta su disolución forzada en 1894. Asimismo, las precarias condiciones de vida en las áreas rurales, agravadas por efecto de las innovaciones traídas con la revolución burguesa y la exigencia del pago de nuevas tasas, provocaron un gran fenómeno migratorio hacia Francia, América y, en menor medida, África (Bertini, 1988: 210-211).

²⁹⁸ A propósito del contexto político, económico y sociocultural de Italia antes y después de la unificación remitimos, dentro del cuarto volumen de la *Storia d'Italia* de Einaudi, al primer tomo, a cargo de Robert Paris (1975), y al tercero, por Ernesto Ragionieri (1976).

²⁹⁹ Respecto a los índices de alfabetización, el desarrollo de la lengua italiana y el estado de los dialectos en época de la unificación puede encontrarse información detallada en los capítulos segundo y tercero del clásico estudio de Tullio de Mauro (2011).

A finales del siglo XIX, Italia contaba con una clase media comparativamente débil, y aunque unida por intereses económicos, su desarrollo financiero distaba mucho de aproximarse al de los países vecinos. La mentalidad de los grupos dominantes era, por lo demás, la propia de una cultura elitista, autoritaria y radicalmente separada del pueblo, lo cual dificultaba que la pequeña y mediana burguesía pudieran verse beneficiadas por su modelo. No fue sino a partir de la crisis europea de 1873, sobre la base de un mercado nacional desarrollado gracias a la expansión de la red ferroviaria y las iniciativas industriales sufragadas por el Estado, cuando la economía italiana principió a adquirir capacidad competitiva (*vid.* Mineo, 1978: 8-17)³⁰⁰.

La renovación de su literatura, ocurrida en paralelo a la aparición de una clase culta alienada en los centros urbanos del norte³⁰¹, tuvo lugar en medio de aquella situación que marcó el fin de la organicidad preunitaria. Hacia 1860, una amplia masa de burgueses ilustrados luchaba por mantener su estatus en una sociedad sobresaturada de universitarios con relación a la disponibilidad real de puestos cualificados en la administración pública (*vid.* Ferrari, 1988: 317-319). De este proletariado intelectual³⁰² emergen la *Scapigliatura* y la figura del *scapigliato*, cuya partida de nacimiento se halla en la novela de uno de sus miembros fundadores: *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862) de Cletto Arrighi. Se trataba de una nueva casta de hombres instruidos que se decían librepensadores y antimilitares, abanderados de la libertad creativa, polifacéticos — algunos cultivaban indistintamente pintura, literatura y música—, y que además se propusieron subvertir los valores y la complicidad que los autores tradicionalistas habían adoptado frente al lector³⁰³. Los principios que caracterizan su forma de novelar son

³⁰⁰ Una panorámica de la historia económica italiana desde 1870 hasta finales del siglo XX la ha trazado Valerio Castronovo (2013).

³⁰¹ De la situación de la cultura italiana a partir de la unificación da cuenta el estudio especializado de Roberto Fedi (1984).

³⁰² Proletariado intelectual cuya primera existencia data, en realidad, de fecha muy anterior a la unificación: «Por último tenemos a la plebe; ciudadanos o pocos o ninguno. Los médicos, los abogados, los profesores de universidad, los literatos, los ricos comerciantes, los infinitos empleados se dedican, dicen, a las artes liberales y civiles; sin embargo, no tienen ni nervio ni derecho ciudadano. Todo aquel que se gane el pan o las piedras preciosas con su propio trabajo y no tenga tierras, sigue siendo de la plebe, tal vez menos pobre, pero no menos siervo» (Foscolo, 1993: 98).

³⁰³ Giuseppe Farinelli ha distinguido tres poses ideológicas dentro de la *Scapigliatura*: una libertaria, otra constitucional y la vía política. Una cuarta derivación sería la bohemia a la manera de Murger, es decir, aquella que «non porta al fallimento o alla tragedia; prelude, anzi, all'accademia nel senso che lo scapigliato-bohémien, dopo aver speso il credito della giovinezza, rientra nei ranghi della società e del vivere comune» (Farinelli, 2011: 69). Giovanna Rosa (1997: 21-26), en su estudio especializado sobre la narrativa *scapigliata* describe una situación análoga a la que había sido la de los impulsores del *Sturm und Drang* en la Alemania del XVIII, y es que muchos de estos escritores —Dossi, Gualdo, Boito, Tarchetti, Bazzero, Faldella, Sacchetti— procedían de familias de la alta burguesía. La rebeldía de la *Scapigliatura*, más que como un rechazo auténtico debe entenderse a la luz de las pretensiones de autonomía reivindicadas por la literatura contemporánea, en un contexto en el que las obras artístico-literarias comenzaban a tratarse

producto de una situación histórico-cultural que invitaba a la búsqueda de alternativas, extenuado el modelo del Romanticismo cívico de las obras de Manzoni, Nievo y D'Azeglio (Bertacchini, 1991: 123-124)³⁰⁴. Su conflicto acusa la crisis de identidad común a los intelectuales de la mesocracia europea, que admite al literato bajo la condición de que sea funcional y tiende a mantenerlo al margen de la política (Mineo, 1978: 38). Así, aunque por vías y en tiempos distintos, los creadores oriundos de la cuna del Renacimiento arribaron a una encrucijada esencialmente similar³⁰⁵.

A diferencia de las biografías de Vasari, la mayoría de artistas novelescos italianos contemporáneos y sus precursores dieciochescos³⁰⁶ han recibido escasa atención crítica.

como mercancía y el artista se veía compelido a asumir el papel de trabajador asalariado. Estos tardorrománticos fueron víctimas de su irresolución, ya que no pocos dejaron inconclusos sus proyectos creativos y terminaron dedicándose a otros oficios.

³⁰⁴ El romanticismo que brotó en las letras italianas se encontraba mucho más próximo al de signo humanitario que al subjetivista vuelto de espaldas a la realidad. Su afán educador inspiró obras de índole parenética. Entre las novelas de formación italianas que participan del fervor ético y patriótico y de esa concepción de la literatura con fines moralizantes, Gino Tellini (1998: 94-97) cita *Ettore Santo* (1839) de Giuseppe Torelli, *Roberto* (1843) de Andrea Maffei, *Lorenzo Benoni* (1853) de Giovanni Ruffini, *Le confessioni d'un italiano* (1867) de Ippolito Nievo y *Cento anni* (1868) de Giuseppe Rovani. Guido Baldi (2007: 41-54), sin embargo, ha negado la existencia en Italia de un género narrativo específico equivalente al *Bildungsroman* alemán, al menos en forma pura. Sí admite como motivo recurrente el de la formación de personajes jóvenes —alude como exponentes a *I promessi sposi* (1827) de Alessandro Manzoni, *Tigre reale* (1875) de Giovanni Verga, *Pinocchio* (1882-1883) de Carlo Collodi y *Cuore* (1886) de Edmundo de Amicis—, pero siempre entrelazado con otras fórmulas e intereses. Además, dentro de esta variedad híbrida distingue el investigador dos modalidades: la formación positiva —propia de la época preunitaria, es decir, anterior a 1870— y una negativa, de ascendencia verista-*scapigliata*, en cuya estela se habrían escrito *Una nobile follia* (1869) de Tarchetti, *Vita di Alberto Pisani* (1870) de Carlo Dossi, *Entusiasmi* (1881) de Roberto Sacchetti, *Malombra* (1881) de Antonio Fogazzaro, *Giacinta* (1879) de Luigi Capuana, *Un matrimonio in provincia* (1885) de Maria Antonietta Torriani, *Teresa* (1886) de Anna Zuccari, *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887) de Matilde Serao, *Ermanno Raeli* (1889) de Federico de Roberto, *Il piacere* (1889) de Gabriele D'Annunzio, *Una vita* (1892) de Italo Svevo y *L'esclusa* (1901) de Luigi Pirandello. Un análisis de la teoría novelesca en los autores de la narrativa *post-risorgimentale* a través de textos de Tarchetti, Verga y D'Annunzio se encuentra en un artículo de Linda Garosi (2007).

³⁰⁵ Análoga sobre todo a la de España desde que, como señalaba Anna Maria Mura (1979: 301-302), el público italiano finisecular mostraba escaso interés hacia unas artes figurativas con cuya deriva estética no se identificaba.

³⁰⁶ De la atmósfera que en la Ilustración dio pie a sesudas discusiones sobre la primacía del genio, el intelecto y el gusto da fe la primera oleada de obras literarias protagonizadas por artistas de ficción. Ya en el siglo XVIII se registran en Italia algunas comedias, novelas y relatos donde abundan las exposiciones teóricas sobre arte, las écfrasis y personajes con vocación lírica que viven a través de la literatura y reivindican una poética del entusiasmo de factura neoplatónica (*vid.* Calabrese, 2002: 43-51). Comedias son *Le avventure del poeta* (1730) de Luisa Bergalli, *Il poeta* (1734) de Girolamo Barrufaldi y *Il poeta fanatico* (1750) de Carlo Goldoni. Entre las narraciones destacan *Il poeta o sia le avventure di D. Oliviero de Vega, poeta spagnuolo* (1754) de Pietro Chiari —ambientada en España—, *Un nobilissimo pittore di Firenze* (1761) de Gasparo Gozzi y *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1782) de Alessandro Verri. A estas podría sumarse *Le veglie di Tasso* (1799) de Giuseppe Compagnoni, cuyo autor la hizo pasar por una novela original inédita de Torquato Tasso, y que además fue anunciada explícitamente como *Künstlerroman* en su tiempo, según Calabrese (2002: 53). Tuvo dos primeras ediciones tempranas, una de París (1799) y otra de Milán (1803). Existe una traducción del presbítero Manuel de la Torre Lloreda, que fue por cierto el primer libro impreso en Morelia —antigua Valladolid, capital de Michoacán (México)— en 1827, y hoy es una rareza bibliográfica. En el prólogo de la edición digitalizada a que hemos tenido acceso se lee: «Aunque estas *Vigilias* no se han escrito en verso, deben colocarse en la clase de poesías verdaderas y sublimes, en las que con gracioso desorden y con una mezcla [*sic*] admirable se han reunido

Ciertamente no son muy conocidos, y en el elenco se encuentran pocos personajes que destaquen por su profundidad psicológica. Además, no todos son narrativamente relevantes en cuanto artistas. Algunos aparecen en relatos breves o en colecciones: «Eufrosina. Lettere da Sorrento» (1869) de Roberto Sacchetti³⁰⁷, los de *Amore nell'arte* (1869) de Iginio Ugo Tarchetti³⁰⁸ y *La gran rivale* (1877) de Luigi Gualdo³⁰⁹. De todos modos, resulta evidente que el hecho de que la inmensa mayoría de las obras que a continuación consignamos continúe sin traducir tampoco ha contribuido a su fama. El resto se halla disperso en novelas de extensión y mérito desigual:

- *Per me si va tra la perduta gente* (1867) de Carlo Dossi³¹⁰

todos los géneros; pues son cantos, hymnos [sic], odas, églogas y elegías» (Compagnoni, 1827: XIII). Se trata de un compendio de treinta y cuatro parlamentos que recrean ciertos episodios de la biografía del poeta sorrentino, narrados en primera persona con estilo declamatorio y lenguaje arcaizante.

³⁰⁷ Originalmente se publicó en el primer número de la revista *Il Velocipede*, que el propio Sacchetti fundó ese mismo año junto a Giuseppe Coggiola, Giovanni Faldella, Francesco Mora y Luigi Muggio. No volvió a editarse hasta 1979, en una colección reunida por Giuseppe Zaccaria: *Il forno della marchesa e altri racconti*. Tampoco se han encontrado pruebas de que los trabajos de Sacchetti se popularizaran en España ni Francia.

³⁰⁸ Es una curiosa obra tripartita protagonizada por tres músicos, aparentemente caída en el olvido hasta finales del siglo XX. En lo que respecta al autor, no constan traducciones españolas de ninguna obra de Tarchetti anteriores a la de *Fosca* (1869), realizada por Carmen Marchante (Sirmio, 1991). En 1999 se tradujo la colección de relatos *Storia di una gamba* (1869); en 2007, la de *Racconti fantastici* (1869). *Fosca* también fue volcada al catalán en 1996 por Isabel Payà y en 2016 al gallego, a cargo de Isabel Soto.

³⁰⁹ Contiene ocho cuentos: «La gran rivale», «Il viaggio del duca Giorgio», «La canzone di Weber», «Capriccio», «Una scommessa», «Allucinazione», «Narcisa» y «La villa d'Ostellio». Las acciones se desarrollan entre España, Italia, Francia y Alemania. Algunos están ambientados en el siglo XVIII, antes o después de la Revolución —«Capriccio» transcurre en tiempos de Luis XV— o a inicios del XIX, y todos comparten la presencia de lo artístico. Artistas puros hay cinco: Alberto, pintor en «La gran rivale», que concluye convertido en poeta; Paolo, músico en «La canzone di Weber», personaje secundario enamorado de una joven aristócrata que se ve obligada a casarse con otro de su misma posición; Armando, pintor en «Capriccio», se prenda de una marquesa y muere tuberculoso; Guglielmo, músico en «Allucinazione», sostiene una lucha encarnizada con su arte y consigo mismo, hasta que lo salva una mujer que consigue mantener a raya sus furiosos; y Arnoldo, escritor en «Una scommessa». Este último es quizás el caso más interesante, desde el punto de vista artístico, porque todo el conflicto consiste en que su protagonista no es capaz de escribir la gran novela que tiene en mente y concluye perdiendo la cordura por ello. En «Narcisa» y «La villa d'Ostellio» no hay artistas, pero sí personajes que son alegorías artísticas en sí mismos. Finalmente, el duque Giorgio es un tipo refinado, hipersensible, coleccionista de obras de arte aquejado del consabido *spleen*, que se diría precursor del francés Des Esseintes, de no ser porque el italiano, en lugar de recluirse en su mansión, realiza un viaje a España y toma por esposa a una cantante llamada Paquita. En toda la colección abundan las descripciones preciosistas, elementos sobrenaturales y referencias pictóricas, musicales y literarias. En cuanto al autor, no hemos encontrado referencias ni traducciones españolas. Tampoco francesas, pese a que Gualdo residió en París y publicó dos novelas en esa lengua, mas no consta que hiciese traducir las restantes.

³¹⁰ El pintor Roberto Marini, modelo del artista pragmático, abandona su pueblo natal para probar suerte en la gran ciudad. Una vez allí, no tarda en comprender que debe prostituir su arte y renunciar a sus primeras ilusiones para alcanzar la gloria deseada. Reeditada en 1994 por Paola Montefoschi junto a otros dos relatos bajo el título *Due racconti giovanili*, a esta novela breve no se le conocen traducciones españolas ni francesas. Tampoco hemos localizado rastro del autor en la prensa, y solo consta una traducción reciente de su obra *Amores* (1887), realizada por Elena Martínez Nuño (Gadir, 2009). De la síntesis de lenguajes artístico-literarios que se dan en la narrativa de Dossi se ha ocupado Linda Garosi (2015). El título del texto es un verso del *Inferno* (III, 3) de Dante.

- *L'innamorato della montagna* (1869) de Iginio Ugo Tarchetti³¹¹
- *Vita di Alberto Pisani* (1870) de Carlo Dossi³¹²
- *Eva* (1873) de Giovanni Verga³¹³
- *Il male dell'arte* (1874) de Giovanni Faldella³¹⁴
- *Cesare Mariani* (1876) de Roberto Sacchetti³¹⁵
- *Giorgione* (1879) de Ferdinando Petruccelli della Gattina³¹⁶
- *Malombra* (1881) de Antonio Fogazzaro³¹⁷

³¹¹ En esta novela breve —sin traducción actualmente— hay otro músico que cuenta al narrador testigo la historia de sus amores truncados. El encuentro entre ambos personajes se produce durante el alto de un viaje entre las regiones de Campania y Basilicata que marca un punto de inflexión en la mentalidad del oyente. El artista es una criatura noctámbula que vive por y para el recuerdo de la difunta Fiordalisa a través de sus melodías, en medio de la naturaleza, apartado del resto de la comunidad.

³¹² Se trata de una novela metaliteraria y autobiográfica que relata el despertar a la vida de un escritor neurótico, especie de abúlico finisecular *ante litteram* que se siente superado por el mundo sensible y sus convenciones «troppo dense, troppo reali» (Dossi, 2018: 11). Proyecta redactar una obra, de cuyo contenido una parte se inserta en la propia novela. En un capítulo pasa revista a sus referentes literarios como Jean Des Esseintes hará en 1884 al describir sus colecciones, con la diferencia de que, en el caso del italiano, la biblioteca es imaginaria. Muerta de súbito la amada y habiendo descubierto el volumen impreso de su primer libro plagado de erratas, Alberto pone fin a su vida al gusto *scapigliato*: se dispara sobre la tumba de Claudia, no sin antes profanar el sepulcro para verla una última vez. Existe una traducción francesa moderna (1995) de Chantal Moiroud, quien también tradujo en 1991 *L'altrieri. Nero su bianco* (1868) y *La desinenza in A* (1878). No hemos localizado ninguna española.

³¹³ Se le conocen tres traducciones españolas, todas posteriores a la muerte del autor en 1922. La que presumiblemente fue la primera —en la edición no figura data— la hizo Rafael Cansinos Assens y no vio la luz hasta la primavera de 1924, según supimos por dos notas de prensa (*vid.* Muñoz Benítez, 2016b: 89-93). *Eva* es de las más afines entre las italianas a la manera francesa, tanto por su estructura como por el contenido. En cualquier caso, los catálogos consultados indican que el verista siciliano fue prácticamente desconocido en España antes de los años veinte, si bien una nota puntual en *La España Artística* (8-II-1891: 4) dio noticia del pleito que hacia esas fechas Verga sostenía con el editor milanés Sonzogno por los derechos sobre *Cavalleria rusticana* (1884), adaptada por primera vez a la ópera en 1890.

³¹⁴ Es una novela breve sin traducción. Tampoco hemos localizado reediciones modernas. No obstante, la prensa española conocía a Faldella al menos desde 1889 por su pseudónimo *Cimbro*, con que rubricaba sus aportaciones periodísticas. *El Bibliófilo* (IV-1889: 60) citaba algunos de sus relatos y crónicas de viaje, entre ellos *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa* (1880) y *Salita a Montecitorio* (1882-1884). Por esas fechas se anunciaba a la venta —sin traducir— su *Madonna di fuoco e Madonna di neve* (1888), pero es la única referencia hallada. Como curiosidad: en este mismo artículo, el anónimo periodista se refiere a Salvatore Farina como «el novelista italiano más conocido en España» (*El Bibliófilo*, IV-1889: 61).

³¹⁵ En esta narración ambientada en Nápoles encontramos a Cesare, un escritor de novelas que malvive como periodista, y a Leopoldo, romántico abocado al suicidio. Cesare tiene una revelación en el lecho de muerte; expira, pero habiendo encomendado convenientemente su alma a Dios y reconocido el error de no resignarse a vivir al modo común de los hombres, como Vasari cuenta que hizo Leonardo. Actualmente no dispone de traducción.

³¹⁶ El protagonista de esta novela histórica ambientada en la Venecia del siglo XVI es el pintor que le da título. Junto a él aparecen algunos de los que en la época fueron sus discípulos: Sebastiano del Piombo, Tiziano y —este es un anacronismo— Francesco Bassano. La acción transcurre en el contexto de la guerra sostenida por Julio II contra los franceses, ayudado por las alianzas de la Liga Santa (1511). En el antepenúltimo capítulo, el artista muere después de apuñalar a uno de sus numerosos enemigos, alumno del humanista Pietro Bembo. No constan traducciones ni reediciones posteriores de esta obra, aunque en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español sí hemos localizado traduccidas —firmada por C. M. de L. y fechada en 1870— sus *Pie IX, sa vie, son règne, l'homme, le prince, le pape* (1866) —publicada originalmente en Bruselas, de ahí el título en francés—, e *I suicidi di Parigi* (1878); esta última, realizada en 1882 por Joaquín Escudero.

³¹⁷ *Malombra* reúne todos los ingredientes propios de una obra *scapigliata-fin de siècle*: hay un joven escritor huérfano, Corrado Silla, que es requerido por un misterioso conde para que viva en su palacio

- *Entusiasmi* (1881) de Roberto Sacchetti³¹⁸
- *Il mistero del poeta* (1888) de Antonio Fogazzaro³¹⁹
- *Il fuoco*³²⁰ (1900) de Gabriele D'Annunzio³²¹

mientras redacta cierta obra por encargo. Aparece también una mujer fatal, Marina Malombra, y su opuesto, la *donna angelicata* Edith. La peculiaridad de Marina es que cree ser la reencarnación de una antepasada suya en busca de venganza. Hemos incluido esta obra en la lista porque el protagonista es escritor y la escritura funciona en ella como desencadenante para el posterior desarrollo argumental, pero no es realmente un proceso creativo lo que relata. Tuvo una primera versión francesa en 1899 debida a Mme. Charles Laurent —la misma que al año siguiente traduciría *The Light that Failed* de Rudyard Kipling y, entre 1899 y 1901, cinco obras de Matilde Serao y una de Giovanni Verga. La española no llegaría hasta 1912, en la casa barcelonesa Maucci. Un año antes vieron la luz en la misma editorial traducciones de *Daniele Cortis* (1884), *Il mistero del poeta* (1888), *Piccolo mondo antico* (1896) y *Piccolo mondo moderno* (1901), todas —incluida *Malombra*— firmadas por Francisco Javier Godo, excepto la penúltima, que es de M. R. Blanco Belmonte. La traducción española más temprana de Fogazzaro es una de 1908 de *Il santo* (1905), en la imprenta de Fernando Fe, por Ramón M. Tenreiro. Curiosamente, pese a lo tardío de sus traducciones, en nuestra prensa se hallan noticias del escritor desde 1888, y *El Bibliófilo* (XII-1889: 201) anunciaba en venta —aún sin traducir— *Malombra* a finales de 1889. En 1898, Clarín recomendaba encarecidamente la lectura de cualquiera de las obras «del delicadísimo Fogazzaro, [...] este escritor simpático, sugestivo, sincero» (Alas, *Heraldo de Madrid*, 13-II-1898: 1).

³¹⁸ Esta novela publicada de forma póstuma la protagoniza Guido, un pintor que se sacrifica por la patria y en el que Farinelli (2011: 75) ha visto un aprendizaje fracasado en la línea de *L'Éducation sentimentale* flaubertiana. Al igual que el resto de las de Sacchetti, no cuenta con traducciones conocidas.

³¹⁹ El poeta rememora en forma epistolar los pormenores de su romance con Violet Yves, una joven inglesa que había empezado a soñar con él antes de conocerlo personalmente, desde que leyera una de sus obras, aunque prevé casarse con otro hombre en la época en que ellos inician relaciones. Toda la novela gira en torno a ese amor cercado de obstáculos, por lo que su inclusión en esta nómina responde a motivos análogos a los de *Malombra*. El héroe anticipa el amargo final mucho antes de que sobrevenga, pero se aferra como buen poeta a esos sentimientos que le permiten remontarse a altas esferas: «Il pensiero della morte mi brilla sempre davanti ne' miei più forti ardori di spirito, però in forma diversa [...]; nelle commozioni dell'amore ho desiderato un mondo più alto, il mondo della luce e della vita che mi sentivo in cuore, tanto diverse da ogni luce e vita terrena, tanto superiori» (Fogazzaro, 1992: 49).

³²⁰ Stelio Effrena —Stello se llamaba el poeta de la obra homónima de Vigny— es un vate con ínfulas mesiánicas a lo romántico, «hasta el punto que en cuantos le oían por primera vez se generaba un sentimiento ambiguo, mixto de admiración y antipatía, pues manifestábase a sí mismo en formas tan violentamente definidas, que parecían resultar de una voluntad constante de establecer entre él y los extraños una diferencia profunda e inaccesible» (D'Annunzio, 1900: 21). La acción transcurre en Venecia, donde el artista vive admirado por el público e idolatrado por una actriz mayor que él, la Foscarina —es claro el paralelismo con la Fornarina de Miguel Ángel—, que se somete sin vacilar a todos sus deseos, aun sabiendo que para Stelio no significa más que un complemento de su inspiración. La primera traducción de *Il fuoco* data del mismo año de su publicación en el original italiano (1900) en la editorial Maucci, por Tomás Orts-Ramos. Pocos meses antes, la misma imprenta ofrecía *Il piacere* (1889) e *Il trionfo della morte* (1894), a cargo de Emilio Reverter Delmas y el mismo Orts-Ramos, respectivamente.

³²¹ Fue de los autores extranjeros más populares de su época, aunque la incidencia de su poética en la mayoría de los españoles, según los estudios que se han ocupado de ello, parece haber sido relativa. Francisco Villaespesa y Manuel Machado se declararon admiradores de su poesía (*vid.* Scrimieri, 1991: 56-65), pero la presencia constatable de imágenes y caracteres tomados del italiano entre los de aquella generación es significativa sobre todo en la obra de Valle-Inclán, cuyas relaciones ha estudiado Linda Garosi (2009a). De todos modos, hay muchas referencias que prueban que los trabajos de D'Annunzio eran leídos con atención. Así, en la entrevista con Alejandro Sawa que Rafael Cansinos Assens rememora en *La novela de un literato*, el bohemio hispalense declaró que «hay que renovarse o morir, según el lema d'annunziano» (Cansinos Assens, 1996, I: 74). En 1900, José Verdes Montenegro dedicó un artículo a examinar los tipos de mujer retratados en la narrativa de *il Vate*. Allí mismo se lee que «la rapidez inverosímil con que el nombre ilustre del novelista italiano [...] se ha hecho popular en España, demuestra que hay en nuestro medio intelectual condiciones favorables para que el modo como siente D'Annunzio la vida, la naturaleza y el arte, aquí repercuta y se propague» (Verdes Montenegro, *El Álbum Íbero-Americano*, 22-IV-1900: 172). También se le menciona en *Troteras y danzaderas* (1913): «Ese pobre D'Annunzio, de quien se dicen tantas y tan necias perrerías, me parece a mí que ha dado en el clavo cuando asegura que la

- *Bohème italiana* (1909) de Emilio Salgari³²²

Antes de entrar en detalles sobre la caracterización de cinco de estos artistas —que tanto por desconocidos como por representativos estimamos que lo merecen—, cabe precisar que del recuento se han excluido deliberadamente tres obras. La primera es *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), que, aunque muestrario de la sensibilidad adaptada del *Werther*, con su exaltación del amor como fuerza purificadora y su patriotismo, e indudablemente relevante en el contexto de la narrativa italiana anterior a la unificación (Tellini, 1998: 5-8), no es una novela de artista como aquí se entiende, al igual que tampoco lo es la de Goethe. Ortis escribe en el exilio y se lamenta sin tregua por su situación y el amor imposible que profesa, y si bien es cierto que a lo largo de la novela se detectan algunos guiños artísticos —la amada está componiendo su autorretrato la primera vez que la ve; en una de las primeras cartas, el héroe alude de soslayo a «mis versos, [...] estas naderías» (Foscolo, 1993: 80), y el detalle de que el antagonista, Odoardo, retorna de su viaje a Roma en compañía de un pintor—, así como ciertas reflexiones atribuibles a un literato, el argumento no se ocupa de las experiencias de un artista que por tal se tenga.

Razón similar ha motivado la omisión de *Storia di un ideale* (1868) de Tarchetti. Su protagonista, Alfredo, es un administrativo que vive enamorado de una mujer que solo habita en su pensamiento. No es artista, puesto que no intenta personificar la imagen del ideal en un objeto externo diseñado por él; no se detecta, pues, un arte que funcione como elemento canalizador, por más que su sensibilidad sea hermana de la de otros caracteres del mismo autor. La operación en su caso es puramente mental, como en Anselmo, el estudiante de *El caldero de oro* (1814) de Hoffmann, que se debate entre una mujer real y otra literaria. En la novela de Tarchetti, Perla —la mujer soñada— es la protagonista

palabra oral, dirigida inmediatamente a la muchedumbre, no debe tener como fin sino la acción» (Pérez de Ayala, 1991: 185). De hecho, Vicente González Martín (1979: 93) observó que las preocupaciones formales que se traslucen en la prosa y el verso del italiano atrajeron particularmente al escritor ovetense.

³²² Sus ciclos de novelas de aventuras lo convirtieron en uno de los autores más celebrados del entresiglos XIX-XX en España y Francia. Sin embargo, su versión de las *Scènes* de Murger —que eso es, a la postre, la *Bohème italiana*— pasó totalmente desapercibida hasta fechas muy recientes, en traducción de Stéphanie Ameri y Juan Carlos Abril (2015, Quálea). El pintor Ferrol y sus amigos forman una comuna compuesta por literatos y artistas de medio pelo en una casa sita en la periferia de Turín, donde se dedican a sus respectivos oficios únicamente cuando la necesidad apremia: «¡Qué vida, amigos míos!... ¡Una juerga continua!... Ya nadie pensaba en trabajar; es más, para impedir cualquier tentativa, habíamos tirado por las ventanas los pinceles y los colores. Cada tarde era una algarabía infernal, que duraba hasta el alba, para poca satisfacción de los vecinos» (Salgari, 2015: 49).

absoluta; interesa la proyección en sí misma, hecha para protegerse de lo azaroso que el héroe teme en la idea del amor humano.

Tampoco se ajusta a nuestro concepto de artista Andrea Sperelli en *Il piacere* (1889) de D'Annunzio³²³. Este aristócrata, «último descendiente de una raza intelectual [...], completamente empapado de arte, [que] heredó el gusto por todo lo referente al arte, el culto apasionado por la belleza, el paradójico desprecio por los prejuicios, la sed de placer» (D'Annunzio, 1991: 118), se impone la misión de hacer de su propia vida un modelo de extravagante superioridad. Es un dandi que se entretiene con lujos propios de su posición social, rodeado de artificios, hedonista, psíquicamente escindido y tópicamente decadente en sus gustos, conflictos y defectos. La novela, como las de Huysmans y Asunción Silva, está repleta de referencias artísticas; se describen y citan grabados, pinturas, versos, libros raros y objetos de coleccionista, y el arte —el lujo, en definitiva— es percibido como si de un sentimiento o un bien indispensable para la vida se tratase, pero no se da una batalla en ese sentido. Excepto por los cuatro sonetos de corte parnasiano que el protagonista compone en el libro segundo, hallándose lejos de la metrópoli, convaleciente de una herida³²⁴ y en plena crisis espiritual, Sperelli no se dedica en ninguna otra circunstancia a producir obras de creación original, ni le preocupa publicar los frutos de su ingenio. En todo caso, el personaje resulta un esteta deseoso de evadirse de su desasosiego ante el acabamiento presentido de un mundo del que se siente último bastión, inmerso en una atmósfera sofocantemente frívola en la que lo fantástico y lo real, el placer y la muerte se confunden y sobrepujan.

En el caso de la narrativa italiana, las fechas son bastante ilustrativas: el artista como sujeto literario resulta ser hijo predilecto de su *Scapigliatura*, de las circunstancias e inquietudes que movieron a aquellos autores. En su caracterización intervienen poco los postulados veristas, y la índole esencial de su enfrentamiento excede en muchos casos la tópica discordia entre el yo y la colectividad que satura las novelas de artista españolas y francesas. El conflicto de los italianos suele residir, más bien, en «una dialettica di indole antropologica che intreccia desideri di possesso e ansie regressive, ambizioni di gloria e

³²³ Linda Garosi (2009a: 129-143) ha examinado las semejanzas entre Andrea Sperelli y el marqués de Bradomín de las *Sonatas*, tratándolos como descendientes del protagonista de *À rebours*, esto es, identidades fundadas sobre el principio decadente de «sustitución de los valores morales por los estéticos» (Garosi, 2009b: 72). Del papel de Sperelli como emisario de la poética de su creador, las fuentes inspiradoras de sus parlamentos y la importancia del lenguaje en toda la obra se ocupó Mario Praz en la segunda parte de su conocido ensayo (Praz, 1999: 843-851).

³²⁴ Es muy posible que Silvio Kosstí se inspirase en esta sección de la novela de D'Annunzio para situar a su protagonista de *Las tardes del sanatorio* (1909), cuya novela escribe precisamente en las mismas circunstancias.

istinti masochisti, eros e thanatos insomma» (Rosa, 1997: 106). Son héroes también divididos, pero su dualismo —y en esto, como en la propensión a introducir elementos sobrenaturales, se asemejan más a los ingleses— muestra una raíz endógena. Existe, desde luego, una esfera pública que los condiciona, aunque sin que lo que sucede en ese escenario externo afecte sustancialmente al núcleo argumental. Se trata, pues, de artistas que viven replegados hacia adentro en respuesta a un desencanto, siendo no obstante infrecuente que adopten actitudes abiertamente beligerantes. La lucha de clases no representa en ellas una cuestión de verdadero calado.

Examinemos ahora brevemente el caso de Lorenzo Alviati, el primero de los relatos de *Amore nell'arte* (1869). Este músico nacido en un pueblo de Piamonte es presentado por el narrador testigo como un alma elevada, de las «nate per l'eternità, [che] sentono il peso del finito, e anelano di spezzare i legami della materia che le incatena e le opprime» (Tarchetti, 2017: 13). Entregado al arte desde muy joven, Alviati afirma habitar su propia dimensión; rechaza el amor carnal y a la mujer que lo inspira como una forma degradada del verdadero amor a lo sublime —el único, para él, que cabe a un artista. Amante de lo inefable, abomina el contacto físico y preconiza una imagen del artista puramente romántica: «Gli artisti sono uomini che precedono gli altri —vanno innanzi e additano il sentiero, si voltano indietro e si trovano soli... questi grandi, questi infelici solitari!» (33). Creyéndose incapaz de amar como el resto de los hombres, el compositor se encapricha de una mujer moribunda, espiritualizada por los síntomas de la tisis³²⁵, a la que previamente —cuando todavía la creía capaz de excitar sus instintos— había desdeñado.

Este personaje, pese a la brevedad relativa de su historia, constituye un caso particularmente interesante por ser de los pocos artistas que reflexionan en primera persona sobre la consistencia de sus afectos y la conexión entre el arte y su sexualidad alambicada. Lorenzo ama en Adalgisa lo perdurable, que es también, paradójicamente, cuanto en ella anuncia el fin próximo, lo que en su no-ser presume puro e inmutable, que rehúye toda clasificación, como la propia música: «I rapporti misteriosi che esistono tra la di lei memoria e la mia arte, e come questa attinga da quella, e quella si avvivi nella fiamma di questa, e formino un tutto solo ed armonico» (Tarchetti, 2017: 43). Tras morir

³²⁵ Con respecto a la inclinación de cierto sector del Romanticismo hacia lo lúgubre, y en particular la belleza enferma, muerta o deforme —especialmente acusada, según se notará, entre los autores de esta generación—, Praz recordaba que «esos mismos temas se insertaron dentro del gusto general de la época, proclive a lo desordenado, lo macabro, lo terrorífico y lo extraño» (Praz, 1999: 97). Asimismo, un recorrido en perspectiva por los numerosos casos patológicos que se dan entre los protagonistas de la narrativa italiana postunitaria se encuentra en el trabajo de Tellini (1998: 273-277).

la enferma, redirige sus anhelos a la Venus de Médici³²⁶, y solo cuando se le impide volver a visitar la galería donde la escultura se halla expuesta, el artista se entrega a un amor onanístico sobre el que el narrador rehúsa dar detalles. Muere recluido en un sanatorio, perdida la razón y relegadas al olvido sus mejores obras.

Músico es también Riccardo Waitzen, huérfano de origen húngaro trasladado a Viena. El segundo de los tarchettianos es un jugador empedernido que dilapida su fortuna en el curso de dos años, pero el relato apenas se detiene sobre este aspecto de su vida. Pronto aparece en su camino una adolescente, Anna Roof, que también resulta estar enferma, como la de Lorenzo, y además sabe que tiene los días contados. Se casan, poniendo fin así a los apuros económicos del artista, con la condición de que él siga amando su memoria después de que muera. El canto de la musa, «quella emanazione divina e incomprensibile di tutta la sua persona» (Tarchetti, 2017: 70), más que una fuente de inspiración se convierte entonces en un instrumento que permite al músico trasponer los límites de la realidad material —lo mismo que para el músico Krespel de Hoffmann representaba el canto de su hija. En ese estado de enajenación artística compone melodías que le valen el aplauso del público en todas las capitales europeas. Una vez desaparecida Anna, Waitzen se siente extrañamente poseído por su espíritu cada vez que se sitúa frente al piano. El recuerdo sigue pesando sobre él, cada vez más amenazador, incluso cuando decide abandonar la música. Todos los esfuerzos para rehacer su vida resultan vanos. La noche del baile de su segunda boda, el infeliz es solicitado por los asistentes para que ejecute una pieza con acompañamiento. Quien se sienta a su lado resulta ser una doble de la difunta, salida de no se sabe dónde para recordarle la promesa incumplida de amor eterno. El artista no sobrevive al terror que aquella visión le produce.

La acción del último relato —el más próximo de los tres a la estructura típica de las biografías de Vasari— arranca en un pueblo de Saboya. Bouvard, un niño deforme y enfermizo, presiente que está destinado a ser artista la misma noche en que el padre lo abandona³²⁷. Un golpe de suerte le hace ser encontrado por un ciego, violinista famoso caído en desgracia que lo toma a su cuidado e inicia en su arte. Con el tiempo, Bouvard

³²⁶ En rasgos de este tipo se vislumbra el legado de Jacopo Ortis, como otros artistas europeos visten el frac azul en recuerdo de Werther: «Enamorado, sí, ¿y qué? Sé de muchos que lo están de la Venus medicea, de la Psique y hasta de la luna o de su estrella predilecta» (Foscolo, 1993: 94).

³²⁷ En la introducción a la biografía de Brunelleschi se lee: «A veces la naturaleza crea personas pequeñas y de aspecto insignificante al nacer, pero los dota de tanta grandeza, [...] por eso nunca se debería desdeñar el aspecto carente de gracia natural y belleza de algunas personas, pues la naturaleza puede haberles dado, al llegar al mundo, alguna virtud, [...] y muchas veces nace en estos seres deformes un espíritu tan generoso y un corazón tan sincero que, al mezclarse con la nobleza, no es posible esperar de ellos más que enormes maravillas» (Vasari, 2013: 79).

obtiene fama y riqueza, pero su aspecto físico le veda la posibilidad de atraer a mujer alguna. Este músico, que lee entusiasmado la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, lleva una vida errante y medita en una barca a orillas del Lemán sobre las miserias humanas, concluye evitando el contacto con la sociedad, sublevado contra el destino solitario a que su fealdad lo condena. El rencor no le impide enamorarse de Giulia, una aristócrata veleidosa que no comprende la naturaleza de su pasión, ni mucho menos la corresponde. Pasados cuatro años, Giulia muere la víspera de su boda con otro hombre. El eremita reaparece entonces consumido por un despecho malsano, mezcla de pasión y odio, y rapta el cadáver³²⁸. Las horas siguientes transcurren entre «dei gemiti e delle grida soffocate [e] un suono di violino, da cui erano rimasti affascinati e sedotti come da un'armonia soprannaturale» (Tarchetti, 2017: 117-118). El desenlace apoteósico de este relato recuerda, salvando las distancias, al de *El niño de la bola* (1880) de Alarcón: cuando Bouvard es descubierto en su ático por los vecinos, el violín yace hecho astillas, mientras el músico ya muerto continúa unido en un abrazo desesperado al cuerpo de la displicente musa, como Manuel Venegas con Soledad.

La *Eva* (1873) verguiana constituye un caso singular desde que su interpretación es susceptible de variar según se atienda o no al prólogo³²⁹ —y sabemos, por ejemplo, que la traducción española de 1936 lo suprimió (*vid.* Muñoz Benítez, 2016b: 94-95). Este prólogo, aunque breve, la convierte en una de las novelas de artista italianas más explícitamente combativas de cuantas hemos tenido ocasión de estudiar. El catanés advierte en sus primeras líneas a los lectores que allí se ofrece el relato de «algo que os pertenece, que es fruto de vuestras pasiones» (Verga, 1924: 7), para a continuación arremeter contra la corrupción moral de los hombres y mujeres de su tiempo, de la que el arte no es, a su entender, más que un reflejo, a la par que arma arrojada que obliga a la burguesía hipócrita a mirar de frente las secuelas de sus propios vicios: «No prediquéis moralidad, vosotros que no tenéis de eso sino lo necesario para cerrar los ojos al

³²⁸ Un caso de necrofilia absuelto en los tribunales se relata en «La Tombe» (1884), cuento breve de Maupassant aparecido por primera vez en el diario *Gil Blas*. Tampoco podemos dejar de recordar aquí el precedente de las *Noches lúgubres* (1789-1790) de José Cadalso.

³²⁹ Los prólogos de algunas obras veristas sirvieron para sentar las bases teóricas de aquella manera de narrar inspirada por el ejemplo de Zola, aunque difiriese de su método en algunos matices. Verga, particularmente interesado en el principio de impersonalidad, apostaba por «un'opera che, totalmente indipendente dal proprio demiurgo, doveva dare l'impressione di una ricreazione spontanea del reale» (Garosi, 2007: 96). El prefacio de *Eva*, pese a lo temprano —faltaban todavía ocho años para que viese la luz *I Malavoglia* (1881)—, acusa una concepción de la novela muy cercana a la que el siciliano defendería posteriormente.

espectáculo de las miserias que engendráis, [...] que el arte recoge para tirároslos después a la cara» (9).

La voluntad que mueve la relación de las desdichas de un pintor emigrado desde su Sicilia natal a Florencia es inequívoca. A partir de esa base crítica, lo que podría verse como folletinesco melodrama permite una segunda lectura más profunda. El artista, al que el narrador ve aparecer en una fiesta de disfraces ataviado como un pierrot³³⁰, ya tosedor y febril, se dispone a confesarle el origen de la corrosión de sus etéreos ideales. La mutación que en Lanti provocan la miseria y el desengaño es tal, que le lleva a afirmar que «no hay nada verdadero sino las modificaciones de nuestros nervios o la temperatura de nuestra sangre» (Verga, 1924: 36), y que «el amor reside más que nada en un conjunto de circunstancias» (162). Un amor degenerado en lujuria por las carencias materiales y la venta de su arte, vulgarizado a cambio de sobrevivir, operan en el pintor una animalización de cuño zolesco. Es difícil no acordarse de los artistas sawianos y del pintor de Rodríguez Solís cuando Enrico se postra ante la bailarina en desesperada rendición³³¹, ebrio de celosa sensualidad, y añora a la familia que ha dejado atrás por perseguir entelequias. Con todo, tampoco el italiano se arrepiente de sus desafueros, ni siquiera estando a punto de morir. En su última conversación se dirige al narrador testigo —un tipo razonable al que tiene por representante de la sociedad— así: «¡Qué me importan mi

³³⁰ Otro subterfugio narrativo usado por escritores y artistas europeos —común, sobre todo, entre los franceses— para «camuflarse» dentro de sus obras fue el de las figuras circenses: «El bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido imágenes hiperbólicas y a propósito *deformantes*, con las que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza de su arte. Se trata de un autorretrato encubierto» (Starobinski, 2007: 8). Un exponente hispano de esta tendencia lo encontramos en Rip-Rip, protagonista de la novela breve *Pobre clown* (1900), y en Luis Gracián, personaje de *Bohemia sentimental* (1899); ambos fueron creación del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: «El ideal de Luis era la pantomima. Quería hacer pantomimas trágicas, pantomimas psicológicas, pantomimas profundas. Deseaba compendiar todas las pasiones de la humanidad, todas las ideas de los hombres, todas las sensibilidades de las mujeres en dramas mudos y evocadores, representados por Pierrot y Colombina» (Gómez Carrillo, 1995a: 69). Asimismo, en la primera parte de *La pata de la raposa* (1912) de Pérez de Ayala, el poeta protagonista pasa una temporada viviendo con una familia de artistas circenses y participando en sus espectáculos.

³³¹ «Yo miraba estupefacto, y la cabeza me ardía y sentía vértigos; acometíanme monstruosas codicias y ansias y desalientos y orgullos por mi arte» (Verga, 1924: 43). Compárese esta imagen de furor estético-sensual en el pintor italiano con las de los artistas españoles: «Julián no sabía qué decir; tembloroso y mudo contemplaba a Eva en éxtasis; parecía un místico de la antigüedad adorando una aparición celeste» (Rodríguez Solís, 1884: 14); «vivir exclusivamente consagrado al culto de Julia; a adorarla, [...] a caer extático de rodillas en el suelo, cuando adoptaba ella, sin darse cuenta de lo que hacía, una de esas hermosas actitudes de estatua griega» (Sawa, 2009: 211-212); «Daniel Carmona la contemplaba como en éxtasis, sintiendo aletear bajo sus ojos lo incomunicable» (Zamacois, 1925: 349); «Renovales se arrodilló junto a la cama, en un transporte de admiración, con toda la vehemencia de su entusiasmo, besando aquella carne sin que la suya se estremeciese» (Blasco Ibáñez, 1998: 221); «fue su adoración por ella éxtasis de místico ante las imágenes que adornan los altares» (Dicenta, 2018a: 65). Mucho antes que ellos lo había hecho el pintor Berthold: «Los rayos de sol iluminaban su rostro angelical. Me observaba con una mirada indescriptible... Santa Catalina..., no, más que ella..., ¡mi ideal, era mi ideal! Extasiado me arrojé a sus pies» (Hoffmann, 2014c: 441).

conciencia y todos esos fantasmas que a fuerza de palabras habéis creado!» (216). En un último arranque de rabia maldice al arte y a la musa que lo han conducido a semejante estado³³², y a los que reconoce sin embargo como los únicos amores genuinos en un mundo de apariencias³³³.

Concluimos nuestro análisis con un artista nunca reeditado ni traducido desde la publicación de su novela en 1874. Cirillo di Roccaspana (*Il male dell'arte*), hijo de duques y príncipes, pasa la infancia y adolescencia aburriéndose junto a un ayo permisivo. Nada le atrae ni interesa, hasta que cierto día tiene una revelación, al entrar en una capilla para guarecerse de la lluvia, contemplando la pintura de un Cristo penitente. Desde ese momento resuelve dedicarse al arte. Prueba con la escultura, la pintura y la música, aplicándose al estudio de todas sin que ninguna tentativa le satisfaga, y de ahí llega a una conclusión previsible: «Eva ortodossa o Pandora pagana: senza lei, la vita e l'arte non poterono incominciare e non potranno nemmeno continuare ad esistere» (Faldella, 1874: 53). No cualquier mujer le sirve de modelo. Se prenda de una desconocida en la calle, de nombre Alfonsina, que por azar resultará ser la misma con la que su padre le ha concertado matrimonio. Su inspiración decae desde que la musa deja de ser una sugerente sombra anónima³³⁴. Sintiendo entonces anulado como artista, la locura —simbólica negación total, en su caso— no tarda en sobrevenir. En un arrebato destruye su obra maestra, queriendo fundirse con ella para recuperar la esencia de su creatividad perdida, y asfixia a la esposa antes de salir huyendo³³⁵. A partir de ahí se impone una vida de

³³² Prácticamente todas las novelas de artista italianas citadas en esta sección coinciden en la presencia del motivo de la mujer-musa instrumentalizada, representada alternativamente como salvadora o ídolo inspirador de pasiones funestas. Atracciones morbosas hacia seres perversos y otros casos de descenso al abismo se relatan en «L'alfier nero» (1867) de Arrigo Boito, *Fosca* (1869) de Tarchetti, *Nedda* (1874) de Verga, *Memorie del presbiterio* (1877) de Emilio Praga y *Senso* (1883) de Camillo Boito.

³³³ Bertacchini apuntaba el influjo de la poética *scapigliata* en la constitución de este personaje, «un discutibile *enfant du siècle* alla Tarchetti» (1991: 187), modesto, porque en la progresión del relato percibía un recurso de ironización progresiva —análogo al que veremos después en *El Cisne de Vilamorta* (1885) de Pardo Bazán— y anunciador, a su juicio, de la conciencia más madura del Verga verista. Baldi, en cambio, inscribe el argumento de *Eva* en el subtipo de la novela de formación rematada con una «conquista inútil», porque, según él, el artista «scopre che l'unico valore autentico è costituito dal rientro nel grembo originario della famiglia e della terra natale, lontano dalle "irrequietudini" morbose della capitale, ma lo scopre quando già è condotto in fin di vita dalla malattia» (Baldi, 2007: 54).

³³⁴ Análogo proceso vive Enrico Lanti cuando inicia la convivencia con su musa, aunque la humanización del ideal no inspira a este último ideas homicidas: «Me pasaba las horas muertas delante del caballete, al lado de aquella mujer que en otro tiempo me llenara el alma de tanta luz y de tantos colores, y ahora me pegaba los botones de la americana y ninguna inspiración me sugería; y muchas veces me arrancaba mechones de pelo o lloraba de rabia, o daba en el lienzo pinceladas que borraba al día siguiente» (Verga, 1924: 137-138).

³³⁵ El patrón argumental coincide con los de *L'Affaire Clémenceau* (1866) de Dumas, *La sonata a Kreutzer* (1889) de Tolstói y *¿Loco o delincuente?* (1890) de Vega Armentero, aunque solo el ruso responsabiliza al arte del asesinato que su protagonista comete: «Él y su música fueron la causa de todo lo que sucedió» (Tolstói, 2012: 91). En el caso de Cirillo, el crimen lo inspira la incapacidad de crear. Arte,

peregrinaje, desempeñando los oficios más humildes con el objeto de expiar la culpa a su modo. La tesis del prófugo —que confiesa el crimen en una carta— es terminante: «Il male dell'arte sconvolge la natura delle cose» (Faldella, 1874: 96).

Más allá de las convergencias temáticas y estilísticas atribuibles a la moda estética de la época y al sustrato balzaquiano —que sin duda persiste, en Italia como en España y también, aunque acaso en menor medida, en la narrativa anglosajona—, el parecido entre los artistas de la novela italiana y los de la española nos parece muy remoto. La escasez de traducciones y referencias periodísticas deja poco margen de duda a este respecto³³⁶. No le faltaban motivos a Pardo Bazán para reconocer, en una reseña de la obra crítica del napolitano Vittorio Pica (*All'avanguardia*, 1890), que «de asunto de letras italianas ignoramos mucho aquí, y para saber algo necesitaríamos reunir una bibliotequita y derrochar bastante dinero y tiempo» (Pardo Bazán, *La España Moderna*, 1890: 165).

enajenación y tentativa de feminicidio —en este caso queda solo en tentativa— se dan también la mano en la novela breve de Raul Vilar, el escultor de *Loucura...* (1910) del lisboeta Mário de Sá-Carneiro.

³³⁶ Sin embargo, el pionero estudio comparatista que Vicente González Martín (1979) consagró a la presencia de la cultura italiana en las obras de Vicente Blasco Ibáñez y Ramón Pérez de Ayala puso de manifiesto que, sobre todo a inicios del XX, las lagunas en este ámbito intentaron subsanarse hasta cierto punto. Blasco habría leído con interés, además de los clásicos del Trecento y Cinquecento y la archiconocida obra de Manzoni, algunos trabajos de Fogazzaro y De Amicis —sobre todo de este último—, amén de dedicar algunos comentarios críticos a sus coetáneos Alfredo Vanni, Gilberto Beccari, Ricciotto Canudo y Mario Puccini (*vid.* González Martín, 1979: 33-37).

2.2.5 Rusia

En las conclusiones a su estudio de 1922, Herbert Marcuse anotó que la literatura rusa había sido la única de las europeas en ignorar el tema del artista como sujeto en conflicto. De consuno con la teoría de Lukács, el investigador atribuía esta carencia al hecho de que en aquella cultura «regna l'unità delle forme di vita, la profonda unità dell'artista e del suo popolo» (Marcuse, 1985: 432). No teniendo, pues, asiento en su realidad sociocultural los factores inspiradores del *Künstlerroman* europeo, Marcuse infería que dicha fórmula literaria era inviable por principio. La ausencia de personajes artistas relevantes entre los grandes títulos novelescos que Rusia vio nacer en esa época así parece confirmarlo.

Es cierto que, a excepción de *El pintor* [Живописец; *Zhivopisets*] (1833)³³⁷ de Nikolái Polevói³³⁸, no conocemos ninguna novela rusa adscribible al género antes del siglo XX. Casi todos los sujetos localizados protagonizan relatos no muy extensos, cuando no son engranajes accesorios dentro de un complejo microcosmos. No obstante, una lectura de las traducciones que últimamente se han llevado a cabo y la revisión de catálogos y estudios facilitada por los recursos informáticos hoy disponibles permiten notar que al menos la cuentística rusa sí tuvo artistas, determinados en su caracterización por las especiales circunstancias sociopolíticas, económicas y culturales de la nación, pero también por los referentes extranjeros. En esta literatura se dio, quizás, como en Inglaterra y Estados Unidos, preferencia al género breve, interesando de los artistas su dimensión taumátúrgica, proclive a lo extraordinario —en las líneas vasariana y

³³⁷ El pintor Arkady Ivanóvich es la viva imagen del genio romántico, síntesis del espiritualismo ruso con los estilos de Goethe y Hoffmann —de hecho, en el texto hemos detectado una mención directa a *Opiniones del gato Murr* y alguna cita del *Torquato Tasso*. De esta mezcla resulta un carácter heterodoxo con dejes misantrópicos, inseguro, profundamente piadoso, mortificado por una sed de idealidad en la que se funden el amor al arte y a una mujer esquiva entreverados de raptos místicos. La práctica totalidad de la narración la ocupa el relato del protagonista en primera persona de los pormenores de su vida y sus procesos creativos. Esta novela breve apareció en el tomo 51 (1833) de la revista *Telégrafo de Moscú* [Московский телеграф; *Moskovskiy telegraf*], y posteriormente fue reeditada en la colección *Sueños y vida* (1834) [Мечты и жизнь; *Mechty i zhizn'*], que incluye, entre otras composiciones, una autobiografía de Polevói. No tenemos noticia de que se haya traducido a ninguna lengua.

³³⁸ El catálogo de la BNF informa de una traducción francesa de 1857 por Xavier Marmier, de título *Les Drames intimes*, con un texto de Polevói que no hemos logrado identificar ni fechar —«Lioudmila»—, junto a «Historia de dos zapatos» (1839) de Vladímir Sollogub; «El examen» (s.f.) de Aleksandr Bestúzhev Marlinski; «Una agradable sorpresa» (s.f.) del barón Andréi Korf y el poema «La fuente de Bakhchisarai» (1822) de Pushkin. No hemos encontrado más evidencias de que los cuentos de Polevói se difundieran en la Europa de su época. Existe una recopilación francesa reciente, *Bienheureux les fous*, realizada por Virginie Tellier (2011, José Corti), que ofrece comentario, traducción y edición de algunos textos de Konstantin Aksakov, Polevói y Odóievski, con un estudio de sus héroes románticos.

hoffmaniana—, más que su papel social³³⁹. Refuerza nuestra suposición el comentario de Alfredo Hermosillo (2017: 16) en su edición de los *Cuentos de San Petersburgo*, a propósito de que en los círculos literarios rusos corrían variantes de las *Kunstlernovellen* de Hoffmann³⁴⁰. En cualquier caso, el registro que aquí ofrecemos no pretende ser exhaustivo. Es probable que algunas referencias hayan pasado inadvertidas en el proceso de recopilación, dada la fragmentariedad de las traducciones disponibles de autores rusos de segunda fila³⁴¹:

- «El último cuarteto de Beethoven» [Последний квартет Бетховена] (1830) de Vladímir Odóievski³⁴²
- «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» (1831) de Vladímir Odóievski³⁴³

³³⁹ Recordaba Lucien Goldmann, al repasar los términos de la correlación expuesta por Lukács, que, frente a la naturaleza dialéctica de la novela, en la que se da a un tiempo comunión y ruptura entre el héroe y su mundo, en el caso de los otros géneros, «la sola ruptura radical habría desembocado en la tragedia o en la poesía lírica, y la ausencia de ruptura, o la existencia de una ruptura simplemente accidental, habría conducido a la epopeya o al cuento» (Goldmann, 1967: 17).

³⁴⁰ La fe profesada por algunos artistas hoffmanianos con respecto a la condición de su oficio resultaba, desde luego, muy asimilable al providencialismo sumiso del pueblo ruso: «¿Por qué no imaginar que Dios nos ha creado para que nos ocupemos de lo que puede representarse? [...] Tanto los animales como nosotros mismos somos máquinas adecuadas para elaborar determinados productos y amasarlos para la mesa del rey desconocido» (Hoffmann, 2014c: 430).

³⁴¹ De Nikolái Nekrásov solo consta actualmente, sin contar las composiciones desgranadas en antologías, una traducción íntegra de su poemario *Poeta y ciudadano* (1856) por Tomás Nuño Oraá (Euskoprint, 2009). Otros ejemplos representativos son Dmitri Grigoróvich y Faddéi Bulgarin, de quienes solo disponemos en español, respectivamente, de una versión de sus *Memorias literarias* (1892) y de «Fábulas verosímiles, o un viaje por el mundo en el siglo XXIX» (1824). Entre los de Vladímir Odóievski tenemos localizados diez relatos: «El cosmorama» (1839) (2009, Maldoror) por Jorge Segovia y Violetta Beck, «El fantasma» (1835) (1990, Heptada), a cargo de Arturo Marián y Esther Llanos, y una selección formada por «El día de Año Nuevo» (1837), «La aldea dentro de la cajita de rapé» (1834), «El muerto viviente» (1838), «El artista» (1839), «La martingala» (1846), «La ciudad sin nombre» (1839), «Dos días en la vida del globo terrestre» (1825) y «El año 4438» (1840), por James y Marian Womack en *El día de Año Nuevo y otros cuentos maravillosos* (2010, Nevsky Prospects). Hay, por último, escritores rusos que poseen distintas versiones de un solo texto —*La familia Golovliov* (1875-1880) de Mijaíl Saltykov-Shchedrín— o están aún sin traducir, que es el caso de Alekséi Písemski y Nikolái Polevói. Roberto Monforte (2010: 309), en su trabajo sobre las vías de difusión de la literatura rusa en la España del siglo XIX, sitúa la primera traducción en 1838, cuando una revista barcelonesa publicó una oda de Gavriila Derzhavin.

³⁴² La acción transcurre en la primavera de 1827, poco antes de la muerte del compositor. Un Beethoven ya sordo, medio demente y apesadumbrado por la incompreensión de las mentes vulgares se apaga en medio de la indiferencia general, asistido por una discípula. Es muy posible que a Odóievski lo inspirasen reflexiones como esta: «¿Y qué ocurre si la profunda coherencia interna de toda composición de Beethoven escapa solo a vuestra débil visión; si es únicamente culpa vuestra el no entender el lenguaje del maestro, comprensible para los iniciados; si las puertas del más íntimo santuario han estado cerradas para vosotros?» (Hoffmann, 2014b: 91). El relato se publicó en el almanaque literario *Flores del Norte* [Се́верные цветы; *Sévernnyye tsvety*] en 1830 y fue incluido en la sexta noche de *Noches rusas* (1844). Esta última, considerada la obra más importante del autor, puede leerse en francés e inglés: *Les Nuits russes* (1991, L'Âge d'Homme) por Marion Graf y *Russian Nights* (1997, Northwestern University Press), a cargo de Olga Koshansky-Olienikov y Ralph E. Matlaw.

³⁴³ El fantasma de Giambattista Piranesi, arquitecto y grabador italiano del siglo XVIII, se dirige a un bibliófilo para pedirle ayuda. Obsesionado con trasladar sus diseños a la realidad, el espíritu del artista no

- «El improvisador» [Импровизатор] (1833) de Vladímir Odóievski³⁴⁴
- «Sebastian Bach» [Себастьян Бах] (1835) de Vladímir Odóievski³⁴⁵
- «La avenida Nevski» [Невський проспект] (1835)³⁴⁶ de Nikolái Gógol³⁴⁷
- «El retrato» [Портрет] (1835-1842) de Nikolái Gógol
- «El día de Año Nuevo» [Новый год] (1837) de Vladímir Odóievski³⁴⁸

puede descansar en paz hasta ver cumplido su deseo. Este cuento apareció originalmente con título italiano, un año después que el anterior y en la misma publicación, y puede leerse en la tercera de sus *Noches rusas*.

³⁴⁴ Cipriano es un poeta desesperado por lo difícil que le resulta componer versos. Acude a un médico con fama de hechicero que le concede el don infinito de la elocuencia y la facultad de desentrañar todos los misterios de la vida. A partir de ahí, los sentidos se le agudizan tanto que el mundo entero se descompone ante sus ojos. Al comprender lo sobrenatural, la religión, el amor y el arte se transforman para él en un entramado de operaciones aritméticas, reducidos a sus principios esenciales, como si los viese a través de un microscopio. El artista concluye sus días en la miseria, añorando su antiguo estado y los poemas inspirados por el amor a una musa que dejó de ser tal en cuanto descubrió la esencia de sus atractivos. Este cuento ocupa la séptima noche de *Noches rusas*.

³⁴⁵ En el Bach de Odóievski se ve al prototipo del genio ensimismado que hace del arte una religión, unido a su instrumento por una conexión espiritual que sobrepuja los afectos humanos. El autor recrea la progresiva ceguera del compositor hasta su muerte. Al igual que sus otros relatos musicales, también este se publicó originariamente en la prensa. Corresponde a la octava de las *Noches rusas*.

³⁴⁶ Es un relato a dos voces entre un pintor y un militar. El artista, Piskariov, queda fascinado por la belleza de una prostituta sin saber que lo es. Desde que la realidad se le impone comienza a vivir una existencia paralela, entregado al consumo compulsivo de opio, en cuyos trances oníricos se figura a la hetaira purificada del ambiente mundano. Cuando esta desdeña su propuesta de redención, el idealista se suicida, no pudiendo asimilar el contraste entre la banalidad de la musa y la excelsitud de la imagen soñada. Este motivo de la mujer *caída* como materia potencialmente moldeable por el artista-Pigmalión, a menudo zanjado con la aniquilación del agente masculino, lo veremos explorado al detalle en varias novelas españolas, entre las cuales *La mujer de todo el mundo* (1885) y *Declaración de un vencido* (1887) de Alejandro Sawa son dos de los exponentes más ilustrativos (vid. Fernández, 2005a), junto a *El poeta y el banquero* (1842) de Pedro Mata, *El punto negro* (1897) de Eduardo Zamacois y *Troteras y danzaderas* (1913) de Ramón Pérez de Ayala, y con un final distinto en *Sobre el cieno* (1910) de Antonio Roldán y *Encarnación* (1913) de Joaquín Dicenta. El cuento de Gógol apareció por primera vez en la colección *Arabescos* [*Арабеску*] (1835) y lo ha traducido Alfredo Hermosillo (2017, Cátedra).

³⁴⁷ Las alusiones más antiguas halladas en la prensa española a Gógol datan de 1849. Un artículo advertía de la preparación de *Memorias de un loco* (1835), «bellísima producción, que por el interés del argumento, y la originalidad y encanto del estilo ha de sustituir dignamente a la que estamos insertando» (*La Ilustración*, 28-IV-1849: 67). Asimismo, también en 1849 *El Historiador palmesano* anunció la traducción de una novela gogoliana «de costumbres», aunque, de acuerdo con Alfredo Hermosillo (2010: 335-336), aquella fue una promesa que no llegó a realizarse. Ya en 1861, *El Contemporáneo* inició en el número 306 la publicación por entregas de *Tarás Bulba* (1842), y en la última década del siglo la colección de Biblioteca Universal anunciaba con frecuencia la venta de dicha obra traducida en volumen. No obstante, en *La Lectura* se dijo de Gógol, todavía en 1902, que su nombre era «en España desconocido o poco menos, a pesar de pertenecer a uno de los literatos de mayor talento que ha producido Rusia en el pasado siglo» (Kotliariewsky, I-1902: 361). Sabemos que *Almas muertas* (1842) se leía en francés por lo menos desde 1859, y que dos de las recopilaciones de sus cuentos más tempranas se publicaron en 1856 y 1899, con traducciones de Xavier Marmier y Henri Chirol. En ninguna de ellas figuran «La avenida Nevski» ni «El retrato», no obstante, y todas las traducciones de sus obras completas identificadas en los catálogos datan de mediados del siglo xx. Roberto Monforte (2010: 316) ha señalado, además, que «la narrativa de Gógol, con su concatenación de calambures y juegos de palabras, sus agudos contrastes, su prosa rítmica y sus peculiaridades sintácticas, plantea unas complejidades traductológicas de difícil solución».

³⁴⁸ En este relato tripartito, un grupo de jóvenes recién egresados establece la tradición de reunirse la última noche del año. En la primera escena cada cual se compromete a llevar a cabo en solitario un gran proyecto intelectual, y el anfitrión —un aprendiz de literato llamado Viácheslav— sella el pacto consignando sus planes en un poema. Transcurridos algunos años, uno de los asistentes —el narrador testigo— acude a la cita en la fecha prometida y descubre a Viácheslav reconociéndose ya derrotado como artista y convertido en padre de un niño en el que cifra todas sus esperanzas frustradas. El cuento termina

- «Noches egipcias» [Египетские ночи] (1837)³⁴⁹ de Aleksandr Pushkin³⁵⁰
- «El artista» [Живописец] (1839) de Vladímir Odóievski³⁵¹
- «Albert» [Альберт] (1858) de Lev Tolstói³⁵²
- «Esposas de artistas» [Жёны артистов] (1880)³⁵³ de Antón Chéjov³⁵⁴

con el mismo personaje dedicándose a la intriga política, sin tiempo para pasar la Nochevieja con sus amigos ni mucho menos acordarse de sus sueños de gloria literaria. Se publicó en el primer número (enero de 1837) del periódico *Apéndices literarios del Ruso Inválido* [Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”]; *Literaturnykh pribavleniyakh k “Russkomu invalidu”*. Puede leerse en traducción española en *El día de Año Nuevo y otros cuentos maravillosos*.

³⁴⁹ En este cuento con final abierto, un poeta ruso ayuda a otro recién llegado de Italia a presentarse en la alta sociedad. Se publicó en el número 8 de la revista *El Contemporáneo* [Современник; *Sovremennik*] en 1837, y fue editado en volumen a partir de 1855. No hemos localizado ninguna traducción española anterior a la de Irene Tchernova en sus *Obras escogidas* (1967, Aguilar). Otras composiciones en las que Pushkin abordó el tema del genio —en verso— son «El poeta» (1827) y «El profeta» (1826).

³⁵⁰ De «Alejandro Puchkine, el semidiós del verso ruso» (Pardo Bazán, 2009: 298) las traducciones españolas fueron relativamente tempranas. Carmen Bravo Villasante (1989: 119) citaba una edición de sus *Poemas dramáticos*, impresa en Barcelona en 1865, y Roberto Monforte (2010: 309-310) sitúa en los años cuarenta y cincuenta una versión de *La hija del capitán* (1836) y el cuento «La tempestad» (1830). El contacto con el resto de su obra tuvo que darse a través de las versiones de H. Dupont y Prosper Mérimée. El primero tradujo en dos volúmenes (1847) una selección de obras escogidas, y dos años más tarde el autor de *Carmen* volcó *La dama de picas* (1833), a la que seguirían en la década siguiente *Los zingaros* (1827) y algunos textos poéticos. «Noches egipcias» no estuvo entre las elegidas. El conjunto de la producción literaria de Pushkin, al igual que sucedió en ese entonces con tantos otros autores extranjeros, aunque elogiado, se conocía de forma parcial.

³⁵¹ De acuerdo con la sección bibliográfica del estudio de Neil Cornwell (2015: 379), «El artista» se publicó por primera vez en 1839, en la revista *Anales Patrios* [Отечественные записки; *Otechestvennyye zapiski*] (10, VI, 3). En español se encuentra en *El día de Año Nuevo y otros cuentos maravillosos*.

³⁵² Albert encarna el tipo del virtuoso dipsómano, agraciado con el don de conmocionar a las masas en compañía de su violín. Este espíritu libre desprecia los ofrecimientos de un aristócrata que pretende protegerlo y vive vindicándose a sí mismo, arrullado por el recuerdo de un ideal femenino que ejerce una extraña fascinación sobre él. En este relato hay también un personaje pintor, Petrov, en cuyas palabras bien pudiera ocultarse un trasunto del propio novelista: «No era un artista cualquiera, ni un tocador mecánico, ni un loco, ni un hombre perdido; era un genio. [...] Él ha cumplido cuanto Dios puso en él y por eso debemos llamarle un gran hombre. Vosotros podíais despreciarle, hacerle sufrir, humillarle. [...] Pero era y será infinitamente superior a todos vosotros» (Tolstói, 1977: 343).

³⁵³ Es el único de los relatos de artistas de Chéjov que no figura en la edición de sus cuentos completos a cargo de Paul Viejo. Tampoco lo hemos localizado en ninguna de las cincuenta y una colecciones de cuentos en español que actualmente contienen relatos traducidos de este autor. Existe una traducción en inglés muy reciente —la primera y única en este idioma, según se indica en el exordio— por Maria Bloshteyn (2015, NYREV), cuya referencia completa puede encontrarse en la bibliografía. La acción transcurre en Lisboa. El novelista Alphonso Zinzaga, viéndose sin dinero, visita en busca de auxilio las casas de sus vecinos —un pintor, un actor de teatro y un músico—, y a todos los halla enfrascados en violentas disputas con sus respectivas mujeres, cada cual por un motivo relacionado con su arte. En concreto, la escena del pintor Francesco Butrontsa, que no consigue persuadir a Carolina de que pose desnuda, es más que posible que la inspirase *Le Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac. Este relato de Chéjov, al presentar a sus cuatro artistas como enajenados, pretende disuadir a lectoras casaderas advirtiéndoles de los inconvenientes de unirse a esta clase de hombres. Se publicó en el número 7 (diciembre de 1880) de la revista *Minuta* [Минута; *Minuta*].

³⁵⁴ De Chéjov se tuvo poco conocimiento fuera de Rusia antes del siglo XX. Las primeras noticias de su estilo y obra las dio el vizconde de Vogüé en la *Revue des Deux Mondes* —citamos de la traducción de J. M. González en *La Lectura*—: «Ligero y prodigiosamente fecundo, Tchekhof interesa por la variedad de sus observaciones. Trata en sus cuentos de todas las clases de sociedad. [...] En San Petersburgo, como en París, las exigencias del periodismo han creado un género literario que, llámese como se quiera, no es el cuento ni la novela. Una impresión fugitiva, la silueta de un personaje característico, la narración de un fragmento de conversación; [...] una sola indicación hábilmente hecha permite conocer la vida de una existencia, las complicaciones de un drama íntimo» (Vogüé, I-1902: 325-326). No hemos localizado

- «Cosas de Dargomizhski» [Кое-что об А. С. Даргомыжском] (1885) de Antón Chéjov³⁵⁵
- «Los nervios» [Нервы] (1885) de Antón Chéjov³⁵⁶
- «El contrabajo y el flautista» [Контрабас и флейта] (1885) de Antón Chéjov³⁵⁷
- «El pianista» [Танѣр] (1885) de Antón Chéjov³⁵⁸
- «El escritor» [Писатель] (1885) de Antón Chéjov³⁵⁹
- «Arte» [Художество] (1886) de Antón Chéjov³⁶⁰

ninguna traducción francesa anterior a 1901. Pocos meses después de la presentación oficial de Vogüé, el periodista José de Betancourt lo decía ya «en moda» (24-V-1902: 163) en el semanario *Madrid Cómico*. En enero de 1903, *La España Moderna* inició la publicación por entregas de *Un duelo* (1891), pero no hemos detectado una profusión significativa de traducciones de obras suyas antes de los años veinte.

³⁵⁵ Narra dos anécdotas atribuidas al excéntrico Aleksandr Dargomizhski, compositor petersburgués muy celebrado en su época. Chéjov lo retrata en este cuento como a un misántropo aquejado de manía persecutoria. También aparece como personaje Nikolái Rubinstein, hermano de Antón Rubinstein y confidente de Piotr Chaikovski. El cuento apareció en el número 20 (mayo de 1885) del diario *Despertador* [Будильник; *Budil'nik*].

³⁵⁶ Es el único cuento ruso que conocemos protagonizado por un arquitecto. Dmitri Ósipovich Vaksin regresa a su casa tras una sesión de espiritismo y concluye refugiándose en la habitación de la criada, presa del terror, creyendo que un retrato lo observa en la oscuridad. Parece evidente que Chéjov se inspiró en la primera versión de «El retrato» (1835) de Gógol. El cuento vio la luz en el número 23 (junio de 1885) del semanario *Fragments* [Осколки; *Oskolki*].

³⁵⁷ Publicado en el número 296 (octubre de 1885) de la *Gaceta de San Petersburgo* [Петербургская газета; *Peterburgskaya gazeta*], narra la difícil convivencia de Iván Matveich y Piotr Petróvich, dos músicos de hábitos incompatibles que terminan por odiarse el uno al otro.

³⁵⁸ Se publicó en el número 45 (noviembre de 1885) del diario *Despertador* [Будильник; *Budil'nik*]. El título original procede del francés «taper», traducible aquí como *aporrear* o *golpear* —las teclas del instrumento— para designar a un artista ordinario que toca mecánicamente. Es uno de los cuentos más interesantes de Chéjov por su trasfondo crítico: Piotr Rubliov, pese a considerarse poco más que «un sirviente, un camarero que sabe tocar música» (Chéjov, 2014f, II: 416), sufre un acceso de histeria al sentirse menospreciado en una fiesta de pequeñoburgueses. Rompe a llorar desconsoladamente ante los invitados, pensando en el destino que la organización social les ha deparado a él y a la mayoría de artistas que conoce. Al terminar de referir lo ocurrido esa misma noche a un amigo escritor, el llanto se trueca en un ataque de risa convulsiva, posible preludio de una crisis de demencia que el oyente intenta apaciguar. Parece probable que Chéjov estuviese al tanto de anécdotas como la siguiente, introducida por Vasari en la biografía de Bramante: de un tal Cesare Cesariano, comentarista de Vitrubio, señala que, «desesperado por no haber conseguido la remuneración que él mismo se había prometido, se volvió tan extraño que no quiso seguir haciendo obras, y convertido en un salvaje, murió más como un animal que como una persona» (Vasari, 2013: 251-252).

³⁵⁹ Heinim —nombre resultante de la fusión de «genio» y Heine— es un escritor que se gana la vida redactando anuncios para comerciantes, logrando a duras penas que estos le paguen su trabajo en especie. Al final del relato se queja a uno de sus clientes: «¡Qué opinión tan particular tiene usted de la escritura! [...] ¡Que no se la come uno ni se la bebe...! [...] ¡Uno escribe..., escribe..., y mientras lo hace, siente que está engañando a toda Rusia!» (Chéjov, 2014d, II: 424). Apareció en el número 310 (noviembre de 1885) de la *Gaceta de San Petersburgo* [Петербургская газета; *Peterburgskaya gazeta*].

³⁶⁰ Seriozhka es un artesano especialista al que la comunidad encarga cada año los preparativos de una ceremonia. Su misión consiste, a grandes rasgos, en pintar una cruz y tallar una paloma en madera. Los paisanos le disculpan el carácter intratable porque «sienten que aquel arte suyo no es cosa propia exclusiva, sino algo general para todo el mundo. Uno es el que crea; los demás le secundan. Seriozhka, por sí mismo, es una nulidad, un vago, un borracho y un derrochador... Pero cuando tiene en las manos el siena o el compás, representa algo muy elevado: un servidor de Dios» (Chéjov, 2014a, II: 517-518). Se publicó por primera vez en el número 5 (enero de 1886) de la *Gaceta de San Petersburgo* [Петербургская газета; *Peterburgskaya gazeta*].

- «Historia de un contrabajo» [Роман с контрабасом] (1886) de Antón Chéjov³⁶¹
- «El talento» [Талант] (1886) de Antón Chéjov³⁶²
- «Un dramaturgo» [Драматург] (1886) de Antón Chéjov³⁶³
- «El drama» [Драма] (1887) de Antón Chéjov³⁶⁴
- «El violín de Rothschild» [Скрипка Ротшильда] (1894) de Antón Chéjov
- «¡Tsss!» [Тссс!] (1899) de Antón Chéjov³⁶⁵

Lo primero que llama la atención al aproximarse a estos personajes es la primacía de los músicos entre sus filas. Esta sorprende, sobre todo, si se la compara con la escasa presencia que la misma figura tuvo en las literaturas española, anglosajona y francesa. Una vez más, hay que acudir al factor sociológico para explicarlo: Richard Taruskin (1997: XI-XII) refería que, cuando en 1859 se fundó la Sociedad Musical Rusa bajo la dirección del compositor Antón Rubinstein, ello se hizo con la pretensión de crear instituciones capaces de ofrecer una formación de calidad —como mínimo, a la altura de

³⁶¹ El músico Schmikov se dirige a la fiesta de un príncipe que ha contratado sus servicios cuando decide hacer un alto para bañarse en el río. Por una serie de desafortunados incidentes extravía la funda de su contrabajo y a una princesa que se había ocultado dentro. Creyendo haberla condenado a una muerte segura, el infeliz pasa el resto de su vida bajo un puente, convertido en una especie de misántropo salvaje, alternando infructuosas búsquedas con conciertos campestres. Lo que delata su presencia a los habitantes del pueblo vecino es la música que suena en la distancia, como en *L'innamorato della montagna* de Tarchetti. «Historia de un contrabajo» apareció en el número 23 (junio de 1886) del semanario *Fragmentos* [Осколки; *Oskolki*].

³⁶² Yegor Sávvich es un pintor con ansias de reconocimiento público, pero hace poco por lograr su objetivo. Fantasea y bebe en compañía de otros dos miembros del gremio tan ilusos como él, sin ocuparse de un cuadro que nunca concluye. El narrador se muestra implacable con el trío: «Escuchándoles se sentiría uno inclinado a creer que tienen entre las manos el porvenir, la celebridad y el dinero. A ninguno de ellos se le ocurre pensar que el tiempo pasa, que la vida se acorta cada día y se acerca a su final, que ya han comido mucho pan ajeno, y su obra todavía es nula» (Chéjov, 2014g, II: 868). Se publicó en el número 36 (septiembre de 1886) del semanario *Fragmentos* [Осколки; *Oskolki*].

³⁶³ La figura a que alude el título de este cuento es tan insignificante que ni siquiera se le adjudica nombre propio. Su situación recuerda al arranque de *El idilio de un enfermo* (1884) de Palacio Valdés: el literato se presenta ante un médico alegando sobreexcitación mental, aunque el misterio del ruso queda elucidado en pocas líneas. Este dramaturgo resulta ser un disoluto que se dedica a plagiar obras de autores extranjeros, adaptándolas a su público. El cuento apareció en el número 46 (noviembre de 1886) de *Grillo* [Сверчок; *Sverchok*].

³⁶⁴ Pável Vasílich, escritor y crítico famoso, recibe la visita de Murashkina, dama de la alta sociedad que ha escrito un drama y desea obtener su opinión antes de decidirse a entregarlo a la censura. La lectura en voz alta se eterniza hasta el punto de que Vasílich, creyendo que nunca va a concluir, pierde los nervios y la mata. Este cuento apareció en el número 24 (junio de 1887) de *Fragmentos* [Осколки; *Oskolki*].

³⁶⁵ Es curiosa la coincidencia de la manía compartida por el periodista Iván Yegórovich y el poeta pardobazaniano Camilo de Lelis en «El ruido» (1892): ambos son incapaces de concentrarse en su labor creativa a causa de los sonidos ambientales. Krasnujin, mucho más histriónico que el español, impone riguroso silencio a toda la familia mientras trabaja, sintiendo, en el fondo de sí, una íntima satisfacción por ejercer su autoridad de ese modo. Vio la luz en el número 46 (noviembre de 1899) de *Fragmentos* [Осколки; *Oskolki*]. También Kafka dedicaría un breve apunte de corte autobiográfico al que puso por título «Großer Lärm» [«Mucho ruido»] (1912). La misma situación se da en los textos I y VII de la *Kreisleriana* (1810-1814) de Hoffmann, cuyos músico y poeta protagonistas reniegan de, respectivamente, el vocerío de la vecindad y las interrupciones de visitantes inoportunos.

las de Austria y Alemania, que tantas glorias habían dado desde el siglo XVIII. El Conservatorio de San Petersburgo abrió sus puertas en 1862 y el de Moscú lo hizo en 1866. Graduarse en cualquiera de ellos implicaba para los egresados la conquista del rango *svobodniy khudozhnik* —«artista libre»—, equivalente al de un funcionario de nivel medio, con los correspondientes privilegios y derechos asociados —a los de origen judío, por ejemplo, se les permitía en tal estado residir fuera de su zona. Además, a diferencia de lo que sucedía con la poesía³⁶⁶, la música, mucho menos explícita en sus mensajes, raramente se consideró punible. En lo tocante a los cultivadores de la pintura³⁶⁷ reproducimos la semblanza de Gógol:

Una clase que no se da mucho entre nosotros, por no decir que es excepcionalmente rara y que es tan de San Petersburgo como lo que soñamos pertenece al mundo real. Esta clase constituye una rareza en una ciudad de funcionarios, comerciantes y artesanos alemanes: el joven era pintor. ¿No es, de verdad, algo extraño? ¡Un pintor de San Petersburgo! [...] Los pintores, aquí, no se parecen a los orgullosos italianos. [...] Son, por el contrario, mayormente gente buena, tímida y que se turba fácilmente (Gógol, 2017: 150-151).

La mayoría de artistas en la ficción rusa permanecen ajenos al espíritu agitador de sus homólogos franceses. No han nacido para romper moldes. Quieren lo mismo que los artistas del resto de Europa, pero no lo exigen. Es totalmente insólito verlos alzarse contra las instituciones o desafiar de modo explícito costumbres y creencias aceptadas por el

³⁶⁶ Abundan ejemplos de literatos rusos perseguidos por el Gobierno, tanto entre los intelectuales involucrados en la Revuelta Decembrista de 1825 como posteriores: Kondrati Riléiev fue ejecutado; Wilhelm Küchelbecker, encarcelado y perseguido; a Aleksandr Bestúzhev lo enviaron a Siberia y Mijaíl Lérmontov, como Dostoievski, tuvo que exiliarse.

³⁶⁷ Antes del acceso al trono de Pedro el Grande en 1682, el aislamiento cultural de la nación había repercutido en sus artes, incluida la pintura, que hasta esa época se mantuvo desconocedora de las técnicas empleadas en Europa. La occidentalización de sus artistas, favorecida por las medidas aperturistas del emperador y continuada por sus sucesoras —Isabel I fundó la Academia Imperial de las Artes (f. 1757) y Catalina la Grande invirtió enormes sumas en proveer al Museo del Hermitage (f. 1764)—, impulsó una transformación estilística notable en la primera mitad del siglo XVIII (*vid.* Leek, 1999). No obstante, en las fechas en que Gógol y Odóievski escribieron sus relatos aún faltaban veinte años para que el grupo de los *Peredvízhniki*, «los Ambulantes», se constituyera y desligase del academicismo oficial. La realidad de los pintores rusos en la década de 1830 era, por tanto, la de sujetos totalmente sometidos al canon institucional o, en su defecto, a las demandas de particulares que quisieran contratar sus servicios. Al margen de esto, y aunque, según se ha señalado, en la novela rusa del siglo XIX los artistas plásticos tengan escaso protagonismo, el arte sí tiende a estar de un modo u otro en sus obras, como la escena de *El idiota* (1868-1869) de Dostoievski en la que el príncipe Lev Myshkin queda fascinado por una réplica del *Cristo muerto* (1521) de Hans Holbein. Asimismo, entre los de Chéjov hay un cuento —«El fracaso» (1886)— en el que la confusión de un retrato del escritor Iván Lazhechnikov con una imagen sagrada permite a un pretendiente desdecirse en el último momento de su propuesta de matrimonio. El arte forma parte del mundo narrativo ruso; sus actores lo sienten y aprecian, en ocasiones de manera supersticiosa, con independencia de la relevancia social concedida a los artífices.

común. Mucho más habituales son en ellos los accesos depresivos o de demencia³⁶⁸, padecidos a consecuencia de «la frustración, el fracaso, la impotencia, la decepción o el descubrimiento de las propias limitaciones tras haber entrado en una espiral de inautenticidad existencial» (La Rubia de Prado, 2003: 42). Con la salvedad de que tales estados anómalos, cuando sobrevienen, no suelen achacarse a la conducta de la clase dominante ni al sistema de vida que la organización social impone. En todo caso, el individuo tiende a reconocer en sí la semilla de su mal³⁶⁹, porque «antes debe uno aprender a vivir que echar la culpa a otros» (Dostoievski, 2019: 163). Si los creadores venden su alma al diablo, como el poeta Cipriano en el cuento de Odóievski y el pintor Chartkov en el de Gógol, o caen en la drogadicción o el alcoholismo y actúan de forma compulsiva es debido a su imperfección espiritual, por exceso de vanidad, ambición, idealismo o desidia. Si se hunden y perecen, en definitiva, lo hacen a solas, atenazados por la certidumbre de su propia culpa, cuando no se dicen víctimas de «dos enfermedades sumamente frecuentes en nuestra patria: una esposa maligna, y el vicio del alcohol» (Chéjov, 2014e, II: 1021). No se distinguen nexos de corresponsabilidad entre el artista y el pueblo, en el sentido de que aquel no lanza acusaciones furibundas contra los otros³⁷⁰, sino que cada uno vive su propio destino y padece a causa de faltas que solo en el mejor de los casos logra expiar a través del sufrimiento. Pardo Bazán explicó este matiz tan característico de la literatura rusa en su ensayo sobre el particular:

³⁶⁸ Lo cual contradice, en realidad, la observación de Marcuse citada al comienzo de este mismo apartado con respecto a la organicidad del pueblo ruso. La irrupción del artista como héroe conflictivo en su literatura, pese a darse en muestras menores y a que el conflicto se manifestase en ellas sin desafío directo, evidencia un principio de alienación: «A medida que los seres humanos se fueron separando de la naturaleza, que la primitiva unidad tribal se fue rompiendo por obra de la división del trabajo y de la propiedad, se rompió también el equilibrio entre el individuo y el mundo exterior. La pérdida de la armonía con el mundo exterior lleva a la histeria, al éxtasis, a la locura» (Fischer, 1973: 45).

³⁶⁹ Esto es precisamente lo que el crítico Émile Hennequin vio en *La Course à la mort* (1885), novela de Édouard Rod influida por la filosofía de Schopenhauer y el espiritualismo ruso. La descripción del carácter de su protagonista presagia los de nuestras novelas intelectuales del fin de siglo: «Le héros du livre est à la fois raisonneur et analyste. [...] Il est malade de la volonté et de la sensibilité. [...] Il ne profère plus les plaintes d'il y a un demi-siècle, il n'accuse ni le monde, ni la société, ni la destinée. [...] Après tous ses prédécesseurs il devine le premier que son mal est en lui et qu'aucune variation fortuite dans les circonstances ne l'en guérirait» (Hennequin, 1890: 214-215).

³⁷⁰ Cuando se desliza en los textos algún matiz de sátira social, esta es casi siempre muy discreta, como en el brevísimo parlamento titulado «Reflexión» (s.f.), que reproduce parte de lo que pudiera ser la conversación de un matrimonio burgués —la cursiva es nuestra—: «Tenemos que dejar lista nuestra velada de mañana... Creo que no me he olvidado de nada... Tres faisanes, caviar fresco, *un cantante italiano*, los esturiones vivos, *un pintor famoso*, fresas, dos generales, buen pescado en salazón, *un escritor reconocido*... Sí... Parece que está todo» (Chéjov, 2016b, IV: 847). Entre los cuentos, a nuestro juicio, solo «El último cuarteto de Beethoven» de Odóievski, «Albert» de Tolstói y «El pianista» y «El escritor» de Chéjov admitirían una lectura en clave crítica. En otros, como «El talento» y «Un dramaturgo», la censura del narrador se dirige contra los propios artistas.

Un país sin tribuna, ni prensa, ni libertad política de ninguna especie, había de acudir al arte como refugio supremo. [...] De medio siglo acá, en ninguna parte del mundo es menos aplicable a las letras el concepto académico de ameno solaz y modesto recreo. [...] El escritor ruso se tiene en más: persuadido de la importancia de su oficio, de ser el encargado de la gran obra social y el artífice del progreso de su patria. [...] De aquí a la literatura docente y tendenciosa no hay un paso (Pardo Bazán, 2009: 355).

Merece la pena examinar siquiera brevemente algunos casos ilustrativos. En la primera versión de «El retrato» (1835) de Gógol, Andréi Chartkov es un pintor novel de origen desconocido al que el narrador heterodiegético sitúa en un oscuro piso «donde, como suele suceder en las viviendas de los artistas, hacía un frío inaguantable» (Gógol, 2017: 186), aunque «cuando cogía el pincel se olvidaba de todo» (188). Cierta día compra sin mucha convicción un extraño retrato —y aquí hace el ruso referencia a un comentario de Vasari que se adivina extraído de su descripción de *La Gioconda*³⁷¹. Tras una noche de pesadilla en la que cree ver salir al retratado del cuadro y ofrecerle bolsas llenas de dinero, el héroe descubre oculta dentro del marco una pequeña fortuna. A raíz de aquel hallazgo, Chartkov abjura de sus antiguos principios de pureza artística, abraza la religión pecuniaria y deviene retratista de moda en la alta sociedad petersburguesa. Pasada la juventud, hallándose ya en la cima de su carrera, se da cuenta del error cometido al someterse a los gustos del público. Corroído por la envidia, se dedica a comprar las obras de otros talentos para destruirlas. Muere enfermo de rabia y arrepentimiento, incapaz de perdonarse los delirios de grandeza que torcieron su vocación.

La segunda versión, publicada con idéntico título en 1842, es totalmente distinta. Aquí Gógol se adentra en el origen del retrato comprado por Chartkov y refiere los infortunios que la obra ha atraído a todos sus poseedores. También conocemos a su creador, un artesano especializado en cuadros de asunto religioso que se impone doce años de aislamiento y penitencia con el objeto de purificar su estilo y su alma, creyendo haber servido de instrumento al diablo al producir una obra maldita. Transcurrido ese

³⁷¹ «Hizo para Francesco del Giocondo el retrato de su mujer Mona Lisa y, a pesar de dedicarle los esfuerzos de cuatro años, lo dejó inacabado. [...] Los ojos tenían ese brillo y ese lustre que se pueden ver en los reales. [...] En la fontanela de la garganta, si se miraba con atención, se veía latir el pulso: y en verdad se puede decir que fue pintada de una forma que hace estremecerse y atemoriza a cualquier artista valioso» (Vasari, 2013: 226). La reacción de Chartkov es idéntica, aunque en su caso el retrato represente a un hombre de aspecto siniestro: «Al colgarlo en la pared, admiró aún más aquella técnica excepcional: el rostro parecía haber vuelto a la vida y los ojos lo miraron de tal modo que sintió escalofríos. [...] Y recordó de repente una historia de su profesor acerca de un retrato del célebre Leonardo da Vinci, un retrato que el gran maestro consideraba como inacabado, aunque había trabajado muchos años en él y, según Vasari, todo el mundo la consideró su obra más perfecta» (Gógol, 2017: 189).

tiempo, este pintor, convertido ya en un anciano beatífico, da los siguientes consejos a su hijo recién graduado en la Academia de Bellas Artes:

Para el hombre todo arte lleva en sí una intimación, de lo divino, del paraíso celestial, y en virtud de ello, y solo en virtud de ello, trasciende todo lo que es materia. Una gran obra de arte es más excelsa que todas las cosas terrenas. [...] Sacrifica al arte todo lo que tienes y ámalo de todo corazón. [...] Porque es para traer consuelo y paz a todos los seres vivientes para lo que una gran obra de arte baja a este mundo (Gógol, 2017: 243).

Otra muestra particularmente interesante dentro de su brevedad es «El artista» (1839) de Odóievski. A través del testimonio de una testigo sabemos que el difunto Danil Petróvich, en cuyo cadáver el narrador percibe «signos de alguna llama interna y recientemente extinguida» (Odóievski, 2010b: 91)³⁷², se había embarcado en una búsqueda incomprensible. De este artista también se cuenta que pintaba para sí mismo, insensible a los reproches y lamentos de la esposa, y que era reacio a amoldarse a las peticiones de sus clientes hasta carecer de lo indispensable para vivir. Los síntomas bajo los que se manifiesta su pasión destructiva son muy similares a los de Frenhofer en *Le Chef-d'œuvre inconnu*, que, como se recordará, Balzac había dado a la imprenta ocho años antes. Tampoco podemos dejar de aludir aquí a la demencia del maestro Gottfried Berklinger, describiendo con todo detalle la escena que cree representada en un lienzo que en realidad está en blanco, en «El Salón del Rey Arturo» (1817) de Hoffmann³⁷³:

Un lienzo estaba estirado en un marco inmenso que atrajo mi atención, pero no había pintura sobre el mismo, o tal vez debería decir que había cien pinturas. Era posible distinguir ciertos detalles que habían sido anotados por un pincel lleno de vida, pero nada estaba completo, nada era comprensible. O bien por la impaciencia del artista, o bien por

³⁷² La misma llama que el narrador testigo de «La iglesia jesuita de G***» (1816) percibe en la mirada del pintor Berthold y este, a su vez, se figuraba en Prometeo: «Su profunda tristeza solo podía hacer palidecer su rostro, pero no apagar el fuego que brillaba en sus negros ojos. [...] Lo consiguió; las figuras se animaron y de sus ojos irradiaba aquel fuego celestial que ardía en su interior» (Hoffmann, 2014c: 425-428).

³⁷³ Este pintor entona en pocas palabras un auténtico himno al arte romántico, al afirmar que «solo los débiles e ignorantes hacen obras alegóricas. Mi cuadro no ha de *significar* nada, sino que ha de *ser*» (Hoffmann, 2014g: 738). Creemos muy posible que el alma del personaje alemán y su no-obra, en conjunción con el loco amor que su discípulo profesa al retrato de la hija, inspirasen a Balzac la personalidad y los delirios de su artista: «Al acercarse percibieron, en una esquina del lienzo, el extremo de un pie desnudo que salía de ese caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos, de aquella especie de bruma sin forma; un pie delicioso, ¡un pie vivo! Quedaron petrificados de admiración ante ese fragmento liberado de una increíble, de una lenta y progresiva destrucción» (Balzac, 2014: 55). Cincuenta y cinco años después, la misma sensación será evocada por el padre del naturalismo literario: «Cuanto más se empeñaba, más aumentaba la incoherencia, una confusa pesadez de colores, la imprecisión del dibujo bajo el espesor de lo forzado» (Zola, 2015: 453).

la carencia de lienzos, podías ver dónde había pintado una obra encima de otra; [...] todas estaban mezcladas en varios niveles distintos, con diferentes colores, dibujados a carbón o a tiza o en pintura, y no era solo que fuera imposible adivinar los pensamientos del artista, sino que era extremadamente difícil incluso establecer algún tipo de detalle (Odóievski, 2010b: 91-92).

En «El violín de Rothschild» (1894), Yákov Ivánov es un viejo músico aficionado que malvive fabricando ataúdes por encargo. Su carácter ríspido lo mantiene aislado dentro de la comunidad. En medio de la extrema pobreza en que él y su mujer viven, el violín es el único paliativo a sus angustias, casi se diría el único *ser* realmente querido. Poco antes de morir en soledad, ya viudo y queriendo redimir los errores de toda una vida, le ruega a un sacerdote que entregue el instrumento a Rothschild, músico judío a quien hasta entonces había considerado su enemigo. Muerto Yákov, el otro alcanza el éxito que él nunca pudo conocer, ejecutando con el violín una composición que le había oído tocar al difunto. De todos los artistas de la ficción rusa citados hasta ahora, este es seguramente el más lúcido e impactante en su desesperanza:

La vida había transcurrido, inútil y sin la más mínima dicha; y había pasado en vano, con nada en absoluto que mereciera la pena recordar. Frente a él no quedaba nada, y mirando hacia atrás no había ninguna cosa digna de mencionarse además de las pérdidas, y estas eran tan terribles que lo hacían estremecerse. ¿Y por qué no podía vivir un hombre sin tantas pérdidas y desperdicios? ¿Y por qué habían talado el bosque de abedules y el pinar? ¿Por qué la tierra comunitaria se había echado a perder? ¿Por qué la gente siempre hace lo peor? (Chéjov, 2016a, IV: 85).

Entre los novelescos, además del antedicho Arkady Ivanóvich en *El pintor* (1833) de Plevói, están el violinista Egor Efímov en *Nétochka Nezvánova* (1849) y el escritor Iván Petróvich en *Humillados y ofendidos* (1861) de Fiódor Dostoievski³⁷⁴, el pintor Mijáilov en *Anna Karénina* (1877) y el violinista Trujachevsky en *La sonata a Kreutzer*

³⁷⁴ Jordi Morillas (2011: 120) dio las señas de un artículo de 1867 para *El Museo Universal* que contendría la alusión más temprana conocida en la prensa española al autor de *Pobres gentes* (1846). Su nombre ya sonaba mucho antes de las conferencias de Pardo Bazán en el Ateneo, aunque traducciones a nuestra lengua no hubo antes de 1890: unos cuentos en *La España Moderna*, a los que en 1891 y 1892 siguieron *Recuerdos de la casa muerta* (1862) y su segunda parte, bajo el título *La novela del presidio* (vid. Asún Escartín, 1981-1982: 167). Con todo, no puede decirse que el grueso de su producción fuese accesible para el gran público antes de comienzos del siglo xx. *Nétochka Nezvánova* fue traducida en 1900 por Tomás Orts-Ramos, mientras que *Humillados y ofendidos* no contó con una versión íntegra hasta la de José Insúa, aparecida en 1928 (vid. Morillas Esteban, 2011: 122-123; 138-139). Las francesas, aunque más numerosas que las nuestras, no son tan anteriores como cabría esperar. Aparentemente, las dos más antiguas se remontan a 1884: una de *Humillados y ofendidos* (1861) por Edmond Humbert y la que Victor Derély realizó de *Crimen y castigo* (1866).

(1889)³⁷⁵ de Lev Tolstói³⁷⁶. Ya en el siglo XX, podemos recordar al poeta Darialsky en *La paloma de plata* (1910)³⁷⁷ de Boris Nikolaevich Bugaev, *Andréi Biéli*³⁷⁸. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que, dado que en Rusia no cristalizó un *Künstlerroman* como tal durante el zarismo, y a excepción del pintor de Polevói, todos los demás son, cuando no personajes implicados en un triángulo amoroso —en cuyo caso su arte resulta argumentalmente irrelevante—, artistas que ejercen a espaldas de la acción central de sus respectivos mundos.

La gran obsesión de Efímov en *Nétochka Nezvánova* es, desde que se inicia en el manejo del violín, ser el mejor. Sus fabulosos planes se disipan en pocos años a causa del alcoholismo y la falta de recursos. Este personaje no es el protagonista de la novela, y, de hecho, las noticias que se tienen de él proceden de las memorias infantiles de su hijastra —extremo caso, por cierto, de complejo de Electra. Por el testimonio de Nétochka sabemos que la vida de este artista pendenciero transcurre entre arengas tabernarias y broncas con una mujer a la que acusa de haber liquidado su talento. La última vez que toca el instrumento, a punto de revelársele por súbita epifanía la magnitud del mal infligido a su familia y a sí mismo, en lugar de música suena un concierto de «gemidos, gritos humanos y sollozos, [...] y cuando, por fin, estalló el horrible acorde final, [...] se unía en un solo conjunto cuanto hay de espantoso en el sufrimiento» (Dostoievski, 1977: 58). Ese mismo día se entrega definitivamente a la enajenación total que siempre lo había acechado, como el pintor de la primera versión de «El retrato» de Gógol. Ambos mueren

³⁷⁵ Tuvo dos traducciones francesas en 1890: una parisina, a cargo del francoruso Ilia Halpérine-Kaminski, y otra editada por la Oficina Bibliográfica de Berlín. En español se publicó por primera vez al año siguiente en *La España Moderna*, cuya adaptación se anunció con el siguiente comentario de Pardo Bazán: «Un drama tan real, tan hondo, tan amargo —no es hiperbólico el elogio— como *La sonata de Kreutzer*, acaso la novela más profunda y genial de la temporada del 90 al 91» (*apud.* Asún Escartín, 1981-1982: 194).

³⁷⁶ Fue, de acuerdo con Josefina Pérez Sacristán (2011: 44-45), el autor ruso más apreciado por el público español de la época. Tanto *La España Moderna* como *La Lectura* contribuyeron notablemente a que se le conociera. *Guerra y paz* (1869) se tradujo al francés en 1879 y *Anna Karénina* (1877) en 1886, pero antes de estas fechas ya localizamos una traducción conjunta —probablemente parcial— de *Infancia* (1852) y *Adolescencia* (1854), realizada en 1866 a partir de una versión inglesa de Malwida von Meysenbug (1862). Consta, asimismo, otra de *Katia* (1859) a iniciativa del conde de Hauterive, Auguste-Henri Blanc de La Nautte (1878, Didier). Las primeras en español —veintitrés, la mayoría novelas— llegaron entre 1891 y 1894 bajo el auspicio de José Lázaro Galdiano (*vid.* Asún Escartín, 1981-1982: 194-195).

³⁷⁷ Su protagonista cambia de vida, subyugado por la idealidad espiritual que irradia una campesina miembro de una secta religiosa. Esta novela es la primera parte de una trilogía inconclusa y tiene traducción de María García Barris (2007, Laetoli).

³⁷⁸ Lo tardó de las traducciones evidencia que se le conoció muy poco en la España de principios del siglo XX y que sigue siendo relativamente desconocido todavía hoy. Su novela *Petersburgo* (1913-1914) es la más traducida (1962, 1981, 2002, 2009 y 2018), probablemente por el elogio que le dedicó Vladímir Nabokov, mientras que de *La paloma de plata* y *Yo, Kótik Letáiev* (1916) no se conocen versiones anteriores a las de 2007 y 2010.

abrumados por la consciencia intolerable de sus propios errores, sin otro signo exterior de arrepentimiento que la locura.

Mucho más intrascendente es Mijáilov en *Anna Karénina*. Tolstói se detiene fugazmente sobre este personaje episódico³⁷⁹, un ruso afincado en Italia al que a través de Goleníshev describe a la manera de «esos librepensadores que *d'emblée* hacen profesión de ateísmo, de materialismo, [...] y no poseen más que el sentido simple de la negación, como los salvajes» (Tolstói, 2011: 602). En unos pocos párrafos informa al lector de su precaria situación económica y la habilidad innata que posee para captar gestos y fisonomías. Inseguro y altamente susceptible a la crítica, Mijáilov responde al prototipo del artista ganoso de encomio, dependiente y detractor a un tiempo de la aristocracia y sus presunciones artísticas. Los pensamientos del taciturno pintor coinciden con los de tantos otros creadores al ver invadido su espacio, solicitado su criterio y juzgadas sus obras por aficionados que se estiman superiores a él:

Sabía que no se podía prohibir a Vronski que se distrajera con la pintura, comprendía que este y todos los diletantes tenían pleno derecho de pintar lo que quisieran; pero le desagradaba. Nadie puede prohibir que un hombre haga una muñeca de cera y la bese. Pero si este hombre llega con su muñeca, se sienta ante dos enamorados y acaricia la muñeca como el enamorado a su amante, el enamorado se sentirá molesto. Este mismo desagradable sentimiento experimentaba Mijáilov al ver la pintura de Vronski, que encontraba ridícula; le producía enojo y lástima, y se sentía ofendido (Tolstói, 2011: 616)³⁸⁰.

No mucha más presencia directa tiene el violinista Trujachevsky de *La sonata a Kreutzer*. Vasia Pózdnyshév, hastiado padre de familia, mira con recelo al joven músico regresado de París desde la primera visita. Espía todos sus gestos en presencia de su mujer y no tarda en persuadirse de que «este hombre, con su elegancia y su indiscutible talento musical, así como por la intimidad que se había establecido entre ellos por haber tocado juntos, [...] sin duda alguna la vencería, la sometería y haría de ella todo lo que quisiera» (Tolstói, 2012: 101-102). En esta novela, el artista no importa más que como sugerente tercero en discordia, llegado para exacerbar los celos de un burgués torturado por sospechas nunca confirmadas. Sí es cierto que este advierte en aquel algo casi siniestro —«es extraño pensar cómo influía en mí la presencia de aquel ser» (102)—, pero ese

³⁷⁹ Interviene en los capítulos IX, X, XI, XII, XIII y XIV de la quinta parte.

³⁸⁰ Esta reflexión nos recuerda a la que se hacía la voz poética del «Monolog des Liebhabers» («Monólogo del aficionado») (1774): «¿De qué tenerte sirve / delante de los ojos / a esa Naturaleza / creadora sin reposo, / y en torno a ti esas obras / de un arte prodigioso, / si el poder de crear / no te hinche el pecho todo, / y a las yemas no acude / de tus dedos morosos?» (Goethe, 1990d, I: 1052).

magnetismo se explica no tanto por el individuo en sí como por la influencia de «la música, que es uno de los sentimientos voluptuosos más refinados» (117). En cualquier caso, el homicida admite, antes de confesar lo sucedido a su compañero de viaje, que «de no haber sido él, habría sido otro» (90). Aquí, el músico, que huye de la escena en cuanto presente que su vida peligra, parece solo un candidato especialmente a propósito para ocasionar trastornos en el seno de una familia, debido a la proximidad «que se crea entre [las mujeres y] los que se ocupan de las artes, de la pintura y, sobre todo, de la música» (104)³⁸¹. Tampoco hay proceso creativo, ni Trujachevsky pasa de ser un actor secundario y poco lucido en la tragedia.

Dos meses antes de que la autora de *La cuestión palpitante* impartiese su ciclo de conferencias sobre la novela en Rusia³⁸², Clarín declaró que «esta moda comienza a extenderse por España y ya hemos leído todos *nuestro* Gógol y *nuestro* Tolstói. [...] La novela rusa es hoy una obsesión general, y eso que los más tenemos que saborear los primores de aquella literatura bajo la palabra de honor de los traductores, franceses los más» (Alas, *La Ilustración Ibérica*, 29-I-1887: 70)³⁸³. Exageraba tal vez un tanto el novelista, inflamado por el furor que el espiritualismo de aquella literatura causó en su momento, por contraste con las crudezas importadas de Francia e imitadas en suelo nacional hasta la náusea³⁸⁴. Se sabe, desde luego, que despertó mucho interés tanto entre

³⁸¹ Esta idea la desarrollaría después el cubano Eduardo Zamacois en *La estatua* (1904), novela breve en la que una mujer es infiel a su marido médico con un escultor: «Ninguna mujer comprende las emociones grandiosas de la ciencia exploradora de lo inmenso. [...] Ellas se desprecen por los artistas, fantaseadores y amorales, que únicamente hallan acicate para su inspiración en el hechizo excelso de la hermosura y de las pasiones» (Zamacois, 1921: 104).

³⁸² Joan Oleza (1989: 77) señaló que *La revolución y la novela en Rusia* (1887) era «recopilación de una serie de conferencias ejecutadas en el Ateneo de Madrid en el otoño de ese año», pero si atendemos a los avisos que en la víspera publicaron *El Día* y *La Época*, la primera se pronunció el 13 de abril de 1887, y la segunda y tercera los días 20 y 27 del mismo mes.

³⁸³ Dolores Thion Soriano-Mollá (2010: 115-118), que se ha ocupado de la génesis de *La España Moderna* (f. 1889) y su labor como vehículo de difusión de textos traducidos, indica que las adaptaciones de originales rusos representaban un 9% en el total de 624 títulos —de los cuales 565 corresponden a traducciones— que la editorial de José Lázaro Galdiano publicó en sus treinta años de trayectoria. El ruso ocupaba el quinto lugar —con 55 títulos—, por detrás de las 214 adaptaciones del francés (34%), 127 del inglés (21%), 79 del alemán (13%) y 74 del italiano (12%).

³⁸⁴ Véase, a modo de ejemplo discordante de la opinión general, el siguiente fragmento de un artículo de Emilio Bobadilla, publicado años más tarde, donde discurría así a propósito de Tolstói: «¡Sabio! ¿En sus libros de crítica? ¿En sus novelas? Cada vez que se echa a filosofar desbarra lastimosamente. Despotrica cuando expone su teoría estética (tan alabada por la Casa Maucci), cuando discurre sobre asuntos penitenciarios, cuando pretende reformar la sociedad con los preceptos del Evangelio adulterado. [...] Si Tolstói no fuera aristócrata, sus libros no habrían hecho, tal vez, tanto ruido. Tolstói es gran artista, a su modo; pero sin sentimiento alguno de la forma. Su estilo desgrefado, espartoso [*sic*], tiene no sé qué de oficinesco. [...] Nada de esto impide que yo admire a Tolstói; pero no hasta el punto de suponer que es el más grande literato del día» (Bobadilla, *Madrid Cómico*, 15-III-1902: 83).

los intelectuales de aquella generación como en los de la hornada del 98³⁸⁵, aunque, más allá de los cinco canónicos —Gógol, Turguénev, Pushkin, Dostoievski y Tolstói—, la propia Pardo Bazán admitió no conocer más que de oídas algunos nombres «de menor cuantía, [y que] no tratando de dar un curso de literatura rusa, no quiero caer en la pedantería de citar lo que no he visto ni por el forro» (Pardo Bazán, 2009: 292).

³⁸⁵ Remitimos al trabajo de Vicente González Martín (1983), que analizó el interés de Unamuno por la literatura rusa, y en particular hacia las producciones de Dostoievski, Tolstói, Trotski, Turguénev, Kropotkin, Vladímir Soloviov, Lev Shestov y Vladímir Astrov. En la sección final incluye un inventario de los títulos rusos de la biblioteca unamuniana.

2.2.6 Otras referencias

2.2.6.1 Austria, Dinamarca y Portugal

La obra de tres de los cuatro autores con que clausuramos el recorrido europeo ha permanecido casi totalmente olvidada en España hasta fechas recientes. Ni de *Der arme Spielmann* [*El pobre músico*] (1848) de Franz Grillparzer³⁸⁶, *Mikaël* (1904) de Herman Bang³⁸⁷ o *Loucura...* (1910) de Mário de Sá-Carneiro³⁸⁸ nos constan traducciones tempranas que permitan sugerir posibles conexiones con alguna de las novelas de artista nacionales. Más especial es el caso de José Maria Eça de Queirós³⁸⁹, aunque tampoco A

³⁸⁶ Este autor llamó la atención en España por su calderoniana *Der Traum, ein Leben* [*El sueño es la vida*] (1834), de la que todavía se acordaba algún periódico en 1889, pero las muy contadas citas no exceden los márgenes de su producción dramática. La edición española más antigua de *El pobre músico* figura en una antología de relatos publicados en Barcelona (Cedro, 1977), de traductor desconocido, acompañada de textos de Algernon Blackwood, Gógol y Hoffmann. Posteriormente ha tenido dos ediciones en solitario (1979 y 2002) y una en lengua catalana (2011), de Xavier José Massana. Recientemente, Galaxia Gutenberg ha editado su *Autobiografía, diario y otros escritos* (2018), con traducción de Adan Kovacsics.

³⁸⁷ Únicamente hemos encontrado cuatro menciones explícitas en prensa. La primera data de 1904, por iniciativa del crítico M. B. Landín, en la sección quinta de un artículo para el número inaugural de la *Revista de Alicante*. Allí comentaba de la novela corta *Die vier Teufel* [*Los cuatro diablos*] (1890) que es «sencilla historia de clowns, comparable a *Les frères Zemganno* de Edmundo de Goncourt» (Landín, 1-IX-1904: 23). De esta a la segunda medían siete años de silencio, hasta que un bien informado José de Betancourt volvió a rescatar puntualmente su nombre en el número 125 de *La Lectura* (V-1911). Meses más tarde, José Francés elogió su entonces recién aparecida *Máscaras y rostros*: «Hermang Bang estudia a las artistas desde el público y detrás del telón. De los dos aspectos surge la psicología de cada una de ellas con una nitidez y un simplicismo [*sic*] verdaderamente fotográficos» (Francés, X-1911: 804). Ciertamente no puede decirse que el autor llegase a estar de moda, pero las escasas noticias evidencian que fue bien recibido entre los europeos que lo leían. En 1912, Sébastien Voirol le rindió homenaje —traducido en *La Lectura*— con motivo de su muerte, y no evitó llamar a *Mikaël* «esa obra perfecta de amplia y original concepción» (Voirol, I-1912: 420). Entre las traducciones españolas relativamente tempranas de Herman Bang solo hemos detectado una anónima de la novela *Tine* (1889), publicada en 1923 por Espasa Calpe, con reedición en 1971. No se han localizado otras obras suyas hasta *A un lado del camino* [*Ved Vejen*] (1886) (1994, Ediciones de la Torre), a cargo de María Pilar Lorenzo. Aún más reciente es la única versión en nuestra lengua de *Mikaël* (2011, Egales) por Blanca Ortiz Ostalé. En Francia, en cambio, ya en la década de 1890 pudieron conocerse volcados directamente del danés algunos —pocos— de sus escritos, aunque su traducción de la novela de artista es tan moderna como la española.

³⁸⁸ La que aquí analizamos es una novela breve, originalmente editada junto a *O Sexto Sentido*, *Diários* y *O Incesto* en la colección *Princípio* (1912). La breve vida de este autor, el carácter fragmentario de su obra y el hecho de que parte de ella viese la luz de forma póstuma y no comenzara a traducirse hasta finales del siglo XX no facilitaron su difusión allende la frontera portuguesa. Por fortuna, en la última década se ha invertido la tendencia: además de las dos ediciones individuales de *Loucura...* (2000 y 2010) por, respectivamente, Pedro Míreles y Marco Porras, a día de hoy contamos con las doce novelas cortas de *Céu em Fogo* (1915) (2007 y 2014), *A Confissão de Lúcio* (1914) (1991, 1996 y 2008), *Incesto* (2009), *Cuentos portugueses* (2017), *Poesía completa* (2016) y *Ressurreição* (2019). Esta última, publicada dentro de *El cielo en llamas*, relata las experiencias de Inácio de Gouveia, joven literato en París que se enamora de una actriz y, tras ser desdeñado, sorprende dentro de sí una atracción hacia su amigo, el también actor Étienne Dalembert.

³⁸⁹ De acuerdo con los datos extraídos del trabajo de Elena Losada (2001: 183-185), la primera traducción realizada e impresa en España de una obra de Queirós fue *O Crime do Padre Amaro* (1875-1880), a manos de un exsacerdote jesuita en 1882 bajo el título *El crimen de un clérigo*. En 1884 llegó otra —firmada bajo pseudónimo— de *O Primo Basílio* (1878), y ahí se interrumpe la recepción hasta la primera

Capital (ca. 1877) pudiera leerse en su época. Tómese, pues, el contenido de la presente sección como un análisis introductorio a cuatro casos paradigmáticos de la trayectoria evolutiva seguida en la caracterización literaria de nuestro sujeto.

El pobre músico relata la azarosa vida de un hombre al que todos vilipendian por su candidez y falta de sentido práctico. Jakob es un individuo apocado hasta lo inverosímil, opuesto en todo al tipo orgulloso del artista capaz de conmover el alma de los burgueses haciendo uso de un misterioso don. El narrador testigo lo descubre ya anciano, abstraído con su instrumento entre la multitud de una fiesta popular vienesa, y se propone conocer su historia, intrigado por la originalidad de su atavío y su conducta. En seguida adivina que no es como los demás músicos ambulantes, mas no porque el oficio se le dé mejor; de hecho, a renglón seguido se informa al lector de que «era incapaz de interpretar en forma inteligible el vals más fácil» (Grillparzer, 1961: 58). Repudiado por el padre a cuenta de su escasa disposición para el estudio, torpe en sus ejecuciones y extemporáneo por el clasicismo de sus gustos, este músico, bondadoso a pesar de los de alrededor, encarna a un personaje sin ambiciones ni talento, resignado de antemano al triste sino que la era del materialismo depara a espíritus como el suyo. Lo único interesante en él es esa manera peculiar de sentir el arte, que es lo que le inculca una creencia íntima, independiente de sus habilidades, y le permite elevarse sobre la mezquindad circundante:

Cuando por fin recorrí las cuerdas con el arco, sentí como si Dios me hubiera tocado con su dedo. La música penetró en mí y luego salió al exterior. Sentía alrededor un aire que me embriagaba. La canción allí abajo en el patio, y los sonidos que nacían de mi mano junto al oído, eran los acompañantes de mi soledad. Caí de rodillas y recé en voz alta, y no podía comprender cómo había menospreciado y hasta odiado en mi niñez ese dulce instrumento divino. Lo besé, lo apreté contra mi pecho y toqué sin parar (73).

Jakob se intuye condenado a entenderse con sus vecinos. No poseyendo medios ni arrestos para mudar de ambiente, acepta la grisura del escenario de su vida con tranquila mansedumbre, e incluso consigue integrarse en la comunidad impartiendo lecciones de

década del siglo XX, cuando Ramón del Valle-Inclán, Eduardo Marquina, Augusto Riera, Camilo Bargiela, Francisco Villaespesa, Pedro y Andrés González-Blanco, Enrique Amado y Julio Casares descubrieron un filón editorial en las casi desconocidas novelas del Zola portugués. Gracias a una carta de 1878 hoy sabemos que los comienzos de la redacción de *A Capital* se remontan a 1877. Abandonada inconclusa hacia 1884, quedó inédita hasta que en 1925 uno de los hijos del novelista decidió componerle un final y presentarla al público. La traducción española más antigua data de 1930, a cargo de Wenceslao Fernández Flórez. Dispone de traducción reciente por Javier Coca y Raquel Aguilera (2008, Acantilado), que toma como referencia la primera edición crítica de la obra en su lengua original, a cargo de Luiz Fagundes Duarte.

música. Tiempo después, al narrador le llega la noticia de su fallecimiento, ocurrido a consecuencia de una pulmonía contraída por haber arriesgado la vida para salvar bienes ajenos. En premio a su heroísmo obtiene el emocionado recuerdo póstumo de quienes siempre habían censurado sus rarezas. Christopher Clason, en un artículo que estudia los paralelismos entre este personaje y el músico Kreisler de Hoffmann, observó que la tensión del artista de Grillparzer, a diferencia del alemán, se resuelve con «his recontextualization into a society wherein he can play a significant role» (Clason, 1995: 75), es decir, mediante la integración deseada y forzada por un romanticismo ya declinante, que se conforma con una existencia relegada al fuero interno.

Un romanticismo menos dócil es el que signa la trayectoria del héroe de *La capital*. Hijo único de un secretario de juzgado y una burguesa que se desviven por complacer el menor de sus deseos, Artur Corvelo, aunque exhibe aptitudes literarias desde niño, es enviado a estudiar leyes desde su Oliveira de Azeméis natal a Coimbra. En esta ciudad entra en contacto con el cenáculo de los Ateos; lee y escribe, publica sus primeros versos, suspende todos los exámenes y se empapa de alcohol e infecciones venéreas mientras va haciendo suyas las intuiciones de las viejas glorias de la *Jeune France*. El origen de su mala estrella lo debe a un ego excesivamente pagado de sí mismo, necesario contrafuerte de la aspiración sempiterna: «No dudaba de su talento y empezó a buscar la Idea» (Eça de Queirós, 2008: 33).

Lo que a partir de esta base sobreviene es el previsible aniquilamiento de sus ilusiones, con una situación económica complicada entre medias por la muerte prematura de los padres y su proverbial falta de previsión. Muchos detalles de la personalidad y las compañías de que se rodea este aprendiz de literato presagian un epígono de Lucien de Rubempré y Frédéric Moreau. Durante un tiempo, la falta de recursos obliga a Artur a volver al pueblo y trabajar como mozo de botica —precisamente el oficio al que el de Balzac estaba destinado por nacimiento—, donde se encapricha del modo más peregrino de una baronesa —y aquí acuden a la memoria la balzaquiana Anaïs de Nègrepelisse y Marie Arnoux de Flaubert, que, como la portuguesa, están casadas. No oculta el narrador la consistencia de las fantasías amorosas del protagonista. La fugaz visión de Clara de Pedralva —dos veces luminosa en nombre y apellido, es decir, ni rastro de la musa perversa de los decadentes—, acodada al atardecer en la ventanilla de un tren rumbo a la capital, y una mirada de soslayo bastan para que el poeta bisoño se forje en torno a ella un ideal, «como quien termina adorando a un dios de su invención» (Eça de Queirós, 2008: 87). Un dios adorado intermitentemente, más como espejismo entrevisto que como

presencia real, y ni siquiera por lo que ella hace o dice —en realidad no llega a conocerla más que de vista—, sino por el mundo de lujo y ostentación del que se la figura representante, hipóstasis de su deseo de ascenso social entreverado del prurito de «ocupar su espíritu vacío» (447).

Los cielos se abren ante Corvelo cuando recibe la herencia millonaria de un padrino soltero —en el aspecto material parte con ventaja significativa sobre sus precursores galos. Tras un sombrío *intermezzo* de dos años de existencia provinciana y agotados los goces de la experiencia en Coimbra, se precipita en los paraísos lisboetas queriendo fusionarse con el estilo de vida y las maneras de la gente elegante. Es allí donde tiene lugar la segunda fase de su educación literaria y sentimental, entre las intrigas de petimetres y arribistas que al principio fingen favorecerle. Su ingenuidad, inconstancia y ambición sin límite obran el resto porque, salvo en contados paréntesis de laboriosidad, «con pereza de trabajar en el libro, se quedaba contemplando, en un nebuloso y distante fulgor, la fama que este le traería» (Eça de Queirós, 2008: 191).

Artur se distancia de sus proyectos literarios conforme le llueven los desaires. Imprime un poemario del que apenas logra vender media docena de ejemplares y sale escaldado de su primera reunión con la *jet set*. De la grotesca cuadrilla de aristócratas, conspiradores, cortesanas y fariseos con los que se codea en la gran ciudad, todos sus miembros acaban siéndole antipáticos por un motivo u otro. En su interior pugnan dos fuerzas concentradas en la inconsolable dualidad de querer formar parte de una clase cuyo poder admira, y a la que no obstante desprecia en secreto por saberse, pese a su posición de nuevo rico, inexorablemente separado de ella. Esta es la razón por la que a lo largo de la novela se le ve frecuentar todo tipo de círculos y simpatizar alternativamente con las causas más dispares. Irresoluto por naturaleza, el artista oscila siempre entre anhelar «un título, una cartera de ministro» y «entrar en aquel salón al frente de una multitud furiosa, [...] despedazar los espejos a culatazos, cargar de grilletes las muñecas de aquellos estirados» (Eça de Queirós, 2008: 259). Su tragedia íntima se cifra en un sentimiento de impropiedad refrendado por la intuición de que ninguno de aquellos personajes lo reconoce como a un igual. Tampoco «la nebulosa conciencia de su incapacidad para la lucha» (325) —patente desde el inicio para el lector, mas nunca abiertamente admitida por el actor principal— ni su prodigiosa falta de sentido común facilitan la admisión en sociedad. Demasiado soberbio para comulgar con el ideario de los desheredados a los que pretende arrimarse, y a la vez tan cándido y encogido para sobreponerse a la maledicencia de los ilustres, el artista queirosiano no termina de encajar en ningún sitio.

Tras una temporada de juego a doble banda, concluye no encontrando «en torno suyo más que puertas que se le cierran violentamente en la cara» (343). Viéndose entonces indistintamente odiado por republicanos e hidalgos, decide seguir el ejemplo de Armand Duval. Una prostituta española, Concha, hará las veces de Marguerite Gautier. Con ella la presencia femenina adquiere en la narración un relieve inusitado. Frente al espectro inabordable que había sido Clara, la voluble andaluza llega para introducir un poco de realismo en aquella mente saturada de ideales confusos, proporcionando al amante repudiado por el gran mundo un oasis, de paso que le esquilma los restos de la ya de por sí mermada fortuna. La fuga repentina de esta dama sin camelias con un exiliado gaditano —un tal Manuel Manrique que se jacta de ser camarada de Fermín Salvochea— supone para el poeta el desplante decisivo, especie de punto de inflexión que le hace reflexionar en serio por primera vez sobre el sentido de su vida e incluso sopesar momentáneamente la idea del suicidio:

Sentía un gran asombro, una atemorizada rebeldía contra el destino. ¿Por qué merecía todo lo que le pasaba? ¿Qué había hecho? Era bueno, era cariñoso, era inteligente, era honrado..., y a cada paso que daba en la vida se le aparecía un desdén, un escarnio, una humillación, una traición, una afrenta. [...] ¿Para qué vivir? No tenía dinero, ni posición, ni una amistad, ni un amor. ¿Qué le quedaba? [...] Dios le había amargado la vida para que no la disfrutara, para obligarle a salir, para dejar sitio a otro más fuerte. [...] ¿De qué le servía vivir así, envuelto en su mala suerte como en una atmósfera ineludible? (Eça de Queirós, 2008: 401-402).

No pasa de un ataque de despecho la crisis existencial. Solicitado en el pueblo por una pariente moribunda, el poeta vuelve a sus orígenes no sin antes despedirse por todo lo alto de Lisboa y dejar reducido su patrimonio a la duodécima parte. Ya en Oliveira recibe la noticia de que el único drama teatral que había escrito parece irrepresentable a los empresarios. Extinguidos así los últimos rescoldos de su sueño, el héroe entra repentinamente en posesión de un juicioso pragmatismo que le insta a conformarse y optar a posiciones más seguras. Se asocia a su antiguo jefe en la botica como paso previo a asumir la propiedad exclusiva del negocio, y aunque no deja de adivinar en tales manejos «una especie de muerte» (457), procura consolarse con la vaga esperanza de poder regresar algún día sobre sus pasos. Resulta curiosa la coincidencia entre la reacción inmediata del portugués —descrita, no se olvide, en 1925— y la del protagonista de *El Cisne de Vilamorta* (1885) al constatar la derrota, lo cual les ocurre por la misma vía y en idéntico escenario. A la vuelta de tantos sinsabores, la literatura se convierte para ambos

en una bandada de tiras de papel dolorosamente disueltas en el aire: «Para él, todo había terminado. Cogió la carta del periodista y la rompió en pedazos que arrojó al huerto. [...] ¡Se acabó!» (452).

Conceptos propios de un modelo de artista y de novela muy diversos se desarrollan en *Mikaël* (1904). Esta obra del danés Herman Bang aparece desde los primeros capítulos totalmente impregnada de la tradición temática bajo cuya luz fue escrita. Los intertextos que el autor dejó diseminados en toda ella son fácilmente reconocibles: Claude Zoret, «el pintor de la aflicción» (Bang, 2011: 211), remite desde el nombre a una combinación de Claude Lantier y el apellido de su creador, Zola, sin soslayar lo mucho que su discípulo, Eugène Mikaël, tiene de la caracterización del Dorian Gray de Wilde —y repárese en que ambas narraciones toman por título el nombre del modelo. Por si estas coincidencias pareciesen pocas, el artista de Bang revela que su obra favorita es *Fort comme la mort* de Maupassant —«porque lo entiendo» (83), afirma, refiriéndose al pintor que la protagoniza. No concluyen ahí las similitudes: Zoret, como Basil Hallward y Olivier Bertin, resulta ser un artista inmerso en un ambiente aristocrático; como Bertin, tiene un pasado oscuro y ha conquistado la fama a costa de halagar vanidades y ceder a extravagantes caprichos, violentando sus escrúpulos estéticos con el fin de poder costearse una casa llena de lujos y «vivir “como todo el mundo”» (26).

Rodeado de turiferarios que lo envidian en secreto, el pintor afincado en París también comparte con su homólogo zolesco la manía de aspirar a «lo único que hay en este mundo: [...] la búsqueda de la perfección» (Bang, 2011: 69), esto es, la famosa quimera que nunca los abandona³⁹⁰. Como Lantier, Zoret se desespera en el proceso de pintar sus cuadros; como Lantier, es huraño en el trato social, odia por instinto a quienes se pretenden superiores y anhela sentirse comprendido por alguien. Más razonable, sin embargo, que el francés, el de Bang espera a verse afianzado en su posición antes de

³⁹⁰ «Era el cuento de nunca acabar: no podía dejar a tiempo lo que estaba haciendo, se embriagaba con el trabajo, necesitando tener una certeza inmediata, demostrarse a sí mismo que había logrado por fin una obra maestra» (Zola, 2015: 102). Lo subrayamos en el artista de *L'Œuvre*, que parece haber sido uno de sus referentes directos, pero la misma idea de abrazar lo sublime reaparece sin cesar, bajo una u otra fórmula, en muchos personajes novelescos de la época. La diferencia entre el artista y los otros radica en la acción —aquel quiere externalizarlo, mientras que el reflexivo lo lleva dentro sí—: «¿A quién ama mi alma? Quizás ama un ideal inasequible, que trabajo de continuo en forjar dentro de mí, sin llegar nunca a dar el ídolo por terminado» (Valera, 1970: 228); «yo voy siempre tras de lo absoluto. Los seres, las acciones, las formas todas, las cojo y a la fuerza las llevo hacia aquella meta gloriosa donde está la idea, y las acomodo al canon de la idea misma» (Pérez Galdós, 2002: 413-414). Idéntica afirmación se encuentra en el epistolario del famoso pintor neerlandés: «Mauve me reprocha por haber dicho: “yo soy un artista”, pero no me retracto, porque es evidente que esta palabra lleva implícita la significación de “buscar siempre sin encontrar jamás la perfección”» (Gogh, 2003: 68).

permitirse reivindicar su conciencia de clase y negarse a seguir pintando retratos por encargo: «Les aseguro que cuando los americanos vienen aquí a comprar, muchas veces desearía abofetearlos y azotarlos con sus propios dólares. [...] Tiene su gracia que lo cuelguen a uno en un museo de St. Louis para que lo miren embobado unos vaqueros de Illinois» (Bang, 2011: 36).

Con todo, la personalidad de nuestro artista es mucho más compleja que un refrito de rasgos inspirados en otros héroes de novela. En Claude Zoret hallamos el estudio psicológico que acaso Oscar Wilde no pudo o no quiso llevar a cabo en la figura de su propio pintor. Hay, desde luego, una base común apenas disimulada, y es que en el joven Mikaël, al que Claude se siente mucho más unido de lo que Basil llega a estarlo nunca con Dorian —debido fundamentalmente a que Mikaël vive con él y se instruye bajo su guía—, el artista consagrado topa con su mayor debilidad. Si la bestia humana de Zola tendía a oponer el arte puro a todo género de pasión mundana, y el dandi de Wilde enmascaraba la naturaleza de su fascinación por el efebo al que consideraba la cúspide de su pintura³⁹¹, en este otro Claude se adivina una pasión inconfesable hacia el aprendiz, que utiliza el mismo arte como excusa para garantizar su proximidad.

El artista, persuadido de antemano de lo inasequible de su deseo, se solaza reproduciendo una belleza que su imaginación exorna de significados múltiples. En sus sentimientos confluyen una suerte de orgullo paternal, la nostalgia por la juventud perdida que ve renacer en el otro y el ansia de posesión físico-estética típico de los de su raza. Paradójicamente, lo que tal vez pudo evolucionar hacia un amor correspondido se trueca, gracias al hermetismo altanero del maestro, en despecho por parte del amado: «Yo nunca he sido más que un objeto que podías pintar; un objeto, eso he sido» (Bang, 2011: 190). Mikaël se rebela contra su propia cosificación —es de los pocos modelos novelescos que aciertan a plantearlo en tales términos— y rompe relaciones con aquel ser aparentemente impasible.

Para un artista como Claude, que duda siempre aun viéndose públicamente celebrado, que sufre en silencio y a duras penas acierta a confesarse la sospecha de que ha llevado una vida falsa, la resolución del discípulo lo sume en un estado inspirador de

³⁹¹ Luis Antonio de Villena, leyendo a Basil como una faceta del triple retrato cubista que el propio Wilde habría hecho de sí mismo en la novela, afirmaba que «el pintor, el retratista, jamás ve a Dorian como objeto de voluptuosidad, sino como al simple y puro ídolo de oro: la imperturbable Belleza» (Villena, 2003: 399). Frente a ese vínculo que el irlandés ribetea de idealidad —«supe solamente que había visto la perfección cara a cara» (Wilde, 2010: 150)—, Claude Zoret se permite ser más explícito, aun sin declarar abiertamente lo que siente: «Algún día entregarás algo más que tu cuerpo» (Bang, 2011: 16).

un tríptico de obras alegóricas. Incapaz de expresar su sentir de modo más explícito, este esfuerzo supremo supone en cierto modo la exteriorización de su identidad soterrada, canalizando a través del arte un torrente de verdades reprimidas que no tienen cabida en el mundo real: «Al menos ahora he vivido» (Bang, 2011: 193), musita delante de sus cuadros, porque esa pintura emocional se le representa como el sucedáneo más fiel a la vida vedada —y que cuanto más lejana presente, más le duele haber desconocido. Pero la confesión que a sí mismo se grita en el lienzo no cura su melancolía. La pérdida del amor que no se ha permitido vivir, la carencia profunda de no poder entregarse a nadie sino en modo simbólico, que ya lo mortificaba al inicio de la novela —«Yo a la vida no le he dado nada» (17)—, se torna insoportable. Se abandona paulatinamente a la muerte, como el artista de Maupassant, al verse separado de lo único que le hacía sentir, crear y, por ende, querer ser: «Mi vida solo han sido unas imágenes... que pinté con la sangre de algunos corazones» (239).

Este desenlace parece coherente con la sensibilidad literaria de su época, si se repara en que, a comienzos del siglo XX, la cuestión ya no consistía en que el individuo negociara con la sociedad o muriese en el intento, ni era tampoco, por lo general, exhibir casos de adaptación de un organismo al medio lo que en ese entonces interesaba. Europa había enfilado la senda de la narrativa lírica y escrutaba las tinieblas de un yo aterido entre la muchedumbre. Claude Zoret, hombre moderno extenuado bajo el peso de su miseria, sucumbe consciente de los engaños a que voluntariamente se ha sometido. La muerte sobreviene en su caso como resultado de la insuficiencia de un arte que no logra colmar el vacío interior del individuo. Así, el sistema, sometiéndolo al yugo de sus convenciones, concluye triunfando sobre el artista que por célebre se pretendía dueño de su destino. En 1889, un Olivier agonizante sentenció que «el que inventó esta existencia y creó a los hombres estaba terriblemente ciego o era terriblemente malvado» (Maupassant, 2008: 274). Quince años después, el danés procuraba consolarse pensando en llegar «al lugar donde el corazón halla sosiego» (Bang, 2011: 246). Ambos pintores, desposeídos de sus afectos, expiran indiferentes a la gloria que tanto les había costado alcanzar, irrealizados en lo íntimo y esperando en vano una última visita de las musas que no acudirán. El mismo año de la publicación de *Mikaël*, Rainer Maria Rilke definió con toda precisión de qué se trataba en una de sus cartas a Franz Xaver Kappus: «Solo son peligrosas y malas aquellas tristezas que se llevan por entre la gente para ensordecerlas; [...] se concentran en el interior, y son vida, son vida no vivida, despreciada, perdida, en que se puede morir» (Rilke, 2012: 81-82).

Otra posibilidad es la del sujeto que, sometido a una tensión vital extrema, no solo asume como natural su propia extinción, sino que se propone morir matando. La historia de Raul Vilar, el escultor protagonista de *Loucura...* (1910) de Mário de Sá-Carneiro, pretende «poner en evidencia todos los elementos que puedan servir de base para el estudio de una singularísima psicología, que puedan tornar comprensible la incomprensible tragedia de un alma» (Sá-Carneiro, 2000: 11). La voz relatora lo recuerda, transcurridos cuatro años desde su muerte, espoleada por el deseo de honrar el nombre de alguien a quien juzgaba, pese a sus actos, admirable³⁹²:

Lo veía, de niño, golpear a un desgraciado, solo por el placer de hacer daño —él, que poseía un corazón de paloma...—. Lo veía, de adolescente, sustentar las más singulares teorías, ser lo contrario de todos los muchachos; evidenciar ideas locas, a veces siniestras. Más tarde, surgía el desdeñoso de todo, el desdeñoso del arte que, empero, se hacía artista... ¡Y qué artista asombroso! (30).

Raul, tal y como el amigo de la infancia lo presenta, tiene al principio todas las trazas del dandi finisecular neurótico: cínico, irascible y poseedor de una fortuna que le permite contemplar el mundo desde una atalaya distante. La angustia existencial que lo aqueja, conjurada mediante el *dolce far niente*, la amortigua luego consagrándose a un arte que para él reviste carácter de salvaguarda: «Hago vida, el tiempo pasa por mis estatuas, no pasa por mí» (Sá-Carneiro, 2000: 16). Todas sus intervenciones, rememoradas entre continuas apostillas, van trazando las sinuosidades de un temperamento amoral y proclive al sadismo: «¡Cómo le gustaba a él morder esos senos! Los besaba, los mordía tan ansiosamente que una vez la sangre había corrido» (29).

Ni siquiera al irrumpir una mujer en la existencia del misógino —que en este punto recae, muy a su pesar, en el puro convencionalismo, puesto que la convierte en esposa legítima— el sentimiento amoroso resiste la adición de un matiz inusual: «¡Mi mayor placer sería pasear con tu cuerpo desnudo, mostrarlo por las calles para que toda la gente pudiera admirar mi obra prima! ¡Sí!, fui yo quien formé, quien di fuego... vida a este

³⁹² Y este móvil es relevante, sobre todo, desde que el narrador se dice también artista —dramaturgo— e intercala el retrato de una personalidad a todas luces psicopática con dispensas absolutorias. Los conceptos que Sá-Carneiro maneja a este nivel son rastreables en las concesiones de indulgencia plenaria lanzadas al colectivo en la época romántica con base a su superioridad intelectual. Así lo había dispuesto Balzac en el *Traité de la vie élégante* (1833): «El artista es una excepción; [...] no acata leyes: las impone. [...] El artista es siempre grande. Tiene una elegancia y una vida incomparable, porque en él todo refleja su inteligencia y su gloria» (Balzac, 2015b: 36-37). Y así lo asumió, mucho después, el de *Les Illuminations* (1886): «Ninguno de los sofismas de la locura [...] ha sido olvidado por mí: podría repetirlos todos, soy dueño del sistema» (Rimbaud, 1994: 79).

cuerpo» (29). Lo que en el ecuador de la narración se plantea es una apropiación absoluta del artista para con su modelo, cuando aquel concibe en la posesión física un trasunto del acto de crear, que equivale a prolongar su existencia fuera de sí mismo³⁹³. Reduciendo así a la mujer-obra a la categoría de objeto animado, el escultor, que acaricia siempre la idea del suicidio, propone que ella, a la que mira como extensión suya, lo imite en su propósito. Es la oposición de la hasta entonces sumisa lo que desencadena el conflicto: «No quieres... no me comprendes... Eres como el resto de la gente... Tienes amor a la vida...» (36).

El artista portugués, aunque joven todavía, vive obsesionado con la muerte; una muerte que no se le figura reposo, como al protagonista de la novela de Herman Bang, sino apagamiento inexorable de la capacidad de goce y deseo³⁹⁴. Ante el temor de marchitarse y verse obligado a presenciar el deterioro progresivo de su obra maestra, idea un plan delirante que tiene por objeto suspender el curso del tiempo sobre la materia: rociándola con ácido, piensa, «amaría el alma solo con su alma» (Sá-Carneiro, 2000: 59). La musa, obviamente, se defiende del ataque. Frustrado el intento —y desligada, por tanto, simbólicamente la creación de su artífice al demostrar voluntad propia—, a Vilar no le resta más que ingerir el vitriolo.

Como puede verse, tampoco el último de nuestra extensa serie de artistas europeos tolera vivir en la renuncia. Su decisión final es la de un sujeto que, no pudiendo transformarse en una escultura eternamente incorrupta ni arrastrar a otros consigo, prefiere la aniquilación. Sin embargo, dicho arranque no implica que en este personaje se perfile un tipo de antimesías, puesto que no es sobre la sociedad hacia donde orienta su impulso destructor, ni se promete sabotear desde dentro los fundamentos del sistema que

³⁹³ Ansia de inmortalidad en el caso de los artistas, aunque también puede verse como un medio de transmutación: «Para querer fundirse de ese modo en la sustancia del *Otro* es preciso experimentar una repugnancia invencible hacia la propia sustancia» (Girard, 1985: 54). Citaba el crítico al protagonista dostoievskiano de *Memorias del subsuelo* (1864), que, en efecto, se dice enfermo por tener exceso de conciencia. Sea como fuere, reacción muy semejante muestra el pintor de *La mujer de todo el mundo* (1885) con la condesa del Zarzal, inspirada por el furor al darse cuenta de que no puede retenerla: «Meterla dentro de mi cuerpo, si esto fuera posible, para que no saliera nunca..., en imponderables eternidades de tiempo» (Sawa, 2013: 117). También el pintor Olivier Bertin en *Fort comme la mort* (1889), a fuerza de contemplar a su modelo, «se había impregnado de ella al igual que una esponja absorbe el agua» (Maupassant, 2008: 30), y Claudio Antúnez en *El punto negro* (1897) se figura a «la musa inspiradora del arte clásico, la querida lujuriente, cuyo cuerpo y cuya sangre él consideraba como partes de su propia sangre y de sus mismos huesos» (Zamacois, 1917: 104). A propósito del fenómeno de absorción y proyección de los artistas con respecto de sus amantes, véase la segunda sección de nuestro capítulo VIII.

³⁹⁴ Un terror análogo de muerte prematura se advierte en el enfermo azoriniano del *Diario* (1901), que lo conducirá igualmente al suicidio: «La vejez llega pobre y desamparada; el entusiasmo amengua; las fuerzas faltan; la fe muere. Y ha de trabajar, trabajar sin reposo. ¿Qué hará ese pobre amigo? ¿Qué hará ese buen amigo?» (Martínez Ruiz, 2000: 244).

abomina. La acción corrosiva se circunscribe en su caso al individuo y cuanto estima de su propiedad, aconsejado por la conciencia extraviada que solo a sí misma cree poder salvarse en un escenario de autómatas. Los fragmentos del diario incluidos en el desenlace parecen una crispada versión telegráfica de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (1910)³⁹⁵, dada por Rilke a la imprenta el mismo año que Sá-Carneiro escribió su novela corta: «Si la humanidad fuese inteligente, si porfiase, acabaría con los hombres. [...] Pero nadie quiere domar los sentidos» (Sá-Carneiro, 2000: 54). Y es que solo este artista, a la manera de cierto filósofo que en su última obra afirmaba cargar con el destino de la especie, se sabe portador de una verdad terrible: «Yo no soy un hombre, soy dinamita» (Nietzsche, 2019: 151).

³⁹⁵ En algunos pasajes del diario de Malte —aún en 1910— se asiste al renacimiento de la figura del poeta iluminador, que cuestiona el orden establecido y ha descendido al mundo para cumplir una importante misión: «¿Es posible que, a pesar de descubrimientos y avances, a pesar de la cultura, la religión y la sabiduría universal, uno se haya quedado en la superficialidad de la vida? [...] ¿Es posible que toda la historia universal se haya entendido de forma equivocada?» (Rilke, 2016b: 275-276).

2.3 El artista en la novela española

En la introducción histórico-sociológica del primer bloque recalamos en el argumentario de los tratados renacentistas escritos en defensa de la pintura, y nos detuvimos asimismo brevemente en las premisas que movieron luego al espíritu ilustrado a imponer, partiendo de sus tópicos, una metodología basada en el rastreo historiográfico de fuentes documentales fiables. El carácter semilegendario de las biografías de Vasari, imitadas en España por Antonio Palomino en el tercer volumen de *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), contrasta con el tono de la carta que Jovellanos escribió hacia 1790, dando cuenta de sus investigaciones sobre el escultor asturiano Luis Fernández de la Vega³⁹⁶. Se congratulaba en ella el escritor del «celo con que he trabajado yo en favor de la [memoria] de mi paisano» (Jovellanos, 1952: 308), enfatizando que los datos recabados eran fruto de una concienzuda indagación purgada de fabulaciones.

Aceptada la liberalidad de aquellos oficios, en la antesala del siglo XIX se procuró el culto a la personalidad meritoria con base a hechos positivos. A este respecto, David García López ha señalado que quienes escribían entonces sobre pintores, escultores y arquitectos eran intelectuales «que veían en ellas [sus vidas] un nuevo ámbito de discusión que se extendía a la propia historia del país y su regeneración» (García López, 2014: 110). Sabemos, sin embargo, que la adopción del principio de veracidad que caracterizó a los estudios dieciochescos en materia de arte e historia en absoluto implicó el destierro del modelo de biografías de corte cuasihagiográfico. Establecido queda en el lugar correspondiente que los autores contemporáneos en vías de autonomización se sirvieron de aquella tradición anterior para legitimar su rol de guías e intérpretes, y que, al socaire de los presupuestos románticos, el periodismo y la literatura gustaron de resucitar las resobadas anécdotas de los genios del Renacimiento italiano, apelando a las distinciones concedidas a sus predecesores para reivindicar el derecho a recibir un trato preferente³⁹⁷.

³⁹⁶ Citamos de la décima carta que Jovellanos dirigió al abate Antonio Ponz, empleada por Ceán Bermúdez como fuente para su *Diccionario histórico* (1800).

³⁹⁷ En *Eva: estudio social* recuerda el pintor «que mientras Rafael está siempre sostenido por su Fornarina, que le idolatra, y por sus discípulos que le adoran, Miguel Ángel vive solo, apartado del mundo, sin amor, sin amistad, aislado como las grandes eminencias del globo» (Rodríguez Solís, 1884: 223). Esta es solo una muestra de las frecuentes invocaciones que se encuentran en boca de los artistas novelescos de la época. Poetas, pintores y escultores se miran en el espejo de cualquier artista laureado, desde Apeles hasta Bécquer, sin olvidar los ejemplos de Velázquez y Goya.

Aunque, como ha demostrado Virginia Isla (2014: 90-93), artistas hubo en la literatura española desde el artículo y la novela de costumbres prerrealista³⁹⁸, fue la consolidación del Estado liberal tras los sucesos de 1868 la coyuntura que sentó las bases propicias para su arraigo como sujeto literario complejo. El protagonista de nuestro trabajo desplegó, pues, todo su potencial trágico en el contexto de un sistema esencialmente hostil a sus fines: «En la novela de los últimos años 80 [...] el conflicto entre el ansia de libertad personal y la presión social se agrava, y su representación ficticia [...] escoge personajes y situaciones [...] idóneos a la mejor manifestación de tal conflicto» (Sobejano, 1998: 14). Los orígenes de su caracterización, como en otros países, se inscriben en esa doble herencia híbrida, entre el estudio social y la parábola.

Existe, no obstante, sobre la base común una diferencia cualitativa determinante. La situación sociocultural de España en la segunda mitad del siglo XIX agudiza la desorientación y beligerancia de sus portavoces. Así, si en los artistas novelescos alemanes, anglosajones, italianos y rusos hemos advertido que la crítica social era un componente más o menos velado o prescindible, entre los nuestros es excepcional el personaje que no atribuye a la organización del país siquiera parte de culpa en la decepción de sus expectativas. Antes que por sus discordias puramente íntimas, el artista de la ficción española —mucho más similar en esto a los franceses³⁹⁹— es un individuo determinado en función de los otros, consciente de estar en tierra de nadie y apremiado por la necesidad de destacar; de ahí su actitud ambivalente frente al público, que pasa por «sustraerse a las leyes del mercado mediante la innovación traumática y personal de sus leyes establecidas, y en otro “momento cínico” que es el triunfo sobre la competencia» (Mainer, 1983: 59). Por consiguiente, incluso en las narraciones escritas bajo la enseña del realismo pretendidamente desapasionado despunta la cuestión del trauma social de los intelectuales. Es un motivo siempre presente, representado en forma más o menos

³⁹⁸ Refiere la investigadora que en esas obras «el personaje del artista será un actante privilegiado, pues ya en sí mismo es presentado y descrito en constante enfrentamiento con la sociedad como parte de su encarnación del mártir o guía espiritual. Así pues, de acuerdo con el dualismo moral, el verdadero artista será siempre el ejemplo del Bien frente a sus antagonistas, enemigos políticos, comerciantes o banqueros que serán por contraste ejemplos del Mal» (Isla, 2014: 92). Entre los textos donde aparece este planteamiento cita *María, la hija de un jornalero* (1845) y *Pobres o ricos o La bruja de Madrid* (1849) de Ayguals de Izco, donde intervienen, respectivamente, una protagonista con sensibilidad artística y un retratista, y a los poetas-periodistas de *El poeta y el banquero* (1842) de Pedro Mata y *El dios del siglo* (1848) de Jacinto de Salas y Quiroga.

³⁹⁹ Similar, mas no porque consideremos este rasgo indicativo de un mero ejercicio de copia o trasplante. Dicho parecido se entiende como síntoma de la «relación de contraste y asimilación con las literaturas o expresiones extrañas» (Gutiérrez Girardot, 2004: 33) que se producen entre sociedades cultural y sociológicamente afines como la española y la francesa.

intimista⁴⁰⁰, cuyo desarrollo y diagnóstico final dependen de las perspectivas personales de cada autor y el estado de cosas vigente en su momento histórico.

A tenor del criterio aplicado en otras secciones, ha de tenerse en cuenta que de la lista de novelas que a continuación ofrecemos se han excluido deliberadamente aquellos títulos en los que la vocación artística resulta de todo punto irrelevante⁴⁰¹, o bien el personaje artista aparece en la trama como elemento accesorio⁴⁰². El cómputo se limita, por lo tanto, a textos en los que hay uno o más creadores que son narrativamente importantes en cuanto tales:

- *El poeta y el banquero* (1842) de Pedro Mata⁴⁰³
- *Ernesto* (1855) de Emilio Castelar⁴⁰⁴
- *El frac azul: Memorias de un joven flaco* (1864-1875) de Enrique Pérez Escrich⁴⁰⁵
- *El caballero de las botas azules* (1867) de Rosalía de Castro⁴⁰⁶

⁴⁰⁰ Esta característica ha llevado frecuentemente a la crítica a leerlas como «autobiografías generacionales en el marco de un naturalismo impregnado de simbolismo» (Mainer, 1983: 31).

⁴⁰¹ Así sucede en *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) de Juan Valera, cuyo héroe quiere serlo todo y termina no siendo nada concreto, y en *Pedro Sánchez* (1883) de José María de Pereda, relato de los avatares de un provinciano que a la vuelta de muchas contrariedades aspira a «poseer lo bastante para vivir en mi patria en una desahogada medianía» (Pereda, 1990: 427). En calidad de escritores se presentan, asimismo, Andrés Heredia en *El idilio de un enfermo* (1884) de Armando Palacio Valdés, el protagonista de *Las tardes del sanatorio* (1909) de Silvio Kosstí y Aurelio Guzmán en *La palma rota* (1909) de Gabriel Miró, sin que nada de lo que en sus novelas sucede guarde la menor relación con el mester literario. Tampoco es un proceso artístico lo que determina a los redactores asalariados en *El periodista* (1884), *La buscona* (1885) y *La querida* (1885) de Eduardo López Bago; el uno «carecía de ambición, o mejor dicho, de inclinaciones decididas por tal o cual carrera» (López Bago, 1884: 59), mientras que el segundo, que pretende escribir una novela, muere muy joven y sin haber tenido apenas ocasión de iniciarse en la vida literaria. Descartamos por análogos motivos a Eudoro Gamoda en *La mujer de todo el mundo* (1885) de Sawa, a Guillermo Moreno en *Fatalidad* (1894) y Juan Uceda en *Reposo* (1903) de Rafael Altamira, y a Alberto en *Rebeldía* (1910) de Joaquín Dicenta. Nada podemos añadir a lo ya referido sobre *Camino de perfección* (1902) de Baroja, *Amor y pedagogía* (1902) de Unamuno y *La voluntad* (1902) de Azorín, extensible a *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Eduardo Zamacois es autor de *La químera* (1902), a la que también se excluye del recuento porque Fortunato Luque, aunque pintor, argumentalmente no funciona más que en calidad de galán seducido y desairado.

⁴⁰² Accesorio es el pintor Martín en *Torquemada en la hoguera* (1889) de Galdós, cuya intervención se circunscribe a los capítulos VII y VIII. Tampoco pasan de caracteres secundarios —y más bien paródicos— los músicos y demás artistas figurantes en las clarinianas *Su único hijo* (1890), *Cuesta abajo* (1890-1891) y *Doña Berta* (1892). Por último, de Juan de Velasco en *El mundo es así* (1912) el narrador incide en los «cuadros que no realizaba nunca» (Baroja, 2009: 62); es decir, el personaje se pretende pintor, sin que este rasgo incida significativamente en el desarrollo de la novela.

⁴⁰³ No se ha vuelto a reeditar salvo en catalán, con traducción de Fina Masdeu (1986, Curial).

⁴⁰⁴ Ha tenido al menos cuatro reediciones: en 1910, 1929, 1946 y 1947. Apuntes adicionales acerca de esta novela y la de Pedro Mata se encuentran en un trabajo de Virginia Isla (2012a) previo a su tesis. Asimismo se ha ocupado de la también castelariana *Fra Filippo Lippi* (vid. Isla, 2011).

⁴⁰⁵ Tuvo dos versiones: la primera, fechada en 1864, y otra corregida y aumentada de cara a la tercera edición (1875). No ha vuelto a editarse desde entonces.

⁴⁰⁶ Ha sido objeto de numerosas reediciones desde principios del siglo XX. Una de las más recientes la ha realizado Ana Rodríguez-Fischer (1995, Cátedra).

- *Fra Filippo Lippi* (1877) de Emilio Castelar⁴⁰⁷
- *Eva: estudio social* (1880) de Enrique Rodríguez Solís⁴⁰⁸
- *El Doctor Centeno* (1883) de Benito Pérez Galdós⁴⁰⁹
- *Juan Vulgar* (1885) de Jacinto Octavio Picón⁴¹⁰
- *El Cisne de Vilamorta* (1885) de Emilia Pardo Bazán⁴¹¹
- *Declaración de un vencido* (1887) de Alejandro Sawa⁴¹²
- *El adiós de Schubert* (1888) de Vicente Blasco Ibáñez⁴¹³
- *Bullanga* (1890) de José Zahonero⁴¹⁴
- *Tristana* (1892) de Benito Pérez Galdós⁴¹⁵
- *El origen del pensamiento* (1893) de Armando Palacio Valdés⁴¹⁶

⁴⁰⁷ Tiene edición moderna en tres volúmenes (1989, Orbis), con adaptaciones ortográficas y sintácticas, pero sin anotaciones ni estudio crítico introductorio.

⁴⁰⁸ Es la primera parte de un díptico formado por *Eva: estudio social* y *Evangelina (historia de tres mujeres)*, aparecidas con tres años de diferencia. Su publicación data de finales de 1880, según cierto aviso publicado en el número 36 de *El Buñuelo*: «Enrique Rodríguez Solís ha publicado un nuevo estudio social. El libro se titula *Eva*» (*El Buñuelo*, 2-XII-1880: 7). Citamos el texto por la tercera edición, impresa en 1884. No constan ediciones modernas ni conocemos ningún estudio crítico que se haya ocupado de ella.

⁴⁰⁹ José Carlos Mainer, en un trabajo donde la estudió explícitamente como novela de artista, la consideraba «una novela capital pero que no siempre ha sido bien entendida ni ha gozado de la popularidad de otras» (Mainer, 2003: 231), pese a que en su introducción para la edición crítica de Biblioteca Nueva había puntualizado que «no llega a ser una “novela de artista” [...] pero se le acerca, aunque tenga poco que ver con los tres grandes modelos galos del género que tratan de pintores» (Mainer, 2002: 27). Francisco Caudet (1995: 199-218) dedicó un capítulo de su ensayo al análisis de su estructura formal y significativa en relación con las de la narrativa picaresca-cervantina y el *Bildungsroman*, incidiendo sobre todo en el personaje de Felipe Centeno.

⁴¹⁰ Las novelas de Picón se reeditaron en las décadas de 1910 y 1920, incluida su *Vida y obras de don Diego Velázquez* (1899), pero actualmente no disponemos de ediciones críticas.

⁴¹¹ No es de las obras pardobazanianas que más atención han merecido, y, de hecho, hasta la fecha no dispone de edición anotada, aunque pueden encontrarse estudios de distintos aspectos de su contenido en Valis (1986), Penas (1997), Patiño Eirín (1999) e Isla (2012b). Solo la última se aproxima al protagonista incidiendo en su vena poética. Véase nuestro capítulo III.

⁴¹² Fue rescatada por Francisco Gutiérrez Carbajo (1999, Ediciones Atlas; 2009, Cátedra) y existe también una edición a cargo de Jean-Claude Mbarga (2005, Libertarias-Prodhufi). Véase el capítulo IV.

⁴¹³ Esta novela breve fue uno de los primeros trabajos literarios del autor valenciano, publicada en 1888 junto a otros textos menores. En 1926 estuvo en el centro de cierta polémica, a raíz de que la casa Cosmópolis la editase anunciándola como novedad y sin permiso de Blasco Ibáñez (*vid.* Editorial Cosmópolis, 1-XII-1926 y Benlliure y Tuero, 4-XII-1926). Actualmente puede leerse en el tomo IV de sus obras completas (Aguilar, 1987).

⁴¹⁴ Se publicó por primera y única vez en la tercera serie (tomo III, volumen 23) de la Biblioteca Andaluza, colección dirigida por Giner de los Ríos. Véase el capítulo V de este trabajo.

⁴¹⁵ A propósito del peso del arte en esta obra y de la dimensión artística de *Tristana* en relación con la búsqueda identitaria se han pronunciado numerosos críticos, entre ellos Yolanda Latorre (2000), que vio en su desenlace una conclusión similar a las de *La voluntad* y *Camino de perfección*: «La tradición triunfa, mientras la plenitud vital e intelectual y el porvenir de libertad son destruidos» (Latorre, 2000: 428). Aquí nos detenemos sobre ella solo en lo que toca a la función del pintor, un personaje relativamente secundario, pero decisivo por la misión que Galdós le asigna.

⁴¹⁶ No cuenta con edición anotada. Puede leerse en cualquiera de la de sus obras completas (Victoriano Suárez, 1923, vol. 19; Fax, 1947, vol. 13; Aguilar, 1970, vol. 2).

- *El punto negro* (1897) de Eduardo Zamacois⁴¹⁷
- *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) de Ángel Ganivet⁴¹⁸
- *Bohemia sentimental* (1899) de Enrique Gómez Carrillo⁴¹⁹
- *Diario de un enfermo* (1901) de José Martínez Ruiz, *Azorín*⁴²⁰
- *Duelo a muerte* (1902) de Eduardo Zamacois⁴²¹
- *La estatua* (1904) de Eduardo Zamacois⁴²²
- *La Quimera* (1905) de Emilia Pardo Bazán⁴²³
- *La maja desnuda* (1906) de Vicente Blasco Ibáñez⁴²⁴
- *La novela de mi amigo* (1908) de Gabriel Miró⁴²⁵
- *Sobre el cieno (Amores de un poeta y una ramera)* (1910) de Antonio Roldán⁴²⁶

⁴¹⁷ Desde su publicación en diciembre de 1897 ha tenido al menos siete reediciones, algunas sin fechar. La más reciente se remonta a 1948.

⁴¹⁸ Existen tres ediciones críticas modernas, a cargo de Laura Rivkin (Cátedra, 1983), Ángel Berenguer y Antonio Gallego Morell (Planeta, 1988) y José Montero Padilla (Castalia, 1998). Véase nuestro capítulo VI.

⁴¹⁹ Tuvo tres ediciones españolas en 1899, 1900 y 1919, y otras tres impresas en Francia (1902, 1906 y 1911). El texto de 1919, a partir del cual José María Martínez Cachero ha realizado su edición crítica (1995, Cultura Hispánica), presenta considerables omisiones —hemos anotado la ausencia de seis capítulos íntegros y numerosos párrafos en los restantes— respecto de la versión de 1900; «adornos inútiles», los consideraba su autor en la última dedicatoria. De tales elisiones consignamos aquí alguna, sin embargo, por considerarla pertinente a efectos de profundizar en el conocimiento del poeta protagonista, al que Gómez Carrillo parece haber querido someter, transcurrido el tiempo, a cierta «desbohemización». Por esta razón la obra se cita tanto por la edición de 1995 como por la de 1900. *Bohemia sentimental* se ha editado junto a *Del amor, del dolor y del vicio* (1898) y *Pobre clown* (1900) bajo el título *Tres novelas inmorales*.

⁴²⁰ Al artista de esta novela, si bien no se ajusta a los parámetros habituales, lo consideramos un modelo de transición entre el decimonónico y el tipo intelectual. El texto tuvo tres ediciones en el siglo XX, sin contar la primera (1947, 1975 y 1998). La de 1947, además de insertar algunas modificaciones menores, censuraba el suicidio final del narrador.

⁴²¹ Le conocemos tres ediciones más después de la primera, en 1912, 1916 y 1925. Es de las obras más extensas y originales de su autor, protagonizada por un artista que consigue rendir a la opinión pública ante su amante.

⁴²² Esta novela breve vio la luz en París y fue reeditada por segunda y última vez en la imprenta de Ramón Sopena junto a *Bodas trágicas* y un drama de acto único, *Lo pasado. La estatua* puede situarse en la transición del naturalismo tardío al psicologismo.

⁴²³ Es la más examinada de las novelas españolas de su género. Latorre (1994 y 2002a), Plata (2009: 57-60; 145-157) e Isla (2014: 272-285) la han analizado específicamente como tal. Un amplio estudio de las claves que la vertebran se encuentra en la introducción a la edición crítica de Marina Mayoral (1991, Cátedra).

⁴²⁴ Pese a la popularidad de que gozó el autor en vida, esta novela suya en particular no ha recibido demasiada atención crítica en el último medio siglo. Las aportaciones más conocidas pertenecen a Facundo Tomás, responsable de la edición de Cátedra (1998). Véase nuestro capítulo VII.

⁴²⁵ Hemos encontrado varias ediciones posteriores a la primera: 1918, 1926, 1932, 1938 y 2015. La última, publicada bajo el auspicio del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, contiene anotaciones y estudio introductorio de Guillermo Laín Corona. Francisco Márquez Villanueva (1999) fue el primero en designarla miembro de pleno derecho del género *Künstlerroman*. Asimismo, Francisco Plata (2009: 98-108) le ha dedicado dos secciones de su tesis.

⁴²⁶ Esta desconocida novela adscrita al subgénero de la narrativa lupanaria no ha tenido más edición que la primera. De su salida se hicieron discreto eco *El País* (5-VI-1910) y el *Heraldo de Madrid* (10-VI-1910), y poco más se supo después de quien la firma. En el catálogo de la Biblioteca Nacional figuran asociados a su nombre un par de relatos de 1911 y 1913, y por el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español hemos sabido que hacia 1930 colaboró en la composición de un poemario en homenaje a Lorenzo

- *Troteras y danzaderas* (1913) de Ramón Pérez de Ayala⁴²⁷
- *Encarnación* (1913) de Joaquín Dicenta⁴²⁸

La novela romántico-costumbrista

La dirección a que apuntaban las consignas del poeta José Vilalta en *El poeta y el banquero* (1842) de Pedro Mata, además de revalidar la tesis del *Stello* de Vigny —«El poeta lleva una maldición sobre su vida y una bendición sobre su nombre» (Vigny, 2001: 218)—, es precursora de una pose que pocos artistas de la ficción española consentirán abandonar antes del siglo XX: «¡Siempre solo! ¡Siempre clamando en el desierto, siempre esperando en vano una voz que responda a mis plañidos!» (Mata, 1842, I: 34)⁴²⁹. Este héroe, reflejo temprano de la proletarización del escritor⁴³⁰, presiente desde el principio el aciago destino que le depara su época. Sin duda, la imagen final de su cadáver mutilado en una morgue francesa hubo de impactar mucho más que el brillante porvenir del

Roldán —primo del autor, al que dedicó *Sobre el cieno*— junto a Emilio Carrere, Alfonso Camín, Alberto Valero Martín y José González de Ubieta.

⁴²⁷ Precedida por *Tinieblas en las cumbres* (1907), *A.M.D.G.* (1911) y *La pata de la raposa* (1912), esta novela es colofón de una tetralogía vertebrada por la presencia de Alberto Díaz de Guzmán, *alter ego* del propio Ayala. La acción de *Troteras y danzaderas* transcurre en los tres años que en la cronología interna separan la segunda y tercera parte de *La pata de la raposa*, a la que no incluimos en la lista por estimar su argumento más próximo al modelo *Bildungsroman* que al tema específico que aquí nos ocupa. En *Troteras y danzaderas*, en cambio, «la atención se desplaza de su drama individual al gran fresco histórico y social» (Amorós, 1991: 23); el protagonismo del relato se reparte entre Guzmán y un nuevo personaje, el poeta Teófilo Pajares, en el contexto de la bohemia madrileña de principios del siglo XX. Tanto esta como su predecesora disponen de ediciones críticas a cargo de Andrés Amorós (Labor, 1970; Castalia, 1991).

⁴²⁸ Existía una sola edición, publicada en la primavera de 1913, antes de su rescate a cargo de Javier Barreiro y Ada del Moral (2018, Larumbe), con anotaciones y estudio introductorio. Véase nuestro capítulo VIII. Leticia McGrath (2004: 236) cita además cinco dramas dicentescos relacionados con el mundo de las artes y las letras: un pintor en *El suicidio de Werther* (1888), un escultor en *Luciano* (1894), un dramaturgo en *Amor de artistas* (1906), un grupo de bohemios en *El crimen de ayer* (1908) y otro dramaturgo en *Sobrevivirse* (1913). En lo que respecta a su narrativa, Allen Phillips (1999: 151-152) ha dedicado un breve comentario a *Mi Venus* (1915), novela breve protagonizada por un escultor. Actualmente todos estos textos se encuentran digitalizados y en modalidad de libre acceso en Biblioteca Digital Hispánica.

⁴²⁹ Uno de los referentes románticos más conocidos lo tenemos en las amargas quejas del compositor de «Ritter Gluck» (1809): «Desierto está todo lo que me rodea, pues no hay un espíritu amigo que se acerque a mí. Estoy solo» (Hoffmann, 2014a: 70).

⁴³⁰ «Su justa fama literaria le proporcionó fácil acceso a las tiendas de los libreros, mas no para trabajos orijinales [*sic*], sino para traducciones del francés y arreglos de obras antiguas. [...] Y resistiéndose el poeta a ocuparse en semejantes trabajos, puesto que se sentía con fuerzas para sustituirles orijinales [*sic*] de mejor gusto y más provecho, le contestaban los libreros que estaban de acuerdo con él sobre el mayor mérito literario de lo que les proponía; pero que como les tuviese más cuenta el despacho de los libros que su valor literario, se atenían a lo que les facilitaba este despacho. Y acosado el artista de sus necesidades físicas y morales, no tuvo más que allanarse a semejante humillación, no pudiendo ni vender por un bajísimo precio una novela que había concluido, ni hacer representar un drama nuevo, por estar en pugna con uno de los influyentes en la empresa del teatro. Esto y el fastidio que le daba su repugnante trabajo esterilizaron de tal suerte su jenio [*sic*], que ni acertaba a escribir correctamente una mala carta» (Mata, 1842, I: 176-177).

aristócrata diletante Félix de Montelirio, felizmente casado y metido en política en *El dios del siglo* (1848)⁴³¹ de Salas y Quiroga. El de Mata es un revolucionario exiliado en Marsella tras su participación en los motines barceloneses de 1835, propenso, como buen romántico, a dejarse arrastrar por la ciega fatalidad:

Ejecutó todas estas operaciones con una calma y serenidad que hubiesen estremecido de terror al que se hubiese estado contemplándole. Era aquella calma, aquella serenidad que nunca faltan al que no puede soportar más el peso de la vida, al que mira la muerte como un estado de impasibilidad y de reposo, al que llega a persuadirse de que no le queda nada que esperar en el seno de los hombres (Mata, 1842, II: 26-27).

Tipos menos lucidos y con vacilantes inclinaciones literarias o plásticas —algunos claramente caricaturizados— son el dramaturgo Rafael Lamosa de «Laureano» (1855)⁴³² de Eugenio de Ochoa, el poeta y el folletinista de *Los hijos de la fortuna* (1856)⁴³³ de Luis Rivera y el pintor Enrique de Sandoval en *La gota de tinta* (1858)⁴³⁴ de Luis Mariano de Larra. Tildar de novela de artista cualquiera de estas sería, a nuestro juicio, excesivo, sobre todo si se atiende a la fragilidad de la vocación de tales personajes. Pueden, en todo caso, tratarse como antecedentes representativos de una situación previa a «la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX» (Onís, 1961: xv).

Un carácter más afín al de los artistas *puros* del fin de siglo se desarrolla en *Ernesto* (1855), novela de Emilio Castelar acompañada del subtítulo «novela de costumbres». Aquí hallamos un joven literato a la caza del ideal extemporáneo, inicialmente reacio a tratar con el sexo opuesto, inepto para los negocios y persuadido de no tener lugar en el mundo a raíz del fracaso de su obra en el teatro. Lo que en esta narración sucede al artista proyectado personalmente en sus creaciones es una pérdida de conexión con la realidad, llevada al paroxismo ante lo que percibe como un rechazo social directo. La convicción

⁴³¹ Tiene una única edición crítica de Russell P. Sebold (2012, Cátedra).

⁴³² Fue concebida como primera parte de la inconclusa *Los guerrilleros* y apareció en la *Revista Española de Ambos Mundos*. Donald Allen Randolph (1966: 73-75) leyó el personaje de Lamosa como reminiscencia autobiográfica de la juventud de Ochoa.

⁴³³ Concluida con sus artistas encaminados hacia carreras más rentables, Virginia Isla (2014: 104) ha visto en la tesis de esta narración un eco de la de *Scènes* de Murger. El texto no se ha recuperado en edición crítica.

⁴³⁴ El capítulo XIV contiene una digresión sobre el estado del oficio de las letras en su época: «¿Para quién escribimos? [...] ¿Para los constantes envidiosos de glorias ajenas? Estos no habían de juzgar nunca buenas nuestras obras. ¿Para la crítica moderna, tal como se ejerce en el día? Esta es un caos donde se confunden la inesperienza [*sic*] con la mala fe. [...] ¿Para quién, pues, escribimos? [...] Escribimos en España para el público escaso que nos oye, que pide hoy nuestro nombre para olvidarle mañana» (Larra y Wetoret, 1858: 115).

que extrae el héroe herido de muerte en su orgullo, ayudado por un agente femenino de simbólico nombre —María— que lo acompaña en sus últimos instantes, es la comprensión *in extremis* del engaño fatal de su soberbia. Reconocida su parte de responsabilidad, el romántico sacrílego cuenta al menos con el consuelo de expirar en paz⁴³⁵:

Sin embargo, la vida había vencido a la muerte; la fe a la duda, y Ernesto, con palma de luz en la mano y corona de estrellas en la frente, penetraba en los cielos. Su alma se perdía en el seno de Dios, como la gota de rocío que se evapora, se pierde en el inmenso seno de la atmósfera. Solo en Dios se encuentra la realidad del pensamiento; Dios es el espacio para los cuerpos; [...] Dios es la idea, que resplandece pura eternamente en la conciencia humana. Apartad uno a uno los velos que encubren la naturaleza, y en el fondo de todo ser hallaréis la idea de Dios (Castelar, 1910, II: 203-204).

La novela prerrealista

El frac azul: Memorias de un joven flaco (1864-1875)

Un aprendizaje artístico-vital más dilatado en el tiempo y menos áspero en sus virajes es el del dramaturgo protagonista de una novela de Enrique Pérez Escrich. La acción arranca en 1853, poco antes de la llegada a Madrid del valenciano Elías Gómez, y termina en 1870 con su consagración como maestro de la escena tras arrostrar un sinfín de sinsabores. Desde los primeros capítulos, el narrador anticipa el final feliz⁴³⁶: «Le salvaron la juventud y la fe» (Pérez Escrich, 1875: 107). Fe que el artista deposita no tanto

⁴³⁵ Una paz de espíritu que, como se comprobará en las secciones correspondientes, queda fuera del alcance del tremendismo sawiano en *Declaración de un vencido* y de las forzadas pretensiones evangelizadoras de Pardo Bazán para con el tuberculoso pintor de *La Quimera*.

⁴³⁶ Sobre el desenlace almibarado de esta obra a la luz de su referente francés —Murger— véanse Aznar Soler (1993: 71-74) y Phillips (1999: 130-134). No concordamos con la visión de Santiáñez-Tió (1995: 193-195), que estudió a su protagonista como subtipo del héroe decadente, basándose en el punto de partida. Para Phillips (1988: 395), «esta es en realidad una obra fundamentalmente romántica en tema y tono, [...] pero también es una novela simpática, lejos de los cuadros sombríos que serán la materia normal en los textos posteriores. Los jóvenes de Pérez Escrich, entusiastas y alegres a pesar de su pobreza, viven una etapa venturosa de la vida, y todo tiende a verse de color de rosa». Justo es hacer una puntualización en lo tocante a esto último, pues en realidad el texto sí intercala escenas lastimosas —de una crudeza muy superior, de hecho, a cualquiera de las que se presencian en las *Escenas* de Murger—: entre los miembros del cenáculo bohemio de que el protagonista forma parte, uno muere asesinado durante las revueltas de la Vicalvarada de 1854, hay un poeta suicida y un pintor en situación de extrema pobreza que tiene a su madre demente por única compañía.

en la Providencia como en sí mismo y en la causa que le empuja a luchar contra los elementos: «Precisamente por mi hija [...] es por lo que estoy resuelto a abandonar esta tierra donde nunca seré nada» (36).

Este personaje —*alter ego* de su creador, según se confiesa en el capítulo LXVIII— es distinto al común de los artistas novelescos desde que no se mueve —o no exclusivamente— por un deseo egoísta. Mas, sobre todo, lo que distingue a esta novela autobiográfica —no exenta, por cierto, de crítica social⁴³⁷— es la inspirada loa que en sus páginas se entona en honor de la modesta medianía del literato-jornalero. Si en los relatos de Mata y Castelar vimos dos subtipos del artista que acoge los encargos con repulsión y tiende a vivir de espaldas a la realidad, Pérez Escrich opta por narrar la trayectoria profesional de un sujeto que se sobrepone a cuantas adversidades le salen al paso. Su novela resulta, así, un testimonio edificante, a años luz de las disparatadas ensoñaciones que habían malogrado la vida de sus predecesores y van a seducir aún a muchos descendientes de la misma estirpe, con consecuencias más o menos luctuosas:

Elías está orgulloso de sí mismo; todo se lo debe a él porque no ha tenido otro protector que su fuerza de voluntad, su amor al trabajo, estimulado por el cariño que profesa y le profesa su familia. [...] Solo Elías puede decir: «Yo he escrito más de treinta obras para el teatro [...], yo he escrito setenta tomos de novelas [...], y sin embargo yo no he sido nunca periodista [...], ni he sido empleado jamás. [...] No tengo ni una corona, ni una condecoración, en este país donde tanto se prodigan, pero ¿qué importa? Ese es mi mérito» (Pérez Escrich, 1875: 691).

⁴³⁷ La mayor parte de los reproches del narrador se dirigen a la clase política y los agentes del mundo editorial: «Se enriquecen con el ingenio de los poetas, compran obras que ni entienden ni saben leer. No se toman el trabajo de estudiar por qué tal comedia les dio más dinero que otra. [...] Lo compran porque les da el ciento por uno. Esa es toda su ciencia» (Pérez Escrich, 1875: 515).

El caballero de las botas azules (1867)

Entre la primera y la segunda versión de *El frac azul*, Rosalía de Castro dio a la imprenta un curioso experimento metaliterario que, más que a título de novela de artista, la crítica ha solido interpretar en clave de sátira contra el gusto y los usos culturales de la aristocracia y la clase media⁴³⁸. El oscuro burgués que protagoniza este juego de máscaras, deseoso de ser catapultado a la fama, establece un pacto con cierto espíritu discutidor y burlón, la musa Novedad. Esta, en vez de atender a lo que se le solicita, impone al héroe una extraña empresa de reforma social y literaria. Anunciándose duque, la misión del poeta consiste en atraer sobre sí la atención de los habitantes de la corte, generando grandes expectativas en torno a una obra de próxima publicación —el llamado «libro de libros»— que se presume compendio de alta sabiduría, escrito para desbancar a toda la literatura decadente del romanticismo sentimental⁴³⁹. Seducido por la conducta epatante y el extraño aspecto del desconocido⁴⁴⁰, el público lo encumbra antes de haber tenido ocasión de comprobar la excelencia de su ópera prima. Cuando el engaño se descubre, el falso artista-mesías⁴⁴¹ yace muerto, dejando tras de sí una tirada de minúsculos ejemplares lujosamente encuadernados —de cuyo contenido nada llega a saber el lector— y una inscripción donde se lee que «la necia vanidad ha sido burlada por sí misma» (Castro, 1977, II: 833).

Lo más destacable de este peculiar personaje sobre el conjunto de artistas novelescos es el giro cualitativo que su actitud representa. Ante el duque de Gloria no se trata de un caso de heroísmo honrado como en el dramaturgo de Pérez Escrich, ni es

⁴³⁸ Germán Gullón la tenía por «farsa de las letras decimonónicas donde el idealismo romántico quedó doblemente castigado, en su encarnación social y artística» (Gullón, 1990: 32), y Olga Rivera destacaba «su tentativa de desmitificar el pretendido carácter educativo y moral adjudicado a la novela folletinesca» (Rivera, 2001: 344).

⁴³⁹ Sarcástica diatriba contra esa misma literatura —y la crítica periodística que de ella se ocupaba— se lee todavía, quince años después, en el capítulo XXI de *Pedro Sánchez*: «Es de advertir que, por resabios románticos que quedaban aún en el gusto del público, este prefería el amor empalagoso e inverosímil de aquella sensible y lacrimosa heroína al ridículo y extravagante inglés [—Walter Scott—], y las inaguantables escenas a que este punto da lugar. [...] No morirán *La Gaviota* ni otras muchas de la misma ilustre autora, precisamente por estar llenas de *vulgaridades*» (Pereda, 1990: 253-254).

⁴⁴⁰ El distintivo del héroe de Rosalía son sus llamativas botas, cuyo color lo inscribe en una tradición perfectamente reconocible: «Elías, tipo inverosímil y a quien sucedieron cosas verdaderamente extraordinarias mientras llevó sobre sus hombros el malhadado frac azul, causa sin duda de todas sus desgracias» (Pérez Escrich, 1875: VII). Un frac del mismo color es la prenda favorita del filósofo Colline, personaje de las *Scènes* de Murger. Antes que ellos, también lo vistió Lucien de Rubempré en las *Illusions perdues*, sin duda en homenaje al que llevaba Werther la primera vez que bailó con Charlotte y en el momento del suicidio.

⁴⁴¹ Para Isla (2014: 128), además de un mecanismo subversivo de la estructura novelesca al uso, este personaje constituye la ironización del tópico del artista iluminado tal y como lo concibió el Romanticismo tradicional.

tampoco un agitador de masas o infeliz ensimismado al modo de Mata y Castelar. En vísperas de la eclosión realista, el plan urdido por el poeta de Rosalía sugiere la futura transformación del tipo en delator de las faltas del cuerpo social, salido del anonimato para sacudir conciencias, pero no como mártir que usa de arma arrojadiza su desamparo, sino por el extremo contrario, circundado de un aura de superioridad.

La novela histórica y de tesis

Fra Filippo Lippi (1877)

«Un intento de síntesis de las corrientes idealistas y pragmáticas o naturalistas» (Isla, 2014: 139), mezcla de leyenda y recreación pretendidamente verosímil se encuentra en la novela histórica *Fra Filippo Lippi (1877)* de Castelar. La hermosea imagen que del pintor tardomedieval italiano fue a componer Vasari en sus *Vite*, pasada por el tamiz sensiblero del político, dio vida a un héroe de otro tiempo que, en la línea de su predecesor de 1855, se muestra inclinado a los excesos románticos antes de aprender a conducirse por el camino de la fe cristiana:

Maldita sea la hora en que nací. Maldita la despiadada tierra que no me ahogó en sus entrañas antes de dejarme ver la luz. Maldito mi cobarde cuerpo, que se ha detenido delante de una débil mujer. Maldita mi alma, que sabe hasta el fondo de las pasiones humanas y no sabe los medios de satisfacerlas y de saciarlas. Malditos todos mis progenitores, que han contribuido a producir una vida en la cual hay este momento terrible, el momento de saber que podía saciar mi pasión y no la he saciado. Quiero morir, quiero que me maten (Castelar, 1877, II: 41).

De este pintor, del que todo parece poder esperarse debido a su exaltado genio, interesó a Castelar la pugna entre la tentación y el amor casto, las aventuras a que su temperamento transgresor lo empuja y el proceso de educación artística y sentimental que atraviesa en medio de sus conflictos con el orden social: «Filippo no era un filósofo a quien pudiese satisfacer el culto místico del ideal; era un artista necesitado de la acción y de encerrar en formas visibles y palpables su idea» (II: 146-147). La muerte a manos del antagonista en la noche de bodas le sobreviene como justo castigo a sus primeros atropellos contra la moral. En este sentido, la acción transcurre dentro de los márgenes propios del género histórico-romántico ejemplarizante, con un héroe devoto a su manera,

más extremoso que los seres comunes precisamente por ser artista; un carácter insólito, en suma, mas no por ello exento de rendir cuentas ante Dios.

Eva: estudio social (1880)

A medio camino entre el folletín y la novela de tesis, en esta época se dieron también obras en las que el artista, sin dejar de ser atendido narrativamente en cuanto tal, adquiere una dimensión significativa más amplia. Así ocurre en *Eva: estudio social*. Sobre un fondo puramente crítico, concorde con la temática de buena parte de la producción de quien la firma⁴⁴², aparece un «verdadero artista de alma hermosa y de imaginación ardiente» (Rodríguez Solís, 1884: 8) que es más que un fatuo seductor.

En un primer nivel, el pintor Julián Oyarzun personifica el egoísmo masculino inconsciente en sus relaciones con una malcasada. Podría considerarse un miembro más de la cáfila de galanes decimonónicos, de no haberle concedido Rodríguez Solís una existencia paralela a los amores que marcan el destino de la protagonista. Son la subtrama artística y el carácter anfíbio del personaje los que permiten tratar esta novela en el presente capítulo. Así, nuestro enamorado, de «excesiva juventud [y] escaso mundo» (106), se describe también poseedor de un «corazón diabólico y [la] palabra angélica que, como el rayo, destruía todo cuanto tocaba» (91). Su rol de ingenuo victimario —que no por carecer del doblez del clásico donjuán resulta menos nocivo—, modulado por la sensibilidad artística, lo aproxima al tipo de genio semihumano que tiene entre sus representantes más conocidos al balzaquiano Nicolas Poussin en *Le Chef-d'œuvre inconnu*. En ambos casos se trata de artistas subyugados por la belleza femenina, vacilantes entre un ser real y otro ilusorio⁴⁴³, que anteponen siempre su meta profesional a un amor del que son indignos.

⁴⁴² A la pluma de Enrique Rodríguez Solís se deben, entre otras novelas y ensayos, *La mujer defendida por la historia* (1878), *Las extraviadas* (1882), *Historia de la prostitución en España y América* (1891-1893) y *La mujer española y americana (su esclavitud, sus luchas y dolores): Reseña histórica* (1898), cuyos títulos dan idea certera de la clase de preocupaciones que lo movieron a escribir: «Reclama nuestro autor el concurso de médicos, sociólogos, legisladores, moralistas y publicistas para abordar el complejo problema desde una perspectiva médico-social, esto es, la misma que reclaman los defensores de Zola en España para el estudio de la sociedad contemporánea. Aunque el escritor llega a definirse como naturalista, sus novelas se inscriben en un realismo sentimental con finalidad docente; son novelas de tesis centradas en la condición y situación socio-moral de la mujer» (Fernández, 2006: 99).

⁴⁴³ Así se expresaba en 1831 el francés, a punto de exhibir a su amante en presencia de otros pintores: «¿No vale todas las obras maestras del mundo?» (Balzac, 2014: 52), para a continuación arrepentirse de su atrevimiento —«Tornóse más amante que artista y mil escrúpulos le torturaron el corazón» (52)— y volver

Julián descubre en la pintura un medio de aproximarse más a su ideal. Dada la índole apologética de la novela, la musa no puede ejercer en ella de fuerza destructora, y, de hecho, aquí no solo no anula el talento del artista como sucede en tantas otras obras, antes bien se insinúa artífice indirecto de las creaciones ajenas. En la imagen de la amada —«una sombra, la imagen de Eva que él se fingía» (Rodríguez Solís, 1884: 110)— el esteta se recrea y vive, en la medida en que esta le sirve de estímulo en sus procesos. Por la misma razón no tarda en sustituirla cuando la intuye plenamente rendida al sentimiento amoroso, y repite después la operación con una segunda amante a la que deshonra. Frívolo e irresponsable de sus actos, el antihéroe abraza entonces con denuedo el arte y huye a Roma, queriendo amortiguar los avisos de su conciencia por el mal causado a las dos mujeres.

El reencuentro con la musa no se produce hasta pasados tres años. Ante una Eva ya moribunda —en este detalle recuerda a los artistas italianos—, el ya consagrado pintor, sintiendo atemperada la pasión juvenil y necesitado de un perdón que obtiene sin esfuerzo, se limita a describir a la enferma los monumentos y obras conocidos en sus viajes por Italia. Rodríguez Solís, llevado del ánimo doctrinario que impregna todos sus escritos, lo condena a suspirar en el camposanto junto a «una soberbia estatua de Eva, verdadera obra de arte, que era de un parecido extraordinario» (254). Pocas alternativas restan a este tenorio arrepentido, colmado de fama y riqueza en el extranjero, aparte de consagrar el resto de sus días a añorar un ideal etéreo en la memoria de una mujer que por ausente es siempre deseable, todavía en 1880 como para los artistas del Romanticismo alemán lo había sido⁴⁴⁴:

Nuestro patrimonio, el de nosotros, los débiles, consiste en que, adheridos a la tierra como estamos, deseemos arrastrar lo supraterranal dentro de los estrechos límites de lo terrenal. [...] ¡Afortunado el compositor que nunca vuelve a ver en esta vida a la que, con misteriosa fuerza, supo encender su música interior! Tal vez el joven se debata entre tormentos y desesperación cuando la dulce hechicera se separe de él, mas su figura se transforma en un sonido celestial que vive en una eterna juventud y belleza, y de él nacen las melodías, que son ella y solo ella. ¿Qué es ella sino el más elevado ideal, que se refleja desde el interior de la figura externa y ajena? (Hoffmann, 2014e: 663).

en seguida a su propósito inicial, «entregado nuevamente a la contemplación del retrato que poco antes había tomado por un Giorgione» (52).

⁴⁴⁴ Sobre este tema regresaremos en el capítulo VII, ya que algo similar le sucede al pintor en *La maja desnuda* de Blasco Ibáñez.

La novela realista-naturalista

El Doctor Centeno (1883) y Juan Vulgar (1885)

A los modelos maniqueos del primer realismo suceden especímenes sometidos a crueles desengaños. Ni Alejandro Miquis en *El Doctor Centeno* de Galdós ni Juan Vulgar en la novela de Jacinto Picón a la que presta su nombre están llamados a coronarse con laureles en el teatro. Ambos estudian derecho en Madrid por empeño paterno y se dejan arrastrar por una imaginación desatada que todo lo deforma; el uno aparece «echando música, luz y espíritu por todos sus poros» (Pérez Galdós, 2002: 256), en tanto el otro «se asemejaba a esas plantas que viven del rocío y lo esperan lozanas, cual si estuviesen seguras de que no les ha de faltar nunca» (Picón, 1918: 188-189).

Su disposición mental no puede ser peor para desenvolverse como sujetos productivos. A Alejandro lo consume la idea fija de ver representada en escena su obra más reciente —«¡Misión altísima la suya! Iba a reformar el teatro» (Pérez Galdós, 287)—; Juan, criatura dispersa, no se propone escribir un drama hasta el undécimo capítulo —de un total de catorce—, a raíz de unos amores malogrados: «¡Imbécil de mí, que había nacido para esto! Cuánto tiempo he perdido con la maldita carrera, la filosofía y el ministerio. ¿Qué me importa tener ya cerca de veintiocho años? La verdad es que el genio se manifiesta cuando menos se piensa» (Picón, 293). También coinciden en la adoración a una mujer imposible, «el ideal, que le ha visitado en mortal carne un momento» (Pérez Galdós, 406), un «engendro romántico» (Picón, 299) que insertan hecho personaje en sus respectivos dramas.

No van más allá las convergencias. Juan, pese a su carácter fantasioso, tiene el suficiente sentido práctico para terminar la carrera y colocarse en el negociado de prensa del Ministerio de Gracia y Justicia. Muy otro es el destino del galdosiano Miquis, consumido sin remedio en un doble proceso mental y físico, simbólico «triumfo del espíritu sobre el cuerpo [del que] es irremediabilmente poeta y será inexorablemente tuberculoso haciéndose eco de la tradición cultural occidental, que asocia el carácter febril y exaltado tanto a la creación literaria como a la tisis» (Flores Ruiz y Luna Rodríguez, 2005: 54-56)⁴⁴⁵. Juan, aunque descontento de su matrimonio con una burguesa que no es

⁴⁴⁵ La misma enfermedad la había padecido en 1860 Charles Demailly, dramaturgo hijo de la pluma de los Goncourt que, aunque no muere por su causa, guardaba en el fondo de su alma análogo desvarío: «Vamos con los ojos fijos en otro ideal. Unos caen, otros se cansan, sembramos de muertos y rezagados el

lo intelectual que él quisiera y además aniquila del modo más elocuente sus aspiraciones artísticas⁴⁴⁶, sobrevive. Para Alejandro, a la altura de 1883 no se concibe otro destino que sucumbir como el Romanticismo trasnochado al que representa. Demasiado tarde vislumbra este lo quimérico de su proyecto, y ni aun en el instante supremo de la agonía renuncia a desprenderse de las ilusiones que le son inherentes. En las últimas palabras del dramaturgo galdosiano se percibe, sí, cierto desvío fruto del desencanto, sin que la clarividencia llegue nunca a aposentarse en él de forma completa:

Es detestable... Es feo y repugnante como mi enfermedad. Todo lo que contiene resulta vulgar al lado de la excelsa hermosura artística que ahora veo, al lado de esta creación de las creaciones, que título *El condenado por confiado*... Es la salud, el vivir sin dolor... Aquí veo otra figura, otra belleza suprema... A su lado aquella es fealdad, impureza... podredumbre... consunción... (Pérez Galdós, 2002: 448).

La diferencia principal entre uno y otro literato frustrado reside en su capacidad adaptativa⁴⁴⁷. Coinciden en la negativa fulminante que el sistema les opone por toda respuesta; no así en la manera de encajarla. Tras descubrir sus anhelos faltos de asidero, Juan queda anonadado, «como bestia rendida a la pesadumbre de su carga» (Picón, 1918: 352), que no es otra que la evidencia incontestable de su mediocridad. La decepción, más individual que social en este caso —Isla (2014: 174-176) lo denominaba *vacío narcisista*— anticipa la que a la vuelta de un lustro apenas acertarán a confesarse los desheredados de *Bullanga*. En Miquis, la combinación genómica de «las convicciones progresistas y las concepciones muy liberales de la vida con ciertos instintos de reaccionarismo aristocratizante y un poco ácrata» (Mainer, 2002: 38) resulta incompatible

camino y cerrando las filas alrededor de la enseña, no damos la espalda... Me avergüenza decir a usted, amigo mío, lo que buscamos: un vellocino de oro que tiene un nombre muy ridículo, es pura y simplemente el ideal, “ese cuadro, como ha dicho Hoffmann, que pintamos con nuestra sangre”; tan hermosa es la quimera, que todos los que desertan de ella y abandonan nuestra senda por caminos fáciles y convencionalismos y prostituciones del espíritu, sienten remordimientos de renegado» (Goncourt, 1951: 235). También a Martín, el pintor amante de Isidora Rufete en *Torquemada en la hoguera* (1889), aunque no hay ocasión de conocerle delirios artísticos por lo fugaz de su aparición, se le ve sacudido por convulsivos ataques de tos y con un aspecto tal que el usurero, al verlo, no duda del futuro desenlace: «Al camposanto es a donde tú vas prontito» (Pérez Galdós, 2019: 120).

⁴⁴⁶ «Se había dormido leyendo la obra de su esposo al llegar al final del segundo acto, sin que lograra conmoverla, ni siquiera interesarla [*sic*] aquel drama en que Juan imaginaba haber vertido su ser entero, el cual era reflejo de tantas ilusiones y desfallecimientos, suma de las vibraciones reunidas de todas las cuerdas de su alma; y, lo que aún era peor, base de sus esperanzas de gloria» (Picón, 1918: 351). Idéntico motivo suscitaba las iras del escritor protagonista de «Esposas de artistas» (1880), cuento de Chéjov.

⁴⁴⁷ «Un segundo carácter de que participan entre ellos todos los egotistas, ya afirmen sus inclinaciones antisociales en pensamientos o en acciones, como escritores o como criminales, es su incapacidad para adaptarse a las condiciones en las cuales tienen que vivir. Esta falta de adaptabilidad es una de las singularidades más notables del degenerado y es para él fuente de un constante sufrimiento y de una ruina final» (Nordau, 2004, II: 34).

con el talante acomodaticio que el nuevo orden aconseja. Él no es como Federico Ruiz, otro personaje de la misma novela que escribe por pasatiempo, «no se forjaba ilusiones vanas» (Pérez Galdós, 2002: 421) y, viendo la escasa ganancia que el teatro le reporta, opta por dedicarse a los estudios filosóficos. Alejandro no ceja, ni se plantea compatibilizar la literatura con un oficio remunerado. Antes que transigir prefiere dejarlo todo —«Yo lo dejo todo y me voy tras el ideal» (413)—, y en ese *todo* incluye la vida física, como buen portavoz de la pasión desahogada en un fin de siglo para el que «la poesía no era más que un estado congestivo y muchas veces morboso del cerebro» (Palacio Valdés, 1923: 220).

El adiós de Schubert (1888)

El afán paródico observable en algunos títulos de la literatura realista no solo engendró víctimas dignas de conmiseración. Algo de ello se advertía ya en el *Filippo Lippi* de Castelar, que, sin pretenderse todavía una caricatura, anticipó el tipo del artista tendente a hacer ley de sus apetencias. La ascendencia romántica que informa el sustrato de las obras con vocación de espejo también alumbró sujetos que, ya fuese por hacerse más interesantes al público, con ánimo de satirizar lo precedente o en refutación o aprovechamiento de las teorías de Nordau y Lombroso⁴⁴⁸, en medio del furor cientificista de su época exhiben actitudes más propias del don Álvaro del duque de Rivas que de un documento humano al estilo zolesco.

⁴⁴⁸ A los pocos meses de lanzada la traducción francesa de *Entartung [Degeneración]* (1893) de Max Nordau, Pardo Bazán inició en *El Imparcial* la publicación de una serie de artículos destacados bajo el epígrafe *La nueva cuestión palpitante* (1894). Escéptica ante los augurios catastrofistas del médico húngaro, que eran a su vez respuesta a los esbozados en *L'uomo di genio* (1876) de Lombroso, en los capítulos segundo y noveno de su ensayo se lee: «No negaré la existencia del genio, pero sí disto mucho de verlo en figura de estrella o de llamita en la frente, menos doy crédito a que sea esencialmente, según las textuales palabras de Lombroso, una psicosis, una neurosis, un caso de alienación. [...] A mi juicio, lo que llamamos genio no es sino una diferencia de *grado* en las facultades que distinguen al hombre del irracional. [...] Si Nordau se calificase a sí propio, tendría que reconocerse antisocial e inmoralesísimo, y por contera, erotómano, con ese género de erotomanía que no necesita manifestarse en los hechos, pues late en el pensamiento y vicia toda la mentalidad, enfangando la pluma y ofuscando el juicio del escritor» (Pardo Bazán, 2009: 392-416). No obstante, por más que Pardo Bazán a título personal cuestionara sus postulados, es evidente que dichos estudios psiquiátricos calaron entre los novelistas, y, por ende, en la configuración de sus personajes intelectuales. Después de todo, a juicio de Clarín, «los estudios de la psiquiatría deben ser conocidos por los críticos literarios, para evitar muchos disgustos y algunas injusticias» (Alas, 15-VI-1886: 367). A las puertas del siglo XX, Enrique Gómez Carrillo aún echaba mano de correlaciones fisiológicas para explicar las anomalías del sujeto artista: «Los pintores de Montmartre y los poetas del Barrio Latino no ven, no piensan, no sienten como todo el mundo. A fuerza de acariciar ensueños refinados llegan, inconscientemente, a complicar sus almas y a desequilibrar sus sistemas nerviosos» (Gómez Carrillo, 1900: 20).

En los personajes artistas de aquellos años se agitan impulsos de melodramática desmesura rayanos en salvajismo, como los instintos aniquiladores del poeta en *El Cisne de Vilamorta* o la violencia alcoholizada en el escritor de *Declaración de un vencido*, sobre los que nos detendremos en los capítulos correspondientes. La cuestión es que esta clase de conductas suelen describirse con un barniz de condolencia que las justifica o exonera —recuérdese lo que de sus desórdenes pensaba Balzac⁴⁴⁹—, y muy rara vez se busca exponer al artista como auténtico antihéroe. Una muestra poco conocida pero particularmente ilustradora la aporta una novela breve de Vicente Blasco Ibáñez.

«Hay dentro de mí algo que me espanta» (Blasco Ibáñez, 1987: 499) dirá el músico de *El adiós de Schubert* en su único instante de lucidez, al encontrarse en las últimas por efecto de la tuberculosis. No es para menos. Pocos caracteres se le igualan en cinismo. Es tanto lo que carga Blasco las tintas a lo largo del relato, que su artista llega a parecer el villano de una comedia de capa y espada. No se trata de una novela de tesis, aunque poco antes de morir al protagonista le remuerdan —hasta cierto punto— las revelaciones que por casualidad folletinesca le son hechas. Lo más llamativo de Rafael Olmos es que no extrae enseñanza alguna de sus vivencias; incluso el asesinato de un poeta en el transcurso de un duelo, aprovechando un tropiezo del adversario, lo atribuye a misteriosa fatalidad. No se redime, y la dosis de arrepentimiento que experimenta al conocer el mal obrado por capricho es mínima junto a la satisfacción de saber que deja tras de sí descendencia:

Sentía al par remordimiento y alegría. Pero esta era mucho mayor que aquel. Qué le importaba que por su causa la madre de su difunta amante agonizase en una casa de locos, si él encontraba una hija en época de soledad y abandono. Cercano a la muerte, y en medio de la más desesperada monotonía, tropezaba con un ser que disipase la tristeza con sus atractivos infantiles. [...] Sintió vehementes deseos de ver a Emilia, de decirle que era su hija, y que solamente a él le pertenecía (Blasco Ibáñez, 1987: 501-502).

La inclusión de este personaje con aspecto de títere en nuestro estudio obedece al móvil de su conducta, ya que no todo se reduce a sembrar desgracias por donde pasa. Rafael es pianista y compone *El hijo del Trueno*, drama lírico que lo hace famoso en pocas semanas y le granjea las simpatías de una condesa disoluta. La perspectiva de medrar bajo su protección —que acabará afianzando mediante interesado matrimonio—, «ese maldito y repugnante espíritu que cubre bajo su manto a gran parte de la sociedad»

⁴⁴⁹ «Ya se ocupe en no hacer nada, ya medite una obra maestra sin parecer ocupado, ya guíe un caballo con un bozal de madera, [...] sea que no tenga veinticinco centavos, o que desperdicie el oro a manos llenas, es siempre la expresión de un gran pensamiento y domina la sociedad» (Balzac, 2015b: 36).

(469) es la fuerza que lo empuja, según el narrador, a cometer iniquidades. Una naturaleza de por sí veleidosa —«Rafael amaba de esa manera intensa, extremada pero fugaz, que parece propia de los hombres de imaginación» (477)— sometida a la acción corruptora de agentes externos, se degenera hasta eliminar el ser espiritual.

Antes de que la tisis acabe con él, la imaginación y el ansia de goce, que en su caso sustituyen a la conciencia, le habrán permitido vivir largo tiempo olvidado de sus actos. La muerte no se presenta aquí con la apariencia de un castigo inmediato. Bajo el imperio de los postulados naturalistas, ni siquiera una institución sagrada como el artista — animal, al fin y al cabo, inmerso en una lucha por la supervivencia tanto o más cruda que las de los demás— está a salvo de mutar en una fiera sin escrúpulos. No hay moraleja. Ya se deba a interacciones genético-ambientales perniciosas o al influjo del hado, Olmos se desploma próximo al piano, oyendo una música lejana que apenas sí consigue removerle la memoria y llevándose sus pecados consigo.

El origen del pensamiento (1893)

No fue tal la conclusión de Armando Palacio Valdés, y no porque en su novela no se observen igualmente casos de animalización vesánica. También el escultor Mario de la Costa —al que asigna unas facciones concordantes con las del genio de Lombroso— flirtea alguna vez con el abismo. Huérfano de un subsecretario consejero de Estado que no le deja por herencia más que un empleo de poca monta en el Ministerio de Ultramar, Costa invierte sus escasos fondos en un viaje de cuatro meses con la intención de empaparse del patrimonio artístico europeo. Su ingenuidad apasionada y la devoción con que rinde culto al arte son las de tantos otros artistas de novela: «Aquella bendita afición a modelar el barro enajenaba sus sentidos. Cuando tenía entre manos una obra que le agradase, o no iba al ministerio, o iba tarde» (Palacio Valdés, 1923: 100). Reúne, pues, muchos de los requisitos para fracasar estrepitosamente, y aun se diría que el narrador se complace en hacer creer a lo largo del relato, mediante detalles desgranados a intervalos, que será así.

Sin embargo, el papel protagónico de *El origen del pensamiento* se lo disputan nuestro artista y un hombre de ciencia, su suegro, digno precursor de Avito Carrascal en *Amor y pedagogía*. Entre aquel y Pantaleón Sánchez, personificación del espíritu positivista, se establece a nivel narrativo un paralelismo en el que este último no tarda en

tomar la delantera. Mario presenta un matiz humanizador que marca la diferencia por ejercer más peso que su ego artístico: «No era vanidoso ni había fundado quiméricas esperanzas sobre su obra. [...] El favor del público le había hecho soñar con adquirir por medio de su arte una posición con que pudiera vivir tranquilamente con su esposa y su hijo» (Palacio Valdés, 1923: 214). Por eso, pese a que puntualmente el lector lo vea «revolcándose por el suelo y mesándose los cabellos mientras lanzaba imprecaciones y palabras incoherentes» (208), al final el burgués latente en él se impone. No es poco lo que el ángel del hogar, «espíritu sensato, lúcido, equilibrado» (209) contribuye al mantenimiento de su cordura. Así, aunque proclive por temperamento a arrojarse en brazos de lo inefable, este personaje, a diferencia de la mayoría de sus homólogos finiseculares, consigue mantener una relación sana con la escultura. Al renunciar a las grandes ambiciones y preferir a la mujer sobre la obra maestra, Mario se acepta obrero, y su renuncia obtiene la recompensa del éxito económico y social: «Llegó a ser un escultor distinguido. Llovieron las demandas de obra en su estudio. Bustos, estatuas, jarrones, mausoleos, todo lo trabajó con gloria y provecho. Comenzó a ganar sumas considerables» (259).

Contra todo pronóstico, aquí es otra forma de anhelo de lo imposible lo que precipita el acceso decisivo de locura. El científico aficionado a que nos referimos antes, defensor de la correlación lombrosiana entre arte y demencia —«Se ha observado [...] que los países donde se hallan más desarrolladas las tendencias artísticas son los que dan mayor contingente a los manicomios» (235)—, es quien concluye recluido en un psiquiátrico, privado de todo sentido moral. Paradójicamente, será el escultor, tachado por su suegro de «hombre que se ha quedado atrás en la evolución» (306), el encargado de descubrirlo in fraganti e impedir que use de conejillo de Indias a su hijo.

Al introducir a un naturalista desquiciado en la novela y hacer que el artista frustre sus experimentos delirantes, salta a la vista que Palacio Valdés estaba ironizando los argumentos de *Genio e follia* (1882). Así y todo, una vez conjurado el peligro del fisiólogo demente, el escritor no resiste ceder los últimos párrafos a una estampa digna de *El caminante sobre el mar de nubes* (1818)⁴⁵⁰. Quedando el juicioso escultor absorto con la

⁴⁵⁰ No citamos por azar el famoso cuadro de Caspar Friedrich, inspirado tal vez —por la contigüidad de las fechas nos parece plausible— en cierta escena descrita en «El Salón del Rey Arturo» (1817), en la que un personaje con vocación de pintor asciende a la montaña, y el narrador precisa que «desde allí miró el ondeante mar; intentaba divisar en las olas, en las grises nubes de niebla que se habían posado en maravillosas formas sobre Hel, el destino de sus días futuros, como si fueran un espejo mágico» (Hoffmann, 2014g: 735). La imagen del hombre de espaldas, inmerso en meditaciones y solo ante la inmensidad de la naturaleza es un elemento relativamente frecuente en las novelas de esta época cuando hay artistas. La

visión del crepúsculo, súbitamente se manifiesta en él la añoranza de escalar el cosmos, como un tic heredado de sus antepasados románticos, que por el bien del individuo es preciso sofocar:

¡Glorioso sol, arrástrame contigo; condúceme al templo de la Verdad y la Bondad infinitas, a la morada de ese poder en cuyo seno divino todas las contradicciones se resuelven, todos los dolores se apagan! Quiero ver desde esas puras estrellas que ocultas con tu presencia a esta mísera tierra encadenada a su feroz egoísmo, a su tristeza y obscuridad...

Un estremecimiento de anhelo sacudía el cuerpo del escultor. Su faz parecía iluminada por una luz inmortal; sus nervios se dilataban por la emoción; en sus ojos extáticos, clavados en el cielo, temblaba una lágrima.

—¿Qué hace Mario allí parado? —preguntó Carlota volviendo la vista atrás.

Rivera se volvió también y, al observar la actitud contemplativa del artista y la extraña expresión mística de sus ojos, comprendió lo que pasaba en su alma.

—Déjalo —manifestó gravemente—. Tu marido quizá sepa en este momento dónde se halla el origen del pensamiento.

—¡No, por Dios! —exclamó la fiel esposa, asustada, corriendo hacia él (Palacio Valdés, 1923: 318-319).

misma situación la veremos reproducida con ligeras variaciones en *El Cisne de Vilamorta*, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* y *La novela de mi amigo*. Asimismo en *L'Œuvre* de Zola se detectan varios pasajes del estilo, con la salvedad de que la contemplación del pintor de esta se da, a diferencia de las otras, en un espacio urbano. Véase también la nota 526.

El punto negro (1897)

Antes de ocuparnos de los artistas creados en la estela de la sensibilidad finisecular, aún nos restan tres muestras del naturalismo tardío. Las premisas argumentales básicas de *El punto negro* apenas sí se desvían del molde conocido: un héroe, «soñador a quien atraía lo invisible, [...] sediento de gloria y de luz» (Zamacois, 1917: 23-24), abandona la tediosa seguridad de una oficina en Córdoba para correr en pos del sueño bohemio.

El de Claudio Antúnez es, en principio, un espíritu bien avenido con el mundo, «carácter expansivo que no sentía la nostalgia de la vida» (77) y que, tras una temporada sobrellevando con paciencia la pobreza, logra una posición relativamente desahogada a base de encargos cuyo cumplimiento no le pesa. No siendo, por una vez, el medio ambiente responsable de la infelicidad del individuo⁴⁵¹, hay que buscar la clave del conflicto narrativo en el otro factor acorde a una inspiración de cuño zolesco: el instinto. Zamacois no escatima en detalles acerca de los antecedentes biográficos de su primer pintor, predispuesto a excesos por «fatales antecedentes patogénicos» (200), ni se demora en presentar al lector la causa de su perdición futura. Desde las alturas de su etéreo deseo hacia la «helada quimera de ojos verdes» (48) que le devuelve la mirada desde un lienzo, el protagonista de *El punto negro* va a iniciar un lento descenso a los infiernos a través de sus relaciones con una mujer casada:

Así fue la locura de Claudio: doce años necesitó para lanzar su primera manifestación, su burbuja matriz, pero después los casos de neurosis se multiplicaron, como inacabable manantial de delirio. Primero la obsesión celosa; luego, la hiperestesia de sus facultades oratorias, que se traducían en una verbosidad infatigable, llena de retruécanos y de imágenes brillantes; sus aficiones grafómanas y musicales, sus crisis lascivas, que le dejaban extenuado y afásico, balbuceando como un niño, y la degeneración de un buen gusto artístico; degeneraciones todas que cayeron sobre su razón mordiscándola, desgarrándola, como hormigas hambrientas que se reparten una presa fresca y palpitante (Zamacois, 1917: 203).

Mucho más interesante que el pintor en esta obra es su modelo, que tiene en su lúbrica desenvoltura algo de hechicera y «vampiro hambriento» (229)⁴⁵², en contraste con

⁴⁵¹ El planteamiento de la posterior *Duelo a muerte* (1902) es, en cambio, radicalmente opuesto, al ser su pintor repudiado por la sociedad a raíz de verse envuelto en un doble adulterio. El desplazamiento de la culpa de la herencia al medio permite una lectura crítica de alcance mucho más amplio.

⁴⁵² Este rasgo vincula la novela de Zamacois a la moda finisecular, deudora en muchos símbolos del imaginario romántico, sin que por ello deje de ser eminentemente naturalista. Una prueba más, en cualquier caso, de que las estéticas aparentemente antitéticas distan mucho de ser compartimentos estancos. Sobre el

los rasgos infantiloides de su aspecto físico —indicativos, quizás, de cierta inconsciencia, dentro de la perversidad ingénita que el novelista atribuye al sexo opuesto. Matilde se muestra dueña absoluta de la situación desde el primer instante, plenamente consciente de los riesgos que entraña su devaneo y de su capacidad para inspirar al artista una pasión avasalladora. Sensual, calculadora y de un rabioso positivismo en todos sus razonamientos —se dice a sí misma que «era estúpido solicitar de un cielo sordo y vacío de mente directora la realización de hechos que acaso estuviesen en su mano» (222)—, es retratada como antítesis del manso objeto de adoración a que la narrativa decimonónica tradicional nos tiene habituados. Por otra parte, la actitud que esta heroína devorahombres adopta frente al arte remeda el maquiavelismo de su homóloga en *Manette Salomon*⁴⁵³, publicada treinta años antes:

Vio en la pintura una aliada fiel que coadyuvaría eficazmente a la realización de sus planes; una mujer casta, incorruptible, que enloquece a sus adoradores con un beso ideal, y procuró que Claudio consagrarse a aquella hembra impalpable las horas que no pasaba a su lado, pero reservándose para más adelante el derecho de tener celos de la pintura y de hacérsela odiar (Zamacois, 1917: 67-68).

El narrador se recrea con precisión morbosa en los síntomas que la sobredosis de voluptuosidad provoca a la víctima. Entre crisis de claustrofobia y episodios de disfunción eréctil y alucinaciones visuales, el artista, incapaz de sustraerse a la influencia femenina, nota el oscurecimiento progresivo de su estilo pictórico en paralelo al de sus facultades mentales. Cierta día se sorprende deformando la obra maestra, en la que principia a introducir motivos siniestros, obedeciendo a impulsos que ni él mismo entiende, aunque el efecto definitivo de la enajenación consiste en un desdoblamiento simbólico de la modelo. Cuando esta intuye la magnitud del daño causado al amante, ya es tarde para conjurarlo. A partir de sus facciones, el pintor crea una especie de súcubo imaginario que lo instiga a todas horas. Tan recurrentes llegan a ser las apariciones del espectro con forma de ángel negro, y tan devastador el poder que sus encantos ejercen

vampirismo y la mujer fatal en novelas francesas escritas en las mismas fechas, véase el estudio de Praz (1999: 163-167; 508-512).

⁴⁵³ «Llegó un instante en que el talento de Coriolis parecía vencido, domado por Manette, dócil a lo que ella quería de él. El artista parecía resignarse a las exigencias de la mujer. Del arte, Coriolis se dejaba conducir al oficio. Dejaba a un lado el porvenir con que soñara. Sus proyectos, sus ambiciones, la elevada y viva pintura que tuviera la idea de intentar, las rechazaba, dejábalas para otros tiempos» (Goncourt, 1904, II: 163).

sobre él, que el protagonista acaba interno en un psiquiátrico, abducido por la funesta visión que en su caso concluye eclipsando todo lo real.

Poco después, Matilde, baldón de una respetable familia burguesa que nada sospecha de sus enredos, muere dando a luz entre horribles sufrimientos —descritos con una meticulosidad capaz de espeluznar al propio Zola— a un hijo al que irónicamente decide llamar Salvador, consolada en la creencia de expiar así el mal causado. Del pintor, que a la vuelta de todo no es más que un mártir de los dictámenes implacables de la fisiología, no trascienden noticias después del encierro: «La vida es un libro terrible que no tiene fe de erratas» (Zamacois, 1917: 175).

Duelo a muerte (1902)

El trazado de esta segunda novela de Zamacois podría leerse como contrapunto de *El adiós de Schubert* de Blasco Ibáñez. Nos encontramos ahora ante el reverso del artista que vivía desdeñando las leyes humanas; una variante del artista-víctima, «reconociéndose muy solo, muy pequeño, muy inútil ante la sociedad que presenciaba su lenta agonía encogiéndose de hombros» (Zamacois, 1925: 173). Antes de caer en tan lastimoso estado, Daniel Carmona había sido un pintor reconocido en los círculos mundanos y académicos y gozaba de cómoda posición gracias a una selecta cartera de clientes. También este asume como hecho natural el trabajo artístico a sueldo; es complaciente con los pagadores y nada promete turbar su tranquilo porvenir, salvo el detalle de poseer —aún a vueltas con la frenología— «uno de esos cráneos irregulares donde nacen las pasiones trágicas» (12).

Insatisfecho del matrimonio con una mujer a la que estima intelectualmente inferior, el protagonista profesa pasión no correspondida a una vizcondesa, arquetipo de dama joven y resolutiva que recuerda un tanto a las heroínas de Valera. El artista la asedia sin éxito, hasta que uno y otra descubren, a raíz de cierta pesquisa iniciada por un comentario casual, la infidelidad de sus respectivos cónyuges. En este punto, la tal Fernanda Montero, imbuida de un extremado sentido del honor que en nombre de sus ilustres antepasados le impide disculpar el engaño, renuncia a su dote, rompiendo así con el marido disoluto y, por extensión, con su familia y la sociedad en pleno. Su entrega al pintor, motivada al principio por despecho más que por amor, los condena a ambos a un

ostracismo miserable: ella, privada de las prerrogativas y comodidades de que voluntariamente se despoja; él, viéndose ignorado por personalidades influyentes que le niegan el trato en castigo a su atrevimiento, por abandonar a la esposa legítima y unir de tan irregular forma su suerte a la de un miembro de la aristocracia.

Lo que a partir de entonces se entabla es el duelo a que alude el título de la obra; «combate que dirimía un odio de razas» (Zamacois, 1925: 288) entre, de una parte, los guardianes de la moral católica y la masa pudiente, y, de otra, el creador resuelto a recuperar sus derechos perdidos en legítima defensa. Excusamos detenernos sobre las numerosas escenas interlúdicas, de una explicitud descriptiva que permiten situar de nuevo a Zamacois entre los continuadores del naturalismo de barricada, y sus recurrentes diatribas contra la doble moral de los habitantes de aquel ruidoso microcosmos. La crítica de la novela nos concierne solo en lo tocante a las sordideces del sistema capitalista⁴⁵⁴ — «monstruosa digestión social» (Zamacois, 1925: 86)— y sus poderes fácticos, «círculo negro de los hipócritas convencionalismos» (167) que adulteran, a juicio del narrador omnisciente, los fundamentos del arte genuino. Por lo demás, la que *Duelo a muerte* ofrece es una tragicomedia folletinesca de tantas, con su indispensable elenco de nobles, toreros, cortesanas y clérigos corruptos, y que no tendría interés para el tema particular de nuestro estudio, de no ser porque el pintor halla la vía de resurrección social en su propio talento y la musa levantisca termina ganando el perdón público a causa de sus cristianas virtudes, que «encumbran [al artista] a regiones donde por sí solo jamás hubiera trepado» (154).

Carmona, que en medio de aquella comunidad intrigante se vanagloria de la coherencia singular entre su sentir y sus actos, y pretendiéndose modelo de rectitud pese a las dudosas circunstancias que presidieron el nacimiento de sus amores, realiza en el destierro doble promesa de venganza: «Debo triunfar [...] porque, venciendo yo, vences tú conmigo; es una reparación, un desquite que el destino nos debe» (171). Antes de lograr un triunfo terminante sobre sus adversarios, el pintor caído en desgracia habrá arrostrado el fracaso de uno de sus cuadros en la Exposición Nacional, dos episodios de enfrentamiento con la flor y nata madrileña y un difícil periodo de convalecencia, tras

⁴⁵⁴ Algunos parlamentos de esta novela atacan con ilustrativos ejemplos el fenómeno de la cosificación, del que nos ocuparemos con detalle en el capítulo V: «Los hombres somos como los gabanes: estos primero nos sirven para salir a la calle; después, cuando empiezan a deslucirse, los usamos para andar por casa; luego, se los regalamos al lacayo... y aún hay quien, antes de darles este último empleo, los vuelve del revés. De igual manera, los individuos, según van desgastándose, pueden utilizarse de distinto modo» (Zamacois, 1925: 65).

resultar vencido en un duelo por defender a su amante de las murmuraciones. La adversa fortuna, personificada en una perversa turba de padres y madres de familia beatos y adúlteros, amenaza con liquidar a su antiguo ídolo a base de desaires:

Recordaba su propio aislamiento, sus derrotas, el estiércol acumulado por la envidia, la taimería y el deseo de bien parecer sobre su mejor obra, y el espantoso vacío que un demonio inhallable iba formando a su alrededor. Se reconocía excluido de todas partes; algo misterioso tiraba de sus pies, arrastrándole con succión monstruosa de vorágine hacia un abismo solitario donde necesariamente le esperaban la asfixia y la muerte; se veía exonerado, empobrecido, caminando hacia el hospital en busca de un rincón donde expiar el tremendo delito de no haber sido hipócrita... ¿Por qué el hombre perdía el artista? ¿Por qué sus errores, si alguno cometió, falsearon el oro de su talento? ¿Por qué estalló contra él aquella formidable avalancha de odios que parecían condenarle a irreparable anonadamiento? (Zamacois, 1925: 222).

Sea por capricho del destino o por concesión de un dios justiciero, el medio de obtener un desagravio le llega al héroe a través de uno de los sacerdotes que habían conspirado contra él. Al encomendarle la asociación eclesiástica cierta pintura para el altar mayor de una nueva capilla —a cuya decoración también contribuye, por cierto, un secundario Claudio Antúnez—, Daniel aprovecha el encargo para reproducir en el lienzo la figura de Fernanda, de la que se sirve como modelo. Por obra de su «empuje redentor, indomable, que llegaba al cielo» (Zamacois, 1925: 369), la mujer es convertida simbólicamente en trasunto de la Inmaculada Concepción. Ante su imagen van a prosternarse los barones, marquesas y vizcondes difamadores, mientras su *alter ego* pictórico arroja «sobre la multitud una mirada serena, penetrante, inaccesible al temor ni al odio» (381). Rehabilitados de esta manera el artista y la musa, ambos tornan a ser acogidos en su medio, siéndole al fin reconocidos a Carmona los «anhelos libertarios de [su] espíritu» (222), o, por expresarlo con toda propiedad, la reclamación de un personaje de cepa romántica que, so pretexto de su genialidad y exacerbado sentido de la justicia, se considera acreedor de fueros especiales. Poco habían variado las cosas a este respecto desde la época en que Balzac escribió sus apologías. Todavía en el imaginario poético del recién nacido siglo XX, «un genio en arte no reconoce ley; es rey, es águila» (Pardo Bazán, 1991: 378).

Sobre el cieno (Amores de un poeta y una ramera) (1910)

Un testimonio pintoresco, mestizo de novela naturalista-costumbrista con médula de tragedia sentimental, lo encontramos en la figura de Carlos Amaro. A este literato de edad imprecisa se lo tropieza el lector a la salida de una taberna. La atmósfera que Antonio Roldán recrea, todavía en 1910, es digna de la que sirvió de marco a esas historias truculentas que treinta años atrás arrancaban resoplidos de indignación al público biempensante. Por el laberinto de calles enlodadas y burdeles de mala muerte va divagando el casi siempre ebrio «poeta, escritor en ciernes, con dos novelas y cinco comedias inéditas, y con la cabeza llena de ilusiones, o de humo» (Roldán, 1910: 14). Esa misma noche lo increpa desde un portal la joven Consuelo, motejada en el ambiente lupanario con el irónico apodo de *Alegría*. Juntos forman una nueva versión del típico binomio amoroso entre desheredados.

Al principio, lejos de sucederle lo que al protagonista de *El adiós de Schubert*, aquí el artista aparenta ser la bondad personificada; proveedor del obrero hambriento, confidente de padres afligidos y desinteresado contertulio de hetairas a las que prodiga «un trato tan afectuoso y delicado que, a muchas, las hacía llorar» (60). Sus amores con Consuelo, fundados en un cariño que de entrada presenta visos de genuina necesidad afectiva más que de capricho concupiscente, contrastan con el ambiente de miseria que los rodea.

Rabiando por no tener suficientes medios para retirar a la amante de las mancebías, Amaro acude a su familia burguesa —de la que tiempo atrás había renegado— en busca de auxilio. Durante unos meses, la pareja vive en el mejor de los mundos; bordando plácidamente ella, traduciendo él novelas francesas para un editor. La luna de miel finaliza cuando el artista la descubre hablando en la calle con su antigua patrona. Presa de un acceso de furor, la golpea y amenaza con abandonarla a su suerte. La idea de que la mujer caída pueda reincidir se le antoja imperdonable traición a lo que de repente parece acto menos dictado por amor que por caridad cristiana. Entre el torrente de injurias que le arroja asoma el verdadero móvil del idilio, que por parte de él tiene algo de antojo regeneracionista, como si el acogerla y rehabilitarla a ojos de la sociedad fuese un logro personal del que envanecerse o la sustanciación de un cuento de hadas. Eso y no otra cosa parece motivar su cólera, al responder a las protestas de inocencia de ella en estos términos: «¡Nada malo, zorra! ¡Nada malo, miserable! ¿Y mi ilusión? Di. ¿Y mi ilusión?» (102-103).

Nada vuelve a ser lo mismo a raíz del exabrupto. El artista procura fingir que no ha ocurrido, pero la cortesana, considerándose indigna de redención tras la primera sospecha, más pronto que tarde decide retomar su vida anterior, en la creencia de que el oprobio de sus antecedentes siempre ha de planear sobre ella. Al descubrir la huida, el fatuo salvador hace balance de la aventura en el mismo tono que había acompañado a su primer arrebató:

Fue recordando las bajezas a que aquel amor le había obligado; la baja de soportar las injurias de la alcahueta borracha, [...] la baja de solicitar un empleo, desdeñado por inútil la composición de sus versos. [...] Era un renegado, un claudicante, un apóstata. ¡Y todo por la pérdida! Él no la [sic] había dado riquezas, pero la [sic] dio el calor de su amor, el apoyo de su amistad. ¡Y aquella mujer le abandonaba, aquella mujer que había recogido una noche inclemente, desmayada sobre los charcos, para elevarla hasta la altura casi inaccesible! (Roldán, 1910: 132-133).

Lo que a partir de este punto adviene es un cúmulo de situaciones esperables en una novela de tal género, con la prostituta aferrada al recuerdo del pasado paréntesis de felicidad, aceptando con resignación su destino, mientras el poeta corroído de despecho la espía en antros y verbenas; todo ello encuadrado en un repertorio escénico que incluye ataques de celos, proyectos homicidas y suicidas irresolutos y una breve estancia en el calabozo por desacato a la autoridad. El héroe, tal y como el narrador lo construye, pretende encajar en la categoría del tipo de aristócrata intelectual incomprendido, mente privilegiada que «pulsaba la lira sin reparar en que llevaba la túnica desgarrada» (52), aunque en la práctica a duras penas pasa de fantoche de folletín. Cuanto le sucede resulta síntoma de la degradación ambiental, mal de época contra el que ningún recurso cabe y del que él mismo acaba siendo partícipe sin quererlo. La lucha cesa porque, a diferencia de su amante, el bohemio sí tiene la posibilidad de reintegrarse en una estructura de la que se había desmarcado voluntariamente.

Por lo demás, la faceta profesional del artista en *Sobre el cieno* es, como se deduce de lo expuesto, asunto más que secundario, residual. En medio de sus correrías se insinúa que malvive publicando artículos en la prensa, aunque sin pretensiones de grandeza, porque «había rimado tantos versos en su alma, que no se sintió con fuerzas para escribirlos» (184). Vehemente y caballeresco como es, la materia sentimental acapara la exclusiva de sus inquietudes. Realmente Amaro no necesita escribir para asegurarse el sustento, y por mucho que aborrezca la dinámica de la casa familiar y del mundo al que por nacimiento pertenece —«miserable guerra de conquista que no tiene ningún fin de

altruismo ni de redención» (204)—, al final termina prefiriendo aquellas comodidades a la incertidumbre errabunda de sus comienzos. Si se redujera la premisa argumental a su raíz, podríamos insertarlo en el numeroso grupo de hijos de la clase media con más vacío existencial que inquietudes estéticas; turistas de los bajos fondos por distraer el *spleen* y darse el gusto de hacer alguna buena obra cuando se tercia, aunque en realidad fuesen, como admitiría en sus memorias Ricardo Baroja (1952: 17), «señoritos de familia más o menos acomodada; [con] el cocido [...] a punto a su hora, [...] y la cama, abierta por la doméstica para cuando el señorito tuviera a bien acostarse». Amaro, de hecho, ni precisa ascender a una posición social de cuyos privilegios ya disfruta, ni el asunto de la fama le preocupa en exceso. Su cambio de actitud tras la desaparición de Consuelo invita a presumir que concluirá convertido en un perfecto burgués, como quien se rinde ante lo inexorable, y pronto se comprende que la de sus idas y venidas amorosas no es más que una tremebunda «tragedia que él mismo ha compuesto para enflorar su vida de emoción» (Roldán, 1910: 184). «Ya tiene mi vida una finalidad» (Unamuno, 2019: 95), que se diría Augusto en *Niebla* (1914).

Finalmente, el poeta burgués regresa a la seguridad del redil y la prostituta expira a causa de una pulmonía, rodeada de una aureola de santidad por el mero hecho de morir en tan trágicas circunstancias. La razón que nos lleva a incluir esta novela en nuestra lista es la similitud que el programa de su héroe presenta con los de Pío Cid y Tomás Avendaño, personajes de los que nos ocuparemos con detalle en los capítulos VI y VIII. Porque, en realidad, el pseudoartista de Roldán sí tiene obra, aunque esta rebase el sentido del arte como producto material: su obra era la propia amante, y, tras malograrse, queda en su lugar un grotesco alegato contra la trata de mujeres. El discurso culmina con el protagonista saliendo del hospital adonde ha llegado demasiado tarde para despedidas, creyéndose tocado por el infortunio y aparentemente inconsciente de haber sido cómplice de esa sociedad tan terrible. Carlos Amaro es artista también, si por artista se entiende, como lo entenderá el regeneracionismo, un potencial transformador de la realidad: «La desventurada no ha tenido más Cristo que yo» (Roldán, 1910: 226).

La novela psicológica, lírica y simbolista

Sabido es que el credo naturalista tuvo en las letras españolas aceptación incompleta, por no decir que en sentido estricto nunca llegó a aclimatarse del todo, salvo excepciones de segunda fila muy concretas. En enero de 1892, recién publicada *La piedra angular* de Pardo Bazán, Salvador Canals ya escribía a propósito de aquel giro estilístico:

Todos se han cansado a la mitad del camino. Antes de haber delineado bien el cuerpo, han querido infundirle el espíritu. Se han apartado de la novela esencialmente fisiológica, para meterse de hoz y de coz en la psicológica. [...] Y sin tapujos, ¿creen aquellos ilustres maestros que llegan a cincuenta los que entienden aquellas sus obras, como se debe entender, es decir, no por lo que dice la letra muerta y que mata, sino por lo que es en su evolución misteriosa el espíritu vivo? (Canals, *Heraldo de Madrid*, 26-I-1892: 1).

Se entendiese o no entre los lectores, ello es que sucedió, y no parece casual que el furor orgánico de la mayoría de nuestros artistas se atenuara en paralelo al declive de la doctrina francesa. En la década de 1890, algunos creadores potenciales renuncian a serlo para sumirse en estados de postración física y mental, necesitados de «un mundo en que la vida, en vez de correr rumorosa y febril, mana lentamente, con languidez secante y atractiva» (Altamira, 1992: 40). Ejemplos de ello tenemos en los héroes de *Su único hijo* (1890) de Clarín y *Fatalidad* (1894)⁴⁵⁵ de Rafael Altamira, o, más adelante, los de Azorín y Baroja⁴⁵⁶, con los que guarda a su vez no lejano parentesco el protagonista de la tetralogía de Pérez de Ayala. Galenos hubo que advirtieron el mal mucho antes de que se generalizase: «Es una circulación febril la de la vida, una irritación, casi es una crisis de todo lo que constituye la parte delicada e inmaterial de nuestro individuo» (Goncourt, 1951: 362). De esa crisis a que conducen las exigencias mundanas, y agostadas unas teorías que aquí a pocos convencieron en cuanto negación del libre albedrío, resultaron algunos sujetos pasivos, casi disecados de puro inmovilismo. La lucha por sobrevivir decae en pro de la batalla individual, comunicando a sus actores un resabio nihilista que

⁴⁵⁵ Guillermo Moreno pertenece a la raza de intelectual «metido en sí, [al que] cada hora de reflexión, de presencia ante la propia intimidad, amenguaba sus fuerzas, hacía crecer su melancolía ennegreciéndole la existencia y haciéndole desconfiar de todo y de sí mismo en primer término. Como todos los espíritus contemplativos y débiles, llevaba la raíz del mal en su interior» (Altamira, 1894: 113). Esta obra y *Reposo* (1903), del mismo autor, las ha analizado Isla (2014: 257-263).

⁴⁵⁶ Un precursor de esta manera de estar y sentir es Pellerin en *L'Éducation sentimentale* (1869) de Flaubert, ejemplo arquetípico del individuo improductivo, si bien este personaje no llega todavía al punto de rendición de los finiseculares: «Atormentado por sus ansias de gloria y perdiendo sus días en discusiones, creyendo en mil simplezas, en los sistemas, en los críticos, en la importancia de un reglamento de una reforma en materia de arte, no había producido, a sus cincuenta años, más que bocetos» (Flaubert, 1983, II: 214).

evade toda posibilidad de acción: «Los grandes artistas *crearon* porque *vivieron*», recordaba en 1901 el héroe anónimo de Azorín, sin perjuicio de que en la entrada inmediatamente anterior pensase «en la inanidad de la lucha; en lo fugaz de la gloria. [...] ¿Para qué?» (Martínez Ruiz, 2000: 158; 162-163).

Es cierto que la nómina de artistas novelescos, tal como en el presente trabajo se estudia al personaje —insistimos: no intelectuales a secas ni bohemios decadentes, sino creadores que son o pretenden ser socialmente reconocidos como tales— tendió no a desaparecer, pero sí a alterar las facciones de su autorretrato, coincidiendo con el desarrollo de una poética espiritual-simbolista⁴⁵⁷. Al sujeto brutal, dispuesto a todo, le siguen otros con tendencia a extraviarse en sus búsquedas interiores, o que, «no queriendo ni morir desconocido[s], como los héroes de Ibsen, ni comerciar con su talento» (Gómez Carrillo, 1900: 36), no terminan de resolverse a nada. La tónica general se vuelve, pues, más que hacer o maquinar, preferencia por aguardar y sentir, dándose una «transfiguración de lo sentido en el sentidor» (Gullón, 1984: 17). Podría decirse que el artista ficticio se desdibuja junto a la quimera de su gran obra para dejar paso al discurso de la conciencia. Cuando no sucede así, el artista aún externalizado sondea otras vías para seguir creando, si no se resigna y asume su debilidad, deserta o es fagocitado por sus anhelos imposibles. El resultado, en cualquier caso, es que el artista se calma y tiende a la suspensión, y, al recogerse dentro de sí mismo, se sutaliza. Pervive todavía la tensión metafísica, aunque no debida ya a una enfermedad mental hereditaria ni al abuso de sustancias, y que solo excepcionalmente genera una sensación distinta de la angustia.

⁴⁵⁷ De acuerdo con Miguel Ángel Lozano Marco, las primeras muestras de literatura simbolista en nuestro país se encuentran en la revista *Helios* (1903-1904), fundada por Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Pedro González-Blanco y los Martínez Sierra, aunque ningún poeta de la época se refiriese a su obra explícitamente como simbolista, por considerarse este un componente más del modernismo. En cualquier caso, «cuando, generalmente, se habla de simbolismo en España, este no se suele predicar de autores, sino de obras, y de obras que suelen serlo de una manera parcial» (Lozano Marco, 2006: 14).

Tristana (1892)

Un ejemplo de transustanciación del sujeto lo hallamos en Horacio Díaz, el cual desarrolla además un doble significado a expensas del agente femenino, al igual que le sucedía al pintor en la novela de tesis de Rodríguez Solís. Este artista cosmopolita posee todos los atractivos necesarios para interesar a un personaje con las inquietudes de Tristana y su «conciencia de no ser una persona vulgar» (Pérez Galdós, 2020: 137). Lo que la heroína realiza en Horacio —y ella misma parece advertirlo desde el inicio, cuando se interroga: «¿Significa esto la desesperación de la prisionera que descubre un agujerito por donde escaparse?» (139)— es una proyección de su deseo, más magnificada e inconcreta a medida que su salud merma y, viendo anulada toda posibilidad de independencia, más le urge refugiarse en el terreno de lo ideal.

El pintor galdosiano, liberado de la tiranía familiar que le había impedido hacer su voluntad en los años juveniles, se hace de un espacio propio —el estudio, «con vistas a las mismas nubes» (153)— y un talento creador de mundos *ex nihilo*, perfeccionado a base de fatigosos estudios. Todo en su caracterización, desde el relato de una infancia surcando los mares hasta su manera de sentir el arte, representa la esperanza de mudar de estado y remontarse a escenarios sublimes, exentos de convencionalismos, fabricados a la medida del soñador. Horacio, además, se mueve al inicio guiado por una importante convicción: «Mientras no me convenzan de lo contrario, creeré que me ha caído dentro una parte, quizá no grande, pero parte al fin, de la esencia divina que Dios ha esparcido sobre el montón» (161). Esa fe en sí mismo, bajo el arco de admirada dicha de que Tristana lo envuelve, no tarda en hacerse extensiva también a una personalidad tan necesitada de creer en mundos mejores como lo es la prisionera de Lope Garrido.

En este sentido, ningún personaje podía ser más apropiado que un artista para devenir literal y figurada vía de escape⁴⁵⁸. Sea en calidad de revulsivo o narcótico, el creador adquiere en esta novela la consistencia de una sustancia vivificante, capaz de operar una mutación profunda en una criatura sometida a sus circunstancias y su sexo, sin que importe tanto el individuo en sí como el arte de que se quiere portavoz. Porque Horacio es, pese a sus devociones estéticas, un ser mucho más pedestre de lo que a primera vista aparenta⁴⁵⁹; pintor de mérito y viajero infatigable, pero también

⁴⁵⁸ Al menos, mientras la enamorada todavía cree que puede escapar. Más adelante, la distorsión a que esta somete su figura lo transmuta en «medicina, o al menos un anestésico que mi doctor no entiende» (Pérez Galdós, 2020: 232).

⁴⁵⁹ «Su profesión de pintor le presta un aire romántico por no ceñirse a lo seguro de las ocupaciones burguesas» (Gullón, 1990: 108), mas no deja de advertir el narrador, en lo que se refiere a las pretensiones

terratiente deseoso de formar una familia a la que transmitir su nombre. Lo verdaderamente significativo en él, más que el hecho simple de ser artista es la función que desempeña sin saberlo, al proporcionar a su amante armas con las que enfrentarse a la que ha de ser la realidad del resto de su vida.

Resulta, así, que una sensibilidad que para él tiene algo de fase o pose pasajera — de su vocación artística dice que «me salvó, hízome hombre» (Pérez Galdós, 2020: 159)—, al entrar en contacto con Tristana adopta la forma de un poderoso símbolo invertido. Es la mujer, en este caso, la que hace del pintor su musa y ama en él la visión que ella misma construye⁴⁶⁰:

Lo siento, lo veo... no puede ser de otra manera. Mi voz interior se entretiene describiéndome las perfecciones de tu ser... No me niegues que eres como te sueño. Déjame a mí que te fabrique... no, no es esa la palabra; que te componga... tampoco... Déjame que te piense, conforme a mi real gana. Soy feliz así (229).

Tal imagen funciona al inicio como promesa de cambio futurible, para llegado el momento erigirse en medio de transporte espiritual, paliativo del inmovilismo vital y el desgarrar que de la quiebra de sus ilusiones se deriva. Cuando, ya mutilada y enterrada la pasión amorosa, Tristana canaliza su anhelo a través de la música, «convirtiendo el grave instrumento en lenguaje de su alma» (265), habrá transformado la energía que le infundió el sentimiento primigenio en una facultad expresiva. El arte le permite abstraerse de las limitaciones externas y elevarse a esferas que solo a ella —ni siquiera a Horacio, quien pronto «empezó a notar que la enamorada joven se iba creciendo a los ojos de él y le

de Díaz respecto de su amante, de que a la vuelta de los raptos de delirio amoroso subyace en él la esperanza de que «su constante cariño y la acción del tiempo rebajarían un poco en ella la fiebre de ideación, [...] haciéndola más mujer, más doméstica, más corriente y útil» (Pérez Galdós, 2020: 186). Asimismo, Emilio Miró apuntó el contraste entre su pintoresca biografía y «su apellido, común, muy frecuente, [que] parece que simbolizara su no despegarse por completo de la tierra, de lo material, de lo prosaico» (Miró, 1970-1971: 512).

⁴⁶⁰ Costanza Bobadilla, otro personaje femenino plenamente dueño de sí, aunque mucho más convencional que la heroína de Galdós, había encarnado la imagen de mujer arquitecta y valedora de sus propios ideales en *Las ilusiones del doctor Faustino*: «Cuando hay amor y no hay objeto en el mundo para el amor, se imagina, se sueña, se crea un objeto, y este objeto se ama. Así hago yo» (Valera, 1970: 162). También Gloria Rey, en *La quimera* (1902) de Zamacois, proyecta deliberadamente sus ensueños románticos en un pintor al que se entrega casi al mismo tiempo que se declara libre: «Hoy... te quiero. [...] ¿Mañana...? ¡No sé! Eso, más que de mí, depende de ti mismo, de si sabes mantener fresca y alerta la ilusión que ahora inspiras» (Zamacois, 1923: 114). Una tercera apropiación simbólica a la inversa se encuentra en la feroz Fernanda Montero, aristócrata cuyos pactos sellaba dando «toda la mano, apretándola fuertemente, como hacen los hombres» (Zamacois, 1925: 50), mientras proclamaba la supremacía de su sexo en *Duelo a muerte* (1902): «Lorenzo es algo mío, muy mío... pues me pertenece por muchos conceptos. [...] Mi voluntad, más fuerte que la suya, se acostumbró desde el primer momento a dominarle; soy superior a él; le aventajo en entendimiento, y mis brazos son, por lo menos, tan vigorosos como los suyos. Depende, pues, de mí» (46).

empequeñecía» (182)—, dueña de una inteligencia superior, se le alcanzan. Triste premio de consolación para quien, como ha anotado Sara Muñoz-Muriana (2017: 287), estaba predispuesta por herencia materna a llevar una vida itinerante.

La sed de trascender lo conocido, no pudiendo apagarse en una trayectoria profesional como cabría intentar a un personaje masculino, a la mujer decimonónica la hace al menos en este caso lo bastante fuerte para sobrevivir a la pérdida de sí misma. Entretanto, el pintor-musa, extenuado en el ejercicio de su libertad sin trabas, termina por difuminarse en las tinieblas del protocolo voluntariamente asumido. También la infeliz artífice se pliega a las conveniencias sociales al casarse con Garrido, pero el paso del ser etéreo por su vida no se produce en vano. Este último le transfiere la esencia divina de que se decía depositario, traducida en la intuición de un *algo* más; especie de amor impersonal al «principio y fin de todo cuanto existe» (Pérez Galdós, 2020: 269), que nos parece un posible antecesor del desasosiego existencial exacerbado en algunos artistas a comienzos del siglo XX, esa «dolorosa inquietud en la cual domina exaltado idealismo» (Pardo Bazán, 1991: 120).

Bohemia sentimental (1899)

Otro artista terrenal, aunque ya no echado al monte como los naturalistas y mucho menos favorecido por la suerte que Horacio, es el tardobohemio Luciano Gramont. Lo que distingue a este personaje de los decadentes de su época —y nos permite incorporarlo a esta nómina— es que el de Gómez Carrillo sí se agita todavía por su literatura. Desde el principio aparece atormentado, pero, en lugar de huir de la metrópoli, se mantiene adherido al medio que le permite mantener la esperanza de llegar a ser:

Lo sabía y no lo podía remediar. Exaltado por la corriente vertiginosa de la literatura, vivía sufriendo en su París miserable, pero vivía. Fuera de París ni siquiera habría vivido, se habría agostado, habría echado de menos hasta el dolor, hasta el hambre. [...] Después de París solo una ciudad parecía habitable: la inmensa, la oscura, la atrayente ciudad del suicidio (Gómez Carrillo, 1900: 17-18).

Gramont no depone la pluma y tampoco comulga con los delirios de grandeza de otros artistas pobres que le rodean. Espíritu práctico, oye las críticas a Zola «pensando en lo dichoso que él sería si un periódico cualquiera le asegurase la más humilde de las existencias en cambio de doce horas de trabajo diario» (Gómez Carrillo, 1995a: 61). Al

final transige, sin grito de guerra ni escenas dantescas a lo Sawa, consciente de que deberá hacerlo siempre para subsistir, mas no por ello —y en esto difiere de la postura de los de Zahonero en *Bullanga*— retirado de la lucha. Cerca de él hay una mujer con iniciativa que no se resigna a ser solo objeto de deseo:

Quería ser actriz. Así se lo dijo a sus padres; y como sus padres se burlaron de ella, aconsejándola [*sic*] que esperase con paciencia al notario y al capitán que vendría más tarde a buscarla para hacerla su esposa, creyóse encerrada en una jaula indigna de su talento. [...] Se escapó; [...] no encontró nunca al príncipe soñado; acostóse a veces sin comer, y no fue desgraciada, empero, gracias al orgullo que la [*sic*] hacía esperar y a la afición literaria que la [*sic*] permitía abstraerse (Gómez Carrillo, 1995a: 63-64).

En esta novela, homenaje a toda la bohemia francesa del siglo XIX en una panorámica que no revela más crudezas de las estrictamente precisas, el amor se perfila a modo de fuerza salvadora. Violeta acalla su voz artística en nombre de los sentimientos que profesa al literato —«decíase que “le quería más que a su arte”, sin fijarse en que el teatro no era ya para ella la pasión absoluta y dominadora que llenara en otro tiempo todo su cerebro y toda su alma» (1995a: 119)—; no se sabe si con las mismas consecuencias a largo plazo que para la pintora Ginevra di Piombo tiene análoga decisión en *La Vendetta* (1830) de Balzac. El artista masculino, en cambio, halla en la entrega de la mujer el aliento necesario para continuar la serie infinita de capitulaciones en que basa toda su existencia: «En cuestiones materiales, el poeta era lo que se llama un resignado. Contentábase con su bu[h]ardilla, y su único deseo era no verse un día cualquiera en la obligación de abandonarla por falta de lo necesario para su humilde alquiler» (Gómez Carrillo, 1995a: 125).

Diario de un enfermo (1901)

El siglo XX inauguró una tercera vía para el artista, presagio de otra suerte de metamorfosis: la novela lírica o intelectual, a veces también metaliteraria⁴⁶¹. En el primer trabajo de Azorín hay un literato que usa expresamente el texto —su obra— de escenario donde desatar sus borrascas internas⁴⁶². El creador pierde así el aspecto de un carácter narrativo al uso, sin que derive todavía en el abúlico irresoluto de *La voluntad* (1902)⁴⁶³ y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904)⁴⁶⁴. La nueva fórmula de escritura reconcentrada —visual, la denominaba Rocío Lineros (1998)— supone que, en lugar de ver al sujeto de perfil o de espaldas, este pueda ser observado de frente, como situado al otro lado de un cristal próximo, en ciertos momentos, a romperse⁴⁶⁵:

⁴⁶¹ «En esos ejercicios, el aspirante a escritor (un escritor que parece preferir la denominación de “artista”) no se dedica a observar y a estudiar una realidad externa y pretendidamente objetiva, como si esta tuviera una existencia al margen del sujeto que observa y conoce; a lo que se dedica con verdadero ahínco es a analizar y a conocer su propia percepción de la realidad» (Lozano Marco, 2004: 10).

⁴⁶² Concepto similar de la obra literaria lo predica Silvio Kossti en *Las tardes del sanatorio* (1909). El protagonista inicia el proceso de escritura para entretener los cuarenta días de reposo prescritos tras sufrir una agresión. Esta novela, a la que el narrador llama «deslavazado y ruin engendro mío» (Bescós, 1981: 14), adquiere simbólicamente el aspecto de «un lecho de impolutos cendales como unas páginas en blanco» (12), receptáculo de la sangre anímica y física de su autor.

⁴⁶³ El Antonio Azorín de *La voluntad* —que no es exactamente el mismo que el de la novela de 1903 a la que dio título—, todo conciencia y ninguna potencia para obrar, no encaja en nuestro tipo: «Él, 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» (Martínez Ruiz, 2020: 312).

⁴⁶⁴ Sin embargo, Francisco José Martín propuso leer *Diario de un enfermo* como primera parte de una trilogía que cerraría con *La voluntad* y *Antonio Azorín*, «centrándose en las más bien visibles semejanzas espirituales que los unen [y los] sucesivos intentos de escritura y reescritura, cuyo principal objetivo era la representación literaria de la crisis del nihilismo y la individuación de una solución para la misma» (Martín, 2003: 251). A nuestro juicio, aunque resulta más que evidente que los tres héroes se parecen entre sí, con «sus tremebundas tormentas espirituales» (Martínez Ruiz, 1991: 126), el del *Diario* difiere de los otros en que se identifica plenamente con el tipo artista desde que revela una voluntad expresa de creación. El protagonista de *Antonio Azorín*, algo más activo que en *La voluntad*, se dedica profesionalmente a la crítica de libros, y pese a que alude en diversas partes del relato a la escritura y el mundo literario, no termina de cuadrar como el sujeto primero, en tanto su actitud es fundamentalmente contemplativa. En cualquier caso, prueba de la transfiguración ocurrida al sujeto en la novela lírica es que los términos *artista* y *filósofo* tienden a intercambiarse. Así, en el principio de *Las confesiones* se nos anunciará: «Lector: yo soy un pequeño filósofo» (Martínez Ruiz, 1990: 45) y a la vuelta de pocas páginas el mismo personaje hace referencia a «mi vida de artista» (63). También en *Troteras y danzaderas* Teófilo cree que Alberto pertenece al género de los «mestizos de literatos y filósofos» (Pérez de Ayala, 1991: 219).

⁴⁶⁵ «Si en la ficción de los escritores subjetivos el autor tiende estructuralmente a eliminarse, es para dejar al lector frente a frente con el personaje o, dicho más precisamente, con los movimientos mentales del personaje» (Gullón, 1984: 19). Esto se da en combinación con otro tipo de recursos, propios de una manera de novelar anterior: «Constantemente hallamos en las novelas del siglo XIX llamadas al lector, unas en forma directa, mencionándole, requiriéndolo para que escuche, para que se fije y atienda; otras de modo indirecto, utilizando recursos tales como el subrayado, el empleo de comillas, el poner entre paréntesis una frase» (Gullón, 1976: 26). La variación de Azorín con respecto al viejo sistema estriba en que el autor del diario no es un narrador externo, sino la mente del artista que se dirige sin incisos a un hipotético interlocutor, evocando al detalle sus propias sensaciones para transferírselas: «¿No habéis experimentado esto? [...] ¿No habéis oído nunca?» (Martínez Ruiz, 2000: 183-184; 201). Idéntico propósito manifestaba Unamuno, en el prólogo-epílogo a la segunda edición de *Amor y pedagogía*, aunque lo hubiese intentado con otra técnica: «Y por eso le hablaba a solas los dos, oyéndonos los respiros, alguna vez las palpitaciones

Me devora la fiebre. Ayer estuve escribiendo toda la tarde, toda la noche, rápidamente, frenéticamente. No paro, no sosiego, no duermo en estos momentos de laboriosa excitación. ¿Estoy loco? [...] ¿Hay dolor como pensar a todas horas, a pesar de todo, contra todo, en el asunto indefinido del libro comenzado? Este eterno monólogo vocifera en mi cerebro, me excita, me enardece, me vuelve loco. [...] ¿Estoy loco? ¿Es esta la fiebre del genio? (Martínez Ruiz, 2000: 175-176)⁴⁶⁶.

En el proceso de destilación a que el artista de ficción es sometido en el periodo de entresiglos, su identidad tiende al extravío: «Estoy fuera de mí; no soy yo. Mi voluntad se evapora» (Martínez Ruiz, 2000: 178) —«algún resorte se ha roto en mi vida» (Baroja, 2013: 43), dirá al año siguiente Fernando Ossorio. No obstante, en la primera de las azorinianas aún se reconoce al artista en la voz ahogada que reniega de Echegaray y toda la literatura de la Restauración, que confiesa envidiar a los autores de éxito y se desespera en sus propias tentativas de escritura, de las que es testimonio el texto novelesco: «Hay cosas que no se pueden expresar» (Martínez Ruiz, 2000: 182)⁴⁶⁷. También hay una *Ella* que sale a su encuentro a intervalos, traslación de la musa convencional, espiritualizada como un fantasma antes de poder poseerla, y débil, a punto de abandonar el plano físico, como las amadas de los *scapigliati*⁴⁶⁸. Todo ello sucede «mientras esto escribo» (203), o

del corazón, como en confesonario. Que esta no es obra de púlpito. Ni de tribuna política. [...] De confesor y confesado» (Unamuno, 2008: 34).

⁴⁶⁶ La misma fiebre y el mismo *modus operandi*, transmitidos de generación en generación desde los artistas de la ficción romántica, solo que con distinta técnica. Valga de ejemplo el compositor Johannes Kreisler: «A veces, de noche, componía en estado de tremenda excitación... Iba a despertar al amigo que vivía al lado para tocarle lleno de entusiasmo lo que acababa de componer con increíble rapidez..., derramaba lágrimas de alegría por la obra lograda..., se alababa a sí mismo como el más feliz de los hombres, pero al día siguiente... la excelente composición estaba en el fuego» (Hoffmann, 2014b: 76).

⁴⁶⁷ No lo había creído así una alucinada voz poética que a nadie se parecía, nada debía y a sí misma se bastaba: «Escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable» (Rimbaud, 1994: 74). Es preciso esperar al siglo XX para que los sujetos se rindan a la evidencia: «Hay ya en la vida sensaciones delicadas que no pueden ser expresadas con los vocablos corrientes» (Martínez Ruiz, 1991: 130); «me veo tumbado en mi pequeña cuna y no dormir y de alguna manera prever difusamente que la vida sería así: llena de cosas especiales, destinadas solamente a *Uno* y que no se pueden decir» (Rilke, 2016b: 338).

⁴⁶⁸ «La amo apasionadamente como a un hermoso sueño que se desvanece; y la quiero más a medida que más se desvanece. [...] Se va silenciosamente, como un postrero rayo de sol, como una lámpara que se apaga, como una flor que cae» (Martínez Ruiz, 2000: 238). Recuérdese el caso del músico Lorenzo Alviati, que no comienza a amar a Adalgisa hasta que la ve moribunda: «Io l'amavo forse perché vedeva in lei sparire la donna e formarsi l'angelo, pur rimanendo angelo e donna ad un tempo» (Tarchetti, 2017: 35). También el caviloso héroe de Valera había discurrido así: «A la mujer que ha de ser objeto de un amor de este género importa que las circunstancias la levanten por cima del amador, la pongan como un pedestal, la encierren como en un impenetrable santuario. Esto tal vez no basta, por último, y es menester que venga la muerte y la arrebatte a misteriosas esferas, y deje solo de ella, en este bajo suelo, un fantasma etéreo, un simulacro divino, forjado por la mente» (Valera, 1970: 243). Otro caso paradigmático, y que además vio la luz casi a la par que el *Diario*, lo tenemos en la heroína de la *Sonata de otoño* (1902), cuyo aspecto enfermizo inspira a Bradomín un deleite un tanto escabroso: «Tenía la palidez delicada y enferma de una Dolorosa, y era tan bella, así demacrada y consumida, que mis ojos, mis labios y mis manos hallaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía» (Valle-Inclán, 2011: 54).

sea, mientras el creador lucha consigo, con su vida gris y la contracción dolorosa de una voluntad decreciente. Las remisiones a la escritura en las entradas del diario son constantes: es la actividad que se afirma ejecutándose.

Este personaje, a diferencia de los decadentes, todavía desea «apasionadamente, brutalmente» (Martínez Ruiz, 2000: 201) en la vida y el arte⁴⁶⁹, viviendo de sus pulsiones como lo harán poco después los artistas de Zamacois y el pintor de Blasco Ibáñez. El azoriniano rechaza, además, la asociación de la literatura al oficio; se rebela contra los accidentes, no conformándose con el ámbito de lo especulativo. Se trata, en todo caso, de un artista en proceso de disolución, que avisa de los paseantes venideros⁴⁷⁰ y discierne en el signo de los tiempos la muerte espiritual de los de su casta: «Del férvido artista, sincero y reflexivo, ya apenas quedan en él rastros. El ambiente de la política, el diario trato y continuo sobo de politicastros y cínicos mangoneadores, van amenguando su fe de antaño, sus ansias juveniles de Ideal» (216-217). Él, artista pudoroso que procura mantener su integridad psíquica separando escritura y trabajo, elige morir cuando la mujer-ensueño se desvanece, y, junto a ella, el sentido de *escribirse*. Su voluntad se licúa en la constatación intolerable de esa doble pérdida, y el texto que ha presenciado todo el proceso queda tras él, huella de la «búsqueda, no siempre consciente, de la imagen que el yo tiene de sí mismo» (Escartín Gual, 2010: 6).

⁴⁶⁹ Ossorio en *Camino de perfección* sí desea, pero en el plano predominantemente animal: «Sus palabras tenían entonaciones tan brutalmente lujuriosas, que a Fernando le hacían perder la cabeza y lloraba de rabia y de furor» (Baroja, 2013: 73). A nivel intelectual se exaspera en la indeterminación de dudas irresolubles, hasta concluir deseando arrojar lejos de sí «aquella tendencia mística por lo desconocido y lo sobrenatural» (321). Los impulsos de su conciencia, como dejamos indicado en otro lugar, no se concretan.

⁴⁷⁰ Paseantes incansables son los protagonistas de las novelas que Azorín y Unamuno compusieron en esta etapa —no tanto Baroja, aunque sí en *Camino de perfección*, que es una novela-sendero desde el propio título. El enfermo diarista azoriniano recorre las calles de Madrid y Toledo, marcando la línea de los posteriores héroes inquietos. Antonio Azorín, en la narración que lleva su nombre, se va del pueblo con el objetivo de «pasear sus inquietudes» (Martínez Ruiz, 1991: 215), y en *Niebla* (1914), por ejemplo, se lee que «Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida» (Unamuno, 2019: 86). La inercia del movimiento se transmite en esos años a muchas almas literarias atormentadas: «Encontraba en andar un lenitivo, y por instinto se encaminaba hacia donde hubiese árboles, aire, espacio y soledad» (Pardo Bazán, 1990g: 238). Sobre la significación del incesante deambular por espacios naturales y urbanos de muchos personajes de la novela decimonónica, véase el estudio de Sara Muñoz-Muriana (2017).

La estatua (1904)

Rafael Moncapit es un escultor descendido de las cumbres de la popularidad a la sombra del anonimato, declinante al estilo de los primeros héroes de la ficción existencialista en la época en que conoce a su modelo predilecta. María Teresa, casada con un médico poco inclinado a voluptuosidades, representa toda ella una promesa de renacimiento metafísico; a oscuras en el laboratorio donde la encuentra revelando fotografías, «como la germinación prodigiosa de una idea» (Zamacois, 1921: 111), y cuando posa desnuda, exhibiendo un vientre donde el artista adivina «el ovario precioso de la humanidad nueva; [...] el surco donde las semillas milagrosas de las generaciones futuras esperan la hora de la resurrección» (120). Este tipo, de quien el narrador dice que a sus cuarenta años aún no había logrado producir «nada definitivo, avasallador, indiscutible» (117), vislumbra en la inefable belleza femenina su última oportunidad para remontar el vuelo y engendrar arte vivo⁴⁷¹.

Pese a su imaginación calenturienta, Moncapit no es como el pintor lastrado por la genética que vimos en *El punto negro*, ni le estorban escrúpulos de conciencia equiparables a los del protagonista de *Duelo a muerte*. El tercero de los artistas de Zamacois es un sujeto razonador y reposado, de cuyos desvelos el fin último consiste en conseguir que su nombre pase a la posteridad. En el trazado de su psique no interviene desorden nervioso de ninguna especie, pero sí un «afecto raro, de una sensualidad idealizada» (133) —decadente, podría decirse— confabulado con una ambición positiva, síntesis perfecta del materialismo burgués y la melancolía finisecular. Ambos amenazan con disiparse antes de que pueda concluir su *Virginidad* alegórica, en el mismo instante en que el escultor tiene noticia del embarazo impremeditado de la musa. En este punto, el héroe, reacio a reconocerse autor de aquello que le perjudica, atribuye la culpa de la paternidad al marido burlado. Convencido de que la creación en la vida como en el arte debe obedecer a una voluntad consciente, no concibe que ese hijo —al que teme y repudia por la sola razón de su futuro existir— pueda ser obra suya.

Así como en *El punto negro* era la modelo-súcubo la que trastornaba el alma y las capacidades del artista, el conflicto en esta novela reside en la progresiva deformación externa de la propia mujer-objeto. Mucho menos truculenta que sus predecesoras, *La estatua* narra la historia de un desencanto pigmaleónico de orden más sutil. La gestación

⁴⁷¹ La suya es la misma concepción instrumentalista de la mujer que revelaban sus hermanos mayores: «Eso pido a tu belleza: una orientación, una luz que me guíe» (Zamacois, 1925: 217).

de la escultura queda interrumpida por la del ser humano, corrompido el efecto estético que el artista había creído inmutable; un intangible «don excelso» (Zamacois, 1921: 154), fruto de una hiperbólica adhesión al canon y cierto anhelo inconcreto de eternidad. A medida que la idolatrada figura se aleja de su ideal, una angustia temporal análoga a la que martirizaba al escultor de Sá-Carneiro se apodera de Rafael. Mucho más mesurado, sin embargo, que el portugués, este se abstiene de resoluciones drásticas. Figurándose el embarazo como un sacrilegio que necesariamente ha de abortar la culminación de su obra maestra, decide exiliarse los últimos meses en París para no presenciar el proceso.

Superado el trance, la constatación de sus temores mientras contempla la desnudez demudada lo sume en un marasmo inconsolable: es la imagen del individuo que, dejando de confiar en sus propias posibilidades, se desintegra en el dolor de sentirse víctima de aspiraciones excesivas, limitado por un talento inane y sometido a los accidentes de la vida —aquí la modelo, aunque intuye la raíz del conflicto que su embarazo desata, no se deja chantajear, ni participa de los argumentos de su amante. La diferencia con respecto a novelas anteriores la marca la actitud adoptada por el artista, que en lugar de rebelarse o enloquecer opta por rendirse a la fatalidad que le impide dominar la forma, vedándole «el triunfo definitivo» (Zamacois, 1921: 140)⁴⁷². La ciencia insensible, personificada en la acción fecundadora del marido legítimo —«hombre metódico, enemigo sistemático de la forma, que paseaba su alma fría de investigador por los tenebrosos horizontes del microscopio» (143)—, se venga simbólicamente de los devaneos del creador amoral destruyendo su quimera trascendente. Al final, también el proceso artístico se disuelve en un hastiado «¿para qué?»:

⁴⁷² Procede citar la apreciación de Fischer, a propósito de que «el arte consiste en dar forma y solo la forma convierte en producto una obra de arte» (1973: 181). Señalaba asimismo el filósofo, en alusión al estudio de George Thomson sobre el origen del drama, «que la magia primitiva [—y es sabido que el artista, con los románticos, había recuperado la cualidad de mago—] se basa en la idea de que la realidad puede dominarse creando la ilusión de dominarla» (Fischer, 1973: 183). Moncapit, de hecho, aspira a «divinizar [su] escultura con la inmortalidad de las Venus antiguas» (Zamacois, 1921: 148). Desde que una transformación indeseada de la realidad se le impone, su voluntad cede ante esa fuerza vital misteriosa. El artista pasa de soñarse mago a concebirse marioneta inerte, a merced del acaso. Este desenlace nos redirige, a su vez, al de *L'Œuvre*, aunque con un matiz sustancial. En el instante en que deja de sentirse capaz de crear, Claude Lantier perdía toda razón de ser. Desechada la esperanza de alumbrar la obra suprema, se derrumbaba para él la única certeza que lo mantenía ligado a la existencia: «Dado que no podemos crear nada, dado que no somos más que débiles reproductores, tanto daría volarse la tapa de los sesos inmediatamente» (Zola, 2015: 477). El hecho que determina que uno continúe viviendo y el otro se suicide nos parece fundamentalmente una cuestión de juicio público: las obras del francés son rechazadas siempre por la Academia, mientras que el de Zamacois cuenta con una cohorte de admiradores pese a su mediocridad ociosa, y, además, nunca se expone al escarnio. En el pintor zolesco, a la esterilidad productiva última —causa de muerte en la estructura capitalista— se une el agravante del descrédito social. En la novela de 1904, sin embargo, el retiro anticipado del individuo le permite salvaguardar su imagen, decepcionado íntimamente consigo, pero con la posibilidad de seguir aparentando ante los demás.

Moncapit volvió los ojos hacia su estatua, buscando alguna semejanza o guion entre aquellas dos figuras, pero toda comparación era imposible: entre la escultura de piedra y la de carne mediaba un abismo; la inmensidad de la vida que creció destruyendo la belleza del vaso donde el germen vital fue encerrado. [...] Volvieron a reunirse otra vez y otra..., muchas..., pero Moncapit jamás se reconoció con fuerzas para tomar el trabajo y concluir su estatua. Cuando Leoncio Sanz y otros discípulos le interrogaban acerca del abandono en que dejaba su mejor obra, el pobre artista se alzaba de hombros con el gesto desesperado del náufrago que mira hacia el mar donde dejó sepultadas familia y fortuna. Ya no tenía proyectos, ni ambiciones, ni orgullo. ¿Para qué? La desesperación muda de las medianías invadió su alma; todo le era indiferente; su nombre, irremisiblemente, estaba condenado a ser vulgar y perecedero (Zamacois, 1921: 174-176).

La Quimera (1905)

De todos los artistas de la novela española visitados hasta ahora, Silvio Lago destaca por ser el que mayor interés ha inspirado a la crítica. Es mucho lo que en el último medio siglo han dado de sí la génesis del texto, la evolución psicológica del personaje principal y los elementos que en torno a él se superponen a lo largo de su particular viacrucis⁴⁷³. Múltiples aspectos de su personalidad han sido objeto de investigación y debate, desde el origen real del sujeto⁴⁷⁴ y el significado de sus vaivenes estéticos hasta los entresijos de su sexualidad⁴⁷⁵, sin olvidar los rasgos que permiten relacionarlo con otros protagonistas de la narrativa extranjera⁴⁷⁶. La disponibilidad de artículos y estudios medianamente

⁴⁷³ Las resonancias del simbolismo en la obra pardobazaliana las ha abordado Javier López Quintáns (2010), y a propósito de su decadentismo y espiritualismo disponemos, respectivamente, de los artículos de John Kronik (1989), Benito Varela Jácome (1989) y Jennifer Wood (1989). Un comentario del impresionismo de las técnicas descriptivas empleadas por la autora se debe a Mary E. Giles (1962). En cuanto a las variantes del texto, que la autora continuó puliendo aún después de incluirlo en la edición de sus obras completas, se ha detenido con detalle el estudio específico de Daniel Whitaker (1988: 117-137). Estudios de la obra analizada a la luz de las claves del *Künstlerroman* se encuentran en Latorre (2002a) e Isla (2014).

⁴⁷⁴ Observaba Marina Mayoral, en un trabajo sobre las concomitancias que identifican a Silvio como trasunto del pintor Joaquín Vaamonde, que nuestro héroe novelesco pudo haber sido producto de «esa especie de vampirismo, de usurpación de la vida de otro para hacer con ella literatura» (Mayoral, 1997: 212).

⁴⁷⁵ La misoginia de este artista —rasgo compartido, por cierto, con la mitad de sus homólogos— ha sido leída en alguna ocasión como posible indicio de homosexualidad reprimida. Así lo creyeron Whitaker (1988: 41) y Varela Jácome (1989: 142), en tanto Mayoral (1991: 74) consideraba que «cualquiera de las notas que pudieran interpretarse así tienen también una explicación de otra clase».

⁴⁷⁶ Francisca González Arias (1989: 420-424), al estudiar los intertextos que vinculan a *La Quimera* con *Manette Salomon*, indicó la presencia de una serie de tópicos que, en realidad, no son exclusivos de la novela de los Goncourt. El artista adocenado que se vuelve popular por sus retratos de la buena sociedad

extensos sobre estos temas, en contraste con la escasa atención prodigada a la mayoría de los títulos que en el presente trabajo nos ocupan, ha motivado que aquí se le dedique una sección menor, en lugar del capítulo extenso que por su riqueza merecería.

Existe un consenso generalizado en cuanto a que las contradicciones del pintor de *La Quimera* se deben al «irreconciliable titubeo entre [las] proclividades estéticas y [las] cohibiciones éticas» (Kronik, 1989: 163-164) de su autora⁴⁷⁷. Obra y personaje pueden situarse en el primer escalafón de un cruce evolutivo histórico y técnico, entre el «renacimiento fideísta que se respiró en Europa en la institución literaria» (Oleza, 1998: 779) a inicios del siglo XX y la transición desde la estructura narrativa clásica a las variantes a que dio lugar el género biográfico-confesional, con un referente contemporáneo que Pardo Bazán conocía bien —*La Tentation de Saint Antoine* (1874) de Flaubert⁴⁷⁸—, «en favor de un concepto más interno, espiritual, que busca no “la intensidad de la sensación”, sino [...] “una intensidad psíquica”» (Hemingway, 1998: 681).

—Garnotelle—, la vida de privaciones —Anatole—, los diálogos preñados de digresiones teóricas sobre arte —Chassagnol— y el ansia de libertad coartada por la aparición de una mujer dominante —Coriolis— ya se encontraban en las novelas de Balzac y Murger. Por otra parte, la obsesión de la obra maestra, las descripciones coloristas y el hermanamiento entre pintores y literatos son también elementos nucleares en *L'Œuvre*, escrita casi veinte años antes que *La Quimera*, y que por el comentario inserto en la segunda parte de *La literatura francesa moderna* (1891) sabemos que Pardo Bazán leyó igualmente con interés. Sí nos parece, en cambio, mucho más acertado hablar de influencia directa en lo que respecta al proceso que los hermanos retrataron en *Madame Gervaisais* (1869), «historia de una joven viuda aristocrática, criada por su padre como agnóstica, [que] se convierte al catolicismo [y,] debido a las privaciones que se impone, [...] evoluciona la tuberculosis que se le había declarado en París» (González Arias, 1989: 425). Salvando las distancias, porque *Madame Gervaisais* no es artista y, además, su conversión es infinitamente más extrema que la de Silvio, pero es evidente que influyó, si no en el pintor, en el personaje de Clara Ayamonte.

⁴⁷⁷ «Of the ‘duality of her nature’ she is quite conscious: on the one hand, Christian compassion and tenderness, and on the other, pagan cold detachment from suffering. [...] She obviously feels that such subjective religious emotion is anomalous in an otherwise Realist collection» (Hemingway, 1989: 245). Esta mezcla entre realismo, psicologismo y simbolismo revierte hacia otra dirección de desarrollo narrativo, entre las varias que Mijaíl Bajtín discernía, para aquellos casos en los que el autor se posesiona plenamente de su héroe: «Aquí, lo que sufre es la convención realista de la postura emocional-volitiva del héroe dentro del acontecimiento. Así es el personaje del pseudoclasicismo, el cual sostiene una unidad artística conclusiva que le confiere el autor y que queda fiel a su principio estético en toda manifestación suya, en cada acto, en la mímica, en el sentimiento» (Bajtín, 2005: 26).

⁴⁷⁸ El San Antonio de Flaubert es un ermitaño que vive voluntariamente apartado de un mundo que desprecia. En un cierto punto del relato, a medida que se suceden las visiones turbadoras, su antiguo discípulo, encarnación del Diablo/Ciencia, recrimina al santo la verdad íntima de su misantropía, cuyo fondo psicológico es hartamente similar al que determina la conducta del artista rumiativo: «Hipócrita es quien se refugia en la soledad para entregarse mejor al desenfreno de sus ansias. [...] Tu castidad no es más que una corrupción más sutil y ese desprecio del mundo no es más que la manifestación de la impotencia de tu odio contra él. Eso es lo que vuelve a personas como tú tan lúgubres, o quizás porque dudan. La posesión de la verdad da alegría» (Flaubert, 2004: 69).

De aquella combinación resultó un tipo atrapado dentro de sí mismo⁴⁷⁹, «rezago del héroe romántico de la primera parte del siglo XIX», «síntesis del héroe decadente y del dandy» (Whitaker, 1988: 37-39)⁴⁸⁰; «señorito» y «forastero» (Pardo Bazán, 1991: 140) entre sus paisanos que vive instalado en la duda perpetua, que se fustiga en inacabable análisis y se conduce como si lo hubieran dejado caer en el mundo por accidente. El lugarteniente del Cisne de 1885 pertenece a la clase de caracteres en bullente semipostración, en la senda de los muchos seres a la deriva que produjo la literatura europea en esos años⁴⁸¹: «Las funciones de lucha de Silvio Lago basculan entre la sed de absoluto y la búsqueda inquietante, entre el triunfo artístico y la frustración, entre el vitalismo y el nihilismo, entre el yo agónico y la muerte» (Varela Jácome, 1989: 141). La muerte cruel que el destino le reserva, con sus remordimientos y titubeos metafísicos rematados en una conversión *in extremis*, pone el broche a la que algunos han considerado «novela verbosa y forzadísima en su pacata moraleja cristiana» (Márquez Villanueva, 1999)⁴⁸².

⁴⁷⁹ Silvio anticipa, a este nivel, el solipsismo de Gaspar en *La sirena negra* (1908): «Tengo que escucharme a mí propio, tengo que intimar conmigo. [...] ¿Y qué puede importarme sino lo que es en mí? En mí mismo es donde todo sucede para mí, aunque lo produzca algo que no soy yo...» (Pardo Bazán, 2000: 537-538). El mismo año que *La Quimera* estaba publicándose por entregas, el autor de *La deshumanización del arte* (1925) comentó, en un artículo juvenil que participa de las inquietudes filosóficas de aquella década, que «existe una vida que está bajo la conciencia: en ese oscuro recinto inexplorable alientan instintos que no conocemos; allí llegan sensaciones de que no nos damos cuenta: en él se realiza todo género de operaciones fisiológicas y psíquicas de las que únicamente percibimos los resultados» (Ortega y Gasset, 2005a: 30).

⁴⁸⁰ Sobre el dandismo advertido por Whitaker añadió Sagrario Aznar un matiz, considerando a Silvio no un dandi al estilo de Baudelaire, sino «un dandi stendhaliano» (Aznar Almazán, 1994: 310), que con sus aires distinguidos y su frialdad estudiada procura hacerse desear. En *Du Dandysme et de George Brummell* (1845) se lee: «Las personas que solo ven las cosas por su lado más pequeño, imaginaron que el dandismo era, por sobre todo, el arte de vestir, una dictadura feliz y audaz en cuestiones de acicalamiento y elegancia exterior. Sin duda alguna, también es eso; pero es mucho más. El dandismo es toda una manera de ser, y no se lo es solo por el lado materialmente visible. [...] La manera de ser que llamamos dandismo [...] resulta de la eterna contienda entre las convenciones y el tedio» (Barbey d'Aureville, 2015: 275-277).

⁴⁸¹ «Tal disociación entre su labor intelectual y su fantasía le predestinaba a acabar en poeta o en neurótico, incluyéndolo entre aquellos hombres cuyo reino no es de este mundo» (Freud, 2019: 141). Se refería el psicoanalista al héroe de la *Gradiva* (1902) de Jensen.

⁴⁸² No obstante su desenlace —o tal vez precisamente a causa de él—, *La Quimera* ha sido vista como obra de plenitud, crisol de las experiencias y vastos conocimientos que en materia de arte y literatura atesoraba la novelista. Su planteamiento difiere del subyacente a las obras de madurez de otros grandes prosistas españoles en «el hecho de que sus últimos libros no muestran una angustia o pérdida de la fe» (Whitaker, 1988: 23-24). Ahora bien, si se atiende a la distinción propuesta por Pérez de Ayala en *Troteras y danzaderas*, creemos que no debería desdeñarse la dimensión histórico-semántica del estado mental del pintor pardobazaniano: «La imaginación, me parece a mí, es la forma plástica de la inteligencia y del sentimiento. Tiene su mecánica, sus leyes, su realidad, realidad más alta que la misma realidad externa. En esto se diferencia de la quimera, que es una aspiración confusa, caótica, mística. España ha sido un pueblo de quimeras: nunca ha sabido lo que ha querido» (Pérez de Ayala, 1991: 302). Salvando el contrapeso ideológico que la autora insertó con el personaje de Minia Dumbria, en realidad, un sector temático muy relevante de la obra lo ocupa la crisis espiritual de su protagonista. Independientemente de cómo resolviere dicha crisis, lo cierto es que el descreimiento y la atonía que aquejan a Silvio Lago, tanto como el

Inmerso desde la infancia en la carrera por sobrevivir debido a su temprana orfandad, a Silvio lo conoce el lector recién llegado de Buenos Aires a su Galicia natal, joven todavía, aunque agriado por una existencia llena de privaciones y dispuesto a todo, con tal de alcanzar su propósito. Los términos extremistas en que el personaje plantea su gran lid artística siguen siendo, según se mostrará en los capítulos III y IV de nuestra investigación, los de los herederos del Romanticismo extemporáneo en la narrativa de los ochenta: «¡Triunfar o morir! Mi Quimera es esa, y excepto mi Quimera... ¿qué me importa el mundo?» (Pardo Bazán, 1991: 172). Temperamento delicado que conoce la miseria, se comprende por ello condenado a plegarse a los requerimientos de la estructura económica. Este pintor entrevé, como tantos otros, una posibilidad de conquistar el reconocimiento público en la elaboración de retratos y se consagra a ello hasta donde le es posible, bien que doliéndose de antemano de «sentir otra vez el yugo del maldito trabajo útil; [...] el subibaja de los arcaduces de la noria, el retratar para vivir, el vivir para retratar, sin alma, sin ideal, sin tregua...» (385-386).

La educación artística de Lago comprende su adscripción temporal a distintas estéticas, cada una vinculada a una ubicación geográfica concreta (*vid.* Plata, 2009: 145-157). El trayecto lo empieza como amante de la verdad sorollesca —realista-naturalista— en Alborada y Madrid, de la que posteriormente se desencanta en el París decadente. Cada cuadro que concibe en el ínterin, al margen de los encargos oficiales, pretende ser expresión de una conciencia aferrada a su unicidad movable, fundamento de cierta «tisis del alma» (Pardo Bazán, 1991: 121) de imposible curación:

¿Cuándo veré las cosas dentro de mí y en mí, iluminadas con luz oscura o brillante que yo genere, y que sea luz después para otros? ¿Cuándo dejaré de sentirme subyugado por admiraciones y estrechado en brazos de una estética que sobaron los demás? ¡Oh rabia! Al paso que voy, tal vez nunca... ¡Maldito sea, maldito, si no trabajo sin descanso, si no me hago dueño de la técnica, y si luego no descubro un rincón donde nadie haya sentado el pie y no me acuesto en un lecho virgen, sea de hierba o de peñascos! (298).

A este personaje, pariente cercano de la casta de «los que se mueren por no poder crear vida» (Zola, 2015: 291), nada de lo que intenta le satisface plenamente ni le interesa fuera de su reducido campo de visión, salvo aquello que presenta un interés artístico intrínseco o potencial. Cualquier otro ámbito de la existencia carece para él de alicientes,

resentimiento inspirado por su cosificación, apuntan a un fenómeno sociológico de plena vigencia en su época.

y dejarse arrastrar por la corriente cotidiana supone vegetar, entregado a los instintos de los seres vulgares: «¡Darle a *eso* trascendencia, existiendo el arte!» (Pardo Bazán, 1991: 202). Antes de abrazar como ideal la espiritualidad pura de la pintura flamenca, el estadio intermedio de su aprendizaje lo marca la oportuna intervención de un agente femenino. Espina Porcel, la despótica *femme fatale* hacia la que el artista se siente impelido por su afinidad quimérica, le inspira «extraña y casi puede decirse monstruosa atracción, análoga a la que nos lleva a acariciar y jugar con el perro que muerde o el gato que araña y saca sangre» (421). Difiere en esto el héroe pardobazaniano de la mayoría de artistas novelescos, en la medida en que no se finge un encaprichamiento, ni hay abnegación amorosa que justifique el subyugante poder que la aristócrata ejerce sobre él. La musa constituye simplemente un acicate intelectual; acaso un instrumento del que el individuo, en vías de desprenderse de la esencia de su humanidad con vistas a ser *algo más* que un sujeto común, se vale para escalar a esferas más elevadas⁴⁸³.

La exasperación del artista de 1905, refinada por la morbosidad sugestiva del ejemplo francés —de «sacrílega, demoníaca y obscena» tildó Pardo Bazán (1891: 99) el *Là-bas* (1891) de Huysmans⁴⁸⁴—, deriva en una encrucijada actitudinal, entre la contemporización y el rechazo, la renuncia y la adopción de nuevas creencias. Fija la mente siempre en el deseo de descollar sobre la marabunta, Silvio se consume en sus búsquedas, difuminando los contornos de su yo a fuerza de contemplarse y compararse con los demás: «Era su gran sufrimiento, *querer ser otro*» (Pardo Bazán, 1991: 408). No

⁴⁸³ Podría, incluso, pensarse que la única vez que el artista y su modelo establecen contacto físico directo, ello se debería a una trasposición de sus anhelos estéticos antes que por tentación voluptuosa. La cosmopolita Espina, «Eva inspiradora de infinitas direcciones artísticas» (Pardo Bazán, 1991: 337), con sus incitantes «estúdieme usted» (339), sus adicciones y diabolismos promete con su sola presencia al pintor la existencia de otros mundos, por lo menos hasta que este descubre el secreto que se oculta tras la fachada. Ese instante único de intimidad, al que Silvio se precipita por frustración —«no pudiendo deletrear lo interno de Espina, ansió sorprender la forma» (423)—, nos parece solo una tentativa de desentrañar el enigma irresoluble de su propia identidad; tal vez, cierta proyección de sus especiales inquietudes. No en vano, el autor de las *Elegías de Duino* observó, en carta de 1903, que, «efectivamente, la experiencia artística está tan increíblemente cerca de la sexual, en su dolor y gozo, que ambos fenómenos en realidad son solo formas diversas de una idéntica ansia y dicha» (Rilke, 2012: 42). Por otra parte, la oscura atracción que Espina suscita nos recuerda a la que en Giorgio, militar con vocación de escritor que también se siente extranjero entre los demás seres humanos, despierta Fosca: «No era en absoluto una mujer corriente. Su espíritu era muy culto, su inteligencia muy amplia y su misma enfermedad, su fealdad, eran circunstancias que contribuían a hacer de ella una excepción. Sus pasiones, sus sentimientos, sus ideas debían de ser también excepcionales y era quizá este aspecto el que había que tomar en consideración» (Tarchetti, 1991: 59).

⁴⁸⁴ Y, sin embargo, leyendo el *À rebours* parece evidente que los trabajos del novelista francés informaron parte de los problemas que Pardo Bazán exploró luego en los suyos propios: «Era a él a quien se dirigía esta voz tan misteriosa como un hechizo; era a él a quien hablaba de su ardiente búsqueda de lo desconocido, de su ideal siempre insatisfecho, de su imperiosa necesidad de huir de la horrible realidad de la vida y de franquear los límites del pensamiento, caminando a tientas entre las brumas que se divisan más allá del arte, sin poder alcanzar nunca la seguridad y la certeza de ninguna verdad» (Huysmans, 2012: 238).

media, según nos parece, mucha distancia entre la voluntad vaporizable que acabamos de señalar en los héroes finiseculares de Azorín y los lamentos de este pintor, cuyo enfoque se lo disputan el primer plano autodiegético de sus epístolas y la óptica distanciadora del narrador omnisciente, cuando dice que «la tela de mi carácter se rompe» (389).

Concordamos con la apreciación de Sagrario Aznar en cuanto a que «*La Quimera* no es, de ninguna manera, la historia de un genio, sino la de un artista prostituido» (Aznar Almazán, 1994: 305). Sería difícil, de hecho, abarcar la dimensión de su desengaño sin tener en cuenta el incumplimiento de sus expectativas, que no son tan etéreas, desde que aspira a «que el aire sufra el peso de su nombre» (Pardo Bazán, 1991: 417). Lago cae en la trampa del utilitarismo. Son la torcedura de su proyección profesional y la necesidad de resarcirse del equívoco los factores que lo predisponen a abrazar la religión, por ser lo único que le ofrece el consuelo, no pudiendo dejar tras de sí una verdadera obra maestra, de mantener al menos la esperanza de una segunda vida⁴⁸⁵: «Suponga usted, por un momento, que muriese... Es aterrador, Minia... ¿Qué quedaría de mí? [...] Lo verdaderamente íntimo, lo que he ido descubriendo... ¡eso nadie lo sabría! ¡Eso iría conmigo al otro mundo!» (531). Antes de descender a ese último grado, en su peregrinaje artístico por los Países Bajos se le habrá abierto «la vía del espíritu y de la sinceridad como camino certero para lograr un nuevo arte que aspira a plasmar lo permanente, frente al valor de lo efímero que tenían gran parte de sus retratos» (Pérez Rojas, 2003: 354).

Observaba Yolanda Latorre, a propósito del tratamiento que la autora dio al héroe, que «el arte como camino de salvación por el catolicismo [es] algo que niega a su protagonista para magnificar el *exemplum*» (Latorre, 2002a: 16). En lo que no suele incidirse tanto es en el hecho de que este pintor, incluso cuando anuncia su reconciliación inminente con la fe cristiana, no abdica totalmente de su aristocracia espiritual primigenia: «Ser santo, y a la vez elegante y superior al vulgo, ¿no es un ideal altamente estético?» (Pardo Bazán, 1991: 480). Más que una muerte ejemplarizante se nos antoja trágica, pero de una tragedia metafísica consecuente, puesto que en realidad el sujeto continúa sin

⁴⁸⁵ La crítica unamuniana atribuyó al miedo su conversión de última hora, y no fue el de Silvio, ni mucho menos, un caso único. Tres años más tarde, en la novela de Gabriel Miró asistiremos a la conversión de otro pintor ante la muerte inminente de su única hija: «¡Pues ahora yo creo, creo en el Señor!» (Miró, 2015: 218). También en él se da ese giro de manera pseudoespontánea, como consuelo o estrategia para soportar el horror al tomar conciencia de su propia insignificancia. La solución que tanto Pardo Bazán como Miró aplicaron tiene un significativo precedente en el autor de las *Vite*. De Da Vinci, por ejemplo, nos cuenta el aretino que, «cuando llegó a la vejez, estuvo muchos meses enfermo; y al ver cercana la muerte, disputando de asuntos católicos, volvió al buen camino y se convirtió a la fe cristiana en medio de un gran llanto. Se confesó y se arrepintió» (Vasari, 2013: 230).

creer, y sin creencia desinteresada no es posible que se salve⁴⁸⁶. Solo estando a punto de expirar hay un instante en que el infeliz desea mimetizarse con la normalidad que percibe en derredor, ser uno más y no uno entre mil⁴⁸⁷:

Y Silvio envidiaba, envidiaba... como el prisionero envidiaba el aire, la luz, el solo bien de poder cruzar una calle, de estirar las piernas... Su envidia tomaba la forma retrospectiva, que casi siempre conduce a mayor amargura, a desolación sin límites. ¿Por qué no haber sido un cantero, uno de los cortadores que grabaron los capiteles de la capilla, de tan curioso estilo romántico? ¿Por qué no haber conservado un alma del siglo XIII, un pulmón que respirase, una sangre pronta a alborotarse ante la mujer, un estómago de hierro? (Pardo Bazán, 1991: 547-548).

La suya no es una claudicación del estilo de las que examinaremos en el capítulo V. Aunque el héroe se sienta sinceramente atraído por la filosofía ascética —otra forma de desintegración del yo, a fin de cuentas, ese «necesito sentir mucho, deshacerme, abrasarme» (490)⁴⁸⁸—, ni siquiera encontrándose ya casi agonizante deja de alentar en él «su quijotismo eternamente ignorado» (396), es decir, el anhelo burgués de ser productivo y aplaudido, que bastardea cualquier apetito trascendente: «Entre sueños pinto cosas magníficas, y con facilidad asombrosa creo obras maestras» (528).

Únicamente al asumir la proximidad del fin y resignarse por imperativo de la debilidad física, reconociendo en la sed de gloria la raíz de su mal, la abrasadora Quimera

⁴⁸⁶ Al personaje le falta la fe inconcusa que la tradición atribuyó a los grandes artistas del Renacimiento, aquellos sujetos seguros de sí y del fin para el que fueron creados, en contacto directo con el emisario que los envió a la tierra: «Miguel Ángel, ¿quién está en ti?», le preguntaba Dios al escultor de Caprese en «De uno que escucha a las piedras» (1900), y el interpelado respondía: «Tú, Dios mío; de lo contrario, ¿quién?» (Rilke, 2016a: 199).

⁴⁸⁷ Este deseo de confundirse a última hora con la masa lo vemos reproducido en el relato de la caída de muchos personajes que por un motivo u otro se consideran psicológicamente anómalos, como le sucede a José María en *Lo prohibido*: «Al mediodía la comida de los albañiles que trabajaban en diferentes obras era un pintoresco cuadro. Yo envidiaba su apetito, y habría dado quizás mi posición por poder comer con ellos, sentado al sol, aquel cocido de color canario y aquel racimo de tintillo aragonés» (Pérez Galdós, 2001: 185). También se detecta en el pintor de *L'Œuvre*, «expresando a cada crisis su viejo deseo de ser peón de albañil. ¿Acaso la felicidad no consistía en tener unos miembros resistentes, despachando rápido y bien el trabajo para el cual estaban hechos?» (Zola, 2015: 336). Incluso Van Gogh, acosado desde su juventud por pensamientos suicidas, confesaba en 1877 experimentar un íntimo bienestar contemplando la actividad cotidiana del proletariado: «Me había levantado temprano y vi los obreros que llegaban a la obra con un sol magnífico. Te habría gustado ver el aspecto particular de ese río de personajes» (Gogh, 2003: 21).

⁴⁸⁸ Sobre los ascetas había caído con aguda saña el de Zaratustra en su *Genealogía de la moral* (1887). La descripción, a nuestro juicio, retrata de cuerpo entero a los últimos protagonistas novelescos de Pardo Bazán: «Una vida ascética constituye una contradicción: en ella impera un resentimiento incomparable, propio de un instinto no satisfecho y de una voluntad de poder que querría apropiarse no ya algo que exista en la vida, sino de la propia vida, sus condiciones más profundas, fuertes y radicales. La vida ascética trata de utilizar la fuerza para secar las fuentes de la fuerza; en ella la mirada se dirige de un modo rencoroso y desleal contra el propio florecimiento fisiológico. [...] Se busca y se siente un bienestar en el fracaso, la atrofia, el dolor, la desdicha, la fealdad, el daño voluntario, la abnegación, la autoflagelación y el sacrificio» (Nietzsche, 1985: 140).

se transfigura en inocua Quimera de agua purificadora. El narrador describe entonces que el personaje «experimentó una sensación de alivio, una sedación, refugiándose en bahía de tranquilas aguas, cerca de una costa fértil» (Pardo Bazán, 1991: 557). Una lectura menos apegada a la usual interpretación edificante sugiere que, en un caso desesperado como el de este artista, solo la liberación del alma de la prisión corporal alcanza a exonerarla de su terrible aspiración, que más que vocación llega a ser «una cosa que parece enfermedad» (154)⁴⁸⁹.

Por lo demás, el creador nunca se reconcilia con la humanidad corruptora, a la que a pesar de todo se debe hasta el final, pues ella lo ha construido a su imagen y semejanza y le ha inoculado sus locas pretensiones: «Concédanse a los poetas el derecho y la licencia de morir. [...] Ni es la primera vez que lo intenta ni, si se lo rescata, se convertirá de inmediato en una persona normal y depondrá el anhelo de una muerte famosa» (Horacio, 2010: 119).

La novela de mi amigo (1908)

El entresiglos XIX-XX también fue testigo, en paralelo al despegue de las novelas de la conciencia —y en ocasiones íntimamente ligado a este—, de otro fenómeno no menos singular: el renacimiento de la protesta romántica ligada a las raíces del modernismo⁴⁹⁰. La confluencia de la generación de viejas glorias del realismo, a la sazón en trámites de explorar nuevas fórmulas, y la de quienes se habían propuesto subvertir sus presupuestos y modificar el sistema —la *gente nueva*⁴⁹¹— en paralelo a los reconcentrados pensadores

⁴⁸⁹ Porque, además, Lago muere a consecuencia de la tuberculosis difusa, «la más grave, la más rebelde» (Pardo Bazán, 1991: 519), con todas las connotaciones que se anotaron en la sección dedicada a *El Doctor Centeno*, y que hubo ocasión de entrever también entre los narradores italianos del Ottocento: «L'anima dell'etico acquista facoltà di nuovi e grandiosi concepimenti; la sua sensibilità è squisita, la bellezza delle sue forme incantevole, l'espressione e la mollezza dei suoi profili ineffabile» (Tarchetti, 2017: 18).

⁴⁹⁰ Es posible encontrar aún imágenes deificadas del genio en fecha tan tardía como 1913. La que a continuación citamos, en concreto, hace recordar la definición de las *Etimologías* isidorianas —véase nuestro capítulo I—: «Poeta y vate son lo mismo, y vate quiere decir adivino. Las cosas no son como son, sino como el vate quiere que sean o hayan sido. La Naturaleza y la vida obedecen a la ley que el vate les impone» (Pérez de Ayala, 1991: 174).

⁴⁹¹ La revista *Germinal*, activa entre 1897 y 1903, nació con ánimo de ofrecer un espacio a los autores de aquella generación incómoda: «Ocupadas todas las alturas por gente vieja, la gente nueva no puede ser bien aceptada; la vejez es egoísta y es cobarde, no gusta que perturben su existencia, tiembla a la más pequeña innovación. [...] De ahí el odio que inspira a la gente vieja la gente nueva; de ahí que se la cierren todas las puertas; de ahí que se la calumnie, que se la postergue, que se la niegue» (Dicenta, 24-V-1897: 1). Información detallada sobre la revista y sus redactores se encuentra en el estudio de Rafael Pérez de la Dehesa (1970). Allen Phillips (1999: 58), que cita entre los miembros de aquel círculo una docena de

del 98 coadyuvó a la conformación de un horizonte literario más que variado, caótico. De aquello resultó una literatura preñada de búsquedas y dogmas políticos y personales, sátira, erótica y misticismo; novelas modestas y reflexivas en las que se baten espíritu y materia; otras, mucho más afines en estructura, extensión y técnica al modelo tradicional, que aspiran a ser compendio de estéticas cuando no promulgan el anarquismo en el arte, como lo propuso Rubén Darío en un artículo de 1901 para la *España contemporánea* (vid. Zavala, 1974: 24), niegan la vía social o devanan el eterno ovillo del problema español. Germán Gullón lo resumió así:

Durante los años ochenta, la novela española había ido entrando en contacto con otras novelísticas [la francesa y la rusa]. [...] Lo que estos dos contactos aportarán a la narrativa española será la constatación de una naciente complejidad en el mundo. [...] Poco a poco, la multiplicidad de puntos de mira, de posiciones, conduce al género hacia un pluralismo anímico que apunta ya al subjetivismo. [...] Con ello, la novela cruza la raya de la modernidad (Gullón, 1990: 18-19).

Los artistas novelescos de esta época son exponentes de la contradicción y el amalgamamiento que a nivel artístico e ideológico cundían en ese entonces. En la fase final del proceso histórico de su emancipación se dio, además, «la tendencia a considerar la obra de arte cada vez más como una expresión del “alma” del artista» (Kris y Kurz, 1991: 108). Por consiguiente, en las últimas novelas del elenco hallamos caracteres de todo tipo, desde humanitarios naturalmente inclinados al socialismo, identidades oscilantes y reformadores escépticos, doloridos conscientes de su impericia o solitarios secuestrados por los diablos azules de Vigny⁴⁹² que viven de espaldas al mundo.

Sobrios o irrisorios, a todos les tienta un ideal huidizo y se debaten entre sus dudas y la necesidad de creer en fuerzas superiores, entablando lucha solitaria o refugiados en el desangelado asilo de la causa compartida con otros congéneres⁴⁹³. Con todo, ninguno de ellos aparece totalmente volatilizado al estilo de la voz narradora en Azorín: hay un espacio social determinante; un círculo de rostros concretos, masas que condicionan sus

nombres —incluidos los de Sawa, Zamacois y Dicenta—, los situaba en la primera promoción de bohemios profesionales.

⁴⁹² Es el diagnóstico con que el doctor Noir designa al spleen en *Stello* (1832).

⁴⁹³ Así ocurre a los mironianos Federico Urios y Aurelio Guzmán —este último en *La palma rota* (1909). Pintor el uno y novelista el segundo, ambos buscan un espíritu amigo y lo encuentran en, respectivamente, un literato y un músico. Aurelio ve el cielo abierto al sentirse comprendido por el violoncelista Gráez: «He venido porque sé su soledad, porque le he leído y le quiero» (Miró, 1986: 176). Otras escenas de camaradería entre artistas se plasman en la novela de Zahonero, las de Pérez de Ayala y Dicenta.

actos y expectativas. En este sentido son aún creadores al uso del XIX como Silvio Lago, en tanto en cuanto no reducen su radio a la interioridad; reconocen discrepancias con el medio y todavía reaccionan contra este, teniendo el arte visual o literario por faro y aval⁴⁹⁴. En definitiva, con presentar estas novelas claros indicios de lirismo, no puede decirse todavía que la emoción sobrepase a la acción en ellas.

La exterioridad de tales personajes no obsta, por otra parte, para que experimenten la necesidad de ahondar en sí mismos, y este es uno de los detalles en los que se advierte la mezcolanza de estilos y sensibilidades propia del periodo. Dentro del general hibridismo, el mironiano Urios en *La novela de mi amigo* constituye un caso particularmente chocante —Márquez Villanueva (1999) vio en su prurito de relatarse «un atrevido experimento de adaptación narrativa del soliloquio confesional de San Agustín». Recluido en un pueblo levantino, este pintor entretiene sus días con largos paseos campestres, procurando tratar lo menos posible a la mujer-arpía que lo desprecia por las estrecheces que a la familia condena la escasa rentabilidad de su oficio. Estamos ante un sujeto de dos caras: de entrada, la sublime —«he llegado a creer que siento la grandeza del Infinito» (Miró, 2015: 165)—; en el reverso, la del mercantilista que vende cuadros para poder subsistir sin dejar de llamarse artista:

Cuando vendo mis lienzos y tablas, me igualo en pequeñez y ruindad al comprador tacaño; me convierto en miserable, miserable sincero. Al empezar a serlo, sí que sufro, y se me dobla y aparta el alma como esquivada la vista una fealdad; pero ya dentro de lo ruin, pues no me hallo encogido ni me considero mártir. [...] Esta voluntaria o forzada degradación no me pesa. La tengo por virtud de asimiento a todo plano o especie de vida (Miró, 2015: 165-166).

Bajo esta pátina de aparente sensatez, que lo distancia del documento humano sojuzgado por el instinto, se oculta un individuo nervioso, afligido por íntimas repulsiones hacia todo lo corriente —aun siendo él mismo un artista mediocre—: «Huelo los humos de sus cocinas; y hasta me parece oler los dormitorios, las alacenas y cómodas de las casas [y mis entrañas padecen torsión de tristeza y asco⁴⁹⁵], porque creo vivir y participar de

⁴⁹⁴ El trayecto es distinto al del barojiano Ossorio, que atraviesa un proceso de formación desde un inicial estado de descreimiento hasta abandonarse en la vida natural, negando el arte, la religión y la filosofía. Este, Azorín y Carrascal han sido dichos por la crítica iniciadores del género de la novela intelectual, cuya herencia puede rastrearse hasta muy entrado el siglo XX (Johnson, 2001). Frente a tales conclusiones, un pintor como Silvio aún dirá, pese a su fracaso, en el lecho de muerte que «la vida no es joya de gran valer, aunque a veces encanta... Pero ¡el arte! ¡el arte!» (Pardo Bazán, 1991: 553).

⁴⁹⁵ Este matiz se omitió en la edición de 1926, pero es esencial para entender el carácter del protagonista, muy en sintonía con el de todos los espíritus refinados del fin de siglo. Oportuno es recordar aquí las

todas las familias» (206). También se vislumbran dentro del pintor al modernista predispuesto a remontarse hacia regiones fantásticas⁴⁹⁶ —«Usted solo ve el azul de fuera, el aparente. [...] Yo distingo otros azules nuevos, vírgenes» (192)— y la histeria refinada, hipocondriaca de los decadentes —se cree víctima de una necrosis—, hormigueando en conjunción con una brutalidad pronta a dispararse, y cuyas manifestaciones recuerdan a escenas de corte naturalista:

Ondulaba su pecho fieramente; sus mejillas lívidas parecían adelgazarse; le temblaba la barba; le crepitaban las mandíbulas, y su frente se bastardeó con una vena torcida y nudosa. Estaba agigantado, escultórico, engrandecido por el sufrimiento de verse impulsado a la tragedia bárbara (Miró, 2015: 174)⁴⁹⁷.

Si bien el de Miró en seguida se aplaca y torna a asomar en su semblante la criatura sentimental, hay en este artista una exasperación atribuible al conflicto procedente de verse forzado a comerciar con la pintura. El cisma interno entre las necesidades de la vida cotidiana y el ideal sagrado rebasan con mucho las fuerzas de ese pragmatismo del que trata de hacer virtud. En vano intenta perdonarse el régimen impuesto por las obligaciones familiares, y en sus palabras resuenan ecos de las del lejano Vilalta, el de la novela de Pedro Mata⁴⁹⁸, y de tantos otros colegas que se duelen al unísono de la misma incoherencia entre lo que quieren hacer y lo que hacen: «¡Pero yo no tengo toda la culpa! Se lo juro. Para vivir he de pintar dos y tres cosas diarias, y por cuatro, por ocho pesetas; lo más, veinte. ¡Estoy envilecido, créame; estoy envilecido!» (Miró, 2015: 188). La queja ha persistido, unánime, desde los tiempos del Romanticismo hasta la eclosión de las vanguardias, y el resentimiento que de tal situación resulta ha continuado corroyendo a

aversiones olfativas del pintor en *La Quimera* —«¡Brutalidad! [...] ¡Esos guisotes! ¡Apestan hasta aquí! ¡La bestia humana!» (Pardo Bazán, 1991: 550)— y el poeta en *El Cisne de Vilamorta*: «Retrocedió él bruscamente, notando con viva repulsión el olor a guisos y a peregil que impregnaba las ropas de la maestra» (Pardo Bazán, 1999: 698). Véase también la nota 527.

⁴⁹⁶ Plata (2009: 104-105) subrayaba el valor simbólico de la ubicación de su atelier en el último piso de la casa, con vistas al «júbilo del cielo» (Miró, 2015: 203), como el estudio que utiliza Horacio en *Tristana*.

⁴⁹⁷ El pasaje sigue a otro en que Urios acaba de dar muerte a un perro y pretende hacerlo también con el amo. Cuando el enfrentamiento con el campesino parece inevitable, el narrador testigo comenta: «Vivíamos un retorno de la Humanidad a días de fiereza ominosa» (Miró, 2015: 175). Este despertar súbito del atavismo, resuelto en un despliegue de violencia gratuita, recuerda a cierto episodio de *Thérèse Raquin* (1867): «Sentía un odio especial por el gato atigrado *François*. [...] Si Laurent no lo había matado era porque, en realidad, no se atrevía a cogerlo. El gato lo miraba con unos grandes ojos de una fijeza diabólica. [...] Por fin, una noche, *François* miró de una manera tan fija a Laurent que este, en el colmo de la irritación, decidió que había que acabar» (Zola, 2002a: 216-217).

⁴⁹⁸ «No ha sido mía toda la culpa; hanse estrellado todos mis esfuerzos contra el poder de las circunstancias» (Mata, 1842, I: 30). Ya en 1913, el poeta Teófilo intentará disculparse consigo mismo en análogos términos: «La culpa no es mía, la culpa no es mía. ¿Crees que es mía la culpa?» (Pérez de Ayala, 1991: 363).

los artistas como un veneno invisible, que, ante una época de incertidumbres, negaciones y rescates como lo fue el comienzo del siglo pasado, los apresta otra vez para transgredir y perder el control de sí mismos, por unas causas u otras.

A falta de una mujer-musa receptiva en la que recrearse, el pintor de Miró vuelve los ojos a su única hija. También aquí asaltan reminiscencias, al recordar a Pedro Mártir en *El escultor de su alma* (1898) de Ángel Ganivet, si bien la pasión de Urios no llega a incestuosa como en el de la tragedia del granadino, pero esta hija también adquiere para él la dimensión de «complemento y coronación y estímulo de mi arte» (Miró, 2015: 189). Mientras la niña vive, el pintor halla un sentido elevado en sus traiciones morales; alimentándola, se ve simbólicamente ascendido a las alturas de un ser divino, creyendo conquistado el privilegio supremo de la libertad: «Lo habían consagrado mis manos, y en aquella noche mis manos eran puras, excelsas, como las de un sacerdote santo» (211). Muchos de sus rasgos, como puede apreciarse, delatan la triple filiación ontológica del héroe: romántica, decadente y nietzscheana⁴⁹⁹, que explican su actitud ambivalente ante las instituciones, su orgullo dentro de la vulgaridad y el panteísmo que profesa; condiciones todas estas propias del hombre contemporáneo «que no ha podido encontrar la verdad por medio de la religiosidad supersticiosa y convencional» (Suñé-Beebe, 1983: 259).

Muerta la hija, nuestro artista, como el narrador del *Diario de un enfermo* al expirar la esposa, cesa de querer ser. En este punto de la narración se rebela contra el tiempo y toma la resolución irrevocable de suspenderse, juzgando innoble la idea de superar la pérdida y sentir atenuada la culpa en el transcurso de los días. Así, reconociendo el pecado de su egoísmo el creador trasciende, ya que no por sus obras, mediante el acto de imponerse la muerte. La novela acaba, pues, con el predecible suicidio, previa imagen de lienzo romántico donde se representa al héroe —ahora sin nombre— soberbio, vuelto de espaldas a la tierra: «Desde las rocas, un hombre contemplaba la noche silenciosa del mar» (Miró, 2015: 241)⁵⁰⁰. Con él no muere un genio, dado que el protagonista es perfectamente consciente del escaso valor de sus cuadros, pero sí un carácter quijotesco —«santo mártir de la Mancha» (198), lo invocaba, comparando sus desventuras pasadas con las de la obra cervantina—; la reivindicación del derecho a ser auténtico viviendo al

⁴⁹⁹ Rose Marie Suñé-Beebe atribuyó la presencia de Nietzsche en esta novela a su fragmentariedad estructural, la rebeldía del sujeto que rechaza seguir los pasos de su padre para hacerse artista —«es el primer paso que da Urios hacia el Superhombre» (Suñé-Beebe, 1983: 252)—, su preferencia de la naturaleza sobre la urbe y el acuciante deseo de crear, aun creyéndose físicamente enfermo.

⁵⁰⁰ Véanse las notas 450, 526 y 610.

margen de las convenciones del sistema: «Hay que permitir a los hombres que cometan grandes faltas contra sí mismos para evitar un mal mayor, la servidumbre» (Clapiers, 2011: 53).

Troteras y danzaderas (1913)

En la penúltima novela de nuestra lista encontramos un crisol de conciencias coartadas por el complejo medio cultural a que venimos refiriéndonos. Más allá de su condición de novela de clave, cuyas máscaras han sido examinadas por José Luis Roca (1978) y Andrés Amorós (1991) en su introducción crítica a la obra, lo que de ella nos interesa es la representación del individuo artista en el contexto de una bohemia en vías de extinción.

Sobre un escenario costumbrista donde alternan filósofos, periodistas, funcionarios, miembros de la farándula y del mundo lupanario, Pérez de Ayala introduce continuas digresiones de crítica literaria y sociológica. Las voces predominantes son de Alberto Díaz de Guzmán, escritor al que se vio atravesar un proceso de educación sentimental en las tres primeras partes de la tetralogía, y Teófilo Pajares, un poeta que se le une en *Troteras y danzaderas*. Estos literatos, permanentemente agobiados por problemas económicos al estilo de los de Murger, ambicionan vivir de sus escritos y se dedican a divagar entre los reveses de la fortuna. En este sentido, la novela es síntesis perfecta de las inquietudes del momento en que la acción se encuadra: bajo el argumento primario discurren como corrientes subterráneas el tema regeneracionista —artístico, ergo también nacional— y una reflexión a propósito del papel que a las artes y los intelectuales corresponde dentro de la comunidad. Cada detalle de la expresión de los personajes, desde las prostitutas hasta los representantes de la clase política, acusa la crisis generalizada en una época de contrastes, que tan pronto da motivos a sus actores para afirmar que «vivimos en el mejor de los mundos posibles» (Pérez de Ayala, 1991: 399) como, a la vuelta de pocos párrafos, exactamente lo opuesto: «El mundo es malo; la vida es mala y fea y no vale la pena de ser vivida» (402).

La partición del protagonismo entre dos artistas sirve al autor para confrontar sendos posicionamientos estéticos. Alberto y Teófilo, separados por edad y origen, rinden

culto al arte partiendo de distinta premisa⁵⁰¹, aunque ambos adolecen de ciertas rémoras psíquicas que les hacen adoptar una actitud de base esencialmente similar. Del primero, lector arrepentido de Schopenhauer, ya al principio de *La pata de la raposa* (1912) se decía que «comprendió que la belleza era cosa tan humana, perecedera e inane como todo lo otro» (Pérez de Ayala, 1970: 49). Consecuencia de una de sus múltiples crisis es una escena en la que destruye todo objeto artístico y literario hallado a su alcance en la casa solariega de su Asturias natal. Este señorito —pues señorito había sido antes de hacerse bohemio— se define precisamente por una indefinición que todo lo problematiza, desde el propio ser hasta el acto de escribir. Su función en el texto es, pues, la del agente contestatario en virtud de un cuestionamiento sistemático de cuanto lo rodea⁵⁰².

Guzmán es el artista que duda siempre y afirma poco, al renegar y reconciliarse alternativamente de y con sus principios, en un estado mental análogo al de los azorinianos —también a él «la conciencia se le evaporaba» (Pérez de Ayala, 1970: 90)⁵⁰³—, aun cuando, impelido por la necesidad de dar un sentido a su vida, y tras correr una serie de lances que liquidan su patrimonio, reúne la dosis de voluntad necesaria para trasladarse a la corte con el propósito de conquistar la fama. Lo que en *Troteras y danzaderas* se relata son sus andanzas madrileñas, terminadas con una derrota que el protagonista «sedentario, soñador e indiferente» (Pérez de Ayala, 1991: 127) lleva asumida de antemano, pertrechado de un alambicado socialismo que no estorba su lúcida visión de la debilidad humana. A diferencia de otros artistas novelescos, Alberto no llega a abdicar de la literatura —de la cual nunca consigue vivir—, pero sí de su capacidad para influir en el mundo a través de ella: «Mis versos no tienen ninguna importancia, como no sea para mí mismo» (1991: 146). De su entereza y estoica indulgencia para consigo, que

⁵⁰¹ Díaz de Guzmán cree poder reformar la sociedad a través de un arte meditado, «que no se limita a meros enfoques formales y técnicos de la creación, sino que lleva consigo toda una concepción coherente de la realidad» (Blasco Pascual, 1981: 143). A su posición se enfrenta la del arte emocional de Pajares, propio del primer modernismo, que no tiene asiento en la problemática de lo tangible. Miguel Ángel Lozano Marco destaca de la poética de este último la «insinceridad radical del artificio mixtificador» (1983: 277-278), apartado del hecho estético esencial y, por ende, de la verdad.

⁵⁰² Para Álvaro Ayo (2012: 373), la intercalación de epístolas y poemas en *La pata de la raposa* la convierte en «la novela de la tetralogía que más se aproxima a ser una obra literaria sobre literatura; más específicamente, sobre leer y escribir textos literarios. Y vivirlos». Desde nuestro punto de vista, este material insertado por el autor podría interpretarse también como la fase de incubación del artista, que escribe para sí antes de convertirse en un ser exterior: «Aficiones a escribir siempre las he sentido, y he cultivado este arte secretamente. Pero por nada del mundo me hubiera aventurado a lanzar mis ensayos al juicio de las gentes. ¿Por qué? Por temor al ridículo» (Pérez de Ayala, 1970: 277).

⁵⁰³ Es la misma conciencia solipsista que trasciende los límites de la creación artística y contamina todos los ámbitos de la existencia, como hemos visto en el de Pardo Bazán y los de Azorín: «Le acometían deseos de reírse a borbotones de la absurdidad de todo lo creado, y en cierto modo, se consideraba creador, porque las cosas no tenían otro sentido o trascendencia que los que él, humorísticamente, quisiera otorgarles» (Pérez de Ayala, 1970: 140-141).

todo lo relativizan, extrae las fuerzas que le permiten reanudar indefinidamente una búsqueda vital de conclusión incierta.

En la otra vertiente se sitúa el modernista furibundo, un poeta «pobre y grotesco» (Pérez de Ayala, 1991: 63) de sensibilidad exquisita cuyo carácter no es menos problemático que el del asturiano. Pajares se debate entre su adhesión impenitente a una prostituta y la conciencia de hallarse supeditado al mecanismo fatalista por el que cree regido el mundo. El ideal artístico y la pasión mundana hacen presa de su alma con idéntica intensidad, y solo la fuerza de las circunstancias puede obligarle a renunciar al cultivo de la poesía pura en favor de un arte literario rentable. En su caso, el triunfo obtenido en el teatro a costa de claudicar de sus aspiraciones primigenias, lejos de consolarlo, sirve para agudizar el desengaño hasta límites intolerables.

Un matiz interesante de este otro personaje está en el origen de su mal. Si en *La pata de la raposa* Alberto atribuía su inestabilidad interna al desarraigo familiar, Teófilo en *Troteras y danzaderas* parece abrumado por un presentimiento de índole hereditaria —«el recuerdo de una mala sangre que me hubiera engendrado» (Pérez de Ayala, 1991: 363-364)⁵⁰⁴—, especie de maldición endógena que al final de la novela desemboca en «una antigua tuberculosis latente que de pronto se agudiza, estalla y se propaga a toda la sangre» (406). Abandonado por el amor con el que creía poder compensar sus rendiciones, y como todos los personajes literarios cuyo reino no pertenece al mundo material, el poeta concluye el trayecto respondiéndose a la pregunta que él mismo se había formulado al inicio —«¿Qué soy todo yo sino un amasijo de palabras huecas?» (82)—, reconociendo su propia inviabilidad: «Yo era un fantasma de ficciones y falsedades, una criatura sin existencia real» (417).

A pocas semanas de desembocar en la socialización del artista en aras del interés general que Joaquín Dicenta propuso en *Encarnación*, Pérez de Ayala dio dos respuestas en una a parte de los interrogantes planteados por Azorín en su primera etapa. El compromiso de los artistas de Ayala queda desnaturalizado ante el estupor producido por una situación vital que les impide abrigar convicciones sólidas. Debajo del barniz paródico que los recubre —advertido también por Allen Phillips (1999: 59-60)—, tanto

⁵⁰⁴ La doble personalidad de Teófilo, que cree contener dentro de sí «dos naturalezas: una torpe y vil, simuladora y vana; otra sincera y leal, entusiasta y dadivosa» (Pérez de Ayala, 1991: 416) debido a los temperamentos antagónicos de sus padres, parece un guiño al galdosiano Bueno de Guzmán, cuyos ascendientes genéticos se disputan el control de su ser moral a lo largo de *Lo prohibido*: «Nos volvíamos ingleses sin saberlo, y esto precisamente cuando mi sangre andaluza, la savia paterna, oscurecía y anonadaba en mí lo que yo había recibido del ser británico de mi madre» (Pérez Galdós, 2001: 226).

Alberto como Teófilo personifican de distinta manera la tragedia del sujeto que necesita creer y no lo consigue, ni puede obtener respuesta, a diferencia de Augusto en *Niebla*, de una voz superior a la que quepa rogar por la preservación u orientación de su deseo hacia un fin determinado. El silencio que acoge sus interrogatorios existenciales —«¿Soy actor de coturno y persona, [...] o soy un fantoche de una farsa lacrimosa y grotesca?» (Pérez de Ayala, 1991: 163)— crea un vacío que, cuando no mata, induce a continuar viviendo con rictus de «sordo fastidio» (423), por inercia.

2.4 El artista en el cuento español

La presencia del artista en la cuentística española ha sido estudiada a fondo, especialmente en los de Pardo Bazán y Clarín⁵⁰⁵, por ser los más numerosos. No tratándose en el presente trabajo de dar cuenta detallada de su contenido, y a fin de no incurrir en repeticiones innecesarias, esta sección se limita a presentar los títulos ordenados por autor, con indicaciones bibliográficas y algunas notas temáticas para facilitar su consulta.

A Leopoldo Alas⁵⁰⁶ pertenecen «Amor è furbo» (1882), «Un documento» (1882), «El poeta-búho» (1885), «Las dos cajas» (1886), «Cambio de luz» (1893), «El sustituto» (1893), «Rivales» (1893), «Cristales» (1896), «El señor Isla» (1896), «González Bribón» (1896), «Vario» (1896), «Feminismo» (1897), «Reflejo» (1897), «Malos humores (diálogo y no platónico)» (1900), «Tirso de Molina» (1901), «Un voto» (1901), «Doctor Sutilis» (1916) y «Versos de un loco» (1916).

Abundan entre los clarinianos los escritores frustrados; a veces claudicantes, sacrificados por la familia, decepcionados de la literatura cuando no del género humano («Cristales», «El señor Isla», «Doctor Sutilis», «González Bribón», «Las dos cajas», «Reflejo», «Rivales» y «Un voto»). En pocas ocasiones el poeta logra complementar la pasión artística con las exigencias vitales («El sustituto» y «Amor è furbo»), o el arte surge como elemento salvador («Cambio de luz»). Todas las acciones narradas son verosímiles, excepto la de «Tirso de Molina». Por lo demás, apenas se aprecian influencias del estilo de Hoffmann, aunque sí pervive en la caracterización de nuestro sujeto cierto sustrato romántico, que en algunos cuentos «llega a alcanzar la condición de vate, de adivino capaz de escudriñar en los insondables recovecos del alma, [...] en los que el arte resulta mucho más valedero para la investigación que la propia ciencia» (Gabino, 2003: 168-169).

⁵⁰⁵ Yolanda Latorre (1994 y 2002) dedicó al tema parte de las secciones segunda y tercera del capítulo IV de su tesis sobre las artes en la obra pardobazániana, y Jaume Sans (1977-1978), Juan Pedro Gabino (2003) y José Luis Campal (2008) son autores de comentarios que tratan el papel de los intelectuales y artistas en los cuentos de Clarín.

⁵⁰⁶ «El poeta-búho» apareció en *Sermón perdido (crítica y sátira)* (1885). En prensa, antes de incluirse en colecciones, vieron la luz inicialmente «El sustituto» (*Los Lunes del Imparcial*, 4-XII-1893), «Feminismo» (*El Imparcial*, 25-X-1897), «Álbum-abanico» (*La Revista Moderna*, 3-XII-1898) y «Malos humores (diálogo y no platónico)» (*Arte Moderno*, 7-I-1900). De los restantes, tres se encuentran en *Pipá* (1882): «Amor è furbo», «Las dos cajas» y «Un documento»; otros dos en *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893): «Cambio de luz» y «Rivales»; cinco en *Cuentos morales* (1896): «Cristales», «El señor Isla», «González Bribón», «El sustituto» y «Vario»; *El gallo de Sócrates* (1901) contiene «Reflejo», «Tirso de Molina» y «Un voto»; y la póstuma *Doctor Sutilis* (1916), «Álbum-abanico», «Doctor Sutilis», «Feminismo» y «Versos de un loco».

Emilia Pardo Bazán⁵⁰⁷ firmó «Desheredado» (s.f.), «La Nochebuena en el Infierno» (1891), «El ruido» (1892), «El cinco de copas» (1893), «Linda» (1893), «La inspiración» (1894), «La mariposa de pedrería» (1894), «Clave» (1895), «Sor Aparición» (1896), «Desquite» (1897), «La palinodia» (1897), «Primaveral moderna» (1897), «El modelo (Inspiración)» (1900), «Desencanto» (1903), «Medio ambiente» (1903), «Perdón» (1907), «Recompensa» (1908), «En verso» (1909) y «La muerte del poeta» (1913)⁵⁰⁸.

De todos ellos, el tema de la creación artística ostenta una posición relevante únicamente en «El ruido», «La mariposa de pedrería», «La inspiración», «El modelo (Inspiración)», «Desencanto» y «En verso».

La tercera parte la protagonizan artistas plásticos o musicales: hay un pintor en «Inspiración», músicos en «Desquite», «Desencanto» y «Clave», un arquitecto en «Recompensa» y un orfebre en «Perdón». En el resto de casos, el poeta es un aparecido («La Nochebuena en el Infierno»), castigado o bendecido por los dioses («La palinodia» y «Recompensa»); tiene una revelación y se convierte («El cinco de copas»); encaja en el tipo de neurasténico finisecular («Primaveral moderna») o responde al nombre de un personaje real de la antigua nobleza española («Medio ambiente»). Persiste también en Pardo Bazán la herencia romántica, sobre todo en la frecuente figura del maniático solitario que enloquece, se aísla o declara la guerra al mundo («El ruido», «Linda» y «Desencanto»), o bien protagoniza un pintoresco lance amoroso («Desquite», «Sor Aparición», «Clave» y «La muerte del poeta»). Uno de los cuentos más curiosos, que recuerda a «The Artist of the Beautiful» (1844) de Hawthorne, es el de un poeta visitado por una criatura sobrenatural («La mariposa de pedrería»).

⁵⁰⁷ De la nómina dada por Yolanda Latorre (2002: 167-171) aquí excluimos «Morrión y boina» (1889), «Por el arte» (1891), «Un parecido» (1897), «Remordimiento» (1898), «Perlita» (1901), «El camafeo» (1901), «El tapiz» (1902), «Cenizas» (1902), «La Nochebuena del Papa» (1902), «Pilatos» (1909), «Otro añito» (1909) y «Doradores» (1912). El protagonista de «Por el arte» es simplemente un diletante musical; en «El camafeo», el héroe se hace coleccionista de antigüedades por no tener talento para pintar ni esculpir. En «Perlita» y «Pilatos», los personajes artistas son meros oyentes de una historia ajena, mientras que en «Otro añito» el literato no es más que una presencia accidental.

⁵⁰⁸ «El cinco de copas», «La mariposa de pedrería», «El ruido», «Linda» y «En verso» forman parte de *Cuentos nuevos* (1894 y 1910); «Desquite», «Sor Aparición» y «La inspiración» se agrupan en *Cuentos de amor* (1898); «Recompensa» en *Cuentos trágicos* (1912); «Inspiración» en *Cuentos dramáticos* (1901); «La Nochebuena en el Infierno» en *Cuentos de Navidad y Año Nuevo* (s.f.); «La palinodia» en *Cuentos de Navidad y Reyes (de la patria, antiguos)* (1902); «Medio ambiente» y «Perdón» en *Cuentos de antaño* (s.f.) y «Clave» y «Desencanto» en *Sud-Exprés* (1909). Las referencias han sido tomadas del estudio de Juan Paredes Núñez (1979: 501-507; 527-534; 535-549). «Desheredado» permaneció inédito hasta 1988. En cuanto a «La muerte del poeta», es un relato mucho más extenso que todos los anteriores y normalmente no se cita como cuento. Se publicó en la colección *Los contemporáneos* (1913) y actualmente puede leerse en el tomo VI de sus *Obras completas* (2002, José Antonio de Castro).

En la misma época publicaba los suyos Jacinto Picón⁵⁰⁹. Los que nos competen son tres de los reunidos en *Cuentos de mi tiempo* (1895): «Confesiones» (1892) revisita el tema de la oposición entre el artista y la mujer; «La cuarta virtud» (1892) trata de las desavenencias históricas entre la Iglesia y el arte profano, representadas en las tensas relaciones entre un deán y un pintor. Por último, más que un cuento es diatriba contra los literatos envidiosos del talento ajeno lo que se lee en «Sabandijas literarias» (1882).

Les siguen los de Joaquín Dicenta⁵¹⁰: «El tiesto de rosas» (1888) y «Lo que sobra» (1888) «proponen, indirectamente, el tema de la condición del escritor —del artista en general— y su relación con la sociedad» (Jiménez, 2020: 117); «Luisa» (1888), recuerdo de un aprendiz de literato recién llegado a Madrid y su decepción amorosa con una cortesana; «Un divorcio» (1893) describe con ironía la incompatibilidad entre el carácter soñador del artista y el pragmatismo de una burguesa; «Un autor al uso» (1894) se decanta por la típica situación del escritor en lucha; en «El retrato» (1897), la viuda de un artista vive dividida entre el recuerdo del difunto y su deseo de enamorarse de nuevo, y en «La viuda del grande hombre» (1903)⁵¹¹, el poeta muere y observa —en retrato— los amores de la esposa con uno de sus discípulos. Uno de los últimos es «Página rota» (1913), donde «se narran los amores apasionados de Alejandro, poeta y dramaturgo, con Magda, mujer sensual de gran atractivo y de familia empingorotada» (Phillips, 1999: 152).

Otro testimonio más extenso que los anteriores —no llega al medio centenar de páginas— se encuentra en «La suprema voluptuosidad» (1896)⁵¹² de Enrique Gómez Carrillo: «diario de una mujer casada con un artista bohemio que buscaba, en una serie de experimentos perversos, “la suprema voluptuosidad”, [y] da testimonio de la impronta de estas lecturas [las de los estudios psiquiátricos de Lombroso y Nordau]» (Cardwell, 2006: 50-51).

No son específicamente artistas todos los de la colección *Bohemia* (1897) de Azorín⁵¹³, pero los bohemios, estetas e intelectuales que se agitan en sus páginas anuncian

⁵⁰⁹ Existe una edición crítica en dos volúmenes de los cuentos completos de Picón, a cargo de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo (2008, Fundación Universitaria Española).

⁵¹⁰ Pueden leerse en la edición de sus cuentos completos, impresa en tres volúmenes a cargo de Jesús Andrés Zueco (1996-1998, Forum Tabulae). Otros relatos de Dicenta que no son específicamente de artistas pero sí narran procesos de formación fracasada son «La primera lección» —de la colección *Spoliarium* (1888)—, «Un chico listo» y «Novela corta. Quiero ser diputado» —en *Tinta negra* (1892).

⁵¹¹ Comparte título con el noveno relato de la colección *Les Femmes d'artistes* (1874) de Daudet (véase la nota 218). En el cuento francés también hay un busto del finado en la casa y la viuda entabla una segunda relación, en su caso con un músico de mérito muy inferior al de su primer marido.

⁵¹² Se imprimió por vez primera en París, como la inmensa mayoría de sus obras. No tenemos noticia de que volviera a editarse con posterioridad a la colección *Los labios alucinados* (1905, Vida Literaria).

⁵¹³ Esta obra temprana se ha editado en el tomo I de sus *Obras completas* (1975, Aguilar).

el carácter de los sujetos de su primera producción novelesca: «Relatos como “Fragmento”, “El maestro” o “La ley” muestran al genio en un injusto mundo moderno; otros, la lucha por la vida y el arte (“El amigo”); la belleza y el arte frente a la naturaleza (“Paisajes”), la autodestrucción (“Una mujer”) o las trampas del esteta demoníaco (“Envidia”» (Latorre, 2002: 167).

Mucho menos conocidos, y sin embargo estrechamente vinculados al objeto que en este trabajo nos ocupa, son los cuentos «El ideal» (1898), «Cómo escriben los autores» (1898), «Cuatro hojas de la cartera de A. O.» (1898), «Los genios» (1898), «La herencia de un gran hombre» (1900) y «Junto al fuego» (1900) de Eduardo Zamacois⁵¹⁴. Todos sus actores son literatos, excepto el pintor protagonista de «El ideal».

El registro continúa con las aportaciones de otro autor olvidado. Manuel Bueno⁵¹⁵ dio a la imprenta en 1896 una colección de cuentos que incluía, entre otros, «Celedonio Bernal», relato de un escritor que intenta apaciguar su mente sobreexcitada refugiándose en la naturaleza. Asimismo, en *A ras de tierra* (1902) se encuentran «El retrato» y «Vanidad», aunque solo el último casa con el tópico: hay un clérigo que ansía ser inmortalizado y el héroe pintor transige, muy a su pesar, obligado por la necesidad.

Completamos la relación con otros veinticinco títulos que no hemos visto citados en ninguno de los trabajos aquí manejados para consulta⁵¹⁶. En ellos hay dramaturgos, poetas, pintores, músicos y un arquitecto, la mayoría en el papel protagónico. Solo los de Eduardo Lustonó recrean figuras asociadas a artistas reales.

- «La cabeza de San Pablo» (1873) de Pedro Escamilla
- «Una aventura de Mendelssohn» (1874) de Eduardo Lustonó
- «Las almas gemelas» (1875) de Emilia Serrano de Wilson

⁵¹⁴ «El ideal», «Cómo escriben los autores», «Cuatro hojas de la cartera de A. O.» y «Los genios» se editaron en la colección *Vértigos* (1898); «La herencia de un gran hombre» fue incluida en *De carne y hueso* (1900), y *Horas crueles* (1901) contiene «Junto al fuego», cuento aparecido un año antes en *La Vida Galante*. Los datos se han extraído del exhaustivo estudio de José Ignacio Cordero Gómez (2008, Universidad Complutense).

⁵¹⁵ Ninguna de sus colecciones volvió a editarse en el siglo XX y hoy son una rareza bibliográfica. En la Biblioteca Nacional se custodia una edición de *Cuentos e historias*, que, según referencia la tesis de Latorre (1994: 741), pudo haber tenido otra del año anterior, impresa en Barcelona por Müller y Zavaleta. Creemos que debe de tratarse de una errata, puesto que los ejemplares de otras obras de la misma época con el mismo sello evidencian que dicha casa editorial operaba exclusivamente en Bilbao. Por otra parte, tampoco hemos encontrado en ningún catálogo indicios que permitan afirmar la existencia de una edición de *Cuentos e historias* fechada en 1895.

⁵¹⁶ Todos han sido editados recientemente en formato digital a iniciativa de Pablo Barrio Aller y Caterina Cerdà Llompart, responsables del proyecto independiente Ganso y Pulpo para el rescate y clasificación de textos olvidados. Véanse las referencias en la bibliografía. Faltan únicamente las fechas y los números de las revistas donde se publicaron «La modelo» de Joaquín Mazas y «Cuento de Nochebuena» de Alejandro Larrubiera, no habiendo podido localizarlas en la hemeroteca.

- «Un fraile y un arquitecto» (1875) de Torcuato Tárrego y Mateos
- «La sinfonía infernal» (1877) de Torcuato Tárrego y Mateos
- «El doctor Gravidius» (1879) de José María Matheu
- «Tremielga» (1879) de José Ortega Munilla
- «El cuadro de la chanfaina» (1881) de Eduardo Lustonó
- «El tulipán negro» (1882) de Torcuato Tárrego y Mateos
- «Un piano de Erard» (1883) de José de Siles
- «El estreno de la vida» (1884) de Eduardo López Bago
- «El enterrador de Valsombreda» (1885) de Ángel Rodríguez Chaves
- «La modelo» (1887) de Joaquín Mazas
- «Poesía y realidad» (1889) de José María Matheu
- «Don Seráfico» (1894) de Alejandro Larrubiera
- «El palacio encantado» (1899) de José de Siles
- «El tocador de guitarra» (1900) de José de Siles
- «El retrato de don Birolé» (1900) de José Zahonero
- «El gato del poeta» (1901) de Alejandro Larrubiera
- «La sala del crimen» (1901) de Alejandro Larrubiera
- «La melena negra» (1902) de José de Siles
- «Begolini, el músico errante» (1905) de José Zahonero
- «Barbarroja» (1906) de Alejandro Larrubiera
- «El hombre del violín roto» (1906) de Alejandro Larrubiera
- «Cuento de Nochebuena» (1910) de Alejandro Larrubiera

III. EL POETA HUIDO

Suba arriba, arriba, hasta la última planta, y, si puede, más arriba aún.
Sus amigos están allí.

EMILIO SALGARI

El perfil del creador conflictivo, eclipsado parcialmente en el proceso de su aclimatación social, resurgió con ímpetu renovado en un escenario político y sociocultural análogo al que en su día acompañó el auge del humanismo. Con los románticos, la melancolía y los caracteres asociados a ella volvieron a estar en boga tanto o más de lo que lo habían estado en la Europa culta de los siglos XV y XVI:

Rara vez nace un talento brillante que no sea al mismo tiempo, en sus obras originales, extravagante y caprichoso, y aún menos frecuente es encontrar una persona a la que la naturaleza haya dotado de espíritu y de intelecto a la que por equilibrio natural no la acompañe la altivez. Es más, en estos casos, son tan fuertes la soledad, la introversión y la falta de interés por que los demás disfruten con sus obras, que a menudo la pobreza incapacita a estas personas hasta al punto que no consiguen, por mucho que lo intenten, alzar el vuelo (Vasari, 2013: 49).

Solo que la melancolía moderna, aunque saturada en ciertos sectores, según vimos, de teosofía cristiana, cuando no niega la existencia de la divinidad contempla una reformulación definitiva de las relaciones del hombre con lo incierto. Del nuevo estado de cosas resulta, andando el tiempo, un individuo espiritualmente perdido, contra el que precavía a sus lectores el autor del *Génie du christianisme* (1802):

El escritor que se niega a creer en un Dios autor del universo y juez de los hombres, cuya alma inmortal ha formado, destierra de sus obras lo infinito, y encierra su pensamiento en un círculo de cieno de que ya no le es dado salir. Nada le parece noble en la naturaleza, en la que todo opera, a su juicio, por medios impuros de corrupción y de regeneración. [...] Hombres pequeños y oscuros pasean cual pigmeos bajo los soberbios pórticos de los monumentos de otra edad; hombres en cuya dura frente se pintan el egoísmo y el desprecio de Dios. [...] Los discípulos de la nueva escuela marchitan la imaginación con cierta verdad que no es la verdad (Chateaubriand, 1853: 129-131).

En la introducción a este trabajo referíamos que muchos de los rasgos tradicionalmente vinculados al inconformismo contemporáneo se hallaban ya incipientes en el imaginario moderno⁵¹⁷. El modelo del sujeto obstinado, problematizador de los principios en los que se asienta el orden moral, fue absorbido por el arte de una época convulsa, cuya sensibilidad desencantada ha pervivido hasta nuestros días en sus aspectos esenciales:

El hombre fatal, al final, existe en los sueños propios de todos los hombres vulgares, y el romanticismo no es sino el volver del revés del dominio cotidiano de nosotros mismos. [...] Representa la verdad interior de la naturaleza humana. Sus exageraciones, sus ridiculeces, sus poderes varios de conmover y seducir, residen en que es la figuración exterior de lo que hay más dentro en el alma (Pessoa, 2011: 50-51).

Los herederos de la conciencia en vías de secularización se distinguían de sus predecesores en que el devenir de los acontecimientos, lejos de avivar los restos de su antigua fe, les invitaba a prescindir definitivamente de ella. La ampliación vertiginosa de horizontes que supusieron la Revolución Industrial y el ocaso del Antiguo Régimen, el desconsuelo íntimo y la incertidumbre colectiva colocan al individuo en una posición de desventaja frente al mundo externo. En medio de todo ello, el prurito de preservar la propia unicidad da lugar a una batalla que «no puede ser nunca una lucha verdadera, sino solo un grotesco ignorarse o un choque no menos grotesco» (Lukács, 2016: 127). Lukács hablaba de un estrechamiento del alma para designar al hombre que se aferra a la idea — su identidad—, como único bien seguro ante una realidad en exceso mudable:

El romanticismo se hace escéptico, decepcionado y cruel respecto de sí mismo y respecto del mundo; la novela del sentimiento romántico de la vida es la novela de la poesía de la decepción. [...] La vida le niega todo cumplimiento de este tipo, le impone luchas y, con ellas, derrotas inevitables, previstas por el poeta y presentidas por el personaje (Lukács, 2016: 149).

La historia del protagonista de nuestra primera novela seleccionada en absoluto constituye un caso original. Los términos en que se plantea su fracaso presentan, de hecho, numerosos puntos de contacto con los héroes de *La Confession d'un enfant du siècle*

⁵¹⁷ Los Wittkower dedicaron todo un capítulo a la cuestión de las excentricidades, donde se exponen ejemplos que acreditan documentalmente el carácter disruptivo de los primeros individualistas reconocidos: «Hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX vemos el germen de los problemas de personalidad que, bajo circunstancias afines, habían importunado a los artistas del círculo renacentista florentino. Con mucha razón, entonces, podemos hablar de un período protobohemio hacia 1500, separado de la época bohemia propiamente dicha por los siglos en los que predominó el artista conformista» (Wittkower, 1988: 97).

(1836) de Musset, *Illusions perdues* (1843)⁵¹⁸ de Balzac y *L'Éducation sentimentale* (1869) de Flaubert, quienes a su vez tuvieron por referente al risueño *Wilhelm Meister* (1795-1796)⁵¹⁹, aunque solo fuese para poner de manifiesto su inoperancia. Poca novedad aporta, pues, *El Cisne de Vilamorta* (1885) sobre el patrón argumental prototípico que hasta aquí se viene atendiendo. De entrada, encontramos a un licenciado en derecho que rechaza el destino decretado por un padre pequeñoburgués. Su rebeldía, la búsqueda de puntos de apoyo alternativos, el desprecio de las instituciones que los demás tienen por incontestables tanto como el anhelo de mudar de aires e introducirse en círculos de prestigio se ajustan al esquema básico de las novelas de formación escritas desde la época ilustrada. Se trataría, en definitiva, si quisiera dársele una interpretación en clave sociológica, de la juventud —parafraseamos y traducimos ahora a Moretti (1999: 205)— convertida en símbolo de un sistema social todavía precario, cuyos actores han de atravesar el arriesgado trance de experimentar la realidad y elegir por sí mismos, a riesgo de concluir estrepitosamente vencidos.

Observaba Ciplijauskaité que, llegado el fin de siglo, «el único modo de enfocar el romanticismo es [...] la parodia y la desheroización» (1988: 94). Lo que la investigadora juzgaba característico de la tercera serie de los *Episodios nacionales* aplica también en las novelas escritas en la época dorada del naturalismo. A fuerza de repetición, la imagen del genio se banaliza. Lo que en este capítulo va a verse es, precisamente, una evocación del empeño en distinguirse y triunfar sobre las imposiciones de la organización social, ironizado bajo el prisma de un momento histórico que ya ha constatado la inviabilidad de dicha fórmula.

⁵¹⁸ No nos parece improbable que Pardo Bazán adoptara de Balzac la idea del pseudónimo de su protagonista. En el primer capítulo de *Illusions perdues*, el narrador se refiere a Lucien y David como «aquellos dos jóvenes cisnes, a quienes la vida de provincias no había cortado aún las alas» (Balzac, 2015a: 40).

⁵¹⁹ «Abandono el teatro y me acerco a los hombres cuyo trato me conducirá a la realización de una actividad pura y eficaz» (Goethe, 2019: 570). La tranquila renuncia final de Meister, aparentemente persuadido de las bondades del sistema, constituye un caso único entre los artistas de la novela contemporánea.

1. ALLÁ VA LA GLORIA: EL ROMANTICISMO NATURALISTA

Lo primero que habría que advertir, antes de adentrarse en disquisiciones sobre el sentido de *El Cisne de Vilamorta*, es que si, según acabamos de señalar, su género de procedencia no ofrece duda, la novela presenta por contrapartida una serie de características que la hacen de difícil adscripción a una estética literaria concreta. Algo de esa impresión se trasluce en las opiniones emitidas durante los meses subsiguientes a su salida en volumen.

El krausista Jerónimo Vida, autor de uno de los comentarios más tempranos, la reputó entonces de naturalista, basando su juicio en «un criterio racional y científico» (Vida, *La América*, 28-VI-1885: 11); tentativa de diseccionar ese romanticismo que a la altura de 1885 no solo no había desaparecido, al parecer del crítico, antes bien persistía entre los españoles como rasgo inherente al espíritu popular. Para Rafael Álvarez, en cambio, prometía «ese estilo clásico que tanto encanta al lector» (Álvarez Sereix, *Revista Contemporánea*, 17-IV-1885: 338), y Octavio Lois, como Antonio de Trueba, la situaba en «ese punto exquisito en que acaba la poesía y empieza la realidad» (Lois, *El Día*, 18-IV-1886: 3). Entretanto, el marqués de Valdeiglesias declaraba que la recién publicada obra, «a pesar de las aficiones naturalistas de aquella [su autora], ha de parecer un tanto romántica a los lectores» (Escobar y Ramírez, *La Época*, 17-IV-1885: 2).

Más contundente fue Lorenzo Benito, estimándola «más naturalista que *La Tribuna* y que *Un viaje de novios*, porque es más verdad» (Benito, *Revista Contemporánea*, 1885: 14). Clarín, reticente a asignar etiquetas, la tuvo por sátira tragicómica —«Muchos de esos críticos no han visto, y Dios me perdone, que Segundo García son ellos» (Alas, *El Globo*, 17-IX-1885: 2)—, realista en la intención, aunque corta de fuelle. Más idealista y visiblemente conmovido por el fracaso del héroe novelesco se mostraba, por el contrario, José de Siles, quien la consideró obra «en pro de la legitimidad de los sentimientos poéticos» (Siles, *La Época*, 21-VI-1885: 6).

En general, la cuarta de las pardobazanianas se leyó como realista, con base sobre todo a sus esmeradas descripciones costumbristas. Lo cierto es que pocos comulgaron, pese a las prevenciones que la incitaron a escribir el prólogo⁵²⁰, con la supuesta

⁵²⁰ «Al ver la luz mi penúltima novela, que lleva por título *La Tribuna*, no faltó quien atribuyese sus crudezas y sus francas descripciones de la vida popular a empeño mío de escribir una obra rigurosamente ajustada a los cánones del naturalismo. Acaso hoy se me dirigirá la acusación opuesta, afirmando que *El Cisne de Vilamorta* paga disimulado tributo al espíritu informante de la escuela romántica» (Pardo Bazán, 1999a: 645).

ascendencia romántica de su poeta, cuyos aires quijotescos hubo incluso a quien se le antojaron «marco tosco y repugnante [...] y de vulgarísima urdimbre, formando el conjunto una obra inmoral que no debe pisar los umbrales de un hogar morigerado y cristiano» (*Una española calpense, La Época*, 23-VIII-1885: 2). Visto desde la perspectiva actual, resulta obvio que lo reciente de *La cuestión palpitante* (1882-1883), tanto como el deseo de ver una progresión coherente en la trayectoria de su autora influyeron en las apreciaciones de la primera crítica. No se concebía que quien acababa de reconocer en Zola «grande e indiscutible ingenio, [...] eximio [y] extraordinario artista» (Pardo Bazán, 2009: 137) pudiese retroceder deliberadamente a la recreación de caracteres folletinescos, como no fuese con ánimo de parodiarlos.

Sea como fuere, lo realista no se le podía negar desde que el tipo representado por Segundo García era familiar a cualquier lector de su tiempo: «¡Cuántos Garcías hay por esos mundos!» (Cabezas y León, *La Unión*, 6-X-1885: 2). Las reacciones halladas en prensa oscilan, al referirse a él, entre la conmiseración y la ironía. Para unos, «un soñador de aldea copiado del natural» (Olavarría y Huarte, *La Ilustración Española y Americana*, 30-V-1885: 15); para otros, «un señorito de pueblo como otro cualquiera» (Vida, *La América*, 28-VI-1885: 11); para todos, falta de interés por lo trillado, pues tiempo hacía que el aspirante a literato se había vuelto plaga nacional⁵²¹. Mucho más que el suyo interesó el carácter de Leocadia, inspirador de «una compasión profundísima» (Benito, *Revista Contemporánea*, 1885: 11). En cualquier caso, «degenerado, raquíptico y sin la aureola de la fiebre artística» (Siles, *La Época*, 21-VI-1885: 6) como lo juzgó la mayoría, no cabe duda de que lo manido del personaje lo hacía especialmente apto para caricaturas, si de satirizar los afanes del romanticismo extemporáneo se trataba.

Y, no obstante los motivos alegados por Pardo Bazán, muchas de las situaciones-cliché de *El Cisne de Vilamorta* trasudan un sentimentalismo característico a ojos de la crítica académica. Casi todos los investigadores que se han ocupado de ella en los últimos años le advierten un armazón mestizo, «rasgos que denotan la pervivencia explícita o soterrada y latente del romanticismo» (Sotelo Vázquez, 1998: 430). Para Cristina Patiño, la novela es «un artefacto fronterizo y como tal de inestable, inaprehensible definición, subversivo también en la medida en que presupone un ataque al fenómeno romántico,

⁵²¹ Ya lo había señalado Luis de Loma (1992: 420) —«Es tan general que las dos terceras partes de los jóvenes del día cultivan este *sublime arte*»— en su artículo para *Los españoles pintados por sí mismos*, y lo denunciaba todavía transcurrido medio siglo Luis París en *Gente nueva*: «De todas las formas de expresión artística, ninguna tan difundida en España como la literatura, a lo menos en cuanto se refiere a su producción. [...] Todos escribimos. Hay plétora de escritores de todos los géneros» (París, 2017: 56).

esto es, a las bases formativas de la escritura moderna en que creció [su autora]» (Patiño Eirín, 1999: 33). Por su parte, Noël Valis vio en la configuración del protagonista, como en los artistas fallidos de *El Doctor Centeno*, *Juan Vulgar* y *Su único hijo*, «prolongation within mainstream realism in Spanish letters» (Valis 1986: 300) de un romanticismo inconscientemente admirado. No menos determinante a la hora de interpretarla es su desenlace, marcado por la ausencia de «la experiencia urbana del Cisne, algo que resta interés a su trayectoria» (Isla, 2012: 205), y que con base a la misma razón abre, sin embargo, «nueva expectativa que, por pragmática, viene a desbaratar el modelo romántico que lo había inspirado» (Penas, 1997: 287).

Segundo representa, para Valis, un reflejo de parte de la cultura burguesa que se quiso, pese a todo, idealista, y cuyos anhelos estaban predestinados a pervertirse al contacto con las prosas de la realidad. Aludía la investigadora a la primera escena de la novela, en la que se ve al poeta paseando en actitud de recogimiento a la hora del crepúsculo, y su recitado de los versos de Bécquer queda bruscamente interrumpido por la aparición de unos lugareños burlones. Huyendo del grupo, se aleja en dirección a la aldea y atraviesa calles llenas «de inmundicias y residuos culinarios, volcados allí sin escrúpulo por los vecinos» (Pardo Bazán, 1999a: 652); tropieza con dos cerdos a los que despacha con «un par de iracundos puntapiés» (652) y va a refugiarse en casa de su adoradora, que no es un ser de aspecto angelical, sino una maestra de escuela frisando en los cuarenta, de «basto cutis, [...] ojuelos negros y chicos, análogos a dos pulgas, [...] nariz gruesa, mal amasada [y] boca perruna» (653). Coincidimos con Valis en la relevancia que atribuye a estos contrastes de la narración, cuajada de claroscuros que aúnan lo sublime y lo pedestre, coherentes con la idiosincrasia de un personaje que desea a todo trance ser romántico en un entorno nada poético. No así en la interpretación que dio de los arrebatos salvajes de Segundo, «the very antithesis of the romantic poet» (Valis, 1986: 308).

Estamos pensando en ciertos héroes del teatro nacional e internacional que causaron sensación en su momento, como el Cromwell de Hugo, «hombre Proteo, [...] *homo et vir*» (Hugo, 1967: 44), o don Álvaro en el drama del duque de Rivas, capaces ambos de profesar los sentimientos más elevados y también de cometer las mayores atrocidades. Otros ejemplos, ya en el terreno de la narrativa, podrían ser el Jean Sbogar⁵²² de Charles

⁵²² «El saltador políglota, músico y pintor, pálido y melancólico, amante de la soledad y de los cementerios. [...] Nacido bajo una estrella infausta, convencido de que “Dios no había hecho nada por él”, destinado a expiar en la soledad su castigo eterno» (Praz, 1999: 166). En la Biblioteca Nacional de Francia

Nodier, Julien Sorel de Stendhal o el pintor Berthold de Hoffmann —este último, protagonista del relato «La iglesia jesuita de G***» (1816). Segundo, nacido en una edad mucho más prosaica que aquellos, es «lector sincero de Proudhon, Quinet y Renan» (Pardo Bazán, 1999a: 662), y tan pronto se ve acometido por «la nostalgia de la luna» (654) mientras le preparan una tortilla, como se figura a su musa a manera de una de esas mariposas a las que «el que las quiere poseer les clava un alfiler o les aprieta fuertemente la región del corazón hasta que expiran» (743). No apreciamos contradicción entre unas actitudes y otras, sino una coherencia a la manera romántica⁵²³. Precisamente en uno de los cuentos de artistas de Hoffmann, el compositor Ludwig indica que «solo en lo auténticamente romántico se mezclan lo cómico y lo trágico con tanta ductilidad, que hace que ambos se fundan en uno para producir un efecto total» (Hoffmann, 2014f: 674). En nuestra novela, la combinación de luces y sombras se ajusta a la personalidad proteica de los genios sensibles y presta a la del protagonista, por lo demás tan afectada, un destello diabólico que invita a examinarla como a algo más complejo que una parodia: «He may be an anachronism, but it does not make him any less romantic than he believes himself to be» (Valis, 1986: 309).

Así y todo, tan arriesgado nos parece afirmar como desmentir la burla del tópico que algunos creyeron vislumbrar en *El Cisne de Vilamorta*. Lo cierto es que el sujeto de este capítulo, «hijo de una madre histérica», de la que se dice que «había heredado la complejión melancólica» (Pardo Bazán, 1999a: 659) es, en ciertos aspectos, como es a pesar suyo. En ese detalle se desliza la primera nota marcadamente naturalista, dado que, al existir un antecedente familiar, la personalidad ya no le viene asignada por capricho, sino que se presupone algo intrínseco al ser, una fuerza determinista superior a la voluntad consciente. Lo poco que se sabe de la madre es que murió de ineptitud adaptativa⁵²⁴, víctima de un rol —la maternidad— y de un entorno que casaban mal con su organización nerviosa. Segundo, a su vez, tiende a buscar la soledad, rechaza las diversiones comunes

se conserva un ejemplar de la única traducción al español que conocemos, parisina y de traductor desconocido (1827, Impr. J. Smith). Además de esta, actualmente puede leerse en catalán gracias a Joan Verdegall (2008, Tres i Quatre).

⁵²³ Marisa Sotelo, al analizar el paralelismo entre el personaje de Arregui en *Un viaje de novios* (1881) y el cisne vilamortano, refirió que «en los dos casos se trata de sucesivas modulaciones sobre el substrato del prototipo de héroe romántico, [...] cuya conducta no está exenta de cierta teatralidad muy del gusto romántico» (Sotelo Vázquez, 1998: 430). Otra variante de este carácter dual y proteico lo hallamos en Faustino: «Cuando miro el centro de mi alma, el abismo que tal vez el orgullo abrió allí, me finjo que soy grande como un dios. Cuando miro mis actos y los resortes de mi voluntad, que a tales actos me inducen, se me antoja que soy más vil que un perro» (Valera, 1970: 278).

⁵²⁴ «La enfermedad de la aclimatación puso en grave riesgo mi existencia» (Sawa, 2009: 144), rememoraba el escritor Carlos Alvarado, refiriéndose a un episodio de su infancia.

y las reconvenciones de un padre que lo insta a representar el papel para el que ha sido educado. Sus reacciones obedecen, al menos en parte, al complicado temperamento «hijo del instinto estético» (754) que su creadora procura atribuirle desde las primeras páginas. Asimismo, la radicalidad de la máxima que sostiene —«todo o nada» (742)— cuando se propone conquistar a Nieves y la gloria literaria es muy similar a la pose de los artistas de un autor tan en las antípodas estéticas de Pardo Bazán como lo estaba Alejandro Sawa: «La apoteosis o la ignominia» (Sawa, 2013: 75), «nada de términos medios» (Sawa, 2009: 222), dirían en 1885 y 1887, respectivamente, el pintor y el literato del novelista hispalense.

Recordaba Richard Cardwell que el artista finisecular se construyó en un contexto de guerra política e ideológica, marcado por la angustia metafísica, el arribismo capitalista y el discurso de una ciencia que se proponía abarcar la totalidad de lo existente. Esto significa que el carácter de muchos personajes de la época participan tanto de la polémica de los estudios psiquiátricos sobre el genio, como de los desvelos propios de esa «bonachona clase media, toda necesidades y pretensiones» (Pérez Galdós, 2019: 86) —a la que teóricamente odian— y de la tradición del «visionario y Nazareno mofado por el vulgo» (Cardwell, 2006: 38-39), imagen esta última que subsiste en la literatura de la Restauración y podrá observarse todavía —en España como en otros países— a comienzos del siglo XX⁵²⁵:

En el estado actual de la sociedad, para descollar o brillar en algo, hay que sudar sangre como Cristo en el huerto... Si es en la poesía lírica, Dios nos asista... Si hace usted comedias o dramas, verá usted lo que es bueno. [...] Si se mete usted a periodista, no descansará usted diez minutos, hará usted la reputación de los demás y nunca verá ni el principio de la propia... Si escribe usted libros... ¿Pero quién lee en España? (Pardo Bazán, 1999a: 720).

El producto resultante de esa mezcla de lo material y espiritual, científico y mítico es un ser desaforado orgánica y psíquicamente por acción de los genes y el adverso medio ambiente, pero marcado también por un resabio de «la teoría del héroe romántico, [que lo vuelve] reo de una capacidad innata» (Álvarez Barrientos, 2013: 27), o, para ser más precisos, de una disposición anímica que, a menudo sin ser consciente de sus limitaciones, le impulsa a crearse determinada imagen de sí mismo y a defenderla contra toda

⁵²⁵ Otro literato joven y vehemente, Aurelio en *La palma rota* (1909), declarará que «se es fuego, trueno, noche, o se pierde todo nuestro ser, no se es nada» (Miró, 1986: 217).

evidencia⁵²⁶. Representante como es, al fin, esta clase de héroe de la conciencia individualista, tiende, con su «narcisismo, concentración exclusiva y despreocupada en el propio juego y reivindicación del yo frente a las imposiciones del mundo exterior» (González Troyano, 2007: 47), a padecer una «vanidad [que] le envuelve, le avasalla, juega con él y no pocas veces le aniquila» (López Lapuya, 2001: 143).

La cuestión de si, como sugería Valis (1986: 323-324), la filiación romántica de este personaje contiene —pese a su desilusión final— una alabanza implícita de aquella sensibilidad insatisfecha, no nos importa tanto como el hecho objetivamente demostrable de que esta pervive en el protagonista e informa sus actitudes frente a lo que él mismo pretende significar. Sus inquietudes acusan, en cualquier caso, «la perpetuación de algunos rasgos típicamente románticos, [propia de la] transición romántico-realista» (Oleza, 1984: 66-67), y sin que la personalidad deje de ser, en el fondo, la del «tipo del período romántico, exigente, egoísta, mal avenido consigo mismo y con los demás, insaciable de amor y despreciador de la vida» (Pardo Bazán, 2009: 303-304), que vimos aún replicado, a la vuelta de dos décadas y entreverado de otras estéticas, en Silvio Lago.

El conflicto en esta novela —retomamos la idea del artista como símbolo— dimana del hecho de que las proyecciones del sujeto discurren por distinto camino que sus facultades. Se da el rechazo instintivo del entorno, sus creencias y costumbres, y el desdén de cuanto representan los convecinos, que participan en las labores de matanza mientras él trata de componer sentidos poemas en el piso de arriba⁵²⁷. Segundo, asimismo, tolera

⁵²⁶ En el conjunto resaltan ciertas escenas que nos retrotraen a las de la pintura y la literatura producidas bajo la tormenta de otro siglo: «A la otra orilla, sobre un peñasco, estaba de pie Segundo García, distraído, con su sombrero de paja echado hacia atrás y la mano puesta en la cadera, sin duda para guardar el equilibrio en tan peligrosa posición» (Pardo Bazán, 1999a: 682). Este rasgo ya lo anotamos en las secciones dedicadas a *El origen del pensamiento* y *La novela de mi amigo*; el detalle de la mano en la cadera trae inmediatamente a la memoria la pose del personaje en el cuadro a que nos referíamos en la nota 450. En la novela de Miró, el héroe escruta la oscuridad al borde de un acantilado momentos antes de suicidarse, y aunque la actitud de Segundo no llega a ese grado de fatalismo, no es esta la única vez que se le retrata tentadoramente asomado al abismo: «Apoyado en un tronco, miraba hacia abajo, hacia el lecho del río» (Pardo Bazán, 1999a: 781). Bien pudieran ser todas estas estampas un homenaje o refundición de las del *Werther*: «¡Era un espectáculo sobrecogedor ver a la luz de la luna, desde la cima de una roca, el torbellino de las olas descender tumultuoso anegando campos!» (Goethe, 2001: 155).

⁵²⁷ Al poeta le repugna todo lo que pertenece al ámbito de lo cotidiano. Anteriormente mencionamos su hipersensibilidad olfativa —«Necesitaba huir donde no oyese aquellos gruñidos, ni le envolviesen aquellos olores» (Pardo Bazán, 1999a: 800)—, pero también lo vulgar atenta contra su delicado sentido estético: «Segundo retrocedió ante aquella imagen de la vida doméstica» (672). La filiación literaria del héroe pardobazaniano se transparenta así incluso en los detalles más nimios. Tenemos, de una parte, al esteta Des Esseintes, en la novela publicada un año antes que *El Cisne de Vilamorta*: «El simple roce con la cara de la gente, al pasear por la calle, se había convertido para él en uno de los más dolorosos suplicios» (Huysmans, 2012: 146). De otra, está Moreau en *L'Éducation sentimentale*, que experimenta sensaciones análogas: «Se sentía asqueado por la bajeza de los rostros, la inanidad de las conversaciones, la imbécil satisfacción que transpiraban las sudorosas frentes. Solo la conciencia de valer más que esos hombres atenuaba la fatiga de mirarles» (Flaubert, 1983, I: 114). Lo mismo que a Segundo y casi en la misma fecha le ocurría a cierto

más que agradece las atenciones prodigadas por su única admiradora, cuya entrega nada ofrece de estimulante a un eterno aspirante a lo imposible como él: «¿De dónde procedía aquella sed de algo que no era precisamente ni dinero, ni placer, ni triunfos, ni amoríos, y de todo tenía y todo lo abarcaba y con nada había de aplacarse quizás?» (Pardo Bazán, 1999a: 690). En su interior se agitan la típica inquietud, «confusos deseos de migración» (Huysmans, 2012: 319) y un «raro fenómeno de parentesco intelectual» (Pardo Bazán, 1999a: 661) que identifica al héroe con generaciones anteriores, sin que este posea ya su don ni el aura fascinante que los rodeaba. La falta de correspondencia entre capacidad y deseo es lo que genera el desequilibrio: «Si hay enfermedad de moda en las letras, es la neurosis» (Pardo Bazán, 1911b: 107). A continuación examinaremos de qué manera resolvió el impasse una autora tan poco amiga de desafueros.

2. CARA DE GENIO

Al intentar una aproximación a la verdad profunda de este personaje, no debería soslayarse el significado connotativo de una de las —pocas— preguntas que a sí mismo se formula con más frecuencia: «¿Quién soy yo?» (Pardo Bazán, 1999a: 650, 690). A nuestro juicio, una de las claves de *El Cisne de Vilamorta* reside en la inseguridad de ese desconocimiento, por ser lo que guía al protagonista de desatino en desatino hasta su negación final⁵²⁸. Segundo, con la mirada puesta en un fin positivo, esquivamente reiteradamente el dolor de reconocer su falta de disposición para alcanzarlo, al igual que Alejandro Miquis lo hiciera antes que él. La convicción —que también se ha visto en el pintor de *Tristana*— de ser un genio lo inviste ante sí mismo de un poder superior, incluso cuando en la realidad cotidiana encuentra tales percepciones sin eco⁵²⁹. Ciertamente, su

epígono portugués, al entrar en contacto con las prosas rústicas: «El olor del gallinero y de la conejera, el vaho tibio y acre de los pelos y de las plumas a Artur le producía náuseas» (Eça de Queirós, 2008: 55).

⁵²⁸ Muy distinto es, en virtud del mismo motivo, el final que Pardo Bazán asigna en el cuento a uno de sus últimos artistas: «La diferencia que encuentro entre Conrado y los demás poetas chirles que lógicamente no debieran serlo, consiste en que Conrado se conocía. ¿Hay sabiduría; hay ciencia más amarga que esta de conocerse cuando el conocimiento descubre el irremediable, el fatal límite de las facultades?» (Pardo Bazán, 1990g: 237).

⁵²⁹ Miquis consigue rehacerse de los desengaños, ignorando sistemáticamente las señales que el mundo le envía: «No importaba que el drama no se hubiese representado. Mejor, mucho mejor era dejarlo para la temporada próxima. [...] Sí, sí; se representaría íntegro, con sus cinco actos. [...] No podía dudar, porque la divinidad lo secretaba en su espíritu con profética voz» (Pérez Galdós, 2002: 336-337). Esta actitud de los de Galdós y Pardo Bazán es diametralmente opuesta a la de Reyes en la novela de Clarín, también «impregnado del ideal» (Alas, 2001: 209), pero mucho más consciente de su propia ineptitud, por la que

fatuidad se halla todavía muy lejos del rodeo filosófico que advertiremos en el fuero interno de otro creador como Pío Cid.

El Cisne conserva, pues, la inocencia y la presunción burguesas, y si su romanticismo es, como aseguraba Patiño, «una impostura, una actitud de languidez postiza» (Patiño Eirín, 1999: 35), podría añadirse que la unión de ambas poses produce un exceso de lirismo en el peor sentido posible: «Ordinariamente los literatos, en nuestro país, son unos ignorantes», sentenciaba Luis París en 1889, y «[poco se requiere] para que [a] un ciudadano cualquiera, al levantarse una mañana y contemplarse al espejo, le parezca que tiene cara de genio» (París, 2017: 57). El proceso ocurrido en su mente lo había explicado la filosofía unos años antes: «Cuando en un alma se despierta un deseo incoercible de conducirse tiránicamente y aviva constantemente el fuego, entonces un talento incluso mediocre (entre los políticos, los artistas) se convierte poco a poco en una fuerza natural casi irresistible» (Nietzsche, 1980: 271).

Convenimos en que el bardo de Vilamorta, por romántico que se pretenda, nada tiene, en realidad, de transgresor, desde que no aspira sino a lo que cualquier otro de su misma posición, es decir, granjearse el reconocimiento de sus contemporáneos, aunque sea por medios más arriesgados. A este respecto, la inconsciencia de su propia mediocridad es solo una de las notas responsables de proyectar sobre él «una luz grotesca con tintes paródicos» (Sotelo Vázquez, 1998: 437); atributo de una intuición sin asiento firme ni sublimidad, como no los tuvo realmente el Romanticismo español en su trayectoria literaria.

Aún hay, además, otra diferencia sustantiva entre la exaltada interioridad de este personaje y la de posteriores caracteres novelescos que se le asemejan. Esta radica en el sentido utilitario que el de Pardo Bazán otorga a su ser artístico, verdadero colofón de su frivolidad, antes que el nombre de pila⁵³⁰ y sus resobados gustos literarios. Su concepción de la poesía tiende —o lo pretende— a un esencialismo de corte goethiano, en el que «el

«se creía incapaz de ser *artista*» (205) y, de hecho, no se propone serlo. Antes que todos ellos, el iluso doctor Faustino, aunque «se juzgaba capaz de ser un sobrehumano poeta, un *genio*, [...] tenía un espíritu crítico y descreído, que aun contra él mismo se volvía» (Valera, 1970: 104).

⁵³⁰ Prueba de que Pardo Bazán no bautizaba a sus personajes a la ligera nos la proporciona otra vez el poeta protagonista de «En verso» (1909): «Dando vueltas a esa miseria de su destino, el frustrado poeta llegaba a encontrarlo anunciado en la unión de su apellido y nombre de pila. Conrado es, sin duda, un nombre muy poético y bello, de novela y de leyenda. En cambio, Muñoz huele a garbanzos y a trivialidad. ¿Comprenderíais que un gran poeta se llamase Muñoz? Así, lo primero en él, la idea, el Conrado, era estético y digno de salir a luz; pero lo segundo, Muñoz, el desempeño de la obra, era algo sin forma ni carácter, algo que tenía que acabar por ponerle en ridículo...» (Pardo Bazán, 1990g: 239). Antes que Conrado y Segundo, otro temperamento poético con nombre simbólicamente vulgar fue el de Lucien Chardon —«cardo», en francés— en las *Illusions perdues*.

arte se alimenta de esa *sangre emocional* para, al cabo, coagularla gracias a una racionalización que dará serenidad al autor» (Bonet, 1998: 95). Así, al creerse correspondido por la esposa del ministro, su primer pensamiento no recae sobre la mujer en sí misma, sino en el rédito poético que espera obtener de esas nuevas emociones:

¡Cuánta suprema satisfacción le prometía aquel amor que halagaba el orgullo, excitaba la fantasía y satisfacía su delicado egoísmo de poeta, ávido de pasión, de goces que la imaginación soñadora abriga y la musa puede cantar sin mengua! Todo lo soñado hasta entonces en los versos iba a ser real en la vida; y el canto se alzaría más penetrante, y la inspiración alentaría más poderosa, y las estrofas irían trazadas con sangre, haciendo palpar el corazón de los lectores (Pardo Bazán, 1999a: 775).

Sus intenciones topan, según se ha dicho, con un obstáculo doble. Por una parte, entre él y la quimera se interponen indefectiblemente la falta de pericia y autocrítica, que le lleva a componer con sudores versos de aluvión de cuya calidad no se le ocurre dudar, y, por otra, la insustancialidad de un alma que es a las musas lo que poco más tarde será el clariniano Reyes a su flauta. No hay altura, ni un ápice de la profundidad que los románticos preconizaban; en realidad, los suyos más bien se antojan anhelos magnificados por el contraste de un entorno gris, canalizados en la lírica a falta de otra alternativa más sugerente, y que hallan en Nieves —lo prohibido y novedoso— el pretexto para tener algo por lo que desesperarse⁵³¹. Más que de sentimiento amoroso, en su caso la pasión adquiere todas las trazas de un engreimiento desmedido, cebado con los elogios ciegos de Leocadia: «¡Ah, si aquella mujer le quisiera! Y tenía que quererle, y no

⁵³¹ Asalta de nuevo en este punto el recuerdo de Frédéric Moreau, que no concibe ser artista más que en función de un ídolo: «Le sobrevino una facultad extraordinaria, cuyo objeto desconocía. Se preguntó, seriamente, si sería un gran pintor o un gran poeta; y se decidió por la pintura, pues las exigencias de este arte le acercarían a la señora Arnoux. ¡Había encontrado, por fin, su vocación! La finalidad de su existencia era ya clara y el porvenir infalible» (Flaubert, 1983, I: 95). El mismo patrón conductual se descubre en Artur Corvelo, necesitado de «mantener en su vida mezquina un interés ideal, [...] para poseer también a su Beatriz» (Eça de Queirós, 2008: 87), y lo advertimos en el unamuniano Apolodoro, cuando «empieza a amar para hacer literatura» (Unamuno, 2008: 131). Ese orientarse hacia un objetivo artístico mediatizado por la idealización amorosa es muy frecuente entre los héroes novelescos de la época. Ridge lo señalaba característico del héroe decadente, especialmente si se circunscribe al plano de la idealidad, porque «possession means actuality, and in turn it entails dissatisfaction» (Ridge, 1959: 91). Así le ocurre al músico de *El adiós de Schubert*: «Sintiendo arrollados al cuello dos brazos torneados, [...] se puede ser mucho más artista» (Blasco Ibáñez, 1987: 437), a Bonis en *Su único hijo* —«Con un ideal, con una pasión, lo sufría todo; sin eso... nada» (Alas, 2001: 427)— y al pintor de *La maja desnuda*: «Él necesitaba una verdadera pasión; vivir en contacto con un alma gemela de la suya; amar a una mujer superior que le comprendiese y le animase en sus audacias, que supiera sacrificar sus preocupaciones burguesas a las exigencias del arte» (Blasco Ibáñez, 1998: 284). Ya en el límite de nuestra acotación cronológica, en el relato «La muerte del poeta» (1913) se descubre a un notario anheloso de pasiones de novela, psíquicamente desdoblado en presencia de una mujer desconocida: «El que adquirió el compromiso no era yo, era el poeta resucitado por la magia» (Pardo Bazán, 2002: 625).

así por broma y pasatiempo, sino con delirio» (Pardo Bazán, 1999a: 742)⁵³². Aquello que Segundo se propone es exactamente lo que censuraba el viejo Juan Fresco de Valera:

Este segundo modo de ilusionarse es una terrible enfermedad que se apodera a veces de generosos y nobles espíritus, aunque falsos y extraviados. Consiste en rebajar las más nobles prendas y excelencias de nuestro ser buscándoles una finalidad vulgar, queriendo convertir en útil lo bello o lo sublime. La virtud, el genio, la ciencia, la poesía, podrán ser útiles en ocasiones al individuo que las posee; pero no es su fin principal la utilidad. Es más: el que se propone sacarla de su virtud, de su ciencia o de su poesía, deja al punto de ser sabio, virtuoso o poeta (Valera, 1970: 75).

Antes de concluir, todavía debemos anotar algo tocante a la impronta naturalista de nuestro objeto de estudio. Anteriormente se ha señalado un matiz del temperamento corrompido por la herencia materna, pero no todo se reduce a la exhibición de un carácter hipersensible, ni tampoco a la famosa escena del precipicio, a ese «algo lírico que [...] le aconsejaba el salto» (Pardo Bazán, 1999a: 783), y sobre el que finalmente triunfa el instinto de conservación⁵³³. A poco que se lee la novela con detenimiento se divisan en el protagonista otros impulsos que, en manos de un autor menos moderado que la condesa, de seguro habrían desembocado en situaciones más escabrosas.

Resulta llamativa en Segundo, tanto o más que su soberbia, la agresividad latente en muchos de sus gestos desde el primer capítulo, cuando «apretó el bastón, con deseo de romperlo en las costillas de alguien» (651), o la «salvaje cólera» (672) con que responde a su padre, y también cabalgando por los montes, mientras «sacudía una lluvia de tremendos varazos en la cabeza del animal» (687). Más impostado se antoja el pasaje

⁵³² También en esto se perciben ecos de *L'Éducation sentimentale*: «Yo hubiera podido hacer cualquier cosa si me hubiese amado una mujer. [...] El amor es el pasto y como la atmósfera del genio. Las emociones extraordinarias son las que producen las obras sublimes» (Flaubert, 1983: I: 55). Tanto el de Flaubert como el de Pardo Bazán pretenden a una mujer casada, aunque el idilio del francés se prolonga mucho más en el tiempo. Segundo, centrado en un fin práctico, requiere el triunfo rápido. Frente a su actitud avasallante, la pasividad de Moreau resulta «tan absolutamente inhibitoria, que llega a cobrar el espesor infranqueable de un tabú, [...] pero ¿qué hay en eso sino el deseo absoluto de proteger el deseo, y sobre todo el deseo de desear?» (Salabert, 1983: 20).

⁵³³ Anteriormente hemos planteado un símil con *Don Álvaro o la fuerza del sino* porque las alusiones a abismos, simas y despeñaderos son harto frecuentes entre los artistas literarios más apegados al imaginario romántico. De ese don Álvaro que mira por última vez a sus perseguidores «desde un risco, con sonrisa diabólica, todo convulso» (Rivas, 2004: 189) también pareció acordarse el artista de *El escultor de su alma* (1898): «Mas de hombres de claro juicio, / de voluntad poderosa, / que con jactancia orgullosa / se lanzan al precipicio... / de estos Dios nunca se apena. / Con ellos es implacable / y con fallo inexorable / al infierno los condena» (Ganivet, 1999a: 54). El poeta de Pardo Bazán se abstiene de lanzarse al vacío, subvirtiéndose así el efecto, aunque no necesariamente con un fin paródico; después de todo, siempre que se adjudica a un personaje la decisión consciente de seguir viviendo a nivel narrativo implica la apertura de un abanico de itinerarios, menos ostentosos que un suicidio pero mucho más sugerentes.

donde imagina traspasar físicamente a la musa hasta el «corazón, agarrándolo rojo, humeante y sangriento, y apretándolo hasta estrujarlo y deshacerlo y aniquilarlo para siempre» (Pardo Bazán, 1999a: 745). Pero no se detiene ahí. Sea por los genes o por efecto de su frustración vital, la vehemencia del poeta se desborda en ciertos puntos del relato, rozando la bestialidad⁵³⁴: «El sí no se oyó casi. [...] Segundo le deshacía las muñecas» (769).

Incapaz, por lo demás, de acciones o pensamientos desinteresados, este artista es lo que Schopenhauer llamó en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* (1819) un tipo corriente que se cree genial. Su facultad imaginativa la emplea en «construir castillos en el aire que agradan, engañan momentáneamente y deleitan el egoísmo y el propio capricho. [...] Fácilmente mezclará las imágenes con las que se deleita a solas con la realidad, y de este modo se hará inútil para esta» (Schopenhauer, 2009: 241). No muy distinto diagnóstico le habría asestado la psiquiatría lombrosiana: «Cette obsession du sujet, qui transforme la création en une véritable hallucination ou en une auto-suggestion, [...] bien que rien n'est plus voisin du ridicule que le sublime» (Lombroso, 1889: 460-462)⁵³⁵.

Segundo, como tantos otros caracteres de ficción, se encuentra sometido por el factor afectivo-social. En su caso se trata de la deuda moral contraída con el referente paterno, preso en «un mundo inmóvil, acabado y más o menos sólido, [que] exige que el hombre se adapte a él en cierta medida, que conozca las leyes de la vida y se someta a ellas» (Bajtín, 2005: 214). Viéndose al final vilipendiado por sus paisanos y negado por el padre, la musa y hasta por la crítica madrileña, lo que el héroe experimenta es una pérdida narcisista, «aquella que se deriva de una herida a la valoración o aceptación social que el sujeto no reconoce como tal, sino que interpreta, a veces con modalidades paranoides, como una agresión injustificada» (Villegas Besora, 2011: 291). Así como al

⁵³⁴ «Desesperado, apoyaba la mano, insistía, sin recelo de lastimar a Nieves, deseoso, al contrario, de ahogarla» (Pardo Bazán, 1999a: 745). Idéntico impulso homicida asalta a Lago en *La Quimera*, Renovales en *La maja desnuda* y al ya conocido Urios, legatario intempestivo del naturalismo: «Estuve miserable y atormentado constantemente por mi mujer. Fue en un crepúsculo cuando pensé en ahogarla. No me arrepentí; me repugnó... O me arrepentiría, ¿por qué no?» (Miró, 2015: 212). Muchos artistas se sublevan en determinados momentos, casi siempre por orgullo contra aquellas que no se pliegan a sus pretensiones o despiertan en ellos la conciencia de hallarse en posición subalterna: «Sentía entonces tentaciones de ahogarla. Se burlaba de él; lo consideraba un hombre distinto de los demás, una especie de fraile de la pintura» (Blasco Ibáñez, 1998: 280). Sus reacciones, circunscritas por lo general al campo del pensamiento o todo lo más de la palabra, parecen tanto más desmesuradas por lo mismo que la mayoría se reconoce inexorable deudor del sexo opuesto, como habrá ocasión de demostrar en el capítulo VIII.

⁵³⁵ Esta idea la formula Apolodoro/Luis Carrascal precisamente tras su doble fracaso amoroso y literario: «De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso. [...] “¡Qué ridículo, qué sublime debo de ser!”» (Unamuno, 2008: 150).

artista de *La Quimera* lo retrataría pasados veinte años con cierta indulgencia conmovida, la novelista negó a su cisne el halo de «prestigio poético» que en la época confería la tuberculosis, «enfermedad espiritual y bella, propia de organizaciones selectas, de espíritus soñadores» (Pardo Bazán, 1911b: 107). A lo más que llega el poeta de 1885 es a unas leves fiebres —«una mojadura» (Pardo Bazán 1999a: 818)— que lo retienen en cama por breve espacio de tiempo; postración que evidentemente es producto de un proceso psicogénico, aunque, como todo lo suyo, de poca monta. A la postre, nada hay en él de extraño más que su temperamento hiperestésico; nada trágico ni más siniestro que los feroces arrebatos que le inspira el ver sus pretensiones insatisfechas. En definitiva, la frustración resultante de no ver, saber ni comprender nada más allá de sus metas particulares⁵³⁶. Su rabioso subjetivismo le impide ver más allá, y no pudiendo acompañarse a lo que los demás esperan de él —ser social, en definitiva—, tiene que apartarse o desaparecer del medio.

Por lo demás, no llegamos a averiguar de cierto si en este personaje adviene la resignación alegre que los críticos identifican con la madurez en el recorrido de Wilhelm Meister. Su reacción al constatar el doble fracaso, la fría calma con que pulveriza y lanza las críticas de su poemario «al charco de lodo más inmediato» (Pardo Bazán, 1999a: 815) no necesariamente implican una renuncia definitiva. El cisne gallego se marcha, tal vez, para intentar en el nuevo mundo otro tanto, en un ambiente desconocido, a salvo de la mofa de sus compatriotas: «¿Se curarán sus melancolías [...] al duro acicate de la necesidad que, empujándole a la lucha, le dirá: trabaja?» (821). El narrador afirma ignorar su suerte tras la partida y, al hacerlo así, el desenlace queda irresoluto, pues no hay alienación ni muerte.

Suicidar a Segundo habría sido anacrónico, amén de contrario a los principios de la fe que su autora profesaba. Sin duda esta era del mismo parecer que Alarcón, que, habiéndosele solicitado que contribuyese con unos versos en homenaje a un joven poeta suicida, respondió así: «¡Cantemos a los que tengan paciencia y perseverancia para sobrellevar las tribulaciones de la vida, no a los que huyen; no a los que desertan! [...] No, no hagamos, cien años después de Goethe y de Rousseau, la sacrílega apoteosis del

⁵³⁶ «El egotista tiene necesariamente que exagerar de manera extraordinaria su propia importancia y la de todos sus actos, puesto que no está lleno más que de sí mismo, poco o nada de la imagen del mundo, y es por ende incapaz de comprender su situación con respecto a los demás hombres y al mundo, y de apreciar convenientemente el papel de su actividad en el funcionamiento general de la sociedad» (Nordau, 2004, II: 28). Clarín, que también estaba al tanto de las teorías lombrosianas, en su artículo sobre los grafómanos para *La Ilustración Española y Americana* expresó que «el carácter distintivo del tontiloco literario es “la convicción exagerada de los méritos propios, de la propia importancia”» (Alas, 15-VI-1886: 370).

suicidio» (Alarcón, 1883: 230). Por el contrario, obligando al personaje a vivir conjuraba el ejemplo poco edificante y la tentación de echar mano del efectismo fácil, a la par que concedía margen a una lectura más amplia. Y, no obstante la huida física del sujeto, tocado de aquel romanticismo congénito con apariencia de enfermedad sin cura, el problema de no poder ni querer conformarse aún tenía que dar mucho de sí, «porque la victoria no puede ser nunca definitiva y será siempre de nuevo resquebrajada por ulteriores rebeliones de la idea» (Lukács, 2016: 115).

IV. EL ESCRITOR CONDENADO

Nada en el mundo le halagaba ya, le sonreía, decididamente nada lo vinculaba a la tierra. Ni ambición, ni poder, ni gloria, ni hogar, ni amor. Nada le importaba, nada quería, nada poseía, nada sentía.

EUGENIO CAMBACERES

En la Europa del siglo XIX existía, en relación con las transformaciones sociales que desde la centuria anterior se estaban produciendo, una imperiosa necesidad de elaborar teorías que permitiesen explicar los motivos por los que la civilización occidental —y el ser humano como especie— había llegado al estado en que se encontraba. Concretamente, en Francia, el declive de la religión institucional, causa del derrocamiento de un sistema de gobierno fundado en la doctrina del derecho divino, fomentó dichas búsquedas antes que en otras naciones. Se trataba, en último término, de dilucidar, aplicando los hallazgos más recientes de las ciencias naturales, la verdad esencial del hombre y su mundo.

El género de la novela médico-social surge en la década de 1880, fruto de la necesidad de los escritores proletarizados de elaborar material rentable y un deseo de regeneracionismo sociocultural conjugados con la fe en el progreso científico. En el clima de industrialización mercantilista promovido por la mesocracia, que asigna a la obra literaria el valor de un objeto de consumo, el naturalismo literario se perfila como «expresión del cese de la fe en el pacto entre individuo y sociedad, nacida precisamente de la crisis de la concepción individualista del mundo, propia de la burguesía del capitalismo liberal» (Oleza, 1984: 27).

La nueva narrativa vino a ser consignataria de una estética que pretendía oponer a la imaginación romántica el método experimental de Claude Bernard. En 1880, Zola publica *La novela experimental*, animado por su creencia en la posibilidad de aprehender el mecanismo por el que se rigen pasiones y acciones humanas:

La ciencia entra en nuestro dominio, en el dominio de nosotros los novelistas, que en esta hora somos analistas del hombre en su acción individual y social. Mediante nuestras observaciones y nuestras experiencias, continuamos la tarea del fisiólogo, que a su vez continuó la del físico y la del químico. [...] En una palabra, debemos operar sobre los caracteres, sobre las pasiones, sobre los hechos humanos y sociales, como el químico y el físico operan sobre los cuerpos brutos, como el fisiólogo opera sobre los cuerpos vivos. El determinismo lo domina todo. Es la investigación científica, es el razonamiento

experimental que combate una tras otra las hipótesis de los idealistas, y que sustituye las novelas de pura imaginación por las novelas de observación y de experimentación (Zola, 2002b: 839).

Los primeros ecos del naturalismo llegaron a España transcurridos apenas un par de años a partir de la citada fecha. Entre la novela experimental, que extremaba los aspectos más crudos de la realidad, y los planteamientos en exceso almibarados del realismo costumbrista, hubo un grupo de escritores que apostaron por una literatura más próxima al primer modelo que al segundo. El método importado de Francia se aclimató aquí a su manera, más adulterado en unos autores que en otros, debido, según Jacques Beyrie, a que

la considerable expansión económica del Segundo Imperio [...] y el triunfalismo científico que la acompaña no tienen equivalente en España durante la época isabelina; [...] un país apenas alcanzado por la revolución industrial, [...] impregnado en notable proporción de espiritualismo cristiano, por fin, y propenso a manifestar en su comportamiento una concepción muy personalista y hasta providencialista de la existencia (Beyrie, 1988: 42).

Pese al entusiasmo de los principales valedores del naturalismo puro en nuestro país⁵³⁷, un rasgo esencial para comprender la novela que en el presente capítulo nos ocupa es que tampoco estos «pudieron eludir la implicación genealógica que los emparentaba con los románticos» (Fernández, 1999: 80)⁵³⁸. Las seis novelas que Alejandro Sawa escribió y publicó en el frenético cuatrienio de 1885 a 1888 acusan, en efecto, la herencia del melodrama folletinesco y el romanticismo de Víctor Hugo, Eugène Sue y Alfred de Musset tanto o más que la impronta zolesca-lopezbaguiana. Basta una ojeada a los prefacios y apéndices que los acólitos de la causa⁵³⁹ solían incluir anejos a sus textos para

⁵³⁷ De la figura, obra y significación de Eduardo López Bago, cabecilla del naturalismo de barricada, dio las primeras noticias el trabajo de Yvan Lissorgues (1988), completado con el estudio monográfico de Pura Fernández (1995). A propósito de Alejandro Sawa, remitimos a las introducciones de Iris Zavala (1977) a *Iluminaciones en la sombra* (1910), Francisco Gutiérrez Carbajo (2009) a *Declaración de un vencido* (1887) y las obras de Allen Phillips (1976) y Amelina Correa (2008).

⁵³⁸ Ni siquiera el propio Zola logró su propósito; así lo reconocía a través de uno de sus personajes en 1886: «Su mal no era exclusivamente suyo, ha sido víctima también de una época... Sí, nuestra generación ha estado imbuida de romanticismo hasta el cuello e imbuidos nos hemos quedado a pesar de todo y por más que hemos querido desembarazarnos de él» (Zola, 2015: 470). Nos parece exacta la lectura que de este aspecto de la escuela zolesca hizo su exégeta: «Una literatura con todas las apariencias y pretensiones de impersonal y serenamente científica, que esto quiso ser el naturalismo, fue en el fondo mero brote de esa sensibilidad oscura que las catástrofes colectivas excitan y soliviantan para que se refleje en el arte» (Pardo Bazán, 1911b: 11).

⁵³⁹ La lista de los seguidores del naturalismo radical es bastante extensa, aunque, desde luego, no todos revelan en sus escritos el mismo grado de adhesión. Además de López Bago y Sawa, entre los integrantes figuran Remigio Vega Armentero, José Zahonero, Enrique Sánchez Seña, Eugenio Antonio Flores, Joaquín de Arévalo, José Ortega Munilla, Leopoldo García-Ramón, Enrique Rodríguez Solís, Manuel Martínez

entrever que, en realidad, aquella literatura que cultivaban era una variante descarnada de la tradicional novela de tesis.

La industrialización de las letras, emprendida en el siglo XVIII y consolidada en el segundo tercio del XIX, supuso el ingreso de los escritores en el mercado de la cultura, con la consiguiente sujeción de los mismos a las leyes de oferta y demanda. Las nuevas dinámicas relacionales les imponen la necesidad de asumir un rol productivo y destacar sobre la competencia, como les venía sucediendo desde la época moderna a los artistas plásticos. Ello determina la constitución entre sus miembros de una conciencia de clase segregada que va a tener, simultánea y paradójicamente, algo de socialista y aristócrata⁵⁴⁰. En lo que se refiere particularmente a las novelas de corte naturalista, es sabido que el escándalo suscitado por sus títulos funcionó muy bien como reclamo (*vid.* Fernández, 1995: 125-144), y que tal «provocación evidencia precisamente el deseo íntimo del artista de ser tenido en cuenta en la sociedad burguesa y la desilusión de ese deseo» (Gutiérrez Girardot, 2004: 60). A este respecto, Jean-François Botrel señalaba que

entre la doctrina importada de Francia a través de Zola y las manifestaciones más acabadas del naturalismo español [...] media todo un mundo contradictorio con, por un lado, unos conatos de emancipación con respecto a los academismos y demás tiranías e incluso de transgresión con fines reformistas y, por otro, la ineludible sumisión «final» al orden moral, cuando no estético, imperante (Botrel, 1988: 193).

Uno de los desafíos a los que hizo frente el siglo XIX consistió «en elaborar la conciencia de la duda» (Zavala, 1998: 350) frente a las grandes verdades de la historia.

Barriónuevo (Fernández, 1998: 752), José Conde de Salazar y Souleret y Cristóbal Litrán (Fernández, 2005b: 14). También se citan como afines al movimiento José de Siles —«exhibidor de descarnados dramas de la realidad y muy próximo a la técnica de los naturalistas radicales» (Fernández, 1996: 118) y B. Martínez de la Sagra, «frecuente en estos lides» (Fernández, 1995: 43). A esta nutrida lista añade Correa (2008: 81) los nombres de Ubaldo Romero de Quiñones y Silverio Lanza, pseudónimo de Juan Bautista Amorós y Vázquez de Figueroa.

⁵⁴⁰ Gonzalo Sobejano definía la posición política de muchos de los literatos finiseculares como un híbrido *anarco-aristócrata* porque, para ellos, «el socialismo no va hacia la eliminación de las clases, sino hacia la generalización de la clase burguesa; de aquí su odio al socialismo y su interesada mostración de las desigualdades humanas, empezando para ello por exhibir sus extravagancias» (Sobejano, 2009b). Amelina Correa comentaba, en este sentido, que autores como Alejandro Sawa no se libraron de «una contradicción que aparecerá con mucha frecuencia en los autores finiseculares, como es su postura frente al pueblo y la democracia. Así, el individualismo extremo y la sacralización del arte y la belleza a la que este suele ir ligado acaban conllevando una posición elitista que a menudo ocasionará perspectivas distanciadoras» (Correa, 2008: 125-126). También Pura Fernández observaba que, «a pesar de sus proclamas novelescas en pro de la función social del arte y del artista, los testimonios contemporáneos insisten en el esteticismo elitista de Sawa, en su admiración por el arte ajeno a la masa indoculta, al gran público, en su defensa de un arte íntegro» (Fernández, 2003: 133). Tal y como uno de sus correligionarios lo recuerda en la época en que residía en París, Sawa, «afrancesado hasta la médula, no comprendía [...] que un escritor pudiera tener otros horizontes que los de aquellos *clans* que él frecuentaba» (López Lapuya, 2001: 47).

Los nuevos discursos políticos, filosóficos y científicos crearon conceptos que mutaron para siempre la relación del hombre con sus semejantes, frente a la realidad y consigo mismo. El hombre duda siempre, y esto lo sabían muy bien quienes pretendían diseccionar al documento humano. A veces, de la alianza entre aquellas teorías, los posos de sensibilidad romántica y la desorientación espiritual resultaron engendros psicológicamente incompatibles con la vida.

Mientras que en *El Cisne de Vilamorta* habíamos encontrado a un artista descompuesto bajo la lente de un romanticismo mixtificado, en *Declaración de un vencido* (1887) se presencia un caso de enardecimiento cerebral por la acción conjunta de una época y un medio hostiles a los temperamentos poéticos. Frente a la huida decepcionada que proponía Pardo Bazán, Sawa expuso el ego del literato que intenta hacer su voluntad sin avenirse a negociaciones con el sistema. Llevada al extremo, la discordia entre aquel y la estructura no puede saldarse más que con un deseo de autoaniquilación, del que es testamento la propia obra literaria:

La rebelión de los esclavos en la moral se inicia cuando el propio resentimiento se vuelve creador y produce valores: el resentimiento de aquellos individuos a quienes les está impedida la verdadera reacción, la reacción de la acción, y que solo se resarcen mediante una venganza imaginaria. Mientras que toda moral noble nace de una triunfante afirmación de ella misma, la moral de los esclavos dice no, ya previamente, a un «afuera», a un «otro», a un «no yo»; y ese *no* es el que determina su acción creadora (Nietzsche, 1985: 59).

1. ERA PRECISO SUCUMBIR: EL NATURALISMO ROMÁNTICO

Comparada la recepción de *Declaración de un vencido* con las de *La mujer de todo el mundo* (1885)⁵⁴¹ y *Crimen legal* (1886)⁵⁴², podría decirse que la tercera tuvo mucha menos suerte que las anteriores. De esta no consta que tuviese reedición, ni hemos encontrado siquiera avisos en prensa que la anunciaran a la venta. Aun no siendo la más cruda de sus obras —Phillips (1976: 162; 1999: 135) la consideraba «la menos naturalista de cuantas escribió»—, parece que el pacto de silencio de la crítica en torno a las novelas del naturalismo feísta se le aplicó con especial saña⁵⁴³. Es seguro que se leyó, no obstante, al menos entre los círculos que el sevillano frecuentaba. El gaditano Ernesto López Fernández la cita elogiosamente de pasada en un artículo para el *Heraldo de Madrid* (22-I-1899) y Ernesto Bark (1901: 65) la consideró «confesiones de un hijo del siglo». Todavía en una de las necrológicas que entre el 3 y el 4 de marzo de 1909 se le dedicaron al autor, un anónimo redactor recordaba *Declaración de un vencido* como el principal de sus «verdaderos primores». Sea como fuere, con ella fue Sawa a engrosar el elenco de escritores seducidos por el juego crónico-especular, mitad confesión y análisis social, a que la figura del artista siempre se presta cuando es llevada al terreno literario. Después del trágico pintor secundario en *La mujer de todo el mundo*, Sawa pone en práctica una técnica que, aunque todavía apegada al experimentalismo, se halla mucho más próxima que las anteriores a los procedimientos de la novela psicológica. Entre sus páginas «conviven el tedio de los románticos, [...] el determinismo fatalista del naturalismo radical, el regeneracionismo del 98, el pesimismo naturalista y decadentista y el esteticismo parnasiano y modernista» (Gutiérrez Carbajo, 2009: 91).

De tan artificiosa combinación dimana, más allá de lo autobiográfico, «una novela diferente en bastantes aspectos en relación a sus predecesoras» (Correa Ramón, 2008: 118), «doliente memoria [en la que] no puede tener cabida el artista triunfante merced a

⁵⁴¹ Esta novela tuvo «al menos tres reediciones —entre 1901, 1911 y una tercera en la década de 1920, [...] lo que no solía resultar, ni mucho menos, frecuente» (Correa, 2008: 101-102). Indicaba Phillips que la ópera prima de Sawa, pese a ser «una novela en que las pasiones desenfrenadas del sexo y la lascivia, así como la avaricia y el egoísmo predominan con fuerza avasalladora como móviles supremos de la conducta de los personajes, poco tiene en realidad de naturalista» (Phillips, 1976: 192-193).

⁵⁴² Hay otra edición de aquellos años además de la primera, fechada aproximadamente en 1900. Asimismo, en su momento recibió atención crítica en prensa, aunque ni remotamente comparable en calidad ni en cantidad a la de que eran objeto las obras de los novelistas normativos.

⁵⁴³ «No era sucio; era osado. Pero para juzgar del efecto de un libro sometido al público no hay que pensar en aplicación de leyes estéticas, sino en la capacidad de comprensión del mismo público. En aquellos tiempos, la literatura de Sawa podía parecer al vulgo una cosa inaudita» (López Lapuya, 2001: 81).

los mecenas institucionales y políticos» (Fernández, 2003: 129) y «la visión, por personaje interpuesto, de una muerte anunciada» (Navarro, 1993: 309).

Tras unas breves palabras que insertan la novela en la tradición del manuscrito encontrado, abre el libro la voz aguardentosa del segundo de nuestros artistas. El tono acusatorio del gaditano no permite dudar de la intencionalidad que alienta la escritura de su yo desdoblado: el vencido, que pretende mostrarse como un «pedazo de documento humano» (Sawa, 2009: 115), estandarte de toda una generación desgarrada por los mismos desengaños⁵⁴⁴, aunque en el fondo de sus exposiciones subyaga, en realidad, «el escritor mismo, deseoso de erigirse en portavoz de su propia melancolía» (Starobinski, 2007: 15). El poeta que dos años antes vagaba a campo traviesa, gritando a los cuatro vientos sus ilusiones —«¡Gloria! ¡Ambición! ¡Amor!» (Pardo Bazán, 1999a: 650)—, se ha convertido en un urbanita maleado por la corrupción mundana y se dispone a abandonar el reino de los vivos: «Me retiro del campo, sí; pero quiero antes dejar dicho lo que los hombres han hecho conmigo» (Sawa, 2009: 117).

El estado mental de Carlos Alvarado, víctima de las mismas lecturas románticas que el de Vilamorta, concluye siendo el que pudo haber sido el del gallego si, en lugar de sondear sus posibilidades desde la seguridad de la aldea, hubiese marchado directamente a la capital. También Carlos revela desde la infancia un temperamento sanguíneo, cierto día en que se escapa del colegio, presa de súbito ataque de furor, sintiéndose «más extranjero de la realidad que los locos esos a los que ponen una camisa de fuerza para que no se maten» (148). En su árbol genealógico, a diferencia de García, no se detectan trastornos congénitos. El origen del mal es, aparte de la propensión innata a exaltarse que el sujeto muestra por sí mismo, la ingesta compulsiva de libros y el exceso de tiempo libre en el año sabático que se toma tras obtener el bachiller en artes. El héroe empieza a rumiar la idea de dedicarse a la literatura frente al mar, declamando versos de Hugo. Poco después, este joven escritor vocacional, personificación de la egolatría burguesa, se promete lo mismo que todos los artistas nacidos y por nacer:

⁵⁴⁴ «Nuestros padres podían ser, y eran, venturosos, con farsas e instituciones que nosotros no adquiriríamos por una higa, porque nos creeríamos perjudicados. Ellos creían en la sinceridad de la gentualla de arriba, [...] y creían muy honradamente, muy de buena fe, [...] creían que diciendo libertad estaba dicho todo» (Sawa, 2009: 122-124). Esta conciencia de poseer el conocimiento lúcido de la podredumbre universal y el verse marcado por el escepticismo que de tal conciencia se deriva la encontramos también mucho después, bien que con tintas más suavizadas, en Bernardo Soares: «Nuestros padres tenían todavía el impulso creyente, que transferían del cristianismo a otras formas de ilusión. [...] Todo esto lo perdimos nosotros, de todas estas consolaciones nacimos huérfanos» (Pessoa, 2011: 24).

Llevar calor de mi sangre y electricidad de mis nervios a todas las páginas de esa obra, de *mi* obra, haciéndola de tal modo humana, que pudiera palpar entre las manos del lector con los estremecimientos de vida de los libros tallados para la inmortalidad... Y cuando la hubiera terminado, hacerla imprimir en Madrid, para que llevara el sello todopoderoso de la corte; y marchar a ella; y llegar a ser un nombre ilustre más (Sawa, 2009: 154).

En Alvarado se impone la convicción de que el artista vale más por la altura de sus pensamientos que por la calidad de su obra⁵⁴⁵. Su exigencia es la del autor entronizado con base a su capacidad para ver y comunicar un más allá: «Je ne suis ni cynique, ni bégueule: je dis ce qui est vrai» (Borel, 1868: II)⁵⁴⁶. No estamos todavía ante el artista recluido en la torre de marfil, sino ante ese otro que vive a pie de calle, en contradicción manifiesta con la evasión que practicaban algunos de sus compañeros de fatigas⁵⁴⁷, aunque solo fuese por la necesidad de hermanarse con otros desheredados sociales. Más que un documento humano, este artista se aproxima en algunas de sus ideas al Romanticismo francés reformista de comienzos del siglo XIX; al menos, al inicio de sus andanzas, cuando se propone «escoger voluntariamente el partido de los vencidos para emanciparlos quizá de su abyección, y convertirlos en vencedores» (Sawa, 2009: 174). Con el curso del tiempo y la acumulación de desdichas su acento se torna más destemplado, y de la «sólida creencia en lo fortuito» (214) arriba a la malquerencia contra «ese mismo Dios que me abandona» (215). La suya es una fe individualista exacerbada a la que se oponen la masa indolente, una prensa vendida a los partidos políticos y un mercado saturado de aspirantes en su misma situación. Con dolorosa lucidez el artista va comprendiendo que ni la literatura puede superar la categoría de pasatiempo, ni el arte ser mirado más que como bien mueble o, todo lo más, signo de ostentación económica: nada

⁵⁴⁵ El privilegio de la subjetividad heredado de la generación precedente, lejos de eclipsarse al empuje del positivismo, fue objeto de sucesivas reformulaciones en las estéticas posteriores: «Nuevo, en el sentido de que soy yo solo el que es como yo; nuevo, en el sentido de que no me parezco a nadie» (Sawa, 2009: 202). La misma conciencia de ser único, la necesidad secreta de preservarse a costa incluso de atropellar a los demás subsisten siempre de una forma u otra, como un hilo conductor que recorre el pensamiento intelectual de todas las naciones en ambos siglos: «Si yo pudiera pensar, enfrentar las cosas como todos las enfrentan... Pero no puedo... no puedo... ¡Mi alma es diferente de todas las otras almas!» (Sá-Carneiro, 2000: 40); «otra cosa que me atormentaba mucho por aquel entonces era que yo no me parecía a nadie, ni nadie se parecía a mí. “Yo soy uno, mientras que ellos son *todos*”» (Dostoievski, 2019: 111).

⁵⁴⁶ También la voz poética de *Une Saison en enfer* (1873) se presenta como un visionario condenado: «Y decir que poseo la verdad, que veo la justicia: tengo un juicio sano y firme, estoy preparado para la perfección. [...] Voy a desvelar todos los misterios» (Rimbaud, 1994: 60-61).

⁵⁴⁷ En este trabajo evitamos asociar exclusivamente ciertas conductas a decadentes, modernistas o noventayochistas. Coincidimos con Allen Phillips, que consideraba erróneo «dividir a los intelectuales en dos grupos cerrados, uno estetizante y extranjerizante (modernismo) y el otro de preocupados y nacionalistas (Generación del 98)» (Phillips, 1999: 16).

más contrario a las idealidades con que los autores de la generación de Sawa, criados al calor de la prosa romántico-realista, habían alimentado su imaginario.

Es por ello por lo que el naturalismo «no puede explicarse sin la fecundación romántica, que actúa a modo de hipotexto genésico» (Patiño Eirín, 1999: 36). La dialéctica que la narrativa de los ochenta sostiene entre lo científico y lo melodramático explica el carácter de Carlos. En este personaje hay, de hecho, algo que por momentos parece sobreponerse a la acción de su implacable sistema orgánico. A este respecto apreciaba Lissorgues que Sawa, «cuando no sigue la línea del recto determinismo, roza las borrosas honduras del ser» (1988: 249). El propio novelista, en la dedicatoria de *La mujer de todo el mundo*, reconocía su mano «abrasada siempre por el sentimiento» (Sawa, 2013: 3). Es cierto que su héroe, aunque propenso a conductas de una violencia compulsiva⁵⁴⁸, en algunos instantes se detiene y juzga. No es, por tanto, tan animal como su creador habría pretendido que fuese⁵⁴⁹.

Mucho tiene la condena de nuestro aprendiz de literato —que en el libro décimo se refiere a sí mismo como reo— de la rebeldía heroica de los románticos, en sus imprecaciones retóricas y el tono usado para dirigirse a un enemigo sin rostro: el hado convertido en una «humanidad imbécil, [...] irresponsable y absurda» (Sawa, 2009: 160). Así, pronunciándose en calidad de acusado, en este y otros matices de su sentir hemos localizado concomitancias que lo emparentan directamente con el protagonista de *Claude Gueux* (1834)⁵⁵⁰, novela breve de Víctor Hugo contra la pena capital⁵⁵¹: «La amaba en

⁵⁴⁸ Al final del octavo capítulo de sus memorias, Isidoro López Lapuya relata cierto incidente ocurrido entre Sawa y el exsacerdote peruano Manuel González de la Rosa, con un revólver de por medio, que a punto estuvo de concluir en tragedia. La disputa se debió a que «la homilía de La Rosa sobre el tema del amor al prójimo tuvo el don de irritar a Sawa» (López Lapuya, 2001: 82). A raíz de aquello, Sawa dejó de frecuentar el grupo en cuya redacción participaba. Un año antes, Luis París había dicho de él que poseía «un temperamento excesivamente nervioso» (París, 2017: 100). Carlos Alvarado, llegado al último grado de corrupción, recuerda que «fue un milagro de mis nervios el que no la emprendiera a botellazos con mis camaradas de dominó, a ver si de entre ellos había alguno que me diera un navajazo de muerte» (Sawa, 2009: 225). Veintitrés años antes, el funcionario de *Memorias del subsuelo* se había introducido en una reunión con ánimo de provocar una escena similar, porque «¿qué se puede hacer cuando la melancolía llega a corroerle tanto a uno?» (Dostoievski, 2019: 115).

⁵⁴⁹ «Estéticamente hablando, uno de los errores de Zola había estado en que, al presentar a sus héroes despojados del sentido de lo sobrenatural y religioso en sus vidas, de lo impredecible y de lo maravilloso en sus acciones, los había degradado hasta el punto de no ser libres ni responsables de su propio destino» (Baquero Goyanes, 1978: 259).

⁵⁵⁰ Ni *Claude Gueux* ni *Le Dernier Jour d'un condamné* dejaron indiferentes en España, que desde la supresión definitiva de la horca tuvo el garrote vil establecido como método ordinario de ejecución — decreto de 24-IV-1832— (vid. Puyol Montero, 2010). Referencias a las novelas de Víctor Hugo se encuentran en la prensa desde 1850. En 1879, *El Globo* anunciaba la de *Claude Gueux* a la venta como parte de una colección de la Biblioteca Universal que incluía a autores nacionales y extranjeros, antiguos y modernos en cincuenta tomos (las de Hugo corresponden a los tomos XLII y XLIV).

⁵⁵¹ Decía Aznar Soler (1980: 79) que «Alejandro Sawa se considera descendiente de Víctor Hugo y Paul Verlaine en el árbol genealógico bohemio»; así lo atestiguaba en 1889 quien lo trató personalmente:

frío, si es posible decirlo así, y me ocurría con ella, en los momentos más álgidos del entusiasmo, lo que a la madera: que ardía por un extremo, pero que estaba completamente frío por el otro» (Sawa, 2009: 241). Compárese este extracto con el que sigue:

Uno de esos hombres que no tienen nada vibrante ni elástico, que están hechos de moléculas inertes, que no resuenan con el impacto de ninguna idea ni al contacto de ningún sentimiento, que tienen cóleras heladas, odios sombríos, arrebatos sin emoción, que se encienden sin inflamarse y cuya capacidad calorífica es nula, y que a menudo parecen hechos de madera; arden por un extremo y están fríos por el otro (Hugo, 2011: 214-215).

La insensibilización progresiva que se opera en ambos personajes es consecuencia de la desesperanza que en ellos se expande como una ponzoña. Claude, obrero pobre, sabe que lo van a ajusticiar porque ha robado para alimentar a su familia. Carlos, hijo mimado de una clase media que no lo ha educado para ceder, se presiente en capilla al ver cerrada la única puerta que estaba dispuesto a atravesar. En uno y otro caso, tan distintos entre sí, el relato se utiliza como arma arrojada contra el sistema⁵⁵²: «Me resisto a morir tan oscuramente como he vivido; a morir como un soldado cualquiera, y por eso escribo este libro» (Sawa, 2009: 243).

«Cuando comenzó a darse a conocer en Madrid, [presentaba] todas las características del joven soñador, [...] dejándose llevar por su apasionamiento hasta el extremo de disputar a gritos las glorias doradas de Musset, Byron y Hugo; con el romanticismo metido hasta el tuétano de los huesos» (París, 2017: 99). El hecho de que la poética de Hugo se mantuviese viva hasta las puertas del siglo XX lo achacaba la autora de *La Quimera* a que, a diferencia de la obra de otros románticos, la suya era «más objetiva; en los problemas sociales que plantea y resuelve, aunque por modo apocalíptico» (Pardo Bazán, 2009: 101).

⁵⁵² Tanto en *Claude Gueux* como en *Le Dernier Jour d'un condamné*, ya sea parapetándose tras un personaje o formulando la denuncia a cara descubierta desde el prefacio, el autor de *Notre-Dame de Paris* utiliza la literatura para hacer un llamamiento a la clase dirigente: «Señores del centro, señores de los extremos, la mayoría del pueblo sufre. Lo llaméis república o lo llaméis monarquía, el pueblo sufre. Es un hecho» (Hugo, 2011: 246).

2. DE LOS EXTRAVÍOS DE LA BESTIA INADAPTADA

El privilegio de la subjetividad introdujo la noción del vínculo profundo entre el artista y su obra. Muchos creadores modernos se entregaron al oficio con la mentalidad de estar jugándose en ello la honra y aun la estima en que se tenían a sí mismos porque, en el siglo XIX, «la relación entre la vida y la obra se considera determinante» (Guillén, 2007: 196). El Romanticismo llegó a entender esta última como una prolongación de su artífice, lo cual explica el extremismo de algunas resoluciones suicidas, siendo el rechazo social de la obra sentido como una negación del individuo que le ha dado forma:

El día que el hombre se desprecia, o que se ve despreciado, cuando la realidad de la vida está en desacuerdo con sus esperanzas, se da muerte y rinde homenaje así a la sociedad ante la cual no quiere aparecer desprovisto de sus virtudes o de su esplendor. [...] Hay tres tipos de suicidio: [...] el suicidio que no es más que el último ataque de una larga enfermedad; [...] luego está el suicidio por desesperación, y, finalmente, el suicidio por razonamiento (Balzac, 2015a: 662).

Aun así, a la mayoría de artistas novelescos los sostiene la creencia en su propia validez⁵⁵³. Ya hemos examinado el caso de Segundo y lo veremos próximamente en Pío Cid. A ambos la negativa del público los exonera de dudas acerca de su talento porque, pese a la decepción sufrida, uno y otro toman resoluciones que les posibilitan seguir viviendo sin renunciar al concepto que se habían formado de sí mismos.

No es tal en *Declaración de un vencido*, a la que por cierto Yvan Lissorgues (1988: 238) no citaba entre las novelas naturalistas de Sawa. Su artista se lanza a la aventura, sin sospechar que va a ser engullido por la misma ciudad-monstruo que en Antonio Azorín despertaría años después «furibunda agresividad [...] por todo y contra todo» (Martínez Ruiz, 2020: 320). Observaba Alberto Beretta que las premisas del naturalismo no fueron «molto favorevoli alla produzione di buoni romanzi di formazione, perché spostavano il baricentro della narrazione dall'interesse per le dinamiche psicologiche soggettive verso la descrizione/denuncia di una realtà esteriore, di norma degradata e negativa» (Beretta,

⁵⁵³ Un caso interesante es el de Frenhofer en *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Su perpetuo rehacer el cuadro es la constatación de una experiencia rumiativa en la que el sujeto pone de manifiesto la duda y la desconfianza internas que lo invaden: «Salta a la vista que la finalidad de la duda es prevenir la comisión de cualquier error» (Villegas Besora, 2011: 368); por ende, al no concluir nunca su actividad febril, el personaje simplemente no concede la posibilidad de que sobrevenga el fracaso. En el relato de Balzac, solo una fuerza externa como la intromisión de otros artistas en el estudio es capaz de interrumpir el círculo vicioso en que el artista se halla inmerso. La mirada ajena sobre la obra oculta invalida de súbito el sistema del obsesivo pintor, que, comprendiendo estropeada su mejor obra, ve así materializado el mayor de sus miedos y es incapaz de asumir su propia derrota.

2009: 69). En esta novela, la formación del protagonista tiene lugar, en efecto, a golpe de desencuentros, y no puede culminar con éxito desde que la Providencia ha desaparecido del mundo donde el héroe habita. Madrid se configura a modo de espacio selvático, lleno de peligros para la «romántica reproducción de Werther» (Navarro, 1993: 305) que algunos críticos han visto en el evocador. Todo en su entorno es sórdido y tiene un fondo o una forma perversos: la oficina del periódico que lo contrata, su primer artículo plagado de erratas y hasta la mujer-musa, de manos «un tanto groseras, ligeramente deformadas» (Sawa, 2009: 193). Las condiciones desfavorables del medio imposibilitan el equilibrio orgánico.

Recordemos que, aplicando el evolucionismo a la literatura, la adaptación de los caracteres se vuelve condición indispensable para asegurar su continuidad. Ningún ser que no desarrolle ciertos mecanismos puede sobrevivir. Carlos no solo no pertenece al género de los resilientes, antes anticipa su final en cuanto siente que la suerte lo abandona. Su «era preciso sucumbir» (Sawa, 2009: 216) se repite desde el undécimo capítulo como una sentencia que no deja ningún resquicio a la esperanza⁵⁵⁴:

¿Qué es lo que ahora me quedaba que hacer? ¿Envilecerme más? Bueno; pero antes quise volver a ensayar si la sociedad me permitía que fuera un miembro útil. Pedí trabajo en todas partes, y no me lo concedieron en ninguna. [...] De todos los medios que se me ocurrían para presentar la dimisión de mi personalidad, vestirme una librea es el que se me antojaba más insensato. [...] Advertí entonces que yo era más débil de lo que me figuraba (222).

Al ver defraudadas sus expectativas, el escritor se revuelve contra los demás, pero también —y esto es más importante— contra su propia imagen. Aun cuando el progreso

⁵⁵⁴ Idéntico sonsonete acompaña los desmanes del pintor Gamoda en *La mujer de todo el mundo*: «Así llegó a las dos miserias, a la moral y a la material: había perdido el hábito del trabajo y se hizo holgazán. Había perdido el hábito del pensamiento y se hizo idiota. Un miserable más. [...] *Era preciso morir*» (Sawa, 2013: 134). Tanto recuerda esta afirmación al condenado de Hugo como a Werther y su «quiero morir», repetido también con violento deseo cuando el personaje se cree sin salvación, en una de sus últimas cartas: «No es desesperación, es certeza de que ya he concluido» (Goethe, 2001: 160). Todavía en 1902, el genio abortado de *Amor y pedagogía*, viendo sus propósitos malogrados, dirá que «el que no cumple su fin debe dimitir... Dimito, dimito, me mato» (Unamuno, 2008: 148). Una desesperanza semejante experimenta Andrea Sperelli, el esteta decadente, encontrándose física y psicológicamente aislado: «Dentro de él solo quedaba un frío abismo vacío; en torno a él, una naturaleza impasible, fuente perenne de dolor para el alma solitaria. Toda esperanza se había apagado; toda voz había enmudecido; toda ancla se había roto. ¿Para qué vivir?» (D'Annunzio, 1991: 234). En el fondo, la angustia existencial de románticos, realistas, decadentes y existencialistas es la misma, aunque se exprese bajo distintas fórmulas, se atribuya a diversas causas y traten de distraerla recurriendo a diferentes métodos. Carlos Alvarado tiene muy poco que ver con el personaje italiano que acabamos de citar, y sin embargo, amainado el furor, los términos en que se expresa su desamparo son casi idénticos: «Tuve miedo al principio, y luego rabia, ímpetus furiosos de destrucción, y después frío solamente. Un frío ártico, que me penetraba hasta el tuétano de los huesos» (Sawa, 2009: 217).

de su declive se describa echando mano de imaginiería fisiológica, el diálogo interior sigue siendo el del individuo desesperado por no poder aferrarse espiritualmente a nada —ni siquiera al arte—: «¡Ah!, ¡si yo fuera creyente de la otra vida!» (245). Carlos no dispone todavía del recurso que veinte años después Malte, el poeta de Rilke, invocará cuando presenta que el mundo se precipita sobre él⁵⁵⁵. Sin mentores que lo orienten ni divinidad que lo ampare, el vencido de 1887 se cree existencialmente solo y reacciona encastillándose en sus convicciones, en sintonía espiritual con Pierre Sandoz, portavoz de la conciencia de Zola en *L'Œuvre* (1886), cuando dice que «nosotros ya no creemos en Dios, creemos en nuestra inmortalidad» (Zola, 2015: 355). Idéntico alarido emitirá el artista proscrito de *El escultor de su alma* (1898): «Yo tengo mi fe en mí mismo / y tú la pones en Dios» (Ganivet, 1999a: 55).

No es el de Sawa el único protagonista novelesco que se regodea en su propia miseria e incluso, más que resignarse, se envanece de ella. La pobreza como medio de «purificación por el fuego de la adversidad» (Pérez de Ayala, 1991: 170), prueba de poseer una conciencia superior que no se deja sobornar⁵⁵⁶, la advertimos también

⁵⁵⁵ «Siempre he creído que podría llegar alguna ayuda. Y ahí está, en mi propia escritura, algo por lo que yo he rezado noche tras noche. Lo he copiado de los libros en los que lo he encontrado para tenerlo muy cercano y que surgiese de mi mano como si fuese una creación propia. Y ahora quiero volver a escribirlo, aquí, arrodillado frente a mi mesa» (Rilke, 2016b: 301). Lo que Malte copia y relee como si se tratase de un mantra protector son versos de Baudelaire (un fragmento de «À une heure du matin», de *Petits Poèmes en prose*, 1869) en los que el poeta suplica, deseando creer, más que en la divinidad, en sí mismo: «Seigneur mon Dieu! Accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise!» (*apud*. Rilke, 301).

⁵⁵⁶ La misma conciencia de que hacía gala el cáustico Pétrus Borel en el prólogo a sus *Rapsodies* (1832): «Si j'ai pris plaisir à étaler ma pauvreté, c'est parce que nos bardes contemporains me puent avec leurs prétendus poèmes et luxes pachaliques. [...] Si je suis resté obscur et ignoré; si jamais personne n'a tympanisé pour moi, si jamais été appelé aiglon ou cygne; en revanche, je n'ai jamais été le paillasse d'aucun» (Borel, 1868 : III). También los pintores procuraban sublimar la escasez: «Y el que continúa guardando la pobreza para sí y la ama, posee un gran tesoro y oirá siempre con claridad la voz de su conciencia» (Gogh, 2003: 25-26). Gracias a las memorias de Cansinos Assens sabemos que esta postura la mantuvo el propio Sawa toda su vida. Todavía a principios del siglo XX, decía el novelista que «la adversidad es como mi perro, [...] que solo les ladra a los hombres de talento» (Cansinos Assens, 1996, I: 75). A fuerza de repeticiones, la correlación entre talento y pobreza se hizo tópico. Vasari ya ponderaba su valor en la biografía de Pietro Perugino: «Cuánto beneficia la pobreza a los artistas, cualquiera que sea su especialidad, y cuán poderosamente obra para empujarlos a la perfección, llevándolos hasta los más altos grados de la excelencia» (Vasari, 2013: 209). Esta idea fructificó prodigiosamente en España, auxiliada sin duda por la mala salud de nuestro mercado artístico: «Solamente entre españoles se encuentra el tipo de hombre que ha hecho compatible el hambre con el orgullo y a quien no envilece la pobreza» (Pérez de Ayala, 1991: 59). Con todo, el Romanticismo contribuyó a hacer de la indigencia casi un requisito: «“Murió pobre e incomprendido”, es la última frase de las biografías de célebres artistas, como si morir “rico y amado” fuese un pecado que mancha su genio» (López Mato, 2011: 22). Incluso después de muerto, todavía en *Lucas de bohemia* (1920-1924) veremos a Sawa predicando el mismo credo: «¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! ¡Y no me parte un rayo!» (Valle-Inclán, 2017: 345).

ensalzada en Caín Marchenoir, el Cristo iracundo de la primera obra de León Bloy, que vio la luz en esos mismos años⁵⁵⁷:

Nunca podré acomodarme ni consolarme con lo que veo. No pretendo reformar un mundo irreformable, ni hacer abortar Babilonia. Soy de los que claman en el desierto y devoran raíces del zarzal de fuego. [...] Mientras no me maten, seré el consignatario de la Venganza, y el más obediente servidor de un extraño Furor que me encargará hablar. [...] Ahora ¡que se cumpla mi espantoso destino! ¡El desprecio, el ridículo, la calumnia, la execración universal, todo me da igual...! Podrán matarme de hambre, no me impedirán ladrar bajo los estribos de la indignación (Bloy, 2019: 26-27).

En una sociedad que no valida ni disculpa conductas disolventes, y precisando como precisa el artista disruptivo de la indulgencia colectiva para ser quien dice ser⁵⁵⁸, al *alter ego* sawiano le es imposible aceptar otro papel que el que considera suyo por derecho natural; «tiene, pues, necesariamente que padecer por causa del mundo y de los hombres; por eso, el fondo de su ser es el mal humor y se revuelve con un disgusto rencoroso contra la naturaleza, la sociedad, las instituciones públicas que le irritan y le hieren, porque no sabe acomodarse a ellas» (Nordau, 2004, II: 37). De la escasez material llega a la anulación moral, y de ahí a la condición de bestia humana, de creador a destructor de una estructura que no acepta por no estar hecha a la medida de su deseo⁵⁵⁹.

Después de que la primera amante lo abandona, él continúa buscándola a hurtadillas, ya sin rastro de los antiguos visos de idealidad; la musa deviene así objeto

⁵⁵⁷ A propósito de *Le Désespéré* (1885) afirmó Rubén Darío que era una obra maestra, por ser «el autor mismo [quien] grita, denostando y maldiciendo con toda la fuerza de su desesperación. En esa novela, a través de pseudónimos transparentes y de nombres fonéticamente semejantes a los de los tipos originales, se ven pasar las figuras de los principales favoritos de la Gloria literaria actual, desnudos, con sus lunares, cicatrices, lacras y jorobas» (Darío, 1999: 90).

⁵⁵⁸ Esa indulgencia en que Lombroso reconocía una constante histórica, y de la que todos aspiran a beneficiarse porque, como aseguraba Fulgencio Entrambosmares, «genio es el que corrige la plana al Supremo Autor» (Unamuno, 2008: 78): «L'histoire atteste que le sens moral n'est, en rien, fonction de l'intelligence. Les grandes hommes en ont été si souvent dépourvus que le monde s'est souvent vu contraint d'inventer pour eux une morale spéciale qui se résume dans cinq mots souvent prononcés par eux: [...] "Tout est permis au génie"» (Lombroso, 1889: 464).

⁵⁵⁹ No coincidimos con la interpretación que Gilberto Paolini hizo del suicidio del personaje, leyéndolo como «un acto honorable, una acción altruista, [...] el grito de angustia que incita a la acción depurativa de la sociedad» (Paolini, 1998: 111). Carlos, más que sacrificarse, parece que estuviese desafiando al sistema al disponer sobre lo único que no le ha sido arrebatado: «La sociedad me condenaba a ser un miserable toda la vida. Bueno. Pues yo me alzaba de la sentencia, y destruía mi vida porque me daba la gana, porque no quería ser un miserable. ¡A ver lo que toda la sociedad junta puede contra una voluntad aislada, cuando esta voluntad es irrevocable!» (Sawa, 2009: 243). Desde nuestro punto de vista, no es una redención lo que pretende, sino emitir una negación tan ruidosa como está en su mano y, sobre todo, dejar constancia por escrito de las razones por las que lo hace para que otros asuman su ejemplo: «Todo suicidio solitario, cuando no es por resentimiento, es, en cierto modo, generoso o despreciativo. Pero se desprecia en nombre de alguna cosa. Si el mundo es indiferente al suicida es porque este tiene una idea de lo que no le es o podría no serle indiferente» (Camus, 1978: 13).

puramente material, al que el artista-animal acude movido por un «brutal apetito de lujuria» (Sawa, 2009: 221)⁵⁶⁰. También se entrega al alcoholismo, asociándose, por último, a una prostituta contra cuyo cuerpo desahoga la frustración de sentirse feminizado —un Pigmalión invertido—: «Yo perdí por completo mi personalidad, hasta convertirme en *el querido de Pura la bonita*, y nada más» (239). Una mezcla de determinismo tremendista y malditismo baudelero es lo que conforma el ser de este personaje, hijo de una situación sociocultural y un imaginario científico-literario muy concretos. Precisamente Baudelaire cantó a la muerte de los artistas destinados a sucumbir⁵⁶¹, «aquellos escultores / condenados, marcados por un baldón, que marchan / dándose martillazos en el pecho y la frente» (Baudelaire, 2011b: 477).

En contraste con la indulgencia de Pardo Bazán, a Sawa no le atrajo en absoluto la vía conciliadora. Tanto Segundo como Carlos reaccionan rompiendo literal y figuradamente con la literatura, pero lo que el uno arroja por la ventana, pensando «allá va la gloria» (Pardo Bazán, 1999a: 815), es la crítica ajena, mientras que el otro inmola su propia obra —es decir, a sí mismo— al grito de «allá va todo mi porvenir» (Sawa, 2009: 217). La diferencia entre ambos resulta notoria: el de Pardo Bazán salvaguarda su identidad, ausentándose del medio para conferirle un nuevo sentido; el de Sawa abdica de su propio ser, exponiendo su testimonio —única obra destinada a sobrevivirle— como aviso a los que le sucedan. En el primero, la acción se circunscribe al plano de lo particular y no aspira a traspasarlo; en el segundo, «la virtualidad moral de esta acción pervive incluso más allá de la propia obra viva, pues transmitida literariamente consigue multiplicar su efecto docente, *re-formador*» (Fernández, 2005a: 98). Y, sin embargo, tanto una novela como otra, con o sin voluntad de aplicabilidad general, resultan

⁵⁶⁰ La degradación del escritor recuerda en ciertos aspectos a la de Charles Demailly. El francés de la novela de 1860 acaba poseído por sentimientos malsanos al poco de casarse con una actriz. Desencantado al notar que Marthe no lo apoya —«en el fondo..., la juzgo estúpida porque no me cree un genio» (Goncourt, 1951: 321)—, el joven dramaturgo principia a mirarla como a un ser indigno de sus amores. Todo cambia cuando ella se une a un antiguo rival de su marido. En un cierto punto del relato, Demailly comienza a oír voces que le recuerdan insistentemente la deshonor. Concluye recluido en un psiquiátrico, incapaz de trabajar en sus comedias, como el de Sawa termina usando sus manuscritos de combustible para sobrevivir al invierno de la miseria, convencido de que la unión carnal con una adúltera marcó el inicio de su corrupción física y mental. Ambos procesos presentan el denominador común de la mujer-abismo, «catalizador de la esencia animal del hombre, de su instinto genésico que no se cumple en la mujer infame [...] y que termina por agostar también la búsqueda masculina de la obra artística» (Fernández, 2005a: 89). Algo similar le sucede al pintor de Giovanni Verga con su Eva, una vez que esta pierde la condición de ídolo a ojos del artista: «Tengo celos, no de tu corazón, sino de tu cuerpo» (Verga, 1924: 183).

⁵⁶¹ Véase también en las *Fleurs du mal* (1861), a colación de su orfandad metafísica, el poema «La sima»: «Al fondo de mis noches Dios con su sabio dedo / traza una pesadilla multiforme y sin tregua» (Baudelaire, 2011c: 569).

homologías esencialmente subjetivas, sin apenas presencia de lo social, sintomáticas de un estadio en el que la herencia romántica sigue muy presente.

Los artistas del hispalense, imbuidos de una idea preconcebida que todo lo dispone de antemano, son productos formados de una sola pieza. La vida los zarandea y el espíritu colapsa sin que se verifique ningún cambio sustancial. La frontera entre el determinismo taineano y el caprichoso hado romántico se desdibuja así hasta quedar ambos confundidos. Prueba de ello es que el desenlace de *Declaración de un vencido* pareció forzado incluso a uno de sus admiradores:

Esta novela es un libro extraño. [...] Desde el primer momento se advierte que el autor lo ha subordinado todo a su propósito de describir la absorción en la nada de un desgraciado. [...] Al leer la novela de Sawa acometen violentos deseos de interponerse ante el autor y gritarle: «¡Detente! Que ese hombre no debe perecer así; que eso es falso; [...] que todo eso resulta absurdo, y que, en vez de hacer un estudio del natural, estás escribiendo una leyenda, que merecía, por su pesimismo bastardo, estar escrita en alemán». [...] En suma: *Declaración de un vencido* es un libro muy desigual, y que no constituirá nunca verdadero timbre de gloria para su autor (París, 2017: 103-104).

Ni a Eudoro en *La mujer de todo el mundo*, blandiendo un puñal en la vía pública y jaleando a las fuerzas del orden, ni a Carlos, que quiere «morir cantando para asombrar a la gente» (Sawa, 2009: 249), les restaría una opción salvadora. El último a duras penas se solaza descargando la responsabilidad de su debacle sobre el universo en pleno, incluida esa divinidad en la que afirma no creer, y a la que sin embargo no cesa de nombrar, rebelándose también, pues, contra ella⁵⁶²:

Yo le había pedido a Dios consuelo en un momento de extravío, y Dios no me había escuchado; yo le había pedido caridad a la gente, y la gente me había rechazado; yo le había pedido amor a una mujer, y la mujer me había hecho traición. [...] ¿Hice mal en llegar a la conclusión de que, puesto que la sociedad era mi enemiga, mi más imperioso deber consistía en sublevarme contra ella? (Sawa, 2009: 238).

⁵⁶² «La figura trágica del artista moderno lleva consigo el conflicto religioso, el enfrentamiento entre arte y fe como dos formas diversas de la trascendencia, una feroz pugna entre el creador terrenal y el supremo hacedor que rompe la idea de colaboración de Dios y el artista que el demiurgo representaba como continuador de la obra divina» (Henares Cuéllar, 2005: 113). Pura Fernández (2005a), en su lectura de *Declaración de un vencido* y *La mujer de todo el mundo* como versiones del mito de Pigmalión derrotado, enfoca la presencia de la mujer-musa-vampiro como destructora de las potencias intelectuales del creador. Pero detrás de esa criatura desnaturalizada y temible está la sociedad, y sobre ella gravita una autoridad cuya existencia se pone en duda, alternativamente reconocida y despersonalizada, que es la que ordena el curso de los acontecimientos y hace sentir al artista todo el peso de su abandono: «Una gran fe me hubiera dado consuelo. No creía más que en mí mismo» (Sawa, 2009: 242).

Un último matiz: Carlos interpela a la concurrencia desde el estrado novelesco en numerosas ocasiones. De las obras seleccionadas para nuestro estudio, la suya es la única que combina la filípica con la adopción de una perspectiva de personalismo cómplice. Aún más, el de Sawa resulta ser el artista que más constantemente dirige y se formula preguntas a lo largo del relato, tanto a sí mismo como al lector implícito: «¿Verdad, los que leáis este libro, que no me queda más recurso que ese?» (Sawa, 2009: 160); «¿qué hacer?» (151; 152; 208); «¿qué recurso me queda por intentar?» (215); «¿dónde, Dios mío, dónde?» (237); «¿qué queréis que hiciera un desesperado como yo?» (238). Su espíritu combativo, reconociéndose desconcertado, excede el afán epatante del bohemio prototípico. En el fondo de su queja despunta la necesidad de comunicarse con una muchedumbre a la que el artista detesta, pero que no deja de ser, al fin, la única interlocutora posible entre tantas incertidumbres⁵⁶³. Ese aferrarse a la vida hasta el último momento, inspirado por el miedo a lo desconocido, origina una paradoja existencial que se trasluce intacta en algunos pasajes de su póstuma *Iluminaciones en la sombra* (1910): «Yo no hubiera querido nacer; pero me es insoportable morir» (Sawa, 1977: 130).

⁵⁶³ Nostalgia de realidades paralelas la sentía también el héroe de Valera, cuando «le entraban vehementísimos deseos de comunicar con otros seres superiores, a ver si sabían más que los humanos, y con su favor y auxilio acertaba él a penetrar en los misterios del mundo visible y del invisible» (Valera, 1970: 105-106).

V. LOS ARTISTAS CLAUDICANTES

La desesperanza de lograr la belleza con la que se ha soñado lleva a refugiarse en la mediocridad.

GUSTAVE FLAUBERT

Los artistas analizados en capítulos anteriores, pese a vivir en sociedad, existían únicamente en función de sus aspiraciones. Muy poco en sus novelas —nada, en la de Sawa— se mueve fuera de ese círculo, ni recibe atención sino en la medida en que los caracteres secundarios ejercen de oponentes o aliados respecto del fin particular de la conciencia protagonista. Teníamos entonces a un par de héroes cuyo conflicto dimanaba de la «disimetría originaria de la relación de yo con el otro» (Ricoeur, 2006: 197)⁵⁶⁴ que está en la base de las sociedades modernas. Ambos textos relatan experiencias de construcción identitaria fallidas por no lograr el reconocimiento colectivo requerido para *ser* del modo en que los sujetos pretendían. En el primer caso, la narración adopta un carácter con fondo aleccionador, mientras que, en el segundo, la perspectiva homodiegética invita a presenciar el proceso prescindiendo por completo de lo externo. Ninguno supera el propósito de escenificar un desencuentro entre el ser y el medio y la posterior disolución del elemento en minoría, excluyendo del foco narrativo lo diverso. El sistema, en esos mundos, es para los interesados una fuerza estática, sólida e indeterminada.

Sin embargo, la causa de la escisión interna del artista no puede entenderse desligada de los fundamentos del mismo sistema que determina su profesión. Después de todo, tampoco el artista tendría en las novelas la entidad que le conocemos si se suprimieran los anclajes que lo vinculan a su estrato de procedencia. Apuntamos, claro está, hacia ese grupo social nacido de una revolución civil, promotor de una organización política en la que cada individuo tiende a la satisfacción de sus intereses y define su posición frente a los demás con base a la propiedad. En el sistema de dependencia multilateral contemplado por Hegel en los *Principios de la filosofía del derecho* (1821),

⁵⁶⁴ Ricoeur explora en el tercero de los estudios que componen *Parcours de la reconnaissance* (2004) la categoría existencial de reciprocidad entre estos dos polos desiguales, su dimensión ético-política y los términos en que esta se realiza o desrealiza según Hobbes y Hegel, dialogando asimismo con el estudio que al asunto dedicó Axel Honneth. Este tema nos interesa aquí, en este capítulo más que en los anteriores, en la medida en que nos sirve para exponer los fundamentos de la transacción que está en la base de la integración social del individuo —artista, en nuestro caso— contemporáneo.

cada miembro de la comunidad se sirve de los otros como medio a la par que necesita de los demás para realizar sus fines. En el núcleo de dicho sistema, el trabajo es considerado un proceso de mediación que, especializándose, emplea la materia y le asigna un valor acorde a las necesidades. En última instancia, el trabajo es lo que divide, clasifica y proyecta a los individuos⁵⁶⁵.

La universalidad que hace dependientes a los particulares —aquí se cifra la clave— implica sometimiento, participación en el teatro de máscaras en que para Marx había devenido el pacto social. El artista, obligado a transformarse en un agente operativo de la cadena, entabla una lucha que tiene por objeto legitimar su acción en el plano jurídico. Dicha acción, además, debe estar supeditada al concepto de lo ético, lo cual implica que el individuo renuncie a su particularidad⁵⁶⁶. Para conquistar el reconocimiento apetecido precisa, siguiendo de nuevo a Ricoeur, establecer una «forma contractual del intercambio» (Ricoeur, 2006: 249). En la moderna sociedad civil, la sanción del éxito del individuo depende de la justificación de su oficio en el contexto en que este se desarrolla. Su problema en el siglo XIX radica en una cuestión de aplicabilidad y crédito:

Solo una sociedad abierta a las ideologías del progreso científico y técnico [...] podía alumbrar la idea de una vanguardia del arte, pequeña asamblea de magos, profetas y adelantados calcada de la pequeña cohorte de sabios que se basta para hacer avanzar los conocimientos. [...] En ese ideal de pequeñas sociedades de sabios que colaboran para hacer avanzar el espíritu humano, ¿qué papel podía desempeñar el artista, reducido en adelante a la compañía incierta y fluctuante de los grupos y las ahumadas discusiones de café, y privado de esas otras Royal Societies que habían sido para él corporaciones, gremios o academias en la época de su ascenso en la jerarquía social? (Régnier, 1998: 25-26).

⁵⁶⁵ Citamos del parágrafo 183: «En su realización, el fin egoísta, condicionado de ese modo por la universalidad, funda un sistema de dependencia multilateral por el cual la subsistencia, el bienestar y la existencia jurídica del particular se entrelazan con la subsistencia, el bienestar y el derecho de todos, se fundamentan en ellos y solo en ese contexto están asegurados y son efectivamente reales» (Hegel, 1999: 304). Véase, en la introducción al segundo capítulo de la tercera parte de los *Principios*, los párrafos 182 a 256, donde se ocupa de los niveles de la sociedad civil, los fundamentos de las relaciones entre sus miembros y los momentos por los que esta atraviesa en su transición hacia el Estado.

⁵⁶⁶ Esta cuestión importaba ya en las dos narraciones precedentes y va a determinar aún más la conducción argumental de las restantes. Guarda relación con el concepto de autonomía visitado en el cuarto capítulo de la *Fenomenología del espíritu*: la autoconciencia, para ser tal, tiene que percibirse distinta de otras y ser a su vez reconocida por otras (*vid.* Hegel, 2010: 257-271). Reproducimos el agregado al parágrafo 15 de los *Principios*: «Lo racional es la ruta por la que todos transitan y nadie se distingue. Cuando un gran artista consuma una obra, se puede decir: *así* tiene que ser. Esto expresa que la particularidad del artista ha desaparecido completamente, que en la obra no aparece ningún procedimiento afectado» (Hegel, 1999: 96).

El artista, en tanto servidor y productor que no posee los medios, se mantiene a expensas de la aprobación y demanda de otros. En la sociedad burguesa, esto lo convierte en un sujeto vulnerable por su posición oscilante entre los centros de poder y la periferia; pero, independientemente de que alcance o no el éxito deseado, el hecho es que la única vía transitable para él pasa por vender su habilidad: «Si la fuerza de trabajo se encuentra en el mercado como mercancía de su poseedor, cuya venta se efectúa bajo la forma de pago por el trabajo, en la forma del salario, su compraventa no se distingue absolutamente en nada de la compraventa de cualquier otra mercancía» (Marx, 2000b, II.I: 38).

Se ha dicho que, desde su proletarización —y especialmente en el caso de los artistas plásticos, dada la naturaleza de su obra—, pintores y literatos asumen un papel en la industria de la cultura, con todo lo que ello implica. El desequilibrio entre esfuerzo y beneficio⁵⁶⁷, la enajenación del producto después de vendido, la inestabilidad de los ingresos obtenidos a cambio, la carrera contra la competencia y, en suma, la dificultad de vivir decentemente de los frutos del intelecto⁵⁶⁸, sumada a la despersonalización sentida como vasallaje al gusto mayoritario, proporcionan una buena base para armar conflictos sustanciosos en el plano narrativo. El sujeto artista-intelectual, que históricamente ya había planteado problemas por el mero hecho de serlo, se torna símbolo de la infelicidad consciente —a menudo resentida, ergo potencialmente subversiva— al hacerse obrero:

En el plano consciente y manifiesto, *la vida económica* se compone de gentes orientadas exclusivamente a producir valores de cambio, valores degradados, a los que se incorporan algunos individuos —los creadores en todos los terrenos— que continúan orientados esencialmente hacia los valores de uso, y que por ello se sitúan al margen de la sociedad, transformándose en individuos problemáticos, y naturalmente incluso estos [...] no podrían dejarse engañar por las degradaciones que sufre su actividad creadora en una sociedad que produce para el mercado, inmediatamente que se manifiesta al exterior, en cuanto queda

⁵⁶⁷ «¿Qué puede esperar aquí el novelista? Fijemos el plazo de medio año para *planear*, madurar, escribir y limar una novela, esmerada en la forma y meditada en el fondo: ¿cuál es el producto? Valera declara que su *Pepita Jiménez* —su perla— le habrá valido unos ocho mil reales. [...] Casi comprendo que prefiera la embajada» (Pardo Bazán, 2009: 168).

⁵⁶⁸ Reproducimos aquí dos testimonios elocuentes. El primero es carta del escultor Victorio Macho a cierto cliente que acababa de rechazarle el presupuesto de un encargo; la otra es nota de López Bago a Galdós fechada en 1883, es decir, apenas un año antes de que los controvertidos ciclos novelescos del remitente le permitiesen asentar los cimientos de una modesta fortuna: «Muy señor mío: en vista de su manifiesta ignorancia de lo que es una verdadera obra de arte, ahí le remito esa caja con los fragmentos que he podido reunir del busto de su señora, a quien pido mil perdones por el trance de violencia a que me ha obligado la incomprensión de usted. Sin embargo, espero que en estos fragmentos reconocerá usted que mi obra no era mala, ni el precio que le ponía, exagerado. Quédese usted con su dinero, y yo, con mi dignidad» (*apud.* Guillén, 2013: 297); «queridísimo amigo: En crudo y pronto. Desde ayer no hemos comido mi familia y yo. Por Dios, envíeme lo que pueda como una caridad (pues eso es en suma) a la casa donde estoy pasando cuyas señas son adjuntas, entrégueselo al portador» (López Bago, 2005: 370).

materializada en un libro, un cuadro, la enseñanza, una composición musical, etc., que posee un cierto prestigio, y por tanto, un cierto precio (Goldmann, 1967: 25).

Más allá de las poses dictadas por usos socioculturales o doctrinas pseudocientíficas, la necesidad de pertenencia al grupo ordena que el sujeto module sus expectativas. Dicha renuncia, trasladada al ámbito literario, implica un cambio de óptica para con el agente protagónico, que pasa de ser una figura de atención preferente o una voz totalizadora a empequeñecerse y convertirse en elemento accesorio, ni más ni menos relevante que otros componentes de la estructura argumental. Así, frente al biografismo que en anteriores obras personalizaba el conflicto narrativo, en el presente capítulo se aborda el examen de dos tipos de artista hechos artesanos para facilitar su propia inserción en el sistema de mercado.

1. A PROPÓSITO DE JOSÉ ZAHONERO Y EL PRECIO DE CREER Y CREAR

Antes de sumergirnos en el análisis de los dos pintores intervinientes en *Bullanga* (1890), y dado que en este punto se trata de introducir una obra hoy casi tan ignorada como desapercibida pasó en su época, parece oportuno dedicar algunas líneas a la presentación del autor que le dio forma. Ello resultará útil en tanto en cuanto las peculiaridades de su trayectoria profesional puedan arrojar alguna luz sobre las elecciones de los personajes que aquí nos ocupan.

Las pocas investigaciones llevadas a cabo sobre la biografía y producción de José Zahonero revelan que llegó a ser un escritor de mediano éxito en el ambiente literario del Madrid finisecular. José Antonio Bernaldo de Quirós (2004: 207-208) resaltaba sus buenas relaciones políticas y sus dotes de orador y cuentista. De la amistad con Eduardo López Bago y los del círculo del naturalismo de barricada resultó su obra más conocida, *La carnaza* (1885), con escenas de una crudeza que «elevan las cotas del tremendismo a unos niveles difícilmente comparables a los zolescos» (Fernández, 1995: 124-125), y a la que sus correligionarios republicanos dedicaron elogiosas críticas en la prensa⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ «La forma literaria de *La carnaza* es verdaderamente notable, y no solo acusa un adelanto grandísimo respecto a las anteriores producciones del Sr. José Zahonero, sino que coloca a este entre los primeros escritores de nuestra patria. El estilo es el hombre, se ha dicho; pero pocas veces con tanta verdad como en el presente caso. Dicción brillante, incorrecta alguna vez, espontánea y genial siempre: frases oportunas, ingeniosas, cáusticas y profundas, no formadas en larga y penosa gestación, sino fáciles, creadas por decirlo

Zahonero se destacó como uno de los defensores más tempranos de la novela médico-social, sin perjuicio de que también fuese luego el que más enérgicamente renegaría de sus principios. De acuerdo con el deán José Polo Benito, quien lo trató y redactó a instancia suya el prólogo a *Manojito de cuentos* (1928), el autor de *Bullanga* se habría iniciado en el cultivo de la literatura naturalista no por convicción verdadera, sino obedeciendo «al empuje de perentorios menesteres de linaje subalterno, pero, ¡ay!, de ejecución inexcusable» (Polo Benito, 1928: 9). Ello no parece ajustarse del todo a la realidad, en vista de las encendidas defensas que desde 1880 sostuvo respecto de la poética del autor de *Nana* en la tribuna y la prensa⁵⁷⁰, sin contar la profusión de títulos de índole similar entre los textos dados a la imprenta en aquellos años⁵⁷¹. Es más, a juicio de la crítica reciente, de Zahonero «llama la atención en cualquiera de sus dos etapas el entusiasmo, la sinceridad y coherencia personal» (Arribas, 2013: 407). El mismo Polo se contradijo al admitir que, si nuestro literato pudo ser tomado en su juventud por bohemio empedernido, tal opinión «vino a caer sobre sus espaldas, las más de las veces, porque estas no soportaron el peso de servilismos, ni se curvaron jamás en línea de adulación, ni la inteligencia que sostienen traicionó al pensamiento» (Polo Benito, 1928: 9).

Sea como fuere, aquel giro estilístico inauguró la segunda etapa de su literatura, diferenciada por un propagandismo de signo católico que lo «emparenta con el auge de las tendencias espiritualistas y psicologistas» (Fernández, 1998: 758). Más o menos a comienzos de la década de 1890, el abulense habría resuelto regresar al seno de la religión con entusiasmo de hijo pródigo⁵⁷². A partir de entonces iría desvinculándose

así al correr de la pluma; tal es el estilo de *La carnaza* y tal es también en cierto sentido el mismo José Zahonero» (*La República*, 26-II-1885: 3).

⁵⁷⁰ El 15 de septiembre de 1880 publicó Zahonero —no sin dificultades— el artículo «Emilio Zola», posteriormente recogido en la colección *Zig-Zag* (1881), que le habría valido una carta de felicitación del susodicho, según informa una nota en *El Debate* (12-V-1882: 2). Entre las consideraciones allí vertidas destaca la de que «el pueblo no se ve, no se considera enfermo, pero lo está. Atajad la indiferencia: hacedle despertar. [...] Estúdiense francamente el mal. [...] No debe producir temor alguno la verdad. [...] Todo lo que a ella concierne debe ser cumplido con heroísmo, aunque se mire uno apedreado» (Zahonero, 1881: 37-38).

⁵⁷¹ Colaboró junto a Eduardo López Bago y José Conde de Salazar y Souleret en la colección *En carne viva: cuentos naturalistas* (ca. 1885), además de otras nueve que publicó en solitario. A la autoría de Zahonero responden también, aparte de diversos poemas musicados y piezas teatrales, cerca de una veintena de novelas, alguna de difícil localización actualmente, como *La panza o La reina de la anarquía* (ca. 1893-1900), registrada en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español. Asimismo, Jesús Arribas (2013) ha indexado más de trescientos cuentos en el volumen de su edición conjunta de *El señor obispo* (1887) y *Testavana* (1931).

⁵⁷² Si atendemos al testimonio dado por el autor en sus memorias, él mismo lo habría anunciado en unas declaraciones a la prensa el 22 de agosto de 1889. No hemos podido tener acceso a ninguna referencia periodística que lo corrobore, y lo cierto es que todavía en 1891, coincidiendo con la publicación de *Barrabás*, un aviso en *La Unión Católica* (1-IX-1891: 3) enjuiciaba dicha obra del modo siguiente: «No podemos estar conformes con algunas de las teorías que asienta en su libro el Sr. Zahonero, quien se siente

progresivamente de un género de prosa que, aunque rentable, a duras penas podía conciliar con sus retomadas creencias⁵⁷³. Su caso ofrece un buen ejemplo de hasta qué punto el grado de aproximación del artista a los gustos del gran público podía determinar su fortuna, desde que publicar relatos moralizantes «en las revistas de la época, que preferían historias más frívolas y más modernas, no era nada fácil» (Arribas, 2013: 402). En Zahonero encontramos, pues, a un creador favorablemente acogido mientras se mantuvo fiel a la vena estética en boga, y que a raíz del abandono de dichas filas notó mermados sus ingresos. Fueron probablemente la disidencia de criterio y sus inquietudes espirituales, tan impropias de la atmósfera en que había dado sus primeros pasos literarios⁵⁷⁴, las que lo alejaron del centro de la polémica y le hicieron llevar, en palabras suyas, «agitadísima vida» (Zahonero, 2013: 387).

La novela de nuestros artistas claudicantes coincide cronológicamente con el pasaje incipiente de su autor de una estética cruda a otro tipo de realismo, si no más amable, exponente de una visión del mundo menos catastrofista, en el que la mayoría de sujetos procuran acogerse al fuero social e incluso pueden socorrerse mutuamente. Por otra parte, la técnica narrativa de *Bullanga* trasluce ese sentir que Ernst Fischer (1972: 19) llamó «pérdida de la realidad» debida a la acumulación de estereotipos; esa realidad que en las últimas décadas del siglo XIX había pretendido registrarse como con taquígrafo para sorprenderla en toda su verdad, y que por último resultó un constructo igualmente ilusorio:

demasiado influido por cierta escuela; pero no vacilamos en decir que su obra es interesante y que merece detenida lectura». Arribas (2013: 407) afirma que «pocas veces se asiste en literatura a una transformación tan rápida y radical en un autor como la que se da entre el Zahonero naturalista y el Zahonero católico», si bien, hasta donde sabemos, en ningún lugar antes que en la nota epilodal de *Carne y alma* (1904)—y habían transcurrido quince años— renegó abiertamente de sus primeros escritos.

⁵⁷³ «Muchas [novelas] son las que he dado al público, mas todas ellas nacieron convulsas y desatinadas, no siendo como las anteriores esta *Carne y alma*. [...] Suplícote que me perdones si no tengo por más otras obras que esta y los dichos cuentos, porque las otras fueron hijas de desaires, extravíos y brumosos errores; hoy ya, a Dios gracias, disipados por claridad que ha dado mudanza en todo mi ser. [...] Atiende a que solo deseo la gloria verdadera, [...] manteniéndome en toda la integridad de mi católica religión; que la pasajera gloria de acá, buena a lo más para efímero consuelo en estas prisiones del mundo, temible es cuando se busca por solo ella» (Zahonero, 1904: 257-260).

⁵⁷⁴ Una última muestra de lo extremoso de su giro ideológico y de cómo este debió de desconcertar a quienes lo conocían: comenta López Bago en el apéndice de *El confesonario* que fue Zahonero —«otro que está más grave de la fiebre en que se epidemia todo un siglo» (López Bago, 1885a: 239)— quien lo puso en contacto con Ramón Chés, director de *Las Dominicales del Libre Pensamiento*. El mismo semanario republicano que en 1884 se refería al autor como «querido amigo y correligionario, tan laborioso como ilustrado propagandista del librepensamiento» (12-X-1884: 2), en 1901 lo citó entre los asistentes a una «mascarada clerical»: «Las piedras de las calles se levantarán llenas de escándalo, viendo a esos ricos hacer simulacros de devoción hacia una religión de pobreza» (21-VI-1901: 2).

A la tormentosa diligencia de escribir y escribir de continuo por necesidad, más que por inspiración, uníase la espantosa duda: ¿y el ideal? Era el mundo en que yo luchaba una inmensa plaza de logrerros, de buscones, de leguleyos, [...] y todos ellos, rebullicio en volteo, en brutal concurrencia; así, todos juntándonos, [...] nos podríamos en escepticismo y con diabólico apresuramiento nutríamos nuestra inteligencia devorando mentida ciencia, efímero arte, falsificada cultura (Zahonero, 2013: 378).

A falta de absolutos por los que valga la pena sacrificarse, Anastasio Castro y Luciano Erlós, ni extraordinarios ni brutales, como insectos extraviados en una inmensa colmena tienen que conformarse con el acomodo que sus circunstancias les permiten, tentando el ideal —si es que ello es posible— dentro de sí mismos.

2. ILUSOS DESVANECIDOS: SUPERVIVIENTES EN EL REALISMO IDEOLÓGICO

De la acogida de *Bullanga* en su época es poco lo que puede referirse. Entre agosto y octubre de 1890 se hicieron eco de su publicación ocho diarios distintos, atribuyendo en idénticos términos a la narración un «interés palpitante» y «chispazos de ingenio» (*La Ilustración Ibérica*, 11-X-1890: 643). Ello fue, indudablemente, un gesto de deferencia hacia quien entonces era, si no colaborador habitual de todas sus redacciones, a lo menos «un combatiente infatigable y uno de los hombres más populares en los círculos literarios de Madrid» (París, 2017: 109). Por lo demás, la falta de referencias posteriores indica que la novela, si depurada del anticlericalismo que había caracterizado su estilo en la primera etapa, no siendo quizás aún lo bastante mesurada para pasar por obra de ferviente católico, interesó poco a uno y otro bando.

La historia arranca con la presentación de un herrero de mediana edad, antiguo participante de las revueltas populares que siguieron en 1874 al golpe del general Pavía. Este Juan Mauricio, padre devoto y marxista rabioso, es una de las mil almas que hormiguan inicialmente en los contornos de la novela. Parte de la acción transcurre en un poblado de casas de vecinos del antiguo distrito madrileño del Hospicio, entre una «promiscuidad de existencias [que] se envidiaban, se ayudaban, se criticaban [y] se herían» (Zahonero, 1890: 29). La panorámica esbozada por el narrador en los primeros capítulos muestra en rápido desfile cuadros de miseria entretejidos con escenas de la vida cotidiana; un ambiente sombrío en el que resaltan, como notas de color discordantes, la familia de un empresario de la Sociedad Hispano-Belga y la angelical hija del herrero.

Todo ello forma un conjunto polifónico en el que cada miembro y accidente importan como integrantes de esa realidad. Zahonero dirige alternativamente la atención sobre unos y otros a lo largo de una trama que se desenvuelve lineal y pausada, con abundancia de pasajes descriptivos y frecuente uso del estilo indirecto libre en detrimento de los periodos de diálogo convencionales. En este sentido, en el mundo abierto de *Bullanga* creemos poder detectar un anticipo temprano de la futura novela del siglo XX, caracterizada por «una desaparición más o menos radical del personaje y de un reforzamiento correlativo no menos considerable de la autonomía de los objetos» (Goldmann, 1967: 193)⁵⁷⁵. Aquí los sujetos todavía no se diluyen, pero sí principian a difuminarse en pro del sostenimiento de un ideario.

Así como al examinar las obras anteriores volvimos sobre sus referentes estético-ideológicos, para una interpretación correcta de *Bullanga* es preciso contar con el causalismo romántico y su concepción de la historia como una «lucha entre fuerzas abstractas, encarnadas por individuos o grupos» (Beyrie, 1988: 36), junto al predominio de la bondad atribuido por Gonzalo Sobejano a las narraciones escritas a partir de 1890⁵⁷⁶. Aunque pretendidamente impersonal, el retrato que esta narración ofrece de las clases sociales, su apología de la figura del obrero frente a los arribistas de la burguesía y la aristocracia venida a menos la vinculan a la novela ideológica del primer realismo⁵⁷⁷. La diferencia cualitativa entre unos y otros se plasma precisamente en la trayectoria de los dos héroes artistas que interesan a nuestro trabajo.

Antes de introducirnos de lleno en la vida del primero de ellos, la voz narradora indica de soslayo su presencia en una visita a la fragua de los arrabales. A Anastasio Castro, «tipo marcadamente expresivo de lo que suele llamarse un buen muchacho» (Zahonero, 1890: 53), le corresponde una de las descripciones más elaboradas:

⁵⁷⁵ Recalcaba el sociólogo —siguiendo los postulados de *El capital*— que, desde el asentamiento del nuevo sistema económico a finales del siglo XIX, el ser humano fue objeto sistemático de cosificación al convertirse en medio a través del cual a unos y otros les es dado realizar determinadas transacciones. Quedando todo supeditado al objeto y sus propiedades, lo esencialmente humano —«los valores transindividuales»— tiende a desaparecer, y las creaciones culturales resultan, en sentido amplio, obra de los grupos sociales (*vid.* Goldmann, 1967: 192-198). Posteriormente, el historiador Nicos Hadjinicolaou juzgó erróneo este enfoque, argumentando que «el *portador social* de la obra en cuestión» (1976: 37) es la ideología de clase.

⁵⁷⁶ El investigador se refería a aquellas novelas en las que «se aspira a completar esa insuficiente verdad [la del naturalismo], y a moderar su arrogancia, enaltecendo la bondad del espíritu voluntarioso y caritativo» (Sobejano, 1998: 14). Este sería un estadio intermedio en la evolución de la novela finisecular, superado el naturalista, y previo a aquel que hacia 1900 exaltaría la belleza de las sensaciones y del arte.

⁵⁷⁷ En palabras del crítico soviético, para clasificar el carácter de esta obra podría hablarse de *acontecer ético*, fruto de la coincidencia de autor y personaje «frente a un valor común; [...] [entonces] se acaba el acontecer estético y comienza el ético (panfleto, manifiesto, veredicto, discurso laudatorio o de agradecimiento, injuria, confesión autoanalítica, etc.)» (Bajtín, 2005: 28).

Su rostro causaba esa impresión que producen las frutas maduras, trascendiendo aroma y recordándonos su hermosa vista el verde árbol de que se desprendieron. [...] Era de cuerpo proporcionado y vigoroso; hablaba con vivacidad, en que nada había de atolondramiento e incertidumbre. [...] Vestía con ese particular aseo de los artesanos en domingo, pero carecía del encogimiento que les caracteriza; tenía, por el contrario, algo de la graciosa y gentil flexibilidad y de la inquietud agitante de los artistas (53-54).

Tras esta prometedora entrada, también como por casualidad se hace saber que Anastasio vivió emigrado en Portugal antes de volver a Madrid y entrar al servicio de una litografía, y que durante un tiempo había cortejado sin mucha convicción a la hija de Juan Mauricio. Nada vuelve a saberse de él hasta pasados dos capítulos. Así, mediante acumulación progresiva de datos el lector va enterándose de que su renuncia a la vida nómada la motivaron causas familiares; por sostener a un padre enfermo, una hermana viuda y dos sobrinos de corta edad había desechado el pintor «deseos no bien fijados, vagos pero inquietadores», «insaciable sed de vivas impresiones» y el consabido sueño de dar a luz «con su pincel y su paleta obras de profunda inspiración y señalada maestría» (Zahonero, 1890: 88-89).

Demasiado sensible y exigente consigo mismo para ser un obrero común, a este amable misántropo lo vemos extasiarse al contacto con los perfumes de las clientas y rechazar las insinuaciones de una mujer que intenta seducirlo, tras verificar que la susodicha «era un pedazo de carne con ojos» (95). Lo que en él queda de artista se siente naturalmente atraído hacia la hija del herrero a que aludíamos al inicio, criada por expreso deseo del padre ajena a las fatigas y el desgaste físico de un oficio manual. En virtud de la ley de simetría, Teresa, tal y como Castro se la representa, irradia cierto aire de distinción que la sitúa por encima de la vulgaridad circundante y la aproxima a la imagen que el artista concibe de sí mismo; «una mujer semejante a él, hijo también de gente artesana; pero, según creía, elevado a gustos más refinados» (90). Todo ello convierte a la adolescente en el blanco idóneo para los anhelos de un esteta desposeído de sus ilusiones que, aunque pobre, se intuye superior a los demás.

No obstante, tanto o más que sus cargas familiares pesa sobre el exbohemio el temor de perder el reducido margen de independencia que todavía le resta. Anastasio, enterado además de que un socio del jefe de Juan Mauricio abriga proyectos de boda con Teresa, deshace el hechizo casi a la par que el narrador lo invoca. Poco amigo de las fantasías que suelen torcer el destino de sus congéneres, el artista llega, haciendo balance de su situación vital, al clímax de la renuncia en un expeditivo estilo indirecto que dinamita en

seguida toda posibilidad de enredo amoroso: «Allá se las compusieran todos como les pareciese» (93).

No paran ahí los sinsabores. Exaltado republicano en sus años de libertad —se indica que había combatido junto a Juan Mauricio en los disturbios de Valladolid contra las tropas gubernamentales—, la política parece absurda al pintor en la época en que Zahonero lo sitúa. Aparte de resignarse a adorar a la musa solo en retrato, el héroe trueca su antiguo apetito de aventuras por pasatiempos mediocres. La inercia de la reproducción mecánica se apodera de él, que al dimitir del arte concluye anulando también su propia capacidad expresiva. La alienación impuesta por la estructura económica alcanza en este personaje el más alto grado cuando, de pintor altamente dotado para la perspectiva y el colorido en su primera etapa, llega en Madrid a pasarse las noches «haciendo garabatos con la pluma en una hoja de papel y sin pensar en nada» (96). En el proceso de transigir con los designios de la necesidad, abandonada toda esperanza de realizarse a la medida de su deseo, el tercero de nuestros creadores se ajusta a la clase de sujeto enterrado en vida, privado de sus facultades a fuerza de componer grabados en serie, y todo a cambio de ser algo remotamente parecido a lo que había soñado⁵⁷⁸:

A pesar de esto, durante el día era el mismo de siempre: risueño, un poco temeroso, bastante comedido, pero franco, duro para el trabajo y despreocupado consigo mismo, a punto de hacer por dominar sus propias penas. En realidad, parecía dotado de un carácter igual, dado a la alegría y entregándose sin disgusto al sacrificio por su familia, por el señor Eugenio y la suya, por el aprendiz del taller, por el mundo entero; él creía que la más áspera forma del sacrificio estaba en aceptar de buenas el aburrimiento, y se aburría con toda la resignación que le era posible (Zahonero, 1890: 97).

Frente al modelo de abnegación que acabamos de describir, en el ecuador de la obra surge su antítesis, otro pintor cuyo apodo da título a la novela. Luciano Erlós irrumpe de improviso en la litografía de la calle del Arenal, dispuesto a servir de lenitivo a las melancolías de su antiguo camarada. Las diferencias entre uno y otro habían sido, a decir del narrador, notables desde la infancia, y no solo por la posición dispar de sus respectivas

⁵⁷⁸ Cuarenta años después de publicada *Bullanga*, aún diría en sus memorias el autor, recordando aquella época, lo que sigue: «¿Fe? En qué podía sentirla, cuando el misérrimo naturalismo, [...] el absurdo moderno, la quimera del materialismo [...] nos envilecía, nos embrutecía» (Zahonero, 2013: 377-378). En 1908, el lamento de un Federico Urios atosigado por sus obligaciones familiares se hizo eco de un sentir análogo al de Anastasio: «¡No es gran lástima que siendo yo extraordinario no haya hecho nada de particular!» (Miró, 2015: 196).

familias. El talante sosegado de Anastasio, reflejo de un carácter templado en la adversidad, no puede ser más contrario a la actitud de esta criatura histriónica:

Rueda de sorprendentes cambios y colores era aquella naturaleza sensible y activa; en ella se daba un intento que era seguidamente desbaratado por otro. Deseos, ensueños, glorias y angustias, penas y alegrías, todo pasaba con tal rapidez en Bullanga, que a veces no daba tiempo para estimar un aspecto sin confundirle con los contornos del que de continuo aparecía a desvanecerle y sustituirle (Zahonero, 1890: 114).

Regresado de forzoso exilio tras pelear junto a Anastasio y Juan Mauricio en la batalla del 74, Luciano planea invertir la herencia del difunto padre brigadier en proyectos industriales y urbanísticos⁵⁷⁹. El objetivo último de su ambición es reunir lo suficiente para poder consagrarse a la pintura porque, según manifiesta inicialmente, «la belleza no abdicaba jamás» (111). Con todo, también el bohemio impenitente ha comprendido la conveniencia de tocar al son de los tiempos que corren. Bullanga desea participar como el que más del «afanoso egoísmo por el provecho individual, [...] entre la codicia del capital y las apremiantes necesidades de la gente trabajadora» (122-134). A nivel narrativo, su aparición marca un reduccionismo considerable de la perspectiva, cuya pluralidad declina para centrarse casi exclusivamente en la relación de los yerros y afanes del recién llegado. A este respecto conviene recordar lo que referido queda a propósito del causalismo y la novela de tesis, pues no es en modo alguno fruto del azar que resulte precisamente un personaje oriundo de la clase acomodada —y en el que el narrador no se harta de enfatizar sus veleidades, en contraste con la sensatez del otro— el elegido para escenificar con su ejemplo el sentido moralizante.

Los negocios llevan a Luciano a establecer contacto con los dirigentes de la Sociedad Hispano-Belga y con Teresa y su padre. Al principio ejerce de relaciones públicas entre obreros y empresarios, periodistas y políticos, dejándose adular sin apercibirse del mal que le acecha. Pinta y escribe con escaso lucimiento, y su impostado positivismo no alcanza a inculcarle la previsión ni la habilidad de cálculo necesarias para triunfar en el mundo de la industria. Por lo demás, la herencia no resulta tan cuantiosa como esperaba, y si las advertencias del herrero a propósito de sus socios lo salvan momentáneamente de la bancarrota, ningún recelo le inspira la desmedida ambición de su futuro suegro. Luciano, irreflexivo y confiado como solo puede serlo quien desconoce

⁵⁷⁹ El texto no entra en detalles, pero por las fechas se deduce que se trata del plan de ensanche diseñado por el arquitecto Carlos María de Castro (1857-1898).

el sistema, se dice que «trabajaría en las artes, en la pintura o en las letras, y al hacerse tales propósitos jamás se cuidó, como bueno y verdadero artista, que por tal se apreciaba a sí mismo, de investigar en qué tiempo y por qué modo llegaría a cobrar el premio de sus trabajos» (Zahonero, 1890: 167).

Después de casarse con Teresa, confía el resto de sus ahorros a la custodia de Juan Mauricio. El codicioso exrevolucionario le pinta un dorado porvenir porque, aunque tan poco dotado para la especulación como su yerno, vive abducido por la idea de dar un gran golpe y escalar de la categoría de explotado a la de explotador. Viendo así cubiertas todas sus necesidades sin esfuerzo, Bullanga desdeña sus devaneos juveniles y se dedica por pasatiempo a la redacción de un diario. La vida le sonríe hasta que sobreviene la inevitable quiebra. Cuando se da cuenta de la magnitud del desastre, el héroe carga ya con las necesidades de una esposa y un hijo y las deudas generadas por la pésima gestión del tesorero familiar. Lo último que se sabe de él llega a través de una carta dirigida a Anastasio:

Sí, el azar es infame; es una de tantas inmorales seducciones... Tu buril y tu lupa, en la litografía, te hacen ser milagroso, sacas pan de las piedras... Cierto; con calma, con serenidad, aprovechando segundo por segundo, hora por hora, minuto por minuto el trabajo en proporción de los medios y del tiempo se hacen pan, casa y hasta verdaderas transformaciones sociales. [...] Trabajaré, lucharé; entraré en eso que tú llamas escuela práctica de las ideas y de los sentimientos... ¿Qué hacer? Si no, me hubiera pegado un tiro. Estoy avergonzado... nada sé hacer; mis retóricas serán como la guitarra del ciego... pero en fin, seré obrero. [...] He secado mis lágrimas y me lanzo a buscarme la vida en medio del arroyo (Zahonero, 1890: 222).

3. LA LECCIÓN DEL DESPECHO

La sexta novela de José Zahonero constituye acabada muestra de uso del texto literario con fines partidistas. Si bien es cierto que, como anotamos al inicio, en ella se omite casi completamente la polémica religiosa⁵⁸⁰, la de la lucha de clases ocupa por contrapartida una posición más que preferente, exclusivista. Todo en sus espacios y caracteres reproduce de diversas formas el eterno pulso, desde aquel distrito dejado de la mano de Dios con «tantos pobres vecinos, tantos seres miserables e ignorantes rebullendo como insectos bajo la piedra» (Zahonero, 1890: 29), donde un herrero alimenta acendrado odio contra los tenedores del capital, hasta los dos artistas que concluyen despersonalizados y desapareciendo absorbidos por el gentío. Observaba Joan Oleza, respecto a los relatos de este tipo, que «los realistas empiezan su labor de escritores enfocando la realidad *desde* las propias convicciones morales y el resultado es perfectamente evidente: novelas de buenos y malos» (Oleza, 1984: 20-21).

La verdad es que los papeles en esta novela están cuidadosamente repartidos. A un lado está Anastasio, descendiente de artesanos con aptitudes artísticas que renuncia a todo alegando el deber de ayudar a su familia; al otro, Luciano, único hijo de militar terrateniente que por capricho se inscribe en «esa muchedumbre de inquietos desventurados, [...] que con frecuencia son ilusos desvanecidos por el estímulo de notoriedad» (Zahonero, 1890: 166). En medio de ambos se sitúa Juan Mauricio, el pobre obrero al que pierde la ambición de igualar y aun superar a los poderosos. Este último y el primero resultan paradigmas de sobriedad, cualidad de que carece la práctica totalidad de los burgueses que en la novela intervienen⁵⁸¹. Partimos, por tanto, de un planteamiento

⁵⁸⁰ Es llamativa en el microcosmos de *Bullanga* la escasez de miembros del clero y de elementos asociados a este. Únicamente hemos detectado dos referencias fugaces; la primera, con ocasión de que uno de los coprotagonistas se encuentra rememorando el velatorio de su mujer, y piensa «que todo aquello era una ceremonia tan monótona, tan indispensable y necia como todas las demás ceremonias religiosas» (Zahonero, 1890: 17); poco más adelante, buceando entre los recuerdos del mismo personaje se menciona, como si de un hito en la historia del barrio se tratase, la aparición «en su carruaje tirado por dos recias mulas [del] obispo de Madrid, bendiciendo con los dos dedos de su mano derecha a Manuela y a Martina la portera y en sus calvas cabezas de brujas todas aquellas basuras sociales» (30). Las citas hablan por sí solas, pero, superados los capítulos primero y segundo, todo indica que el novelista en vías de reforma ideológica procuró abstenerse de inmiscuir en sus críticas a la institución eclesiástica.

⁵⁸¹ No es que los operarios como grupo social aparezcan en *Bullanga* libres de todo defecto, pero los desvíos y lacras que se insinúan entre sus miembros son producto de la situación de «moderna esclavitud» que para el autor abulense representaba la vida del proletariado (Bernaldo de Quirós, 2004: 224). Destacamos un episodio onírico que involucra al herrero y su jefe, de un simbolismo tan explícito que huelgan comentarios: «El ingeniero había atado al cuello de Juan Mauricio una cuerda y tiraba de ella con todas sus fuerzas, asegurando los pies en una pared blanca y larga como una de las grandes tapias del camposanto. Juan Mauricio se sentía morir; el cuello era apretado cada vez con más coraje por el gordinflón Berdelier que, jadeante y fatigado, no cesaba de reír de un modo horrible» (Zahonero, 1890: 76).

argumental fuertemente polarizado. Los artistas aquí son fuerzas de trabajo oprimidas y, como decía Rafael Argullol de los héroes de la tragedia romántica, «están poseídos por la certidumbre de la inutilidad de su esfuerzo. Su generoso derroche de energía se volatiliza al entrar en contacto con el “ritmo real” de la época» (Argullol, 2008: 373).

Porque de ser reales es, al fin y al cabo, de lo que se trata. El individuo tiene que hacerse exterior, existir para los otros aun a costa de cosificarse, puesto que así lo requiere la organización social. También en *Genealogía de la moral* se había entrevisto el conflicto:

Un artista perfecto y completo está eternamente alejado de lo «real», de lo efectivo. Por otra parte, se entiende que en ocasiones pueda estar desesperadamente cansado de la eterna «irrealidad» y falsedad de su más íntimo existir, y que entonces trate de irrumpir de pronto en lo que precisamente a él le está más vedado: en lo real, que intente *ser real*. ¿Con qué consecuencias? Ya se habrán adivinado (Nietzsche, 1985: 124).

Las consecuencias vienen determinadas por una cuestión de actitud. Anastasio abraza el rol más sacrificado —y honroso, según el ideario cristiano—; su «¡quiera Dios que venga a ser verdaderamente de los hombres humildes... porque de ellos será el reino de la libertad!» (Zahonero, 1890: 223), que clausura el texto novelesco dejando un regusto desabridamente bíblico, más que una declaración de principios nos parece un auténtico testamento. El pintor, al hacerse contratar en una litografía, rechaza las ínfulas asociadas a la ralea que Gómez Carrillo tildaría de «bohemia sin melenas»⁵⁸² —a la que, en el fondo, se sabe extraño—, no cabiéndole tampoco el vistoso pero improductivo suicidio que sí tiente a la naturaleza desordenada de Bullanga. Asimismo, al renunciar al objeto de deseo concreto en nombre de un abstracto superior —la familia—, Anastasio da los primeros pasos en el proceso de disolución a que el héroe novelesco tenderá a someterse en las décadas siguientes. De la superación del romanticismo decepcionado, el personaje llega a un estadio de conciencia más o menos difuso que, si no bien avenido con lo real, le sirve al menos «para dar desde allí a la vida entera una retrospectiva claridad de sentido inmanente» (Lukács, 2016: 140), cifrada en la necesidad de entregarse. Este era, también

⁵⁸² «Son legión. Unos estudian música; otros, pintura; otros, letras; otros, ciencias. Todos viven miserablemente, sin amores y sin esperanzas, sin entusiasmos y sin locuras, aguardando la ocasión de conseguir un empleo en cualquier oficina para convertirse en burgueses y comer todos los días. Son los bohemios degenerados. Quien quiera encontrarlos veinte años después, que no los busque en la república del arte, ni en los hospitales propicios a los literatos, sino en el mundo de los funcionarios o en la lista de los suicidas. Nada tan espantoso como esa bohemia sin melenas» (Gómez Carrillo, 1900: 120). Otras reflexiones del escritor guatemalteco acerca de la bohemia pueden encontrarse en el ensayo de Phillips (1999: 26-29).

a juicio de Unamuno, según lo expresó en un epílogo dictado por el esclavismo de la lógica, el único camino para consumir la integración del artista en sociedad:

Antes estorba que favorece esa arrogante pretensión de literatos, pintores, músicos y danzantes, de que se les coloque en campo aparte y no se les confunda con los demás obreros. Solo cuando todos participen de la misma ruda suerte, solo cuando unos y otros estén sujetos al yugo del capital y se sientan de verdad hermanos en esclavitud económica, solo cuando el poeta comprenda que no tiene más remedio que hacer sonetos, como su compañero hace cestas o zapatos, solo entonces podrán trabajar todos juntos por la emancipación común y elevar a arte todo oficio, absolutamente todo. Es ineficaz el que el arte abra los brazos al oficio desde los espacios cerúleos, diciéndole: «¡Sube a mí!»; es menester que baje al infierno en que este hoy arde y se consume, y se consuma y arda con él, y a fuego lento se fundan en la común miseria, y luego, llevado de sus ansias de elevación y de libertad, suba a los cielos, llevándose al oficio con él (Unamuno 2008: 169-170).

En *Bullanga* persiste aún la perspectiva humanista, en tanto importan los efectos que en la psique del sujeto activo generan las imposiciones externas. Por otra parte, el apoliticismo de sus personajes es síntoma de la deserción profunda que el rey de los poetas malditos atribuyó a «esos abandonados / condenados a eterna risa, / que ya no pueden sonreír» (Baudelaire, 2011a: 317). Ni educador ni revolucionario, la misión asumida por el sector de Anastasio consiste en cubrir las necesidades del anónimo «todo el mundo», en la línea del balzaquiano David Séchard, que en las *Illusions perdues* permuta sus anhelos poéticos por un más seguro —aunque no menos ingrato— oficio de impresor⁵⁸³. Ninguno reniega abiertamente de su pasión primera, pero el hecho es, como apuntaría después el autor de *El malestar de la cultura* (1930), que «la leve narcosis en que el arte nos sumerge no puede producir más que una fugaz sustracción a las urgencias de la vida y no es lo bastante intensa para hacer olvidar la miseria real» (Freud, 2017: 27).

En el extremo opuesto, Luciano no tarda en verse en la ruina, acaso porque, en su afán de vindicar a la clase obrera, el autor posiblemente lo juzgase un final acorde para

⁵⁸³ Las circunstancias que unen a David y Lucien son tan semejantes a las que presiden el inicio de la amistad de Anastasio y Luciano, que, si además se repara en el calco nominal de uno de los integrantes del dúo, parece más que probable que Zahonero se inspirase en la novela concluida en 1843 para la creación de sus dos artistas claudicantes. También David se sacrifica de diversas formas por allanarle al otro el camino y obtiene, a cambio de orientar su actividad hacia fines prácticos, la recompensa de una existencia aburguesada: «Cultiva las letras por simple recreo, pero lleva la vida feliz e indolente del propietario acomodado. Tras haber dicho un adiós definitivo a la gloria, se ha alineado resueltamente con la clase de los soñadores y coleccionistas; se dedica a la entomología e investiga las transformaciones secretas de los insectos que por ahora la ciencia solo conoce en su último estadio» (Balzac, 2015a: 711).

«un pobre iluso que por ideas no gasta otra cosa que fragmentos de novela» (Zahonero, 1890: 163-164), y que, antes de encontrarse obligado a ceder, se había pretendido émulo de la burguesía con la que anteriormente había roto relaciones. Erlós carece de la inteligencia necesaria para manejarse en la esfera en la que pretendía volver a ser aceptado y, por si esta fuera poca falta, pese a ser hijo de quien es desconoce los códigos de su estamento de procedencia; encarna, en fin, al sujeto desclasado y definitivamente proscrito por inclasificable.

La tesis de *Bullanga* es clara. En una estructura económica que requiere la cosificación de sus ciudadanos, la única opción viable para quienes no poseen los medios pasa por plegarse al desempeño de una función útil: «en esto, como en todo, el éxito establece la ley» (Baroja, 2009: 60). Casi a renglón seguido del poeta huido y el escritor suicida, que en las novelas de Pardo Bazán y Sawa existían únicamente por y para sus proyecciones individuales, descubrimos un par de caracteres que abandonan el sacramento del arte en favor de profesiones corrientes, separándose de la intelectualidad no por amor a la vida —que pocos alicientes les ofrece—, sino por puro instinto de supervivencia. Es la identidad desleída, en pleno uso de aquello que Azorín llamará en su tercera novela el *sentido mimetista* —«esa simplicidad, esa visión humilde de las cosas, esa compenetración con la realidad que Alonso Quijano encontró solo en su lecho de muerte, ya curado de sus fantasías» (Martínez Ruiz, 1991: 204)— la que sobrevive, por ser la que denota una sabiduría práctica, fruto de una conciencia de clase que en el trabajo de Zahonero casi se diría equivalente a cierto misticismo secular. Esta deviene la única virtud capaz de sobreponerse a la claustrofobia vital que en el creador produce el saber imposibilitados sus deseos íntimos.

Solo así, desarrollando una estrategia acomodaticia que implica desprenderse de lo distintivo, es posible insertarse como elemento funcional en las estructuras automatizadas. Los más pragmáticos entendieron esto no como pérdida, sino como transformación necesaria en interés del progreso colectivo⁵⁸⁴, en tanto otros lo preconizaron en calidad de mecanismo de defensa⁵⁸⁵. En cualquier caso, la misma

⁵⁸⁴ A propósito del galdosiano Miquis, Francisco Caudet se interrogaba: «¿Puede el mundo existir sin esos o similares ideales? ¿Qué fuerza los tuerce? ¿Qué mueve al hombre a seguir llamando a la puerta donde mora lo imposible o, en su defecto, irremediablemente aceptar la derrota?» (Caudet Roca, 1995: 215). La sentencia la había emitido, ocho años antes de publicarse *El Doctor Centeno*, un personaje de Valera: «Ilusión equivale a error o mentira. Perder las ilusiones es lo mismo que salir del error y alcanzar la verdad. Y la adquisición de la verdad, que es el mayor bien que apetece el entendimiento, no debe deplorarse» (Valera, 1970: 69).

⁵⁸⁵ Manuel Infante lo razonó así en *La incógnita* (1889): «Fórmate una familia, en la cual no pueda salir nadie que tenga ideales; come sopas, y no aspire ni a ser cacique de campanario. Dichoso el que logra

solución la había presentado ya la prosa romántica: «No creo aconsejar mal a los pobres artistas que aún no han caído en el desvarío, [...] si [...] les propongo que aprendan además un oficio sencillo. Entonces sí que serán considerados miembros útiles del Estado» (Hoffmann, 2014b: 89).

emanciparse de esta esclavitud de las ideas y aprende a vivir en la escuela de la verdadera sabiduría, que tiene por modelo [...] a los mismísimos animales» (Pérez Galdós, 2008: 63). Ya en los albores del siglo XX, el maestro Yuste, próximo a expirar y oyendo en la distancia los cánticos religiosos de los labradores, se lamentaba: «¡Ah, la inteligencia es el mal!... Comprender es entristecerse; observar es sentirse vivir... Y sentirse vivir es sentir la muerte» (Martínez Ruiz, 2020: 237).

VI. EL ARTISTA TOTAL

Contra el temible mundo exterior uno no puede defenderse de otro modo que mediante alguna clase de apartamiento, si es que quiere resolver esta tarea por sí solo.

SIGMUND FREUD

En la introducción al capítulo precedente se esbozó una síntesis del modo en que los fundamentos del capitalismo ya asentado incidieron en las representaciones narrativas de la conciencia individual y, en particular, de la del yo artista. La novela de Zahonero ofrecía un correlato exacto de la materialización de las relaciones humanas y su pasividad, promotoras del distanciamiento ciudadano de la vida pública. En su desenlace jugaba un papel esencial la división coactiva del trabajo, resultado de la falta de armonía entre la naturaleza del sujeto y la función que el sistema le asigna⁵⁸⁶. Por más que el requisito de ser *real*, en el sentido de integrarse plenamente en la estructura, se impusiera a los intelectuales apelando a sus intereses objetivos, no por *objetivamente* deseable tuvo siempre asunción plena. En la España de finales del siglo XIX, entibiada la fe en la omnipotencia científica y con los intelectuales inmersos en la exploración de nuevos caminos, la cosificación del ser pensante en nombre del progreso del país tuvo acogidas muy dispares. El mismo Unamuno que en 1902 planteó la proletarización del artista como necesidad ineludible, cuatro años antes —en el ensayo *La vida es sueño*— sentenciaba: «¡Horrible cosa es esa especie de suicidio moral de los individuos en aras de la colectividad!» (Unamuno, 2007: 303).

Resulta obvio que no todos los artistas se mostraron dispuestos a hacer suya la conclusión de *Bullanga*. De haber sido tal, el tipo se habría atrincherado en el taller y

⁵⁸⁶ «El contenido de esta relación jurídica o de voluntad viene dado por la propia relación económica. Las personas existen una para otra solamente como representantes de mercancía. [...] Las distintas máscaras de las personas no son más que personificaciones de las relaciones económicas, encontrándose unas ante otras en calidad de portadoras de ellas» (Marx, 2000a, I.I: 119-120). Esta mercantilización de las relaciones en las sociedades industriales modernas tiende, en virtud de las diferencias establecidas en la raíz de la división del trabajo, a disminuir la solidaridad colectiva, fomentando las divergencias en el contexto de una lucha por la vida cada vez más ardua. A ello se suman las disensiones a que da lugar la propia reglamentación social, causa de la lucha de clases: «Esta tensión de las relaciones sociales es debida, en parte, a que las clases obreras verdaderamente no quieren la condición que se les ha hecho, sino que la aceptan con frecuencia obligadas y forzadas al no tener medios para conquistar otra. [...] Tal estado de hostilidad permanente es por completo característico del mundo industrial» (*vid.* Durkheim, 1982: 418-419).

renunciado definitivamente a interactuar con la sociedad desde otro estado que no fuese la servidumbre. No ocurrió así en su fuero interno, por más que las circunstancias le empujaran a ello. En las antípodas de la respuesta contemporizadora se sitúan abanderados de una estrategia denominada en psicología *asimilativa*. Comprendida la esterilidad del aislamiento, también en literatura se dio el fenómeno del héroe que se arrogaba un rol reformista, traducible en un lema que podría ser este: «La realidad tiene que ser como yo quiero que sea» (Villegas Besora, 2011: 340)⁵⁸⁷.

Las disensiones que dimanaban del debilitamiento de la conciencia colectiva, según observó Émile Durkheim en *La división del trabajo social* (1893), tienden, sobre todo en situaciones anómalas —crisis sociales y económicas—, a producir formas patológicas. Por síntoma patológico de la desintegración social podría tenerse el egoísmo de Max Stirner, cuando en 1845 escribía: «Yo soy el propietario de mi poder, y lo soy cuando me sé Único. [...] Todo ser superior a Mí, sea Dios o sea el Hombre, se debilita ante el sentimiento de mi unicidad, y palidece al sol de esa conciencia» (Schmidt, 1976: 371). El sociólogo francés aseguraba que, para que la división del trabajo no tuviese efectos devastadores sobre la conciencia del trabajador, sería preciso que este supiera que su labor se dirige «hacia un fin que percibe más o menos distintamente, [que] sienta que sirve para algo» (Durkheim, 1982: 438). Cuando este fin no es claro, la división se percibe como coactiva y el sujeto no se siente realizado a la altura de sus capacidades, pueden surgir tentativas emancipatorias con potencial más o menos disolvente:

Los sentimientos comunes no tienen ya la misma fuerza para retener, a pesar de todo, al individuo ligado al grupo; las tendencias subversivas, careciendo ya de los mismos contrapesos, se abren camino más fácilmente. Perdiendo cada vez más el carácter transcendente que la colocaba como en una esfera superior a los intereses humanos, la organización social no tiene la misma fuerza de resistencia, a la vez que es objeto de mayores ataques; obra por completo humana, no puede oponerse ya con la misma fuerza a las reivindicaciones humanas. En el momento mismo en que la ola se hace más violenta, el dique que la contenía se quebranta (Durkheim, 1982: 446).

⁵⁸⁷ En el segundo bloque de su estudio sobre las fases y fundamentos del desarrollo moral, Manuel Villegas dedica un capítulo a los tipos de conflicto suscitados en el individuo por la imposición de principios externos —sociales— que se oponen a las estructuras anómicas —individuales. Entre los trastornos asociados como respuesta a situaciones de constricción no asimilada destaca la claustrofobia, la ansiedad social y la obsesión —esta última comprende, a su vez, duda, desconfianza y culpa— (vid. Villegas Besora, 2011: 336-358). El inconformismo de Pío Cid, como se verá próximamente, hunde sus raíces en una carencia de cohesión compensada mediante el cultivo de una idea fija.

Se ha anotado en otro lugar que el contexto de esa sociedad profundamente inorgánica crió seres hiperestésicos; tanto más conscientes de sí y de su situación cuanto menos «sordos al tintineo de la cadena de su esclavitud» (Hoffmann, 2014c: 428). A partir del advenimiento de la novela lírica, cuyos inicios situaba Ricardo Gullón (1984: 62) en *Paz en la guerra* (1897), al artista principiaron a cercarlo las sombras de las sensaciones entrevistas, con sus instantes retenidos e interrogantes sin respuesta. Incluso cuando la acción se superpone al discurso de la conciencia, según hemos observado que tiende a suceder en la mayoría de las novelas escritas en la primera década del siglo XX, el sujeto activo manifiesta de un modo u otro la necesidad de detenerse, haciéndose más emocional y reflexivo. Así lo declaraba Urios —«le diré mucho, mucho de mí, porque al confesarme, al repasar con usted mi vida, lo hago como hablándome y mostrándome a mí mismo» (Miró, 2015: 164)—; y así se lo temía Lago —«¿será cierto que soy un sistema nervioso predominante y agitado, un neurótico?» (Pado Bazán, 1991: 459-460)—, por citar solo a dos de los artistas ya examinados.

Pero no todo se reduce a un ejercicio confesional o una exposición monologada de dudas existenciales. El cuestionamiento del orden establecido por parte de miembros que se sienten desplazados, su escisión voluntaria de la masa tanto promueve la experiencia de la autoproyección artística «moderna e innovadora, al margen de cualquier tradición literaria genéricamente reconocible» (Fernández Sánchez-Alarcos, 1995: 14) como el surgimiento de microdespotismos. En paralelo a los discursos conmemorativos y analíticos apareció una versión actualizada del ser regido por su propio código moral, sin que ello se tradujese necesariamente en encierro o atentado directo contra lo que está por encima o en derredor de él. Lo que articula *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) es un afán subversivo, como señaló José Manuel del Amo (1998: 20), «del sistema convencional de organización textual, [...] en ciernes de elaborar nuevas técnicas y estrategias de configuración ficcional que den respuesta a la nueva realidad», personificado en un agente creador que experimenta consigo a través de los otros.

Formado en aquella «generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, [...] que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe de afirmar de la generación naturalista» (Martínez Ruiz, 2020: 313), este nuevo carácter, si bien no «puede partir, ni puede llegar, ni encontrar sitio hópito para echar las amarras» (Casalduero, 1931: 219), tampoco se resigna a dejarse llevar y perder la conexión con el todo. Su espíritu es dinámico; se propone intervenir en la realidad sin romperla, manejando los resortes que a pequeña escala le permiten influir en sus esferas inmediatas. Esto lo hace renunciando,

si es preciso, a un arte que no se muestra lo bastante eficaz, sin que ello le suponga cesar de ser creador en sentido amplio. El afán de reforma que la crítica ha señalado característico de los intelectuales del fin de siglo suponía que, tal como lo quisieron los ideólogos del 98, «la situación excepcional, poniéndolos fuera de los iguales, les crea[ría] una fisonomía distinta y les conf[eriría], a continuación, una individualidad. [...] Hay, por tanto, desde entonces, alguien que puede producir algo nuevo e incluso, en una cierta medida, derogar los usos colectivos» (Durkheim, 1982: 232).

1. *NI SOY POETA, NI LO QUIERO SER: EN TIERRA DE NADIE*

Somos conscientes de que, al preparar el terreno para la presentación de nuestro quinto héroe literario, acabamos de insertar a su autor entre los integrantes de un famoso cenáculo, con todas las connotaciones que ello tiene y pese a no existir acuerdo entre los estudiosos a propósito de su pertenencia⁵⁸⁸. De todos modos, no siendo procedente que nos detengamos aquí sobre el asunto de su filiación ideológica —que, por otra parte, ha sido analizado ya con bastante detenimiento—, a efectos de entresacar la clave de la

⁵⁸⁸ El hispanista Hans Jeschke (1934) citó el nombre de Ángel Ganivet entre los precursores del 98. También Pedro Salinas, más que por integrante del grupo lo tuvo por «nuncio y arquitecto del futuro» (Salinas, 1967: 291) junto a Unamuno. En cambio, Pedro Laín Entralgo (1945: 45) lo situó sin vacilar entre sus filas. José Ortega y Gasset, en el prólogo a *Cartas finlandesas y Hombres del norte* (1898) lo consideraba un símbolo de la sensibilidad finisecular (Díaz, 1998: 302). Antonio Espina (1942: 18) identificaba al granadino con los noventayochistas por su actitud, en tanto Juan Ventura Agudiez (1972: 23) lo separó de aquellos, aduciendo que «no se inscribe cronológicamente en el movimiento del 98, [debido a] su instinto literario hasta cierto punto independiente». Mucho más tarde, Gonzalo Sobejano (1998: 20) lo dijo un adelantado de aquella generación, mientras que otros críticos tacharon su adscripción de falseamiento, aduciendo que «la relación de Ganivet con sus contemporáneos fue mínima, [...] su obra no era conocida [...] y, finalmente, su ideología era ya profundamente conservadora y hasta reaccionaria cuando sus contemporáneos vivían [...] inmersos en la crítica radical» (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1987: 201). Donald Shaw (1978: 31) remitió al contenido ideológico de la tesis que el autor había defendido en 1889 para afirmar que merecería ser considerado, pese a su muerte prematura, uno más entre aquellos. Entretanto, Pedro Pascual, partiendo de la negación de la existencia del grupo, simplemente incluía a Ganivet entre aquel «buen número de escritores [que], antes y después del 98, [...] coincidieron en reflejar y criticar en sus obras los acontecimientos políticos de ese periodo [el de la Restauración]» (Pascual, 1994, II: 514). Por último, Richard Cardwell fue a situarlo como miembro de pleno derecho, subrayando que Ganivet, al igual que Costa, Unamuno y los demás creyó «en el genio inspirador de hombres, de un intelecto fuerte y un espíritu refinado y perturbado por los grandes enigmas, que pudiera intervenir en la vida de la nación para implantar, por su ejemplo, ideas-guía y educar al hombre entero y a la nación» (Cardwell, 1998: 320). De la oposición entre modernismo y 98 se puede encontrar una síntesis en el ensayo de Rafael Ferreres (1981: 48-49), que consideraba la uniformización generacional un equívoco resultante de no separar las actitudes políticas y literarias de los autores. A juicio de Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1995: 37-60), la adscripción de las obras de Ganivet a los clichés ideológicos asociados al 98 ha desviado excesivamente las lecturas que la crítica hizo de ellas a lo largo del siglo XX. Por otra parte, Pascual (1994, II: 518-548) ha desmentido con abundantes argumentos tanto la trascendencia de la fecha de 1898 como su validez simbólica en el plano literario.

problemática de su artista basta con una observación de la tesis de Raúl Fernández. Consideraba el investigador que *Los trabajos* fue obra novedosa, tanto por su falta de unidad estructural como por la pérdida de identidad del personaje. En sentido profundo, «Ganivet, como muchos otros artistas y escritores de su tiempo, se siente un hombre socialmente desarraigado. [...] No encuentra ni en la religión ni en la sociedad misma un principio rector que dé sentido a la existencia y a la convivencia social» (Fernández Sánchez-Alarcos, 1995: 65). Este estado anímico en un literato, trasladado al plano narrativo, es lo que aporta consistencia psíquica al sujeto y le presta su verdad al margen de simpatías políticas; y es también lo que aquí nos importa, prescindiendo de coincidencias biográficas entre creador-persona y creador-personaje.

La recepción crítica de *Los trabajos* resultó en su época, aunque cuantitativamente modesta, benévola en líneas generales⁵⁸⁹. Unamuno se pronunció el mismo otoño de 1898, al poco de publicarse el segundo volumen, tomándola por «novela inextractable», y a su protagonista por tipo «indefinible». El mismo año, Leopoldo Palacios y Rafael Altamira le dedicaron sendas notas en prensa, interesándose sobre todo los valores pedagógicos del sujeto. Mayor atención recibió en las dos primeras décadas del siglo XX, sobre todo a raíz del acto organizado en el Ateneo de Madrid con ocasión del quinto aniversario del suicidio del autor. Todos los que quisieron detenerse en ese entonces sobre las novelas ganivetianas coincidieron en lo extravagante de su fondo y forma, en la proyección filosófica y moralista de su pensamiento y en la rara profundidad del héroe. Menos indulgentes se mostrarían, a partir de los años veinte, los críticos apegados a la ortodoxia narrativa tradicional (*vid.* Santiáñez-Tiό, 1994: 231-235), aunque nunca le faltaron admiradores —entre ellos, Francisco García Lorca (1997), que le dedicó un estudio crítico.

Lo cierto es que, del extenso catálogo de novelas españolas seleccionadas en la presente investigación, *Los trabajos* no resulta, ni mucho menos, la peor parada en lo que a disponibilidad de ensayos se refiere. En torno al centenario de la muerte de Ganivet se reeditaron casi todos sus escritos, y mucho antes de esa fecha Pío Cid había tenido comentaristas cautivados por su originalidad. Mucho se ha discutido a propósito de su carácter especular, las dobleces de su conciencia y las fuentes literarias que informan su

⁵⁸⁹ La producción de Ganivet comenzaba a ganar seguidores justo en la época en que puso fin a su vida. Nil Santiáñez-Tiό (1994: 13-18) dio noticia de que por esas fechas se estaba preparando una edición francesa del *Idearium*, y que Ortega Munilla, González Serrano, Menéndez Pelayo y Pardo Bazán habían mostrado interés por algunos de sus escritos, llegando a darse con esta última un breve intercambio epistolar.

manera de hablar y conducirse. Casi todos han coincidido en calificar su historia de tentativa de «explorar la posición del individuo en un mundo sin absolutos» (Shaw, 1978: 259), consabido reflejo de la crisis moral y artística del momento, que en este caso afecta también a la estructura desigual del propio texto⁵⁹⁰.

Tras *La conquista del reino de Maya por el último conquistador Pío Cid* (1897)⁵⁹¹ y el entreacto ensayístico del *Idearium español* (1897)⁵⁹², *Los trabajos* apareció con ánimo de «ofrecer una solución pretendidamente personal y armónica al problema de dicha crisis» (Fernández Sánchez-Alarcos, 1995: 152) mediante una propuesta de regeneración social circunscrita al ámbito de las relaciones privadas, «la vía de salvación que [la humanidad] aún tiene abierta» (Olmedo Moreno, 1965: 188). La voz narradora de este tercer trabajo pertenece a un yo testimonial, «novelista incipiente» (Ganivet, 1983: 65) que dice haber tratado personalmente al protagonista y, desechados los principios de la escuela naturalista, en lugar de diseccionar desapasionadamente su carácter se propone sacarlo «a la luz pública para universal enseñanza, como ejemplo de un hombre que vivió muy humanamente y que con humanidad debe de [sic] ser juzgado» (1983: 66).

Ese tipo tan humano, en el que más que un superhombre de Nietzsche algunos han visto un anti-Fausto —«Schopenhauer andaluz», lo llamó Nicolás María López (1898: XXVI); para otros, «senequista harto contradictorio» (Ventura Agudiez, 1972: 29), «un filósofo en chancletas» (Gullón, 1992: 127)— se configura como «el héroe de la sobriedad, la renuncia, la vida sencilla y ajustada a la naturaleza, no exenta de heroísmo en cuanto exige disciplina y dominio de sí mismo» (Olmedo Moreno, 1965: 222); «espíritu del hombre moderno, atormentado por su propia cultura intelectual, el Prometeo de nuestros días, encadenado a la roca de su limitación, roídas sus entrañas por el buitre de la duda» (Seco de Lucena, 1999: 30), y todo ello en aplicación de la idea de «que las

⁵⁹⁰ *Los trabajos* es una obra inconclusa: de las doce partes inicialmente proyectadas —por los doce trabajos de Hércules—, no llegaron a escribirse más que seis. Para Miguel Olmedo Moreno (1965: 224), ello supone, «más que fracaso, promesa», como todo final abierto.

⁵⁹¹ Es una novela satírica en la que se encuentra al mismo personaje llevando el progreso a una remota aldea africana, con los problemas de conciencia que tal misión le plantea. Sobejano (1954: 135) la definió como un intento por parte del novelista de ponerse de acuerdo consigo mismo acerca de la situación del hombre primitivo frente a las imposiciones de la civilización.

⁵⁹² Redactada durante su estadía en Helsinki, esta obra en tres capítulos propone restañar el espíritu nacional mediante una fórmula de patriotismo reconcentrado; esto es, no por mimesis de los sistemas que en otros países funcionan, sino pergeñando de la nada otros autóctonos: «Necesitamos reconstruir nuestras fuerzas materiales para resolver nuestros asuntos interiores. [...] En cuanto a la restauración ideal, nadie pondrá en duda que debe de ser obra nuestra exclusiva; [...] mientras no españolicemos nuestra obra, mientras lo extraño no esté sometido a lo español y vivamos en la incertidumbre en que hoy vivimos, no levantaremos cabeza» (Ganivet, 2015: 124).

creaciones diversas del hombre confluyen a una creación única, la de la propia personalidad» (García Lorca, 1997: 54).

Pío Cid desciende de una familia de terratenientes granadinos venida a menos, cuya posición le ha permitido adquirir el bagaje preciso para ocupar un puesto de corto estipendio en la Administración. Relegado por su escasa ambición a un estrato más cercano a la pequeña burguesía que al de las profesiones liberales, en el punto en que arranca la acción narrativa lo encontramos soltero, hijo único y huérfano, viendo pasar la vida a sus cuarenta años entre las cuatro paredes de una pensión madrileña de estudiantes, en el «retiro de su cuarto, donde se consumía en cavilaciones» (Ganivet, 1983: 86)⁵⁹³. La opinión popular le supone una juventud entregada a la lectura y el cultivo de la poesía, «pues solo así se explicaba su vasto y enmarañado saber y la facilidad con que componía versos en todos los metros y rimas conocidos y en algunos de su propia invención» (69); pero lo más especial en él es el «menosprecio profundo de sus semejantes, aun de los que más estimaba; [...] expresión de un poder misterioso, semejante al que los dioses paganos mostraban en sus tratos con las criaturas» (69-70).

No tarda el lector en adivinar, después de esta sugerente descripción, que la arcanidad hermética del tipo bien podría representar una respuesta de repliegue protector, a raíz del rumoreado fracaso editorial de su primera producción literaria: «No vendió ni un ejemplar de la obra; por lo cual se supone que, despechado, la recogió y la quemó, haciendo juramento de no hablar jamás palabra del asunto en todos los días de su vida» (75). Ateniéndonos a este interesante dato, podemos aventurar que también Pío habría experimentado en su juventud una pérdida narcisista análoga a la analizada en nuestro tercer capítulo. Solo que, en este caso, el desengaño habría desembocado no en la rápida huida final de *El Cisne de Vilamorta*, ni en el conformismo derrotista de los personajes

⁵⁹³ Un rasgo curioso de Pío es que experimenta preferentemente la visita de las musas cuando se enclaustra a oscuras en su refugio, considerando que «la sombra es el ambiente propio de la creación» (Ganivet, 1983: 366). Para Santiáñez-Tiό (1994: 304), esta inclinación es sintomática del rechazo que al héroe inspira la realidad material, mas no parece, a tenor de las noticias que hemos ido recabando, que dicha manía fuese ocurrencia exclusiva de Ganivet. Los historiadores Ernst Kris y Otto Kurz recogen cierta anécdota del Greco, extraída del testimonio del pintor croata Giulio Clovio. Relataba este que, habiendo ido a visitar a Doménikos, «le halló en una habitación oscura, sentado en una silla», y que al ser preguntado respondió que «ni estaba trabajando ni durmiendo. No quiso salir conmigo porque la luz del día podría dañar su luz interior» (Kris y Kurz, 1991: 108). Lo cierto es que el concepto de la oscuridad como iluminadora de la conciencia, punto de encuentro o pasaje hacia otra dimensión también la habían plasmado en el retrato de sus artistas algunos románticos: «En este momento chisporroteó una pequeña llama. El amigo fiel había cogido rápidamente un mechero químico y encendido dos velas para evitar que Kreisler continuara improvisando, pues bien sabía que este se encontraba en un punto desde el cual podía dejarse caer en un abismo sombrío y sin esperanza» (Hoffmann, 2014b: 316). El origen de la costumbre se pierde en la noche de los tiempos, pues el autor del *Ars poetica* (s. I d.C.) dijo precisamente de la poesía que «esta prefiere la penumbra» (Horacio, 2010: 111).

de *Bullanga*, sino en una reelaboración personalísima del concepto de autor, con el que el de Ganivet rehúsa identificarse a medias, en nombre de una filosofía esencialmente pragmática.

La experiencia de la invalidez criteriológica desencadena en Pío un doble proceso. No pudiendo asumir la negación de sus capacidades, el personaje desdeña el criterio de sus coetáneos, habida cuenta de que «ni él era capaz de escribir obras al gusto de un público tan necio y estragado como el que había de leerle, ni este público estragado y necio podía entender y apreciar las que él escribiese según su leal saber y entender» (Ganivet, 1983: 79). A continuación, en un intento desesperado de mantener la fe en sí mismo —pues la vía de la literatura ya le ha sido negada—, se va a consagrar a la incubación —que no búsqueda, ya que la actitud es más bien pasiva⁵⁹⁴— de un ideal que «puede ofrecer alguna garantía de solidez por sus características de estabilidad ontológica, la cual se encuentra solo en el mundo ideal o platónico, en el mundo de las utopías absolutas» (Villegas Besora, 2011: 369). Este ideal no es otro que el de la regeneración nacional —«europeización, pero sin desespañolizar»— capitaneada por una élite⁵⁹⁵ llamada a derrocar el régimen caciquil al que se achacaba el atraso del pueblo español, tal como iba a proponerlo Joaquín Costa y lo había denunciado Lucas Mallada⁵⁹⁶.

⁵⁹⁴ Otros artistas, como ya hemos tenido ocasión de demostrar, confiando todavía en sus posibilidades se lanzan a la fabricación de una evidencia que avale su talento. No es el caso de Cid, que desecha la producción de un objeto artístico argumentando que «la acción exterior y casi mecánica en las obras de arte nos parece ya ridícula. ¿Qué importa lo que los hombres hagan si es lo mismo que ya se ha hecho mil veces? ¿Y qué importa observar si no cambia el objeto de la observación?» (Ganivet, 1983: 369).

⁵⁹⁵ No podemos dejar de resaltar, a propósito del lugar preeminente en que las aspiraciones regeneracionistas situaban a los intelectuales con respecto a los destinos de la patria, lo mucho que esta tesis recuerda a la posición que la antigua cultura helénica concedía a sus hombres de letras: «En tiempos de Platón la poesía era reconocida no solo por su acción inspiradora e imaginativa, sino por su calidad inagotable de conocimientos útiles y por ser una auténtica enciclopedia ética. [...] El poeta era ante todo un escriba, un experto y un jurista» (Pájaro Muñoz y Suárez González, 2015: 25-26). Aunque Platón en particular, según se vio en el primer capítulo, atribuyó a la poesía efectos nocivos para la formación de los más jóvenes, algunos investigadores han señalado que en el fondo del argumentario que rodeó a los intelectuales finiseculares de un aura de superioridad «seguía latiendo el ideal político de la república platónica regida por los *savants*» (González Alcantud y Robles Egea, 2000: 9). No en vano la mayoría de los autores ideológicamente vinculados al 98 fueron ensayistas; una suerte de sabios rumiadores sumidos en la búsqueda de las *ideas madre*, muy próximos al concepto del filósofo platónico: «Sus ideas eran, como él decía, ideas puras, humanas, no personales» (Ganivet, 1983: 68).

⁵⁹⁶ Las conclusiones del ingeniero oscense, en su ensayo *Los males de la patria y la futura revolución española* (1890), coinciden en muchos aspectos esenciales con la tesis sostenida por Ganivet: «Es indudable que el ejemplo de las gentes de fuera ha sido muy provechoso a la nación; pero en el rápido desarrollo que en estos últimos tiempos van tomando los intereses materiales, España sigue entumecida y rezagada detrás de todo el mundo civilizado. Todos van más aprisa que nosotros; y cuando las demás naciones dirigen a la nuestra una mirada compasiva, al verla macilenta, con torpe e inseguro paso, no pueden creer que llegue a alcanzar un puesto de honor en el banquete de la vida. Es que, en medio de sus esfuerzos, la ven envuelta en una densa niebla de apatía e ignorancia» (Mallada, 1990: 51). En la misma línea, aunque mucho más centrado en la idea de reclamar un puesto rector en la sociedad para los suyos, se pronunció el político aragonés: «Eso representa la forma actual de gobierno de nuestro país, considerado en sus componentes personales: es la postergación sistemática, equivalente a eliminación, de los elementos superiores de la

Anotaba Santiáñez-Tió (1994: 236-237) que el personaje de Pío Cid surge «como un cruce de tres factores: autoanálisis personal del autor, reflexión sobre la figura del intelectual, y muestrario de la compleja composición de la personalidad de un personaje literario». A nuestro tema interesan las dos últimas, y la tercera solo en la medida en que la suya constituye la tipología psicológica específica del artista enfrentado a la cultura de masas contemporánea. Si el protagonista de *Los trabajos* puede estudiarse como artista, ello no se debe, bajo nuestro punto de vista, tanto por lo que observó el mismo estudioso, en el sentido de que aquel no nos parece un decadente equiparable a Bonifacio Reyes en *Su único hijo* (1890), Artegui en *Un viaje de novios* (1881) o Federico Viera en *La incógnita* (1889). Pío es artista porque crea, literariamente en primera instancia —además de esa primera obra malograda de la que jamás habla, es autor de poemas y de un relato que se insertan en la propia novela—, y porque gran parte de su problemática existencial proviene de ese afán suyo. No es preciso, por tanto, recurrir al sentido amplio que manejaba Gutiérrez Girardot para poder situarlo al nivel de los otros creadores estudiados, y aunque es cierto, como anotó Fernández Sánchez-Alarcos (1998: 23), que «tanto el personaje como la novela que le acoge representan una variante sustancial y significativa dentro de dicha tradición» —la de la novela de artista—, con tanto mayor motivo debe interesar el análisis de sus respuestas, a la luz de lo que las actitudes de este héroe en particular significan. Si a la altura del trabajo tercero Pío niega expresamente ser poeta es, quizás, por huir de encasillamientos que constriñan su personalidad, como Santiáñez-Tió (1994: 310-313) sugería, o —esta es interpretación nuestra— por lo que para la sociedad y época en que vive implica serlo.

Lo fundamental, nos parece, al intentar aproximarse al sentido profundo de un héroe tan polisémico es tener presente que, por encima de cualquier otra consideración, Pío entabla una lucha soterrada con el sistema al pretenderse su guía, y lo hace porque siente que de esa manera podrá preservar su unicidad⁵⁹⁷. Para ello se erige en «celoso guardián de la personalidad individual, viviendo ajeno a los valores establecidos, a las

sociedad; [...] es el gobierno y dirección de los mejores por los peores; violación torpe de la ley natural, que mantiene lejos de la cabeza, fuera de todo estado mayor, confundida y diluida en la masa del *servum pecus*, la *élite* intelectual y moral del país, sin la que los grupos humanos no progresan, sino que se estancan, cuando no retroceden. [...] Hay que ir a las elecciones, sí, pero no desde fuera, sino desde el Gobierno: este es, por tanto, lo primero que hay que arrebatar a la oligarquía imperante» (Costa, 1902: 42; 203).

⁵⁹⁷ De nuevo el anhelo de mantener a toda costa la integridad psíquica del individuo que se presiente en peligro de extinción: «Nunca he llegado a adivinar si mi naturaleza era incompleta o exuberante: de cualquier modo, estaba claro que yo estaba por encima de las naturalezas comunes. La repugnancia que he sentido y que aún siento por todo lo que es convencional, por todo lo que es metódico, no procedía de mi educación sino de una especial disposición de mi carácter. No me importaba valer menos que los demás hombres, me bastaba ser diferente» (Tarchetti, 1991: 12).

exterioridades del ajetreo social, desempeñando un apostolado laico, con el propósito de instilar en el prójimo su humanismo» (Gullón, 1992: 125). Sus seis trabajos se corresponden con seis intentos diferentes de reforma de las costumbres a distintos niveles. Cid prueba suerte como instructor de niños y adultos, hombres y mujeres de diversos estratos a los que intenta orientar hacia lo que considera más en sintonía con la naturaleza de cada cual⁵⁹⁸; viaja a su pueblo natal para ganar un acta de diputado, e incluso trata de rescatar a una mujer *caída*, y todo a la par que procura no exponerse íntimamente en exceso ante sus inconscientes discípulos. Así, cuando aclara que «ni soy poeta, ni lo quiero ser»⁵⁹⁹, y rebaja la entidad de sus propias creaciones —«los escribo al azar, sin componerlos. [...] Y casi nunca paso de la primera impresión porque no tengo paciencia para sacarle la sustancia» (Ganivet, 1983: 237-238)—, el protagonista rehúye identificarse con la figura social del artista y sus implicaciones, esquivando así la posibilidad de arrostrar un segundo fracaso.

Pío anticipa la que será la angustia mayor de los intelectuales en la narrativa del siglo siguiente. Tacha de superfluas e inauténticas las inquietudes comunes y abraza en

⁵⁹⁸ El suyo es un reformismo de base inmovilista, diametralmente opuesto al que propondrá, todavía en 1913, Ernesto Bark. Pío es partidario de la instrucción popular, pero sin alentar un cambio sustancial en la organización de clases. Hablamos, pues, de una ideología en consonancia con la «revolución desde arriba» del conservador Antonio Maura; propia del intelectual que, en el fondo, no se fía de las masas. De ahí al cirujano de hierro del posterior fascismo no media mucha distancia, como advirtió Donald Shaw (1980: 119): «Tras la preocupación manifiesta por la colectividad que caracteriza al *Idearium* y a las dos novelas de Pío Cid [...] acecha el verdadero problema, que es individual: el del dirigente desmoralizado, del caudillo potencial y regenerador social que ha caído en las garras del escepticismo científico». Tampoco podemos olvidar, a este respecto, la acusada impronta nietzscheana —tan profundamente antidemocrática— en el pensamiento del novelista granadino: «Frente a la consigna antigua y mentirosa que habla del *primado de la mayoría*, y frente a la voluntad humana de descenso, rebajamiento, nivelación, [...] la terrible y fascinante consigna contraria: la que habla del *primado de la minoría*. [...] Piénsese bien de qué problema se trata: [...] esa síntesis entre un *ser inhumano* y un *superhombre*» (Nietzsche, 1985: 74-75). En este aspecto, las novelas de Ganivet son una clara muestra del distanciamiento a que tendió parte de la intelectualidad española en el cambio de siglo; tanto en *La conquista* como en *Los trabajos* el héroe propugna un socialismo paternalista de signo autoritario que tuvo amplia aceptación en la década siguiente. Así se lee, por ejemplo, en «El sobrehombre» (13-VII-1908): «En cada época unos hombres privilegiados, como cimas de montes, logran dar a lo humano un grado más de intensidad: lo que suceda a la muchedumbre carece de interés. Lo importante es que la humanidad, la cultura, aumente su capital en unos pocos: que hoy se den algunos individuos más fuertes, más bellos, más sabios que los más sabios, más bellos y más fuertes de ayer» (Ortega y Gasset, 2005c: 178).

⁵⁹⁹ Niega serlo de distintos modos hasta en seis ocasiones —la cursiva es nuestra—: «*Buen poeta soy yo*. Esos versos los compongo durmiendo y no valen la pena de que nadie los lea» (Ganivet, 1983: 125); «Pío Cid *contestó que no era literato* de cartel; pero que en caso de apuro, y por dar gusto a sus amigos, era capaz de escribir lo que se le pidiera» (278); «yo mismo, que *no soy artista*, me comprometo a hacer un retrato mucho mejor que ese» (444). Demasiada *excusatio non petita*, quizás, para no recelar; máxime cuando, entre medias, a lo largo de la novela se descubre frecuentemente al personaje en acto de componer, dibujar o recitar. También en este rasgo se entrelazan el sujeto biográfico y el carácter ficcional. Recordaba Víctor Fuentes (1965: 133) que Ganivet «nunca sintió el acicate de ser un literato profesional. Los móviles que suelen impulsar a este, la gloria y el dinero, no atraen al escritor granadino, quien da a la estampa sus primeras obras en ediciones privadas que reparte entre sus amigos».

su lugar otras prioridades, porque «lo necesario son las ideas. El alumbramiento y la realización de las ideas es para él el sentido de la vida» (Olmedo Moreno, 1965: 75). Así, frente a una estructura que obliga a *servir*, él espeta «yo desprecio la gloria, utilidad no la busco, ni mi invento es útil» (Ganivet, 1983: 374). Las suyas son prioridades de difícil materialización en el mundo que habita, tanto por su falta de medios como por los códigos que lo rigen, pero que marcan la diferencia, aunando «el deseo de ser con todos sus atributos propios [y] la repugnancia a ser encasillado en cualquier género próximo» (García Lorca, 1997: 95). Tal vez, si el personaje niega ser poeta sea también porque aspira a desempeñar un papel más abarcador, dado que «aquel que pone en práctica su vocación, en cierto modo acepta un destino tipo» (Kris y Kurz, 1991: 112). Al negarlo, rechaza el destino que a los poetas se asocia y su pertenencia a una categoría fija, como aconsejaría en 1902 el filósofo unamuniano a su discípulo en *Amor y pedagogía*⁶⁰⁰: «Extravaga, hijo mío, extravaga cuanto puedas, que más vale eso que vagar a secas. [...] Que no te clasifiquen; haz como el zorro que con el jopo borra sus huellas; despístales. Sé ilógico. [...] Sé tú, tú mismo, único e insustituible» (Unamuno, 2008: 109). La misma actitud pudiera deberse al «escepticismo ante la posibilidad de una decisión individual más libre, más racional y socialmente más eficaz» (Fischer, 1972: 148); al no sentirse con fuerzas o no creer en la posibilidad de poder tomar decisiones vinculantes, el protagonista declina pertenecer a un grupo con una funcionalidad determinada —que no deja de constituir otra manera de oposición, a la par que una proyección totalizadora—:

Es evidente que el hombre quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre *total*. No le satisface ser un individuo separado; [...] quiere referirse a algo superior al «yo», algo situado fuera de él, pero, al mismo tiempo, esencial para él. Quiere absorber el mundo circundante, incorporarlo a su personalidad, extender su «yo» inquisitivo y hambriento de mundo (Fischer, 1973: 6).

⁶⁰⁰ «La mayoría de los hombres son comparables a un viajero tonto. [...] Todos procuran ser algo, y casi todos se olvidan de ser. Por lo cual, entre tantos hombres clasificados o clasificables como existen sobre la superficie del globo, no es fácil hallar un hombre verdadero» (Ganivet, 1983: 372). Más allá de eso, la afinidad espiritual entre el personaje de 1898, «capaz de enseñar a hacer pajaritas de papel e incidentalmente explicar un curso completo de metafísica» (Ganivet, 1983: 92), y el autor de los *Apuntes para un tratado de cocotología* se revela más que evidente. Por otra parte, cuando Pío insiste, reafirmando que «yo no soy nada, ni seré jamás nada, porque no me gusta que me clasifiquen» (Ganivet, 1983: 169), plantea un enfoque de la indefinición personal muy distinto al que se encuentra en una de las grandes voces de la cultura rusa, que había añorado la certeza de «tener en mí una cualidad algo positiva de la que yo mismo me sintiera seguro. [...] Significaría que estoy definido positivamente, significaría que hay algo que pueda decirse sobre mí. [...] Viviría tranquilo y moriría triunfante. [...] Este tipo de respuestas resultan muy agradables de oír en este negativo siglo nuestro» (Dostoievski, 2019: 83-84).

La bohemia tampoco ofrece a nuestro héroe un medio satisfactorio de salida. Su posicionamiento en los márgenes de la esfera social, a la altura del fin del siglo, no ha demostrado servir para nada más que hacer oposición estéril, un «epatar por epatar» que a nada conduce, ni franquea el acceso a una libertad verdadera⁶⁰¹. Y, no obstante la tentación de apartarse, a Cid no le basta con eso; necesita intervenir, pese a las ilusiones que dice perdidas. Lo hace separándose de la sociedad a su manera, hasta donde le es posible hacerlo sin dejar de formar parte de ella. Así pues, comentábamos que al rehusar la etiqueta de poeta deja la puerta abierta a ser cualquier cosa —«A ratos parecía poeta, y a ratos jurisconsulto, o músico, o filósofo, o lingüista consumado; pero en cuanto a ser, era no más que un insignificante empleado de Hacienda, que iba a disgusto a la oficina» (Ganivet, 1983: 69)—, liberándose de las connotaciones negativas que al término se asocian en su medio.

Más adelante, cuando renuncia al funcionariado y se propone probar suerte como servidor público, el no-artista impugna de esa forma los prejuicios de terceros y se enajena del incómodo papel a que otros lo empujan, queriendo definirlo con base a sus acciones individuales. Su aspiración de convertirse en político, desestimada por último en un arranque de desencanto noventayochista —«la maldad no estaba en Barajas, sino en el país» (Ganivet, 1983: 313)—, no es más que una tentativa de canalizar sus anhelos en otra ocupación mejor considerada, conservando de paso la esperanza de poder obrar todavía conforme a sus principios. El protagonista, además, no oculta en ningún momento el verdadero móvil de su proyecto —la cursiva es nuestra—:

Lo que a mí me agrada del cargo a que sin empeño alguno aspiro es el prestigio social de que todavía está rodeado, porque en nuestra sociedad las faltas contra las costumbres establecidas son tanto más toleradas, cuanto más alto está el que las comete. [...] Yo no doy gran importancia a la murmuración, pero ya que murmuren, mejor es que lo hagan respetándome que no ofendiéndome a mí, y lo que es peor, a quien vive conmigo. Así pues, si algún instante he sentido deseos de ser algo exterior, no es por interés ni vanidad: es solo para seguir haciendo lo mismo que hago y *obligar a la sociedad que me respete* (261).

El caso de Pío es uno de los más peculiares que estudiamos, desde que el personaje aspira a educar a una colectividad de la que pese a todo se siente y sabe parte, como el

⁶⁰¹ Así lo reconocían ya los artistas murgerianos al final de su novela —y corría el año 1849—: «La verdadera libertad consiste en saber prescindir de los demás y valerse de uno mismo. ¿Pero lo hacemos nosotros? ¡No!» (Murger, 2001: 293). Esto es justamente lo que Pío Cid quiere: «Porque para mí la ciencia primera y fundamental de un hombre es la de saber vivir con dignidad, esto es, ser independiente y dueño de sí mismo, y poder hacer su santa voluntad sin darle cuenta a nadie» (Ganivet, 1983: 171).

primer romanticismo humanitario, y además profesa una religiosidad intimista, próxima a la que preconizó el liberalismo también a principios del siglo XIX (*vid.* La Parra, 1998). El no-artista cree en su propio dogma, identificable con los valores del cristianismo primitivo, pero es un individuo plenamente secularizado, en el sentido de que se esfuerza por vivir de un modo u otro a espaldas de los preceptos impuestos por la institución oficial. Al final del primer trabajo toma por capricho —y casi se diría por asalto— a una desconocida mucho más joven que él, Martina, a la que dice haber presentido en una de sus visiones poéticas, y sin procurar después que la Iglesia legitime la unión ni cuidarse para nada —aparentemente— de las opiniones que su conducta pueda merecer. A la mañana siguiente, no obstante, Pío decide vivir con ella y su numerosa familia, asumiendo a su cargo a un gravoso grupo de mujeres solas. Al plantearlo así se pliega a los designios de su propio protocolo a la par que, de cara a la galería, cumple con el imperativo público: «Si quieren, pueden decir que soy un huésped, o que me he casado por poderes y he venido a reunirme con mi mujer» (Ganivet, 1983: 157-158).

Lo más singular de este comportamiento es que el interesado no aduce más motivo que el desdén que le inspiran los convencionalismos⁶⁰², aunque en su resolución se intuya la necesidad de proveerse una razón para vivir —de nuevo la noción utilitaria del amor, aquí para superar la angustia—: «Quizá lo que busque sea un estímulo para trabajar... ¿Quién sabe?» (157). Su manera de actuar lo convierte en un privilegiado porque se permite disponer de sí, obedeciendo únicamente a su conciencia, al margen de la opinión ajena, persuadido de que «la voluntad no es solo libre sino incluso omnipotente: de ella nace no solamente su obrar, sino también su mundo» (Schopenhauer, 2009: 328). En el contexto de un sistema homogeneizador, su privilegio estriba en el hecho de ostentar una voluntad personal y orquestar sucesivamente proyectos que le sirven como guía, por improbables o abstractos que sean: «desasnar», «gobernar», «formar», «reformular»,

⁶⁰² Los términos en que plantea su relación conyugal recuerdan en fondo y forma a los que empleara otro cínico venido a menos, de moral también especialísima, comparable con el héroe de Ganivet en lo que de quijotesco hay en su genoma: de don Lope en *Tristana* —que, según se recordará, no aventaja en mucha edad a Cid— se había dicho seis años antes que estaba dotado de «una moral compleja, que no por ser suya dejaba de ser común, fruto abundante del tiempo en que vivimos; moral que, aunque parecía de su cosecha, era en rigor concreción en su mente de las ideas flotantes en la atmósfera metafísica de su época» (Pérez Galdós, 2020: 124). Varios son los rasgos convergentes. El más característico, quizás, es su común estoicismo, aunque no tan determinante como la actitud que ambos adoptan frente a las instituciones: Pío declara no ser «amigo de dilaciones ni de ceremonias, [porque] yo no le doy ninguna importancia, y tengo la costumbre de arreglar mi vida no como la sociedad lo dispone, sino como yo quiero» (Ganivet, 1983: 154), mientras que de Garrido el narrador confiesa que «ni por un momento se le ocurrió al caballero desposarse con su víctima, pues aborrecía el matrimonio; tenía por la más espantosa fórmula de esclavitud que idearon los poderes de la tierra para meter en un puño a la pobrecita humanidad» (Pérez Galdós, 2020: 134).

«levantar» y «asistir» son las acciones que el artista se propone llevar a cabo en cada uno de los seis trabajos-capítulos. Todos estos verbos conllevan una revulsión consciente del escenario, y no podía ser otro sino el creador que, al declararse espiritualmente autónomo, promueve «una nueva novela de fondo esencialmente ontológico, [...] cisma definitivo de la narrativa decimonónica» (Ventura Agudiez, 1972: 41).

Lo que a este espíritu pretendidamente libre terminará sucediéndole es lo que a todos los demás, porque «la independencia individual es casi siempre una utopía controlada, un fantaseo de la vigilia alimentado vergonzosamente en todo caso en el espacio cada vez más reducido del propio apartamento» (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 221). Hasta ahora se ha mostrado al ser que hace de su capa un sayo, aparentemente invulnerable en su rol de maestro y sesudo conocedor del género humano, hipóstasis del anunciado «hombre del gran amor y del gran desprecio, el espíritu creador [...] cuya soledad [es] mal entendida por el pueblo» (Nietzsche, 1985: 117). Pero corría el año 1898 y el ego intelectual, más escindido que nunca ante la torcedura de los acontecimientos, ya había recibido ruidosos abucheos. Veamos ahora en qué consiste su talón de Aquiles.

2. LAS FLAQUEZAS DEL MESÍAS

La sociedad en *Los trabajos* no es el ente avasallador de *Bullanga*, ni la despiadada fuerza anónima que en *Declaración de un vencido* liquida al sujeto rebelde entre sus fauces o lo empuja a la catástrofe. Pío Cid, tras serle negada la posibilidad de ejercer de escritor profesional, tampoco se somete ni se inmola al modo de sus precursores, sino que se apuesta delante de ese poder colectivo de tal forma que casi logra neutralizarlo. En la base de su actitud hay una aceptación del vacío de la lucha —«¿Qué soy? Nada. ¿Qué apetezco? Nada. ¿Qué represento? Nada. ¿Qué poseo? Nada» (Ganivet, 1983: 371)—, que, interiorizada, le permite sobrevolar «elegantemente lo contingente» (Fernández Sánchez-Alarcos, 1998: 24).

Pero ni siquiera él, creador subjetivo y majestuoso, tan materialmente desprendido, puede ignorar el problema de fondo: «¡Hay que trabajar! Pero ¿en qué, cómo y para qué?»

(Ganivet, 1983: 368)⁶⁰³. En ocasiones, la conducta del héroe produce la impresión de que estuviera sirviéndose de cuantos le rodean como de peones en una singular partida de ajedrez disputada consigo mismo. Visto que su literatura no ha de ser entendida, el personaje reescribe el concepto de artista y afirma: «Un poeta es un creador que se sirve de todos los medios humanos de expresión, entre los que la acción ocupa quizá más alto lugar que las formas artísticas más conocidas» (Ganivet, 1983: 243)⁶⁰⁴. Cid trata de evitar así la confrontación directa, imponiéndose sin violencia, mas ello no impide advertir el fondo hipócrita subyacente en algunas de sus caridades⁶⁰⁵. La mayoría de sus trabajos fracasa, en opinión de Sobejano (1998: 20), «por su falta de consecuencia, por la gratuidad

⁶⁰³ La identidad reacia a amoldarse a un rol presenta dos caras. La frontal afirma su libertad a través de la negación, mientras el reverso se agita incómodo por el peligro de virtual inexistencia que de ello se desprende. Al rechazar un oficio concreto —dice dominar más de treinta, «y siempre estoy estudiando algo nuevo» (Ganivet, 1983: 172)—, el no-artista declina que la estructura económica lo cosifique, evita ponerse un precio. No obstante, lo inclasificable de su posición amenaza con excluirlo del engranaje. El imperativo de *servir* en la sociedad de mercado pesa sobre él como sobre el resto, y esa presión la siente especialmente el sujeto masculino, educado para cumplir una función práctica en la esfera pública. El requisito de justificarse a través del trabajo genera ansia de producir, ya que no hacerlo equivale a un suicidio. Así lo reconocía el autor de *Los girasoles* (1888-1889) en carta fechada en julio de 1880: «Mi tormento no es otro que este: ¿Para qué podría yo servir? ¿No podría yo ser útil de alguna manera?» (Gogh, 2003: 41). «Para algo he nacido; para algo soy» (Valera, 1970: 223), se decía un atribulado doctor Faustino, que, aunque por motivos distintos a los del héroe de Ganivet, tampoco se dedica a cosa fija, lo mismo que cierto poetastro lusitano: «¿De qué servía en la vida?» (Eça de Queirós, 2008: 401). Este sentido teleológico de la existencia pesó particularmente —aunque con desigual resultado— en los héroes de Galdós. Al inicio del segundo capítulo apuntábamos el caso de Raimundo en *Lo prohibido* (1884-1885), cuyo padre «perdió la esperanza de hacer carrera de él» (Pérez Galdós, 2001: 172). No menos dignos de comentario son la hiperactividad del hacendoso Francisco de Bringas, del que recalca el narrador de *Tormento* (1884) que «cumplía como el primero sus obligaciones en la familia y en la sociedad» (Pérez Galdós, 2011c: 89), y el caso del infeliz José de Relimpio en *La desheredada* (1881), al que su mujer formula la eterna pregunta: «Hombre inútil, hombre muñeco... [...] ¿Para qué sirves tú, como no sea para comer?» (Pérez Galdós, 2011b: 178). Sobre las respuestas dadas por Hegel al problema de la teleología en el trabajo —de una teleología terrena quebrada por una última inflexión teológica— véase el sexto epígrafe del capítulo III de Lukács (1970: 335-360).

⁶⁰⁴ Acción auspiciada por unas ideas que funcionan como elementos develadores y definitorios. Al proponerse modificar la perspectiva vital de sus allegados, Pío lleva a cabo ese «traer delante» de la luz lo oculto, como proponía Heidegger (2016: 106). Por este camino, la pedagogía se perfila a modo de forma alternativa de arte, una vez aceptado el supuesto de que crear implica incidir en algún sentido sobre la realidad. En el caso de que tales expectativas queden defraudadas por ausencia o insuficiencia de respuesta en los discentes, todavía resta la perfectibilidad del individuo por y para sí mismo, causa de la que Pedro Mártir hará su razón de ser en *El escultor de su alma* (1898). Si la realidad no se transforma de acuerdo con el propio deseo, entonces el yo deviene *opera magna*: «Yo también tuve ideales / de artista; ¡sueños banales! / [...] Ya solo quiero crear / la estatua que estoy creando [...] / ¡Porque esta estatua soy yo! / Mi obra está dentro de mí» (Ganivet, 1999a: 45-46).

⁶⁰⁵ También Shaw (1980: 119) lo creyó así, cuando subrayaba «la falsedad del ideal redentor (indefinido) al que Pío Cid se aferra al enorme coste de su integridad como carácter». No pensaba igual Víctor Fuentes (1965: 141), quien describió los proyectos del personaje como «desinteresados y presididos por un espíritu de generosidad y tolerancia». Según Sobejano (1954: 140), «en el alma de Pío Cid mantienen continuo y silencioso duelo el egotismo y el altruismo, la soberbia y la caridad». En *Ecce homo* (1908) leemos: «Expresado de manera moral: amar al prójimo, vivir para otros y para otra cosa pueden ser la medida de defensa para conservar la más dura “mismidad”. [...] Ellos trabajan aquí al servicio del *egoísmo*, de la *cría de un ego*» (Nietzsche, 2019: 67).

o arbitrariedad con que [...] ejerce su “profesorado andante” como un medio de olvidar su nihilismo más que como emanación de amor responsable».

Desconfiando de poder hallar una verdad estable fuera de sí, la conciencia se acoraza. Su única capacidad positiva es la que reside dentro de ella, dado que todo lo demás es inseguro. En semejante estado de cosas, la única manera de ascender y preservarse es extrañándose de lo corriente:

Cuando un sujeto, elevado por la fuerza del espíritu, abandona la forma habitual de considerar las cosas, [...] entrega a la intuición todo el poder de su espíritu. [...] El que está sumido en esta intuición no es ya un individuo, pues el individuo se ha perdido en ella: es un *puro*, involuntario, exento de dolor e intemporal *sujeto de conocimiento* (Schopenhauer, 2009: 232-233).

El solipsismo que esta filosofía inculca en Pío es lo que orienta sus decisiones y deseos, provocando que el artista aspire, por encima de todo, a mantenerse psíquicamente incólume; de ahí el prurito de incidir en los otros sin que esos otros infieran menoscabo alguno a su personalidad. Para ello le es indispensable atenerse a una doctrina subjetiva, y pasa así a formar parte de «los que han querido crear su regla con su propia fuerza, [que] han elegido la vana exhibición, el aparentar o la trivialidad» (Camus, 1978: 96). El héroe ganivetiano se mueve en el plano de las apariencias porque, incluso cuando ya ha elegido, sigue pretendiéndose por encima de la generalidad. Sin embargo, a medida que se suceden los desencuentros, aun encontrándose al abrigo de su superioridad moral, va viendo agravarse lo irresoluble de su «división volitiva» (Ventura Agudéz, 1972: 141), entre querer conservar la independencia y proporcionar un sentido a su vida. El miedo que había expresado al inicio de la novela —ser controlado por «un sexto sentido que no cae por completo bajo mi poder» (Ganivet, 1983: 109)— termina cumpliéndose porque, como todos los mortales, también este superhombre cariacontecido «está sometido a la necesidad; [y,] pese a todos sus propósitos y reflexiones, [...] desde el comienzo al fin de su vida ha de mantener el carácter que él mismo desapueba y, por así decirlo, tiene que representar hasta el final el papel que ha asumido» (Schopenhauer, 2009: 166)⁶⁰⁶.

⁶⁰⁶ El 4 de enero de 1895, el diplomático escribía a Francisco Seco de Lucena desde Amberes: «Con el tiempo llega uno a convencerse de que está de más en el mundo; que no hay fines propios para el hombre; porque los únicos fines (que son la generación y conservación) son fines específicos, no individuales; que no hace uno nada esencial. [...] Así, nosotros, para que el engaño sea más agradable, echamos varias cosas hacia fuera y creemos que son algo. [...] ¿Quiero ser útil o inútil en este mundo a que he llegado en mal hora?» (Ganivet, 1999b).

Al tomar a su cargo a una mujer, por heterodoxo que sea su sistema, y formular la promesa de que «mientras yo viva, no les faltará a ustedes para vivir» (Ganivet, 1983: 157), Cid arranca el proceso de su desintegración como individuo. Este episodio marca un punto de inflexión en su trayectoria psicológica, que le fuerza en seguida a admitir que «en estas cosas que ocurren sin saber cómo, hay que ver algo superior a nuestra voluntad» (158). No coincidimos con la observación de Juan Rodríguez (1992: 182) en cuanto a que en el personaje se dé «la combinación armónica, por obra de la voluntad y el amor, de ambos principios —naturaleza e inteligencia—, sin que ninguno de ellos llegue a dominar sobre el otro». En realidad, el instinto genésico triunfa en Pío, por ser «exclusivamente la especie lo que le importa a la naturaleza y aquello en cuya conservación se empeña con toda seriedad; [...] por eso está siempre dispuesta a dejar morir al individuo, [...] y a ello le enfrenta la naturaleza desde el instante mismo en que se ha servido a la conservación de la especie» (Schopenhauer, 2009: 332)⁶⁰⁷. También lo vence la idiosincrasia del medio social, «la resignación, el dolor, la sumisión, la inercia ante los hechos, la idea abrumadora de la muerte» (Martínez Ruiz, 1990: 116) que Azorín enumeraría como estados distintivos de la raza española. Además, este artista no puede pasar sin una mujer debido al concepto, en síntesis de Manuel Salguero (1998), de que «la potencialidad creadora dinámica se encuentra en la virilidad o masculinidad, pero únicamente puede realizarse en la femineidad como potencialidad e instancia receptora y conservadora». Pío necesita a Martina y la toma; acepta a la mujer como un mal imprescindible, aunque sea a costa de renunciar a seguir siendo *solo* él. Ella, totalmente ajena a las inquietudes metafísicas de su extraño amante, representa el lastre —*pájaro de plomo*, la apoda él— necesario para que el héroe continúe anclado a la existencia⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ De hecho, los hijos de Pío y Martina nacen el Día de Difuntos. ¿Quiso representar así Ganivet que el nacimiento de los mellizos, siguiendo la teoría de Schopenhauer, implicaba una especie de muerte metafísica para el protagonista, o tal vez el inicio del fin de su vida individual? En el trabajo de Santiáñez-Tiód (1994: 285-286) puede hallarse una lectura simbólica del conjunto de fechas en que acontece cada uno de los episodios decisivos de la novela, aunque nada refirió de la significación de este detalle concreto. Ricardo de la Fuente Ballesteros (1996: 95-96) recordó que, como Schopenhauer, Cid-Ganivet creía en el destino trágico frente al que los seres poco pueden, porque «las pasiones dominan al hombre, lo esclavizan, lo atan a lo material, [...] son “insaciables”, [y] el hombre está dominado por el deseo de poder, de posesión, por la ambición y por la necesidad de satisfacer sus necesidades orgánicas». No coincidimos en este aspecto con el análisis de Carlos Longhurst (2000: 770-771), para quien «en la historia de Pío Cid [...] ni la fisiología ni el medio ambiente son deterministas, [ni] el héroe de Ganivet [...] está dispuesto a dejarse victimizar por ningún tipo de determinismo».

⁶⁰⁸ Lo mismo resulta para el protagonista de *Camino de perfección*, al que un amigo sugiere por toda respuesta, tras exponerle aquel sus angustias inefables, un simple «¿por qué no te casas?» (Baroja, 2013: 47).

Por otra parte, en la psicagogia regeneracionista que practica, más que una compasión genuina pesa la necesidad de distraer su profunda soledad intelectual, aquella conciencia del «monstruo eternamente devorando, eternamente rumiando» (Goethe, 2001: 104) del tedio de la vida que transcurre sin sentido, que los románticos intuyeron y al que el artista finisecular procura no mirar de frente, aunque lo perciba con toda claridad: «A ratos pienso que quien está a mi cabecera no es una pobre sirvienta, sino España, toda España, que viene a aprender, [...] y con esta idea se me va el santo al cielo, y me explayo como si estuviera en una llanura sin horizontes, en vez de estar, como estoy, encerrado en esta jaula» (Ganivet, 1983: 90)⁶⁰⁹.

En *Los trabajos* ninguna idea se impone a otras y, como observó José Luis Abellán (1989: 235), «al final lo que queda es el personaje mismo, Pío Cid como caballero esforzado del ideal». Este, mal de su grado, a la vuelta de tanto esfuerzo exhala un «todo me parece lo mismo y en todas partes me encuentro como el pez en el agua..., en agua sucia, se entiende» (Ganivet, 1983: 462). Sin embargo, cuando decide trasladarse de Madrid a Barcelona con su familia, el narrador especifica que lo hace de buen ánimo. Estos vaivenes entre la esperanza y la abulia, el voluntarismo a ultranza y el nihilismo pesimista son los componentes que hacen de él un tipo caleidoscópico. En su trazado no se pretende, ya lo anotó María A. Salgado, ofrecer un dechado de perfecciones, sino «retratar un personaje cotidiano pero complejo, que supere heroicamente los defectos de su naturaleza humana para ascender en su camino de perfección espiritual» (Salgado, 1997: 231)⁶¹⁰.

Al término de sus incompletas peripecias, el artista total confirma la sospecha de hallarse atrapado en una realidad falta de recursos de los que su conciencia pueda nutrirse, como les sucederá más adelante a los artistas de los relatos de Kafka⁶¹¹. El mismo que

⁶⁰⁹ Parece la misma jaula en la que poco después, reflexionando sobre sus juegos de paradojas, su compañero en las oposiciones a la cátedra se confesará preso: «Esos no pasan de esfuerzos con que quiero engañarme a mí mismo y de reflexiones que me hago para encerrar el infinito del espacio en la menguada jaula en que estoy condenado a vivir después de haberme dado porrazos en vano contra los barrotes de ella» (Unamuno, 2008: 179-180).

⁶¹⁰ Ascensión a la que parece que renunciara poco a poco, como si en el proceso de disgregación individual se despidiese del pasado y de su egoísmo insobornable. Cierta subida a la montaña representa, de hecho, una de las últimas escenas en las que el personaje se encuentra completamente a solas. Confróntese el siguiente fragmento con los reproducidos en las notas 450 y 526: «Pío Cid sintió nuevos deseos de encaramarse en la cima para contemplar el vago y confuso panorama de la lejana ciudad, entregada al sueño, y la ancha vega granadina, cercada por fuerte anillo de montañas, recinto infranqueable como el huerto cerrado del cantar bíblico. Luego se sentó y se quedó largo tiempo absorto con los ojos fijos en las costas africanas; [...] soñó que pasaba volando sobre el mar» (Ganivet, 1983: 328).

⁶¹¹ Remitimos a los de *El artista del hambre* [*Ein Hungerkünstler*], colección de cuentos publicada póstumamente en 1924. Entre sus protagonistas hay un individuo que hace del ayuno un espectáculo público —y también vive en una jaula, física en su caso—, un trapeceista y una cantante. A todos los separa de su

había afirmado que «contra el sino está la voluntad» (Ganivet, 1983: 387) se ve obligado a admitir que de poco le sirve tal voluntad en la lucha contra los elementos. A pesar de las desilusiones y del orgullo rencoroso que le lleva a defender su derecho inalienable sobre la propia vida —«Yo me moriré cuando quiera, [...] y aun soy capaz de aligerar a morirme por dar gusto a ustedes» (375)—, el héroe aún echa mano de un último subterfugio, no llegando al extremo de dejarse morir. Abandona Madrid por ajeno capricho, pero consolado en lo íntimo, guardando un último ideal irreductible en el amor místico a la duquesa de Almadura⁶¹². Cid no es Urios en *La novela de mi amigo*, ese pintor que no veía salida y exclamaba «¿para qué? Solo ambiciono seguir en mí mismo. Créame, es todo igual. [...] Ya no me hace falta viajar» (Miró, 2015: 198).

Aunque Ventura Agudiez (1972: 25), acaso demasiado influido por el factor biográfico, estimase que en esta novela «la sobrevivencia parece ser un accidente vitando», en el mundo de *Los trabajos* aún se insinúa tímidamente una posibilidad de expansión del ser. Su travesía narrativa concluye con una mudanza, y si bien es cierto que el protagonista se presta a ello obedeciendo a una exigencia de la madre de sus hijos, al hacerlo se encomienda al peculiar providencialismo que le permite seguir confiando en la existencia de un ente superior —al que en el fondo necesita, llámesele Dios o absoluto abstracto. También este artista sufre una derrota, pero la acepta aferrado a una promesa de continuidad: «Partió contento, porque en estos cambios decididos por el azar [...] creía ver la acción de la fuerza misteriosa que rige la vida de los hombres» (Ganivet, 1983: 463).

comunidad el hecho de querer ser únicos en su arte. El escritor intuyó un abismo entre las pretensiones de tales seres y la mirada de la sociedad a la que se deben: «Hasta cierto punto podría verse en esa libertad que le otorga el pueblo, en ese regalo fuera de lo común, no hecho a nadie más, [...] un reconocimiento de que este no la entiende, que contempla embobado e impotente su arte, no se considera digno de ella, ansía resarcir ese sufrimiento [...] y, del mismo modo que el arte de ella está más allá de su capacidad de comprensión, así también sitúa su persona y sus deseos fuera de su mando. Pues bien, esto, claro está, no es cierto en absoluto» (Kafka, 2011b: 409).

⁶¹² Esta aristócrata es la «enferma de frivolidad» en la que Pío promueve una mutación espiritual profunda en el último capítulo; madre de su último alumno, inaccesible tanto por su personalidad como por la posición social, y que causa al artista una impresión más honda de lo que él acierta a confesarse. A ella precisamente le dedica el poema con que la novela termina: «Me quedas tú en el mundo, Sombra amada. / Muere el amor, mas queda su perfume. [...] Todo murió; mas tú no me abandones» (Ganivet, 1983: 465). De acuerdo con la interpretación de Luis Álvarez Castro (1999: 162), «el amor ideal que propugna Ganivet no es un fin en sí mismo, sino un medio a partir del cual espiritualizar la realidad mediante creaciones artísticas o meramente físicas». Acaso este amor insatisfecho signifique para el no-poeta el único valor supremo que no puede serle arrebatado, como lo había sido la musa para el pintor Traugott en «El Salón del Rey Arturo» (1817): «Y creía que era igual a mí, que yo podría hacerlo descender hasta la miserable existencia del momento terrenal. No, no, Felicitas, nunca te he perdido, seguirás siendo siempre mía, pues eres el arte creador que vive en mí» (Hoffmann, 2014g: 751).

VII. EL PINTOR TRIUNFANTE

Yo no soy quién para decir si mis cuadros son buenos o malos, pero lo que puedo afirmar sin temor a ser contradicho es que son míos.

JUAN GRIS

En la misma época en que parte de la intelectualidad española propugnaba el alzamiento de una oligarquía ilustrada, algunos grupúsculos sensibilizados de otro modo con la cuestión social optaron por formas de arte cómplice. En el ámbito literario, las novelas herederas de la tradición decimonónica conviven con las novedades de factura modernista y los trabajos de formato lírico y ensayístico. La estética de las primeras, mucho más comercial que las otras, responde a lo que el autor de *Bohemia sentimental*, parafraseando al crítico Eugène Morel sobre la democratización del teatro en Francia, sintetizaba de la siguiente manera: «El teatro para el pueblo debe ser la diversión para el pueblo. Si además se logra que las comedias sean fuente de enseñanza, mejor que mejor. Pero no hay que aspirar a tanto. Con pedir un poco de goce, un poco de alegría, un poco de ideal, [...] ya es bastante» (Gómez Carrillo, *La Lectura*, V-1904: 323).

No pudiendo zafarse de las exigencias de la estructura económica, muchos artistas renuncian a dar la batalla, con la consiguiente rebaja de las expectativas respecto a la trascendencia de su labor. Más allá de factores ideológicos, dicho sometimiento al gusto popular hay que entenderlo como el único recurso de que el intelectual proletariado dispone para prosperar. Se trata de producir obras cuyo estilo y contenido resulten familiares a su potencial destinatario, renunciando si es preciso a todo propósito parenético, con tal de que causen impresión:

Después de tanto discutir y controvertir sobre lo bueno y lo malo, lo grande y lo chico, lo divino y lo humano, buena parte de la sociedad [...] ha acabado por medirlo todo con el mismo rasero, [...] y este estado de los ánimos se refleja, como no puede menos, en la república de las letras, presa hoy del mercantilismo. [...] Los jóvenes de nuestros tiempos, [...] al publicarse un libro o estrenarse un drama, no se preguntan [...] si la obra tiene estas o las otras tendencias, si se defienden en ella determinados principios. [...] Nada de eso; la gente nueva se pregunta sencillamente: *¿Dará dinero?* Lo cual retrata con un solo rasgo a nuestros empecatados tiempos (*Ese, La Lectura Dominical*, 26-I-1896: 55).

En la literatura del entresiglos XIX-XX, el deseo de obtener el favor del gran público inspiró obras como las aclamadas *Juan José* (1895)⁶¹³ de Joaquín Dicenta y *Los intereses creados* (1907) de Jacinto Benavente, los ambientes castizos de Pedro de Répide, las novelas erótico-galantes de Eduardo Zamacois, Felipe Trigo, Antonio de Hoyos, Emilio Carrere y Alberto Insúa, o las de la primera etapa de Ramón Pérez de Ayala y Vicente Blasco Ibáñez. Entre sus aciertos destaca la presentación de personajes y escenarios reconocibles, reaprovechando recursos del folletín o del imaginario decadentista sin las prevenciones que solían estorbar a los autores ortodoxos; en definitiva, productos de fácil acogida y consumo que, más allá de su calidad literaria, marcaron un importante hito en la consolidación del escritor como figura profesional integrada. En paralelo también se escriben textos comprometidos, tras las huellas de un singular naturalismo tardío que combina la descripción costumbrista y el retrato psicológico. Sin subir el tono más de lo prudente, algunos novelistas concienciados todavía se proponen mostrar al lector burgués las consecuencias de una organización social injusta, planteando «la posibilidad de su redención, y el papel que deben hacer las clases medias, los intelectuales, los profesionales liberales para remediarlas» (Millán Sánchez, 2006: 109). En la orilla frontera fue a instalarse el autor de *Luces de bohemia*, a quien casi importaba más la originalidad de su poética que la cuestión de vender: «Como no busco el aplauso, ni me amilana la censura, no empleo el efectismo en la escena. Podré soñar, pero allí donde sea la verdad estoy con mi imaginación, con mi inteligencia, con mi estudio, con mi trazo, con mi pluma... y Dios hará lo demás» (Valle-Inclán, 1995: 74)⁶¹⁴.

Mucho más restringida era la dinámica en el campo de las artes plásticas. Si los nombres de Mariano Fortuny, Gonzalo Bilbao, Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure causaron sensación, ello tampoco lo debieron a la puesta en práctica de procedimientos novedosos. En la España de aquellos años —mientras en Europa comenzaban a ganar terreno las vanguardias—, un arte apegado a los usos tradicionalistas continuaba siendo

⁶¹³ Un entusiasta Bark (1999: 161) la designó en 1897 «un tratado de socialismo al alcance de todo el mundo». A propósito de su recepción, Rafael Pérez de la Dehesa (1970: 23) comentaba que «el casi universal aprecio con que se recibió a *Juan José* incluso en los medios conservadores se debió en una buena parte a que la crítica tardó algún tiempo en reaccionar; en darse cuenta del significado que podría tener el triunfo ruidoso de un drama social. Las consecuencias políticas tardaron algún tipo en manifestarse, y sin duda el entusiasmo que produjo entre la juventud radical fue una de las razones básicas del cambio de actitud que pronto se puedo notar».

⁶¹⁴ La referencia se ha extraído de una entrevista que el escritor concedió a Pedro Lisbona Alonso, alias *Plinio*, publicada con el título «De jueves a jueves» (*El Correo Catalán*, 22-VI-1911). A juzgar por los comentarios del periodista, parece que Valle consiguió con sus exabruptos causar la impresión deseada: «Nos pareció avasallador, semidivino, superior a todos los literatos que conocemos por estos mundos de mentira, convencionalismo... y negocio» (Valle-Inclán, 1995: 74).

el único digno de crédito a ojos de quienes tenían en sus manos la promoción de los creadores (*vid.* Reyero, 1993). En 1896, el pintor Darío de Regoyos escribía desde Bélgica:

Me río de las ilusiones que se hacen los que creen poder inculcar modernismo en un país donde reinan la miseria y el atraso en todo, y donde el abrir un camino que no sea la rutina sabida significa para ellos un delito o un crimen. Salirse de la academia es para ellos locura o caso de chifladura. [...] Vale más hacer zapatos que sentir ese arte en España (*apud.* Guillén, 2013: 89).

Lo que Regoyos y muchos de su cuerda censuraban otros acertaron a concertarlo con sus intereses positivos. Para quienes no conciben la ruptura, el arte tiende a perder el carácter de búsqueda y ceñirse a lo hacedero; una dimensión más de la existencia en la que todos los ciudadanos deben poder tomar parte, independientemente del grado de instrucción. En tal enfoque latía, amén del espíritu de avenencia aconsejado por las circunstancias, un igualitarismo solidario, consciente del atraso cultural y de la necesidad de enmendarlo, esencialmente crítico con las políticas educativas y partidario de una laicización plena de las instituciones. Como liberal republicano, masón y regeneracionista preocupado por la situación de la clase obrera y la defensa de los derechos civiles, Blasco Ibáñez fue a adherirse por afinidad natural a aquel estilo⁶¹⁵.

Las respuestas dadas —o expresamente negadas— en ese entonces por el arte al problema nacional llevaban implícito un posicionamiento de los autores respecto de la comunidad y su oficio. Una vez más, la representación literaria del artista permite examinar las revueltas del proceso de construcción de aquella identidad, tan condicionado por la situación cultural y económica del país como por el conocimiento de lo que sucedía más allá de nuestras fronteras. Parte de la querencia del discurso noventayochista hacia los usos de un pasado irrecuperable coincide con la base del argumentario de John Ruskin

⁶¹⁵ En el autor de *La maja desnuda* se descubre un ejemplo paradigmático del tipo de artista burgués, mas burgués con tanto olfato comercial como conciencia social de su actividad. Por ello promovió la democratización de la cultura mediante la difusión de «obras propias y ajenas, vendidas en miles de ejemplares, convencido de que con ellas elevaba el nivel cultural concretamente de la masa trabajadora, despertaba la conciencia popular y ganaba adeptos a la causa republicana» (Lluch-Prats, 2008: 3). Cuantos han analizado las claves de su éxito coinciden en señalar que Blasco, si bien no pretendió innovar desde el punto de vista literario, en cambio supo reunir las cualidades necesarias para atraerse las simpatías de un concurrido auditorio. Como anotó Francisco Caudet (2000: 686), «que tuviera tantos lectores es una indicación —un marcador— de que su propuesta calaba en muy amplios sectores de la población. Y también que supo representar artísticamente esa propuesta». Su habilidad salta a la vista, habida cuenta de que acabó convirtiéndose en «el primer gran creador de *best-sellers* del siglo XX» (Tomás, 1998: 129). Por otra parte, algunos aspectos de su filantropismo pequeñoburgués resultaban difícilmente conciliables con la suficiencia un tanto displicente que impregnó el pensamiento de los intelectuales vinculados al 98.

y William Morris, especialmente en lo tocante a la sublimación de la naturaleza primitiva y de la figura del trabajador manual⁶¹⁶. Reconocido un extrañamiento recíproco entre el artista y el pueblo, las conferencias de Morris llamaban a una inserción del arte en la cotidianidad, expresando «el deseo radical de romper los límites del aislamiento de la “cultura” respecto a las masas» (Tomás, 2001: 72). A largo plazo, la aplicación de tales principios pasaba por unificar utilidad y belleza y desterrar el arte puramente intelectual. En la práctica, el arte democrático recomendaba que el literato abandonase el culto sibarítico a la forma y escribiera para mejora y deleite de la población, en tanto el artista plástico debía colmar las necesidades ostentativas de ciertos grupos, ya fuese consagrándose a la decoración de espacios o a la pintura de retratos. Difieren las soluciones, mas no el sustrato ideológico que las sustenta: todo miembro capaz debe poner sus capacidades al servicio del conjunto. Esta doctrina, diametralmente opuesta a la apología de *lo inútil* que en las mismas fechas entonaban los modernistas, requiere que el artista vuelva, si no tanto como a agremiarse, sí a proceder conforme a una conciencia subalterna —citamos una traducción de Juan Uña Sarthou—:

El pintor, hasta cuando cree que está obedeciendo a su propio y exclusivo impulso, está dominado, si su obra tiene algún valor duradero, por otro impulso más sutil que procede de lo más recóndito de su alma. Es el servidor de su país, como lo son el soldado, el cura o el maestro, porque si en apariencia realiza su obra para sí mismo, para su fama o para su lucro, en realidad la ejecuta para la gran comunidad de que es miembro. [...] Su más noble privilegio es retratar a las gentes y las cosas (Williams, *La Lectura*, V-1904: 121).

En vísperas de la primera gran crisis del capitalismo liberal, la pose del intelectual encaramado a sus privilegios tiene, como es natural, mala prensa entre ciertos sectores progresistas. Los artistas que entienden la conveniencia de mimetizarse con las condiciones de vida generales son los candidatos más firmes al triunfo, mal que ello les

⁶¹⁶ La traducción de algunos de sus escritos en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX propagó las bases de su utopía, que a las transformaciones impuestas por el nuevo régimen oponía el ejemplo de las sociedades medievales. De Ruskin circulaban traducciones al menos desde 1897 gracias a Atilio Fillier. Ese mismo año, Robert de la Sizeranne publicó el ensayo *Ruskin et la religion de la beauté* y George Elwall tradujo al francés *The Seven Lamps of Architecture* (1849), que *La España Moderna* publicaría a su vez en español entre 1900 y 1901. También vio la luz entonces el ensayo de Jacques Bardoux, *Le Movement idealiste et social dans la littérature Anglaise au XIX^e siècle: John Ruskin*. De 1905 data una traducción directa de sus obras escogidas por Edmundo González-Blanco, y en 1907 el institucionista Julián Besteiro tradujo íntegra *Sesame and Lilies* (1864), de la que con anterioridad ya consta una traducción parcial por Pedro Corominas. Datos adicionales sobre las traducciones y estudios españoles pueden encontrarse en el trabajo de Litvak (1973: 211-212), que se ocupó de la presencia del socialista inglés en la obra de Unamuno. Morris, inicialmente menos conocido, también tuvo en España seguidores: *La Ilustración Artística* le dedicó en 1896 una semblanza con motivo de su muerte, y *News From Nowhere* (1890) tuvo una versión francesa por Pierre Georget La Chesnais (1902), seguida al año siguiente por la de Juan José Morato.

suponga despojarse de antiguas ínfulas y participar del anatematizado industrialismo en calidad de obreros. Por otra parte, la paradoja inherente al sujeto que pretende insertarse en el sistema mercantil sin renunciar por completo a su individualidad continúa latente, y tanto más agudizada en aquellos que consiguen cruzar la línea de meta y erigirse en ídolos de masas. Consolidada su cosificación, nuestro creador conserva la potestad de contemplar el mundo con los ojos de una conciencia insólita, pero a ras de suelo.

1. *DESEOS DE VERLO TODO: LAS HIELES DEL ÉXITO*

A diferencia de la mayoría de autores citados hasta ahora, Blasco Ibáñez ya era, en la época en que dio forma al proyecto de su novela de artista, un escritor consagrado por el éxito de público. En consecuencia, no extraña que los principales periódicos de Madrid se dedicasen a anunciar la publicación de *La maja desnuda* (1906) a tres meses vista, advertidos probablemente al poco de iniciada la redacción⁶¹⁷.

Una vez disponible en librerías, los elogios no se hicieron esperar. Un entusiasta José Francés la calificó en *La Lectura* de «libro de arte, de humanismo, de belleza, de honda y tristísima psicología», y no cesó de alabar su realismo, recalcando que en ella «todo es sencillo, vulgar, muy de nuestras existencias, muy de nuestras almas, y por ende muy comprensible y accesible a nuestro amor y a nuestra ternura» (Francés, V-1906: 197). En el mismo sentido se pronunció Luis Morote, al referir que «*La maja desnuda* está en la realidad, en la vida, y [...] Blasco Ibáñez lo ha trazado magistralmente en su novela, dejándonos este libro que vale por una Friné de la pintura» (Morote, *Heraldo de Madrid*, 18-V-1906: 1). Al día siguiente, Adelardo Fernández-Arias (19-V-1906: 2) juzgaba admirable en *La Correspondencia Militar* su «psicología, [porque] tiene un fondo de amargura real que conmueve, tiene un sentimentalismo que emociona», y un anónimo redactor de *El Imparcial* (19-V-1906: 1) opinó que «es de los que dejan huella en el corazón y en la inteligencia». Transcurridas pocas semanas, José Ferrándiz (*El Pueblo*, 10-VI-1906: 1) se mostró cautivado por el componente transgresor de la obra: «¡Con qué ira, con qué fruición restriega Blasco por la cara del catolicismo esa carne femenina que

⁶¹⁷ Las notas a que nos referimos aparecieron en *La Época* (26-I-1906), *El Imparcial* (26-I-1906) y *La Correspondencia de España* (27-I-1906), avisando de que la novela se publicaría en el mes de marzo. Según Facundo Tomás (2000: 25), oficialmente comenzó a venderse el 7 de mayo.

él tanto aborrece y que si le da muchas victorias del momento, le vence infinitas veces más y será al fin, a la larga, el verdugo que lo ejecute!».

En general, la mayoría de críticos coincidió en que aquel era «un libro fuerte, magistral, que al ser traducido al francés (como ha de serlo) y representar por esos mundos la literatura contemporánea, recibirá elogios mayores aún que los de aquí» (*Cultura Española*, VIII-1906: 745)⁶¹⁸. Particularmente celebrada fue la composición del héroe, «un artista que tiene poquísimo de anormal, si algo tiene, y que en realidad solo se diferencia del vulgo filisteo en que pinta buenos cuadros» (Gómez de Baquero, *La España Moderna*, 1-VI-1906: 176). Pasado el efecto de la novedad, en la prensa todavía continuaron apareciendo alusiones laudatorias durante algunos años, y estas se repitieron incluso en las necrológicas que entre los días 28 y 29 de enero de 1928 rindieron al novelista un último homenaje. *La maja desnuda* agradó al público de la época hasta el punto de que algunos la retuvieron en la memoria como uno de sus mejores trabajos.

No puede atribuirse el mismo grado de interés a la crítica reciente. De hecho, Joan Oleza (2002: 4) la citó —junto a *Mare Nostrum* (1918) y *La voluntad de vivir* (1907)— entre los títulos olvidados de la prosa blasquiana. Esta desatención se ha dado sobre todo entre los críticos españoles⁶¹⁹, manteniéndose prácticamente hasta la actualidad, a excepción del segundo capítulo del ensayo de Jeremy Medina (1990), los comentarios que le dedicó Anne-Marie Reboul (1997), el estudio de la edición crítica de Facundo Tomás (1998) y otras aportaciones posteriores del mismo investigador, que ha examinado *La maja desnuda* a la luz de los presupuestos de *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac y *L'Œuvre* de Zola. Últimamente debemos a Francisco Plata (2009: 190-200) un análisis

⁶¹⁸ Según los registros bibliográficos consultados, la novela se reeditó al menos en tres ocasiones en vida de su autor —en 1917, 1919 y 1920—, y tuvo además sendas traducciones al inglés y francés con un volumen de ventas llamativamente alto. Atendiendo a la indicación de un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional, *Woman Triumphant* —traducida por Ralph Hayward Keniston— habría conocido veintidós reediciones a fecha de 1920. En Francia, *La Femme nue de Goya* (1923) —adaptada por Alfred de Bengoechea— iba, según la portada de un ejemplar de 1926, por la tirada vigesimonovena. Aun si lo abultado de estas cifras se tomase por mero reclamo comercial, la existencia de al menos cuatro ediciones francesas en los años veinte —una de ellas ilustrada e impresa en Bruselas— es un hecho probado. La popularización extramuros de la narrativa blasquiana coincidió con la época en que el cine comenzó a adaptar algunos de sus textos: *Entre naranjos* (1900), *Sangre y arena* (1908), *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), *Mare Nostrum* (1918) y *La tierra de todos* (1922). Antes de 1917, según evidencian los datos recopilados por Jean-François Botrel (2000: 975-976), el éxito del novelista en el país vecino habría sido más bien discreto; en cualquier caso, *La maja desnuda*, con una primera tirada de seis mil ejemplares en la editorial de Calmann-Lévy, no fue de las preferidas por el público francés.

⁶¹⁹ Jeremy Medina (1990: 15-16) cita algunos trabajos tempranos de difícil acceso, en su mayoría breves y firmados por críticos extranjeros, que se detuvieron fugazmente sobre algún aspecto formal o temático de *La maja desnuda*, y no siempre para juzgarla en los términos más favorables. Por ejemplo, el crítico alemán Roger Edel denunciaba en 1935 que parte del argumento lo habría plagiado Blasco de los de *Manette Salomon* (1867) de los Goncourt y *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach.

del personaje como punto de encuentro de los debates estéticos finiseculares, y a Virginia Isla (2014: 299-313) el capítulo donde compara su configuración con los del pardobazaniano Silvio Lago y los artistas de Zamacois. Una lectura alternativa ofrece el trabajo de Antonio García Montalbán (2019: 160), interesado en el protagonista como carácter «en quien se funden admiración estética y moral por don Francisco [de Goya, junto a] las pulsiones ideológicas y el pensamiento estético de su autor».

De los siete tipos aquí seleccionados por representativos de un estadio en la evolución del artista novelesco, el pintor de *La maja desnuda* se perfila como uno de los más sinceros. Mariano Renovales parece tanto más auténtico cuanto más hondas son sus contradicciones, y lo es en un sentido mucho menos dogmático que el artista estudiado en el capítulo precedente. Entonces se anotó que el protagonista de *Los trabajos* ha tendido a leerse como objetivación del credo político del escritor, de lo cual se deriva que Pío Cid, tratado en clave de proyección más o menos evidente de un yo real, surja convertido en epítome de una filosofía personal, que Ganivet habría insertado en un mundo especialmente diseñado para su comprobación en vivo. Lo separa del sujeto de Blasco su esencia de preconcepto, es decir, el hecho manifiesto de que el novelista quiso demostrar algo a través de él⁶²⁰. La equivalencia directa entre el pensamiento del artista y su *alter ego* resta credibilidad a este último, en cuanto constituye menos la representación genérica de un conflicto grupal que la expresión de un fenómeno individual voluntariamente desclasado. Al negarse artista, Cid queda simplemente como figura solitaria que trata de crear un orden alternativo a su medida, situándose él mismo al margen de las luchas colectivas. En este punto, por evidente que sea —ya lo vimos en la segunda sección— que tampoco tal modelo puede escapar al influjo del medio ni su propuesta alcanza a ponerlo a salvo del fracaso, de igual manera todo en él obedece al desarrollo de un programa ideológico. Más allá de su interés como documento, este personaje, cuando dilata el concepto de creador y rechaza una profesión *fija* adquiere un carácter de excepcionalidad que impide que en su novela se dé una presencia veraz de lo social.

⁶²⁰ No deja García Montalbán (2019: 166-168) de advertir, como la mayoría de especialistas, el didactismo subyacente a las novelas de Blasco, y en *La maja* en particular, apuntando a sus digresiones contra el gusto académico, al que considera representante de «todas las manifestaciones del pensamiento, amojamadas y agarrotadas, con una inmortalidad de momia» (Blasco Ibáñez, 1998: 168), y la crítica sin veladuras que hace de la moral católica, responsable, según el pintor, de haber «entenebrecido el arte durante siglos» (189). Si es cierto que tampoco el autor valenciano ocultó en la novela sus raíces ideológicas, lo realmente meritorio es que su protagonista va a situarse más allá de toda teoría, que es mucho más de lo que puede decirse del anquilosado Pío Cid, de moldes más rígidos y siempre recubierto de un barniz de proclama.

La sociedad de empresarios, burgueses y políticos que en el microcosmos de *Bullanga* manejaba los hilos, excluyendo de las altas esferas a aquellos que por falta de recursos o de conocimiento están condenados a servir, en *Los trabajos* no ostenta más representación que la de un conjunto de siluetas cuidadosamente recortadas: los discípulos a los que el héroe dedica sus seis trabajos, existentes solo para que este teorice sobre cada caso y les asigne un camino. Su interacción con la mayoría de los personajes que le salen al paso es puntual, y los problemas que plantean —no siempre solubles— conforman una especie de ruido del que el artista-pedagogo puede abstraerse a placer, cuando no halla respuestas satisfactorias dentro de sí. En el planteamiento de Zahonero se trataba de una derrota previsible, aceptada en espera del advenimiento de una justicia suprema; en el de Ganivet, evitada a base de mudar continuamente de objetivo al actor y dejar abierta la posibilidad de renovación futura de los intentos de reforma. En este capítulo nos proponemos ahondar en otra posibilidad, tanto más interesante por infrecuente en la escena literaria: la promoción lograda a base de transacciones y sus efectos sobre la conciencia individual.

En la obra de Blasco Ibáñez, cada uno de los conflictos que el pintor afronta a nivel privado es reverso de las contradicciones estructurales que, como señalaba Nicos Hadjinicolaou (1976), determinan la lucha de clases. Si bien aquí no tratamos de las imágenes resultantes de ella, que era el tema de interés del historiador griego, los actos y pensamientos atribuidos al creador a lo largo de la trayectoria narrativa importan como indicios simbólicos. Su transición desde el anonimato al éxito, que en realidad es una acomodación ideológica —de la crítica a la asunción—, reproduce el supuesto del individuo dominado que negocia su inclusión en el grupo dominante. Podría considerarse que *La maja desnuda* innova sobre la forma tradicional del subgénero, en la medida en que desplaza de su centro argumental el motivo de la búsqueda —las tentativas del sujeto artista en el proceso de desenvolverse— para explorar las consecuencias del triunfo consumado —qué sucede interiormente en él después de la escalada.

La novela tiene un componente de ejercicio rememorativo en los tres primeros capítulos: Mariano Renovales, pintor célebre a sus cuarenta y tres años, recorre las salas del Museo del Prado rodeado de miradas curiosas, mientras «acudía de golpe a su memoria toda su vida en tumultuoso agolpamiento de recuerdos» (Blasco Ibáñez, 1998: 193). Durante el paseo se le aparecen retazos de su niñez en la fragua de un pueblo donde

despertaba la admiración de los lugareños —significativo guiño al modelo vasariano⁶²¹—, la etapa de estudiante y el posterior matrimonio con una burguesa. Sobre esta base, con el lector ya informado de los antecedentes, se erige la relación de sus obsesiones y vaivenes, que es donde al narrador le interesa poner el acento. La historia de este artista no es la de una pasión destructora, extemporánea o excluyente, ni el auge y caída de un diletantismo sacado de quicio. Tampoco se trata exclusivamente de la serie de ensayos encadenados que comprende el proceso de formación artística y sentimental; en realidad, ese ingrediente de autodescubrimiento en el paso de la juventud a la madurez es solo una pequeña fracción de lo que en *La maja desnuda* se quiso contar.

Desde el punto de vista del estatus, Mariano personifica el éxito profesional a que todos aspiran y pocos privilegiados logran —apenas un 20% del total⁶²². Entre tantas apostasías, enfermedades y suicidios a los que se ha pasado revista a lo largo del presente trabajo, su triunfo, por la forma en que sobreviene, preconiza un cambio de orientación en el mensaje: «La fierecilla se amansaba» (Blasco Ibáñez, 1998: 211). El pintor asume que las clases medias han vencido y el capitalismo con ellas. Así lo comprende durante su estancia en la Academia de Roma, al observar que «los artistas apreciaban entre ellos sus méritos por los miles de liras recolectadas durante el año» (207). El giro es irreversible, y puesto que de nada sirve lamentarse y escaso provecho reporta el desafío, se impone una asimilación ideológica gradual, como proponía el socialismo democratizador⁶²³.

⁶²¹ Vasari atribuye talentos precoces a Giotto, Ghiberti, Brunelleschi, Da Vinci, Mazzola y Buonarroti —de este último cuenta que en sus primeros años pintaba en las paredes, y es la misma anécdota que el narrador de *La maja desnuda* asocia a la infancia de su héroe. Mariano se adscribe a esta saga de niños prodigio, aunque la descripción física y los orígenes podría deberlos a la leyenda del pintor de Castelfranco: «Giorgio, al que con el tiempo, y debido a los rasgos de su figura y a su grandeza de espíritu, se le llamó Giorgione. Aunque nació de estirpe muy humilde, no fue sino gentil y de buenas costumbres durante toda su vida. [...] Estudió dibujo y se aficionó mucho a él; y en ello lo favoreció tanto la naturaleza que, enamorado de esto, no quería pintar nada que no pudiese copiar de la naturaleza» (Vasari, 2013: 237). También el de 1906 desciende de obreros, y se dice que era «un simpático y alegre compañero, [...] mocetón atlético» (Blasco Ibáñez, 1998: 207), «[que] tenía la castidad de los fuertes» (208) y artísticamente se inclinaba desde sus inicios a la representación viva de lo real: «No puedo, maestro. Soy un imbécil; no sé inventar. Solo pinto lo que veo» (203).

⁶²² Calculamos la proporción a partir de los veintiséis títulos citados en la lista de la sección tercera del segundo capítulo: únicamente Elías Gómez en *El frac azul* (1875) de Pérez Escrich, Julián Oyarzun en *Eva: estudio social* (1880) de Rodríguez Solís, Mario de la Costa en *El origen del pensamiento* (1893) de Palacio Valdés, Daniel Carmona en *Duelo a muerte* (1902) de Zamacois y Mariano Renovales en *La maja desnuda* conquistan la fama y viven de sus obras.

⁶²³ Otra prueba de que los intelectuales españoles participaban de lo que se cocía en Europa e incorporaban parcialmente sus ideas la localizamos en una referencia explícita del segundo capítulo. Renovales se identifica con la imagen del artista enérgico, preparado para coadyuvar a la construcción de una sociedad más justa —al menos, hasta que se da de bruces con la realidad—: «Un día, un inglés amigo suyo leyó en su honor una página de Ruskin. “Las artes plásticas son esencialmente atléticas”. [...] Él también era un alma fuerte en un cuerpo de atleta» (Blasco Ibáñez, 1998: 209). La amalgama teórica en las

En un principio, la incorporación de Renovales al mundo de las reuniones elegantes obedece a una comezón del orgullo: él, del que se subraya con verdadera insistencia que es provinciano e hijo de proletarios, se encomienda a su talento por ser el único patrimonio que posee. Sin embargo, es la necesidad de darse a conocer más que cualquier convicción lo que vence su hurañía. Animado por el reconocimiento institucional de la medalla de oro ganada en la Exposición, comienza a vislumbrar la posibilidad de pasar por uno de ellos: «¿Por qué no había de conocer el gran mundo? Él iba adonde fuese otro hombre» (Blasco Ibáñez, 1998: 211). La sensación de impropiedad que lo mortifica en presencia de burgueses y aristócratas hace que repare en la única figura de la sala cuya actitud delata sentimientos análogos: Josefina Torrealta, huérfana de un diplomático insolvente, acoge el cortejo con el agradecimiento de quien se salva de un futuro incierto. Para él, el matrimonio representa un atajo en su ascenso, conquista que reviste simultáneamente matices de vindicación y servilismo de raza —en pago al favor que se le hace al prestarle el usufructo de un apellido ilustre—: «¡Pobrecilla! Debía pasar la vida alegremente; para eso trabajaba él» (226). Así, sin calcular el alcance de su resolución, el pintor se adueña de una criatura acomplejada en la que va a cifrar las manías, carencias y anhelos de toda una vida⁶²⁴.

Al escenario impostado de *Los trabajos* sucede una multitud imponente con la que el artista tiene que lidiar —y lidiar de verdad, sin la ingenua pretensión ganivetiana de manejarla a su antojo. Esta sociedad, que empieza siendo un muro inexpugnable, adopta

obras de Blasco es especialmente notoria porque, como señaló Sobejano (1967: 430), «aunque no prestase adhesión declarada al 98 ni al Modernismo, tomó de uno y otro movimientos, ideas y formas».

⁶²⁴ En ella ahoga Mariano, como Claude en Christine, su «amor loco de desnudeces deseadas y nunca poseídas» (Zola, 2015: 103). Pero con una diferencia sustancial, y es que la musa francesa no procede del mismo ambiente que la española. Esto es importante porque el pintor de *L'Œuvre* no se ve obligado a unirse legalmente a ella hasta muy avanzada la narración; no hay un sentido del deber, ni pesa sobre él la sensación de disparidad que tortura a Renovales en todo lo que a su mujer respecta. Entre el artista zolesco y su modelo se da, además y pese a los celos que ella llega a profesar a la pintura, una comunión espiritual inexistente en la pareja de *La maja desnuda*. Christine absorbe los anhelos del amante y Lantier reconoce, siquiera intermitentemente, un cómplice en aquella que se presta a posar para él. No así Josefina, burguesa en toda la extensión del término e incapaz de sondear el sentido profundo de las extravagancias de su marido. Este detalle en apariencia insignificante altera la esencia del conflicto narrativo: *L'Œuvre* es la historia de un delirio en sentido tradicional, y lo que con ella se pretende es mostrar los extremos de una inadaptación al medio. Transcurridas dos décadas, la obra de Blasco explora los vericuetos de una escisión personal debida a las reglas de un orden clasista, que afecta también a la vida del sujeto en el ámbito privado. De un lado, los caprichos de la genética enfrentados a un entorno hostil; de otro, una anatomía de los límites del deseo humano en la sociedad de consumo. Considerar que *La maja desnuda* es un experimento fallido, como sostuvo Medina (1990: 31), bajo el argumento de que «the possibility of any kind of truly profound, sustained characterization, of subtle, individualistic, psychological development was simply antithetical to the writer's own tumultuous, nonreflective, rebellious temperament», nos parece, además de un reduccionismo sin base, fruto de la identificación sistemática entre el artista real y el ficticio, negar el calado de un planteamiento con mucho más trasfondo del que la mayor parte de la crítica ha querido reconocerle.

pronto la apariencia de una esfinge dispuesta a establecer intercambios. Acuciado siempre por el temor de que la esposa «notase alguna falta en su bienestar [y no fuese] feliz por haber descendido a unirse con un pintor» (222), Mariano comienza a producir cuadros como un obrero en la fábrica. Hacen acto de presencia el marchante de arte, los aduladores y primeros clientes de alta alcurnia. Todo lo acepta, aunque lamentando en el fondo de sí la traición que con la «vil sumisión a los encargos» (231) inflige a su ideal de arte sincero. Además, los celos de Josefina no tardan en vedarle —chantaje mediante— la estampa de desnudos femeninos, hasta entonces uno de sus mayores deleites.

El conflicto nace de las desavenencias esperables en un matrimonio morganático. Basta una distensión momentánea de la mojigatería vanidosa de su mujer, cuando esta accede a que la pinte desnuda y después le exige que destruya el cuadro, para que el héroe comience a calcular la magnitud del lastre asumido. En una escena magistral, el lector asiste a la transfiguración repentina del ángel del hogar en bestia humana, enfrascada en violenta batalla cuerpo a cuerpo contra su propio retrato, paradójicamente olvidada de todo pudor en nombre de los principios de su educación católica. Viendo destrozada la que creía su obra maestra y cuanto esta representaba para él⁶²⁵ —la libertad de la que aún se creía dueño—, brota en el creador el primer conato de arrepentimiento:

Por primera vez adivinaba lo que iba a ser de su existencia. ¡Qué error el suyo al casarse con aquella señorita que admiraba su arte como una carrera, como un medio de ganar dinero, y pretendía moldearle a él en las preocupaciones y escrúpulos del mundo en que había nacido! [...] Tal vez hubiera sido mejor permanecer solo, libre para su arte, y en el caso de serle necesaria una compañera, buscar una maritornes hermosa, con todo el esplendor y la humildad intelectual de la bella bestia, que admirase y obedeciese ciegamente al maestro (Blasco Ibáñez, 1998: 235-236).

Al renegar de su propia cosificación so pretexto de lo inconveniente de la forma, la mujer legítima erige los cimientos de una barrera que termina separándolos por completo. Ella no consiente ser expuesta ni siquiera en pintura porque, según Isla (2014: 306-307),

⁶²⁵ Esta escena es inversión de otra que los Goncourt describieron en *Manette Salomon* (1867), en la que el pintor Coriolis —también sometido al criterio de la madre de su hijo— se rebela y es él quien destruye su propia obra y obliga a la amante a presenciárselo. Con ello planteaba el artista francés una especie de venganza metonímica, ya que mediante la quema de los cuadros destruye simbólicamente el dinero que ella le exige. Una vez consumada la cremación, el creador-destructor le arroja los restos al grito de: «¡Tenga usted! ¡He ahí un lingote de cien mil francos!» (Goncourt, 1904, II: 166). Más complaciente con su marido escultor, aunque no menos escandalizada que Josefina en *La maja desnuda* se mostraba Armande, la protagonista de «Fragment d'une lettre de femme trouvée rue Notre-Dame-des-Champs» (1874), cuando accede a posar ella misma tras haberle hecho despedir a la modelo.

no quiere ser vista ni utilizada como «excusa». No solo no se somete a los deseos de Pígmalión como solía hacerlo la mujer-obra convencional de otras novelas; en este caso lo tiraniza imponiéndole sus condiciones por ser ella quien aporta el crédito social —el más determinante en la sociedad de *La maja desnuda*, por encima incluso del valor monetario. No nos detendremos aquí sobre las consecuencias que tal decisión acarrea al personaje femenino en su fuero interno⁶²⁶. A nuestro objeto interesa ahora únicamente el sabotaje que el pintor aburguesado realiza de sus convicciones íntimas, la metamorfosis de su alma libre en «esclavo que ama la cadena porque le asegura la paz y la vida» (Blasco Ibáñez, 1998: 236), siempre a cambio de devenir rico y famoso. La oposición de Josefina lo frustra, no en el sentido amoroso —que, como bien han señalado Medina (1990: 16) y Reboul (1997: 30), en realidad para él no existe más que en función de un interés estético—, sino por la disonancia espiritual que establece entre ellos. En *La maja desnuda*, la figura femenina tiene mucho de verdugo y nada de cómplice.

El deseo primitivo del protagonista de consagrarse a la recreación de la belleza pura, así desprovisto de una vía de canalización al margen de los compromisos contraídos, tropieza con los convencionalismos de su clase adoptiva. A ello se suma la humillación que el sujeto experimenta sometiéndose a los códigos de una moral que le es ajena. El típico desafecto del artista hacia el grupo del que depende aquí se agrava por los reproches de la parte contraria, que criminaliza su pulsión estética: «Eres un ordinario. No hay en ti más que grosería y materialidad. ¡La forma! ¡La carne! ¿Y a esto llaman artista?... Mejor hubiera sido casarme con un zapatero» (Blasco Ibáñez, 1998: 295).

A la larga, el imperio despótico que esta mujer ejerce sobre el pintor, fundado en una gratitud sin límites hacia ella por haber aceptado la unión, genera en él una rabia de

⁶²⁶ También el estudio psicológico de Josefina daría para un extenso comentario. La renuencia a participar del arte de su marido por prejuicios exclusivamente éticos, a la que sigue luego una aflicción patológica a causa de su propio envejecimiento, supone un interesante giro en el habitual diseño del papel de la modelo —más compleja en Blasco que en la mayoría de sus predecesores. Esta, más allá del ataque de furioso recato que la impulsa a destruir la imagen del desnudo, no le declara la guerra a ningún otro cuadro, sino al ideal que ella misma negó al artista en el instante en que le prohibió volver a pintarlo. El símil de la maja goyesca planea sobre la pareja con la hiriente fijeza de una privación; para ella, por la conciencia de una belleza perdida sin vestigio; para él, como la quimera siempre añorada, inicialmente por la negativa de su mujer a posar y, más tarde, sabiéndola desvanecida en la silueta enfermiza de aquel cuerpo. Para ambos, ese desnudo obsesivo deviene símbolo del deseo reprimido en que transcurren sus vidas. Muy distinta lectura del triángulo mujer-obra-artista sugieren las obras de Balzac y Zola. En estas «se plantea el dilema trágico de la contraposición entre el Arte y la Vida como absolutos, entre la forma inmanente, ensimismada, incapaz de significarse fuera de su propio terreno, y la forma trascendente, relativa, instrumental» (Calvo Serraller, 2013: 210). La suya era, al fin, una concepción del arte y la vida como dimensiones paralelas. La propuesta de Blasco imagina la una como extensión de la otra, en sintonía con un «discurso íntimo en el que la distancia psíquica entre la actividad cotidiana y el producto artístico ha sido casi suprimida» (Tomás, 1998: 144)

consecuencias previsibles. El ascenso en la escala social se produce, sí, pero «como una conquista realizada por caminos ásperos y difíciles, riñendo un combate a cada paso» (246), y sin que la riqueza que él acumula para compensar la balanza acierte a disolver las diferencias cualitativas entre los consortes. A esta situación, tolerada resignadamente durante la mitad de su vida, se debe que el desarraigo en Mariano sea todavía más intenso que en otros personajes artistas ya estudiados porque, no siendo propiamente un artesano, en la práctica tampoco se ve admitido al nivel de la selecta clientela que acude a su palacete para hacerse retratar⁶²⁷ —«ni más ni menos que una tienda» (248), advierte un irónico narrador, al describir el aspecto de la vivienda diseñada por el héroe. Los usos de una clase necesitada de capital pero reacia a compartir sus privilegios determina que la decepción acabe siendo mutua.

Una vez firmada la capitulación y no pudiendo revertir los efectos, al proletario desnaturalizado solo le resta acomodarse a su rol. De ahí proviene, posiblemente, la pérdida identitaria señalada por Medina (1990: 18), para quien nuestro artista es «a naive child, lacking any real sense of identity or direction and without awareness of the human realities around him». Este proceso de adaptación lo efectúa parapetado tras la máscara de un falso conformismo, sin perder oportunidad de maldecir el *statu quo* en sus adentros, ni sospechar que ese mundo al que todo lo debe y tanto desprecia va a procurarle un medio de desquite.

⁶²⁷ El de Blasco pertenece a la clase de artista que los Wittkower bautizaron *artifex academicus*, del que abundan testimonios en las biografías de los siglos XVII y XVIII: un profesional plenamente integrado e incluso encumbrado socialmente, pero que no puede olvidar lo humilde de sus orígenes y a causa de ello adolece, contra las apariencias, de una inseguridad profunda. En realidad, «el estigma asignado a los artistas de la Antigüedad nunca desapareció por completo; ni la alta sociedad, ni las clases medias podían perdonar al artista por trabajar con las manos» (Wittkower, 1988: 227). Muestra de ello en *La maja desnuda* es que la familia de Josefina consiente el matrimonio como mal menor, a falta de otra salida, y aun así nunca dejan de guardar las debidas distancias con el pintor, al que de un modo u otro hacen saber que «nosotros somos de otra clase» (Blasco Ibáñez, 1998: 241). Antes que él, Olivier en *Fort comme la mort*, aclamado por la nobleza parisina, había dicho de sí mismo que «me desprecio un poco como un mestizo de raza dudosa» (Maupassant, 2008: 67).

2. UN NIÑO QUE PIDE LA LUNA

La renuncia a la búsqueda de una verdad superior en la pintura exige que el artista se atenga a fines prácticos. Este cambio de óptica le supone desempeñar el oficio dentro de unos límites racionales, rindiéndose al «endiosamiento de esa gran enajenación colectiva que es la productividad sin fin, la renuncia al presente para pensar exclusivamente en la construcción de un futuro al que, finalmente, nunca nadie logrará acceder» (Tomás, 2005: 327). Hasta ahora nos hemos ceñido al escrutinio de las consecuencias inmediatas de su adhesión a las clases medias: Renovales se hace cómplice de un sistema cuyos valores interioriza, al arrogarse el cometido de acumular bienes. El proceso de su desvanecimiento por asimilación habría sido perfecto, como en la novela de Pérez Escrich, de no ser por la permeabilidad relativa del grupo meta y el resto de singularidad que queda en él. Las reticencias de una cultura todavía embebida en usos del Antiguo Régimen dificultan la integración de agentes forasteros. A este factor, que ya de por sí supondría un obstáculo, hay que añadir las cortapisas que los prejuicios morales y estéticos de la burguesía imponen a la labor del intelectual. De ahí la tensión volitiva, debida a la imposibilidad de que el individuo trasplantado armonice plenamente sus fines con los del círculo de referencia. Una socialización incompleta siempre es fuente de conflicto.

Cumplido su objetivo inicial, el pintor se sorprende atrapado en «un infierno, cuando poseía ya la gloria y la riqueza, con las que había soñado tantos años, cifrando en ellas su felicidad» (Blasco Ibáñez, 1998: 257). Los estragos que la maternidad opera en el cuerpo de su mujer provocan que el distanciamiento emocional se agrave con el físico, más evidente a medida que el objeto de deseo se deforma y aleja de aquella belleza ideal a la que va dejando de parecerse. Esta pérdida recíproca, junto al desequilibrio de «poseerla como hembra y no poseerla como modelo» (232), decreta en el subconsciente del artista un desiderátum enquistado que, lejos de disolverse, tiende a mutar con su portador. La represión enrarece la consistencia de un deseo exacerbado, primero por la negativa de ella a participar de su fantasía, y luego ya materialmente irrealizable, dado que su figura se desvanece, mermada por la acción del tiempo y la enfermedad.

La invalidación permanente a que desde el ámbito familiar se lo somete enerva los argumentos con los que el artista se obligaba a querer sus propias elecciones. El antagonismo de su compañera, que al principio parece fruto de una paranoia y de pura intransigencia, aumenta hasta detonar en el sexto capítulo. Cuando el antiguo trasunto del

cuadro de Goya, reducido a un garabato mórbido, derrama sobre el pintor una tormenta de reproches más violentos de lo usual, este comienza a odiar la cadena de los intereses que lo tiranizan⁶²⁸. De su ego herido renace la cara oculta de una personalidad anulada, «segunda persona rebelde a sus mandatos, ajena a su conciencia, insensible y dura a los escrúpulos compasivos» (Blasco Ibáñez, 1998: 300-301). En este caso, el alzamiento de la conciencia individual resulta del rechazo del mismo salvoconducto que le había permitido acceder a una posición privilegiada. Sin reflexionar sobre el sentido último de sus actos, el héroe se propone transgredir los códigos de quienes lo consideran como a un miembro de segunda; actitud que recuerda a la de Daniel Carmona en *Duelo a muerte* y no dista demasiado de la de Olivier Bertin en *Fort comme la mort*. Los tres pintores inician su andadura teniendo muy presente «esa disparidad racial que impide confundir, por mucho que se mezclen, a los artistas con la gente del gran mundo» (Maupassant, 2008: 25).

Entra en escena Concha Salazar, significativamente presentada a través de la écfrasis de un retrato a medio hacer, y a la que Mariano ya fantasea con desnudar antes incluso de que el lector haya tenido oportunidad de verla en acción. Esta condesa cruel y antojadiza con visos de mujer fatal, cuya resabiada infelicidad remite a la de Espina en *La Quimera*⁶²⁹, se yergue ante el artista domesticado como incitante vía de asalto a los cielos. Doble ilusión lo guía en su propósito: de un lado, la idea de resarcirse conquistando

⁶²⁸ Por este camino, los vestigios de idolatría se truecan en rencor sordo. El pintor depone la pose sumisa para asumir otra de víctima, y empieza a considerar a la mujer «su enemigo: había torcido y desorientado su vida de artista y entristecía su vida de hombre» (Blasco Ibáñez, 1998: 299). Esta mudanza de sentimientos tiene precedentes muy anteriores a los ejemplos franceses que la crítica suele citar. Setenta años antes de que el zolesco Claude renegase de la influencia perniciosa del sexo opuesto, otro pintor, Berthold, protagonista de «La iglesia jesuita de G***» (1816), había llegado a la misma conclusión con la princesa Angiola: «¡Ella, solo ella era la causa de mi desgracia! No, no era el ideal que se me había aparecido. Albergaba solamente la figura y el rostro de aquella mujer celestial, dando forma a una falacia que me arrastraba a una perdición sin remedio. [...] “¡Has destrozado mi vida, impostora!”» (Hoffmann, 2014c: 444). También nos parece posible que la rasgadura del lienzo a manos de Josefina la inspirase cierta escena de otro relato de Hoffmann —«Consejero Krespel» (1816)— en el que Ángela, cantante de ópera, rompe en un arranque de cólera el violín de su marido músico.

⁶²⁹ Hay variaciones considerables de una —«gata feroz» (Pardo Bazán, 1991: 361)— a otra —«un demonio» (Blasco Ibáñez, 1998: 278)—, mas no se puede dudar que la heroína de Pardo Bazán informo a la de Blasco, cuando menos en el aspecto estético: «Me anuncia su presencia un ruge-ruge de sedería, [...] y la bocanada de jaquecoso perfume, compuesto de varias esencias, que penetra al mismo tiempo que Espina» (Pardo Bazán, 1991: 232); «entró con gran estrépito de blondas y sedas, acompañado su menudo paso por el fru-fru de las ropas interiores, esparciendo un perfume de variadas esencias semejante a la respiración de exótico jardín» (Blasco Ibáñez, 1998: 274). Cada una con sus particularidades, ambas encajan en una variante fácilmente reconocible del tipo de la *belle dame sans merci*, la mujer-diablo que cristalizó con los románticos: «Eres el diablo» (Mérimée, 2010: 162), le espetaba un exasperado don José a Carmen; «vete, demonio» (Hugo, 2010: 392), había ordenado Frollo a Esmeralda. Aunque la extracción social de las heroínas francesas queda muy lejos de la de Concha y Espina, también las españolas son exóticas a su manera, y, como apuntó Mario Praz (1999: 361), «ideal exótico e ideal erótico corren parejos».

a otra mujer todavía deseable y mejor situada socialmente que la suya; de otro, la fatua esperanza de desbancar al favorito de la aristócrata —un científico mucho más joven que él. En realidad, la raíz de su motivación es muy simple. Aprovechando las ventajas materiales que el trabajo le ha procurado, el artista pretende tomar la revancha a ese gran mundo pudiente e imponer al fin su voluntad: «¿Y por qué no he de ser yo tan feliz?» (Blasco Ibáñez, 1998: 335).

En un segundo nivel, Concha representa la posibilidad recuperada de sus anhelos estéticos, nueva personificación del ideal vedado y perdido. Sobre los desdenes de ella construye el artista los ensueños en los que se la figura «de pie sobre un pedestal, con toda la majestad de su desnudez, venciendo al mármol de las estatuas más famosas con la vida de su carne» (348). Como además esta lo cosifica igual que el resto —«¡Tanto que le placía a ella exhibirlo ante sus amigas, como si fuese una joya nueva!» (279)—, tanto mayor es la satisfacción que él se promete obtener seduciéndola. El cumplimiento de su deseo sobreviene andando el tiempo, por abandono del otro amante, cuando ya casi se había resignado a ser solo un paño de lágrimas. Aun así, Renovales lo toma en pago del destino a sus luchas. Puro espíritu de la contradicción, este triunfo le enfría temporalmente la fiebre plasmadora de desnudeces, y llegamos con esto al quid de la particular psicología de nuestro objeto de análisis, que es el tema central de la novela: la carencia como móvil de la acción humana. Bien lo vaticina la sombra de su ideal primitivo en el lecho de muerte: «Lo que se pierde es lo que se desea» (381)⁶³⁰.

La viudez del artista, codiciada en culpable silencio desde mucho antes de que fuese una realidad, provoca la última transición. Viéndose dueño único de una fortuna amasada a base de sacrificios y libre en el más amplio sentido para pintar cuanto le apetezca, no tarda en acusar, entibiada la euforia de los primeros meses, los mismos síntomas que

⁶³⁰ Mariano se mueve siempre a instancias de lo que le falta —dinero, celebridad, amor, libertad y lo absoluto, en ese orden. Cada una de estas ausencias determina las distintas fases por las que atraviesa su pintura. El afán de compensarlas es lo que le hace vivir; justamente aquello que el pintor de Zola, anclado en un plano fijo desde donde siempre aspira a otro inaccesible, no puede permitirse. Se entiende, desde este punto de vista, que la fijación con captar la realidad en vez de fluir con ella fuese el desencadenante de la locura del personaje de 1886: «Sentía miedo de su obra, temblando por ese brusco salto al más allá, comprendiendo perfectamente que la realidad misma ya no le era posible» (Zola, 2015: 458). El modernismo decadente resolverá esta disyuntiva haciendo un arte del vivir en un mundo aparte, mediante la apropiación de cuanto la existencia puede ofrecer de insólito. Decía así el descendiente colombiano de Jean Des Esseintes: «Mi deber es vivir con todas mis fuerzas, ¡con toda mi vida!» (Silva, 2006: 313). En 1908, el pintor fracasado de *La novela de mi amigo* se aferra al mundo con lo que de su conciencia y su ser irradian —la hija-obra y el arte que no puede exteriorizar a la medida de su deseo—: «Estoy amenazado y me defiendo, porque amo la vida con toda mi alma y con todo mi cuerpo. No es querer la vida por... por mi hija. [...] Es un asimiento con lo creado. Se me figura que tengo raíces y que penetran en todo» (Miró, 2015: 194).

aquejan a tantos infelices literarios de su época. A la energía gaseosa de los héroes de Azorín, el mecanismo roto de los de Baroja y el carácter desgarrado del último artista de Pardo Bazán, siguen unos «enmohecidos [...] resortes de su voluntad, antes vibrantes y poderosos» (Blasco Ibáñez, 1998: 392). Rendida la amante desdeñosa, también esta deja de ser apetecible. Junto con la misma desgana empieza a despuntar un vago temor a la inacción perpetua, como para el pintor de Maupassant, pugnando por entretener la monotonía en la cima de su carrera. Lo único que le cabe desear entonces —también Mariano necesita su porqué— es justamente aquello que nunca ha de serle concedido: la modelo muerta, sometida ahora a un proceso de depuración evocativa.

La maja desnuda, antaño rezumante de vida y luz, adquiere la consistencia de un nuevo ideal, bajo la forma de «un rostro pálido asomando entre los negros velos de lo inconsciente» (Blasco Ibáñez, 1998: 406)⁶³¹. Se trata de una proyección problematizada por la melancolía y la culpa, reconstruida en el examen de los numerosos retratos realizados inconscientemente durante los largos años de convivencia. En la base de este viraje del artista late la añoranza de ver que «ya no se levantaban ante sus pasos torres quiméricas que asaltar» (454), fundamento de una sensación de plenitud rayana en el hartazgo que antecede el apagamiento de sus facultades creativas. Como hizo Oyarzun en *Eva: estudio social*, Renovales acude al cementerio, presa de una exaltación morbosa que también recuerda a la de los artistas italianos; aunque, para este último, el «deseo excitado por la muerte» (432) no es más que un nuevo impulso de la imaginación hacia lo que rebasa sus posibilidades. El de Rodríguez Solís, cuyo oficio tiene a efectos argumentales algo de mascarón de proa, se conformaba con una adoración elegíaca junto a la estatua de su Eva mártir; no así el de Blasco Ibáñez, para el que, siendo pintar sinónimo de vivir, no puede limitar su acción a la rumia contemplativa.

Antes de persuadirse de su impotencia, el héroe debe constatarla de manera fehaciente. Al verse de nuevo solo, se propone reproducir la imagen de la difunta, sin más referentes que su memoria y los retratos hechos en vida, con las sugerentes connotaciones que ello tiene, viniendo de un pintor realista. El vitalismo sorollesco que había caracterizado su estilo, paradigma de un amor fanático por lo inmediato, evoluciona hacia

⁶³¹ El sentir artístico de este personaje, para el que la creación resulta un afloramiento de sus procesos interiores, lo explicó Blasco en la extensa carta a Julio Cejador (1918): «La obra de arte habla al sentimiento, a todo lo que en nosotros forma el mundo de lo inconsciente, el mundo de la sensibilidad, el mundo más extenso y misterioso que llevamos en nosotros. [...] Es preciso que intervenga lo subconsciente como factor principal; la adivinación misteriosa, el presentimiento, los elementos afectivos, que son, las más de las veces, diametralmente opuestos a los elementos intelectuales» (Blasco Ibáñez, 1980: 16-20).

una pintura espiritualizada y fragmentaria, delatora de «la indecisión, el miedo, la torpeza, la lucha con algo irreal que se escapa» (438), en la que la materialidad pasa a un segundo plano⁶³². El ser real que inspiró sus primeros cuadros se diluye en las tristezas de un amor inventado: «Así la veía... y así había sido» (439)⁶³³. A la postre, tal fabulación onanística se diría la única perdurable por germinar en el interior del individuo. En un último intento de restablecerse, Renovales piensa en retomar un antiguo proyecto pictórico⁶³⁴,

⁶³² De hecho, Renovales no llega a concluir este retrato póstumo, inseguro a la hora de dotar al espectro de un cuerpo concreto. A juicio de Tomás, esto es sintomático de una asunción a medias de las tendencias estéticas que a principios del siglo XX estaban cobrando fuerza: «El autor sabe perfectamente de la vanguardia y sus aspiraciones de renovación absoluta, de camino hacia un futuro siempre inexistente, pero no acepta esa ruta y decide situarse en un contexto más vital. [...] No obstante, le permite un espacio en su relato: al lado de la muerte inevitable; el sentimiento de la renovación absoluta no puede hallar su lugar más que al lado de la muerte; allí aparece también, consecuentemente, la locura» (Tomás, 2000: 72). Tirando del mismo hilo, el investigador aventura que en *Le Chef-d'œuvre inconnu* se detecta «una extraña y temprana premonición de lo que iba a suceder» (Tomás, 2000: 38). En el caso francés, la enajenación del pintor que trabaja incesantemente en su obra maestra hasta hacerla desaparecer bajo infinitas capas de pintura prefiguraría, según él, el espíritu de los vanguardistas. Exceso de prefiguración, quizás, teniendo en cuenta que el relato se publicó medio siglo antes de que se manifestasen los primeros trazos impresionistas en el pincel de Manet. En realidad, el tópico de la obra de arte como proceso en que el artífice interviene hasta la extenuación, sin conseguir nunca totalmente el efecto deseado, se remonta al Renacimiento. Las composiciones inacabadas llegaron a ser tan frecuentes en los siglos XVI y XVII, que los actuales estudios de estética las consideran un estilo particular: el *non finito* (vid. Sánchez Robayna, 2011: 310). Entre los numerosos dichos y hechos que la tradición popular ha atribuido a Da Vinci hay, precisamente, un apotegma que reza que la obra de arte nunca se concluye, tal vez a raíz de lo que contó Vasari en sus *Vite*: «A pesar de su dominio del arte, empezaba muchas obras y no acababa ninguna, porque le parecía que la mano no podía añadir a la perfección del arte nada más de lo que él concebía, bien entendido que ideaba con la mente dificultades tan maravillosas que con las manos, por muy diestras que fueran, no las podría haber expresado jamás» (Vasari, 2013: 221). A este respecto, tampoco debemos soslayar que la acción del relato de Balzac transcurre entre finales de 1612 y principios de 1613, por lo que el espíritu de Frenhofer respondería a un uso corriente de aquella época, con independencia de que el afán de perfección derive, en su caso, en una conducta patológica. Sobre la misma cuestión se pronunció Byatt (2002: 22-32), que estimaba que la composición de la pintura del obsesivo maestro tanto podría ser una metáfora de la belleza naciendo del caos, un guiño a los estilos de Tiziano o Delacroix, tal vez símbolo de la ineptia del público contemporáneo para reconocer los nuevos tipos de arte.

⁶³³ «Así la vio, así la juzgó, así la amó, así se ofreció delante de sus ojos» (Dicenta, 2018a: 60). Esto le sucederá en 1913 al poeta de *Encarnación*, enamorado de un ideal antes de haber tenido tiempo siquiera de trasladarlo a una mujer concreta, y que torna a repetir la operación con el recuerdo de la amante muerta. Imposible no acordarse también en este punto de la figura de Horacio, en la mente de Tristana gradualmente «sustituida por un ser ideal, obra temeraria de su pensamiento, ser en quien se cifraban todas las bellezas visibles en invisibles» (Pérez Galdós, 2020: 231).

⁶³⁴ «Hacía tiempo que soñaba con una obra maestra. [...] Era Friné, la famosa beldad de Atenas, mostrándose desnuda a los peregrinos aglomerados en la playa de Delfos» (Blasco Ibáñez, 1998: 272). Entre la hetaira Friné, la deidad grecorromana y Eva se disputan el podio de la belleza femenina en el imaginario de los artistas decimonónicos: «¡Valiente mujer es esa Eva! Es la Venus Afrodita» (Sawa, 2013: 117); «la veía y sus ojos no se saciaban: iluminada por la naciente luz del sol, destacábase del fondo negro con los brazos cruzados sobre el pecho y los pies juntos, como Friné ante sus jueces» (Zamacois, 1917: 101). Oportuno es recordar aquí que Giovanni Verga dio el nombre de Eva a su novela de artista, reescritura de otra que nunca llegó a publicar: *Frine* (1864) (vid. Bertolini, 2013), y Eva se llama también la musa en la novela de Rodríguez Solís. En los últimos años del siglo XIX tomó la delantera la pavorosa sensualidad criminal de Salomé, que «reúne en sí misma los dos aspectos, activo y pasivo, del papel perverso imaginario que el espectador desea proyectar» (Starobinski, 2007: 44). Con todo, entre las modelos de los artistas novelescos españoles tienden a alternarse las asociaciones con Venus/Afrodita y la madre bíblica, siendo la incidencia nominal de Friné y Salomé cuantitativamente muy inferior.

abandonado en su día por oposición del ángel del hogar, y que deja de tener sentido en cuanto advierte que nada le impide llevarlo a cabo.

Al otro lado de la pintura divisa el artista avejentado un mundo estridente, lleno de cosas cautivadoras para quien ha vivido siempre secuestrado por los encargos y los deberes familiares. Muerta la esposa doliente y agotado el acicate de la aventura extramatrimonial, Mariano se deja arrastrar por «deseos de verlo todo, para conocer “nuevos aspectos de la vida”» (Blasco Ibáñez, 1998: 459). Busca entre el gentío ruidoso de los cabarets el recuerdo de su primera pasión, y cree encontrarlo en una bailarina a la que inmediatamente se propone retratar, pero en el último instante sorprende la pasión transfigurada. Es ahí cuando intuye que ya no son desnudeces lo que ansía, sino el confuso recuerdo de otra vida —«el último fantasma de su deseo» (455)—, de la época en la que aún tenía algo a lo que renunciar. La mujer alquilada, símbolo del deseo venal, no le procura más ilusión que la de la apariencia entrevista un instante. Nada queda en el mundo para el artista que valga la pena reproducir desde que sorprende el camino expedito. No hallando ya censura en los deleites a su alcance, ni los pinta ni le asalta el prurito de la posesión física, como si la actividad creativa precisara de un matiz conscientemente transgresor. En lugar de un despliegue de energía animal, lo que se apodera de todo su ser en presencia de la modelo contratada es la «calma glacial» (474) del desengaño. La voluntad extenuada se extingue en la inconcreción cuando todo le está permitido.

Daremos fin a este capítulo examinando brevemente un paralelismo en el que la crítica no parece haber reparado hasta ahora. La conclusión de la carrera de Mariano Renovales no difiere mucho de la de Olivier Bertin. El pintor de *Fort comme la mort* se ve desbordado en la madurez por la pasión que le inspira la hija de su gran amor, la condesa Anne de Guilleroy. Lo que la mente del francés ejecuta es también un desdoblamiento, fusión de lo presente y lo pasado, mezcla de ensueño y recuerdo que resulta a la postre en una negación doble:

Los dos rostros se aproximaban entre sí, distintos, tal como él los conocía, y pasaban uno delante de otro, se confundían, fundiéndose, formando un solo rostro, difuminado, que no era ya el de la madre, sin ser tampoco el de la hija, sino el de una mujer locamente amada, en otro tiempo, todavía, siempre (Maupassant, 2008: 204).

Aunque soltero, ni la edad ni el ser amigo de la familia —y amante secreto de la madre— le permiten cortejar a su joven ídolo. Esta pasión lo va a consumir por la desconsoladora imposibilidad de satisfacerla: «A ella la amo como a ti, puesto que ella es

tú. Pero este amor se ha convertido en algo irresistible, destructor, más fuerte que la muerte» (Maupassant, 2008: 258-259). Para Olivier, desear a la hija de su modelo — actualización de la belleza ya declinante de la original— significa lo que para Mariano en un principio había sido la condesa de Alberca: ambas representan sendos intentos de restitución de la autonomía volitiva⁶³⁵. Sea como fuere, el resultado para los dos pintores es que hechos inexorables —la muerte y la vejez— les vedan de un modo u otro la posibilidad de prolongar indefinidamente su ilusión. En *Renovales* estos esfuerzos se renuevan hasta topar con la barrera de lo inapelable. En *Bertin* son el paso del tiempo, la toma de conciencia de su propia edad los que ejercen de freno.

Desde que el artista galo adivina que ya no está en condiciones de resultar atractivo a la adolescente, sintiéndose negado por «no tener siquiera el derecho de desear» (Maupassant, 2008: 244), principia a apetecer el fin que hasta entonces había temido. El español intuye en seguida la caducidad de sus antiguos fetiches, al dar con el único realmente inaprensible: «La muerte le tenía bien agarrado; era suyo, y solo con ella podría resucitar su juventud» (Blasco Ibáñez, 1998: 474). Uno y otro llegan al ocaso por distintos senderos. En Maupassant, la solución final se impone desde dentro, fruto de una descomposición autopercebida, mientras que para Blasco sobreviene de forma simbólica, desaparecido el estímulo de las pulsiones elementales. El desenlace es, para ambos, idéntico: no hay arte sin deseo, ni la vida merece ser vivida cuando el individuo se encuentra inválido para desear. Parálisis de la voluntad equivale a incapacidad para producir, y desde ahí recaen en la insensibilidad física. Lo que acontece entonces es una muerte espiritual, y

el fracaso de este deseo puede repercutir más allá del objeto y provocar el cuestionamiento del propio mediador. [...] El acontecimiento es una auténtica revolución en la existencia del sujeto. Todos los elementos de esta existencia están como imanados por el mediador; de él obtienen su jerarquía e incluso su significación. Se concibe, pues, que el héroe haga

⁶³⁵ Ortega lo refirió así en su *Breve tratado de la novela* (1914): «En la voluntad de aventuras, en el esfuerzo y en el ánimo nos sale al camino una extraña naturaleza biforme. Sus dos elementos pertenecen a mundos contrarios: la querencia es real, pero lo querido es irreal [...] Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. [...] Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer él ser él mismo es la heroicidad. [...] Su vida es una perpetua resistencia a lo habitual y consueto. [...] Una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia» (Ortega y Gasset, 2005e: 816).

todo lo posible por retrasar una experiencia que le resulta necesariamente muy dolorosa (Girard, 1985: 85).

Lukács, describiendo en su *Teoría de la novela* las vías de desarrollo del eterno descontento en el sujeto novelesco contemporáneo, destacó el formato de la búsqueda individual en la sucesión simple de los acontecimientos, a cuyo término se hallaría la resignación necesaria de las cosas que caen por su propio peso. Las palabras que el estudioso empleó al referirse a la problemática abordada por Henrik Pontoppidan son aplicables a *La maja desnuda*, por ser justamente eso lo que a Mariano le sucede en el ocaso de su carrera, aunque la conclusión extraída de tal experiencia sea opuesta a la de los héroes del novelista danés. Veamos en qué sentido.

Nuestro pintor arranca su camino a partir de una fórmula argumental conocida: un yo enfrentado con el mundo, esencialmente seguro de sí y de su causa, y que tiene en su aclimatación autoimpuesta algo de mártir. Mientras persiste esa confianza, el acto sistemático de oponerse a los otros se nutre de ella y empuja al artista a lo largo del recorrido como una fuerza ciega. Lo protege el sentido de sometimiento a una sociedad a la que puede imputar culpas. Una vez que se rebela y se permite desear activamente, con el consiguiente desencanto, despierta Renouales a la verdad: «que toda victoria sobre la realidad es una derrota para el alma, porque la ata más, hasta la ruina, en lo que le es esencialmente extraño» (Lukács, 2016: 140). A la vuelta de esa revelación, Lukács situaba el remedio al romanticismo decepcionado. Mas no es así como este artista lo vive. En lugar de como una invitación a hallar la fuente de satisfacción dentro de sí, en el protagonista de Blasco predomina el desconsuelo intransigente de la ruptura: «Él no sabía pintar, él no podía pintar. Eran inútiles sus esfuerzos. Su pensamiento se había apagado. Tal vez... otro día» (Blasco Ibáñez, 1998: 473). Conquistadas la libertad y la fama, y en ausencia de desafíos y oponentes que puedan arrebatarse o hacer peligrar cualquiera de estos bienes, en vano trata el sujeto de emular convicciones basadas en avideces ya inexistentes:

No hay ningún hombre que desee ir a pie hasta el cielo, o volar con alas, ser estrella o tenerla en la mano, ni nada parecido, porque, aunque son cosas dignas que faltan, cuyo valor es conocido, sin embargo no son deseadas, ya que es evidente la imposibilidad de las mismas, y, por consiguiente, al faltar la esperanza de lograrlas, falta el deseo (Abravanel, 1986: 479).

VIII. EL POETA JUSTICIERO

Yo no soy un poeta para las muchedumbres.
Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.

RUBÉN DARÍO

A lo largo de este trabajo hemos insistido en la indeterminación característica del entresiglos XIX-XX. Cundía entonces la inestabilidad en lo estético como en el ámbito político, y de ello fue testigo la prensa. Aquel mar de efímeras publicaciones que venía agitándose desde mediados del XIX terminó por convertirse en el hábitat natural de hordas de intelectuales discutidores; periodistas, docentes y literatos que desde sus columnas hacían proselitismo, clamaban contra las medidas del Gobierno o se enfrascaban en interminables polémicas sobre la esencia ideológica de las causas. Preocupaban el siempre maltrecho estado de la nación desposeída de sus últimas colonias y la ineficiencia de las instituciones, no menos que la credibilidad de unos partidos en crisis a los que se acusaba de no atender la cuestión social.

Al conservadurismo de Maura, desacreditado tras los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona (1909), iría a sucederle el dudoso liberalismo de Moret, a su vez también en entredicho desde que se aprobara la Ley de Jurisdicciones (1906) bajo su primer mandato, y que hubo de ceder en seguida el puesto a Canalejas. Más allá de la voluntad de regeneración democrática con que se hablaba de modernizar a la nación desde diversos frentes, ninguna de las iniciativas que en aquellos años se barajaron obtuvieron lo pretendido. En medio de todo aquello, a muchos de los integrantes de escisiones republicano-socialistas se les pasaron los años debatiendo sin llegar a conclusiones firmes: «La idea liberal va muriendo. No hay ya idea republicana. ¿Qué queda? Cuando los filósofos suprimen en la abstracción todas las cosas que son algo, queda únicamente la nada» (Ortega y Gasset, *Faro*, 23-II-1908: 1).

La primera década del siglo XX fue época marcada por una atmósfera de verbosidad litigante, en la que tan pronto se encuentra a un Valle-Inclán deseoso de vender miles de ejemplares de la *Sonata de primavera* con el único fin de «restaurar los castillos del Marqués de Bradomín y comprarme un elefante blanco, con una litera dorada, para

pasearme por la Castellana» (Valle-Inclán, 1995: 13)⁶³⁶, como al crítico Andrés González-Blanco arengando a los intelectuales para que se desmarcasen del *turriburnismo*⁶³⁷:

La leyenda de la torre de marfil debe ir desapareciendo de entre nosotros. Bien está como pose de momento, [pero] los intelectuales que viven demasiado tiempo en su torre de marfil terminan también clavándose un puñal en el pecho o levantándose la tapa de los sesos. [...] El literato no debe ser un hombre al margen de la vida. En nuestros tiempos menos que nunca. Tenemos que ir, queramos o no, a la plaza pública para predicar al pueblo. [...] Precisamente nuestro triunfo estará en apagar las voces tumultuosas y sucias de las vendedoras del mercado con nuestra palabra persuasiva y encender en las inteligencias dormidas y obtusas la luz que en nosotros se ha hecho llama interior (González-Blanco, *Prometeo*, XI-1908: 51-52; 56).

Entre militantes socialdemócratas que proponen «remover las multitudes, [...] suscitando los peligrosos problemas del destino del hombre» (González-Blanco, *Los Lunes de El Imparcial*, 11-III-1907: 3) y bizantinistas despolitizados que «se envanecen de no ser comprendidos» (*Un curioso lector, Vida Intelectual*, V-1907: 350), no extraña que Pardo Bazán afirmase, en una encuesta para *El Nuevo Mercurio* (III-1907: 336), que «el *modernismo* (en literatura) no está bien definido. Son *modernistas* escritores de temperamentos opuestos. [...] Todo es incertidumbre»⁶³⁸. Tanta era la imprecisión, que allí donde unos veían modernismo por doquiera, otros, como el crítico Juan García Goyena, en fecha tan temprana como 1903 recordaba haberse referido dos años antes a «la disolución de la secta [modernista] por su evolución consciente hacia el arte

⁶³⁶ La referencia original corresponde al artículo titulado «¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?» (*El Gráfico*, 15-VII-1904).

⁶³⁷ Sobre la inanidad de esta pose se había pronunciado mucho antes Unamuno, aunque sin dejar de reconocerle cierta lógica de base por el estado de la vida cultural española: «La famosa fórmula de “el arte por el arte” ha producido verdaderos estragos, llevando a no pocos artistas a lo menos artístico que cabe, cual es la *virtuosidad*. Y la virtuosidad literaria, en su más amplio sentido, es el literatismo, la literatura para literatos. Y hay más solicitaciones para caer en él aquí que en parte alguna, dado que, por lo general, si hay 300 literatos en España, hace cada uno de ellos una tirada de 300 ejemplares de cada una de sus obras, y se las cambian mutuamente, bombeándose mutuamente también» (Unamuno, *El Correo*, 3-VIII-1900).

⁶³⁸ También en Francia, hacia las mismas fechas, Gérard de Lacaze-Duthiers (1908: 507) anotaba que «el defecto de la joven literatura es la falta de unión. Se cae de un exceso en el otro, por no querer fundar escuela». Lo dijo a propósito de *L'Action d'Art*, un pequeño cenáculo del que formaron parte Georges-Hector Mai, Lucien Banville d'Hostel, Bernard Marcotte y André Colomer, congregados en torno a las revistas *La Foire aux Chimères* (1907-1908) y *L'Action d'Art* (f. 1913). Parte de sus consignas, reproducidas en el artículo de Lacaze, recuerdan inequívocamente a las de nuestros modernistas: «Nosotros vemos. Y los hombres también verán, porque haremos brillar en sus ojos cerrados iluminaciones de vida tan repentinas y tan ardientes, que abrirán los ojos, asombrados, sobre un mundo nuevo» (Lacaze-Duthiers, 1908: 508). La traducción la hizo Javier Acevedo para *La Lectura*.

trascendental o *por la idea*, distinto del *arte por el arte*, hasta entonces defendido por ella de un modo exclusivo y absoluto» (García Goyena, *Revista Contemporánea*, 1903: 83).

Lo cierto es que artistas y escritores transitaban sobre un terreno resbaladizo, dependientes de una crítica que sancionaba su popularidad como la de cualesquiera otras figuras públicas, recelosos de un auditorio con escasa afición a los libros y que tampoco acababa de ver con buenos ojos su intervención en política. No puede sorprender que algunos optasen por volver la espalda⁶³⁹. Así, en una realidad sin certezas que progresivamente los arrincona, entre los concienciados también hubo quien llegó a percibir, a la manera de Ramón Gómez de la Serna (*Prometeo*, IV-1909: 15-16), «como si nos volatilizáramos, perdiendo estérilmente nuestra unidad orgánica. Se nos abren las venas en medio de las alturas. Nos sentimos morir». Entre medias, la facción de los noventayochistas evidenciaba amargo desconcierto por la incapacidad manifiesta de concretar sus propósitos en una realidad tangible. Así lo sentenció Ramiro de Maeztu, en una conferencia pronunciada a finales de 1910:

Desde julio del año pasado, sabemos que la revolución española ha empezado a operarse con independencia de nuestras clases intelectuales o pseudointelectuales. [...]

Se imaginaba Costa que el movimiento de las clases industriales, comerciantes y agricultoras [...] podía llegar a transformar a España si contaba con el «concurso de [...] la élite intelectual y moral». [...] Nuestro momento pasó, porque los críticos no traíamos materia positiva que suplantase a la que estábamos negando. [...] La acción de los intelectuales que salimos al mundo en 1898 fue un grito de dolor y de rabia. [...] Bramó Costa; gritamos unos cuantos jóvenes, [...] y cuando cesamos de dar gritos para volver las miradas a nuestro alrededor, nos encontramos dolorosamente con que las cosas seguían como antes (Maeztu, 1911: 7; 26-27; 32-34).

En esta situación, los que no crean obras embargadas de inquietud metafísica o a años luz del gusto mayoritario se decantan por un socialismo popularista de corte sentimental, «buscando a través de descripciones de miserias y sufrimientos atacar, defender o denunciar más que ofrecer soluciones objetivas de carácter general» (Pérez de la Dehesa, 1970: 61). Capitán de aquel comando humanitario fue el prolífico Joaquín

⁶³⁹ Lo que Ricardo Baroja expresó en su ensayo sobre la ideología de los bohemios finiseculares continuaba siendo, transcurrida una década, aplicable a cierta sección de nuestros artistas: «Aquellos amaban el arte y la literatura por ellas mismas, no por lo que pueden producir. No se ocupaban para nada de política, excepto alguno que pertenecía a la redacción de cualquier periódico. [...] Las cuestiones sociales interesaban muy poco en nuestro círculo. Acaso se sentía cierta simpatía platónica por los anarquistas y los dinamiteros. Los que disponían de menos dinero eran los más conservadores. Otros, francamente reaccionarios» (Baroja, 1952: 13).

Dicenta, al que Ernesto Bark (1999: 29), desaparecido Sawa, señaló como «el verdadero *leader* de la bohemia española», y que Manuel Aznar Soler (1980: 79) ha citado entre las «honrosas excepciones» de una caterva de «individualistas e insolidarios, incapaces [...] de establecer un compromiso político con los partidos de la clase obrera», que tuvo por representantes a Valle-Inclán⁶⁴⁰ y Sawa. En la base de la producción literaria y periodística de Dicenta —mejor atendida de lo que cabría esperar, sobre todo en la vertiente dramática⁶⁴¹— late, aun así, el ideal equívoco de una sección del progresismo tan sensibilizada como adherida a una cultura burguesa de cuyas creencias y expectativas nunca pudo, en el fondo, desasirse.

La que en este último capítulo vamos a estudiar es una novela dictada por las intenciones de un programa de reformismo sociocultural y político, utopía colectivista con trazas anarquizantes que, en vísperas del primer gran conflicto bélico internacional, quiso arreglar el país a espaldas de unas instituciones fallidas. Esta vez, el péndulo fluctuaba lejos de la consternación de individualismos advenedizos, llamando a la movilización de las profesiones liberales para el establecimiento de una tecnocracia laica. El artista, «un neorromántico más iluminado que pensante» (Ríos Carratalá, 2019: 278), se apresta de nuevo a intervenir, dispuesto a encabezar una revolución racional supeditando sus intereses particulares en nombre de los de un todo social necesitado de educadores espirituales. De un campo literario plagado de «héroes casi trágicos, en un contexto que es menos trágico que desesperanzado» (Shaw, 1978: 263), se alzan algunos seres que aún confían en la posibilidad de revertir el sistema y hallar el sentido inmanente que sus predecesores habían dado por perdido.

⁶⁴⁰ El mismo Valle-Inclán al que en 1904 le interesaba vender solo para permitirse el lujo de exhibir sus extravagancias en público, seis años más tarde desbarraba beatíficamente en una visita que le hizo Luis Antón de Olmet, complaciéndose todavía en proyectar esa imagen de artista original y un tanto frívolo que goza desconcertando al interlocutor con sus disparates: «¿Pero ignora usted la existencia del problema, del terrible problema que gravita sobre España? [...] ¡Ahí es nada! Se trata de invadir a Portugal». Olmet, conocedor del paño, comenta a renglón seguido: «Estamos en plena novela. [...] El poeta sueña, divaga, improvisa. Su ingenio hace realidad una ficción dorada y llena de poesía» (Valle-Inclán, 1995: 26). La referencia original corresponde al artículo «Futuras hazañas españolas» (*El Mundo*, 20-II-1910).

⁶⁴¹ Con no ser hoy recordado entre los autores más representativos del periodo que nos interesa —el centenario de su muerte en 2017 pasó, desde el punto de vista de los estudios críticos, más bien sin pena ni gloria, como ha hecho notar recientemente Juan Antonio Ríos Carratalá (2019)—, el triunfo abrumador que en 1895 le brindó el estreno de *Juan José* ha impedido que el conjunto de su obra teatral fuese totalmente olvidado. Solo este melodrama dispone en la actualidad de tres ediciones anotadas y con estudio introductorio, a cargo de Fidel López Criado (2005), Antonio Fernández Insuela (1998) y Jaime Mas (1982), sin contar los trabajos que se han ocupado parcial o exclusivamente de diversos títulos de la dramaturgia dicentescas. No puede decirse lo mismo de sus crónicas, poemas, novelas y cuentos, poco divulgados tras la Guerra Civil, y que solo ahora se están recuperando, gracias a las ediciones de José Ramón Trujillo (2015, 2017 y 2018), Begoña Sáez Martínez (2018) y Javier Barreiro y Ada del Moral (2018), cuyas señas pueden encontrarse en la bibliografía.

1. RETRATO DE LA BOHEMIA ORTODOXA

A la vida y obra de Dicenta se han aproximado diversos estudios de desigual extensión. Sin embargo, la atención crítica que buena parte de los investigadores viene prestando a su narrativa ha sido proporcionalmente escasa, limitándose alguno de los pioneros a dar apuntes orientativos: «Sus novelas contaron con gran cantidad de lectores —este hecho lo demuestra que no fueran vendidas por suscripción popular—, ya que el público asiduo a sus estrenos en el campo de la dramaturgia siguió leyendo y comprando las novelas del escritor» (Mas Ferrer, 1978: 40). Gracias al interés que ha merecido su producción dramática sabemos que, ya en vida de Dicenta, aquella fue —con mucha diferencia— la más atendida, por ser sin duda la que más expectación pública generaba⁶⁴². Contemporáneos suyos como José Yxart (*El arte escénico en España*, 1894-1896) y Manuel Bueno (*Teatro español contemporáneo*, 1909) le dedicaron sendos capítulos en sus manuales, lo mismo que Andrés González-Blanco, que incluyó en *Los dramaturgos españoles contemporáneos* (1917) una inexacta biografía del aragonés junto a las de Jacinto Benavente, Eduardo Marquina y Manuel Linares Rivas. A estas aportaciones tempranas hay que añadir la antología crítica de los dramas dicentescos más conocidos, breve selección que el mismo González-Blanco dio a la imprenta en 1919, y los abundantes comentarios que siguieron a cada uno de sus estrenos en la prensa de la época. Ya fuese para tacharlo de demagogo, censurar la excesiva deuda de sus dramas con el romanticismo tradicional o defenderlo de quienes lo acusaban de socialista de relumbrón, pocos en su época resistieron la tentación de pronunciarse, desde Clarín hasta Maeztu (*vid.* Barreiro, 2001: 155-165). El caso es que su nombre quedó indisolublemente ligado al que hoy se denomina teatro social, y así ha aparecido en casi todos los trabajos elaborados en el último siglo, por lo general a costa de preterir el resto de géneros que conforman su extensa obra (*vid.* McGrath, 2004: 39-49).

⁶⁴² Pilar Bellido, en la sección de su estudio dedicada a la narrativa de la prensa socialista del periodo 1885-1917, comentaba que «la narrativa ocupa un segundo lugar bastante ensombrecido en comparación con las recomendaciones teatrales. Y a esto habría que hacerle todavía una precisión, se prefiere el anuncio de colecciones de relatos breves y cuentos al de novelas largas. [...] Las preferencias en las recomendaciones son motivadas por las características del público receptor» (Bellido Navarro, 1993: 161). Tanto el precio comparativamente elevado del libro como el fácil acceso y consumo del formato cuentístico estarían detrás de la marcada preferencia por este último.

*Encarnación*⁶⁴³ fue recibida en abril de 1913 con el gesto mecánico de una prensa habituada a un estilo de cuyos éxitos ya llevaba veinte años haciéndose eco. En aquellos días se representaba *Sobrevivirse* (1913), estrenada en el Teatro Español tres meses antes y a punto de dar el salto a Buenos Aires, y no tardarían en aparecer el primer volumen de la edición conjunta de cuatro de sus narraciones breves —*El idilio de Pedrín* (1910), *Idos y muertos* (1909), *Infanticida* (1912) y *Sol de invierno* (1913)—, la crónica *Mares de España* (1913) y las colecciones *Galerna* (1913) y *Los de abajo* (1913), además de cinco cuentos sueltos para *El Libro Popular*, *La Novela de Bolsillo* y *El Cuento Galante*. La novela que nos ocupa llegó a las librerías en solitario y exenta del escándalo que en los ochenta había nimbado a otras temáticamente afines del sugerente marbete de *inmoral*. Aurelio Capote fue el primero —y, según parece, único— en dedicarle unas líneas, insertas en el último párrafo de un panegírico del bohemio:

Sin hacer su crítica, bien cabe afirmar que en ella se pudiera añadir, tras el título, estas frases: “Páginas autobiográficas”. El protagonista es su propio autor. Los personajes que por ella discurren fueron hombres y mujeres [...] [que] existieron, y alguno vive aún. Con solo sustituir algunas letras de los apellidos, tendrás, lector, la incógnita despejada... Encarnación es la brava moza que todos hemos conocido; chula y descocada, bravía y maja. Encarnación es desgraciada y miserable porque no puede ser de otra forma; mujer extraviada que marcha azarosa por los atajos de la vida. [...] El último libro de Dicenta es, en suma, el libro de recuerdos y acaso del remordimiento (Capote, *El Liberal*, 12-IV-1913: 2).

Transcurrido un mes, el *Heraldo de Madrid* (13-V-1913) reprodujo un fragmento del quinto capítulo de la primera parte —uno de los más folletinescos—, sin entrar en detalles. A lo largo del mismo año la volvieron a citar puntualmente *Blanco y Negro* (27-IV-1913), *El Liberal* (21-VII-1913 y 3-IX-1913), *El País* (22-VII-1913) y *El Heraldo Militar* (4-IX-1913), pero las menciones, que no pasaban del título, pronto fueron sustituidas por otras —mucho más entusiastas— referentes a la acogida de *El lobo* (1913), adaptación teatral de la novela homónima. Tomado por un arranque nostálgico de los años juveniles de quien lo firma, el relato de las correrías de su *alter ego* —sobradamente

⁶⁴³ «Encarnación» es también el título de uno de los trece cuentos incluidos en la temprana colección *Spoliarium* (1888), sobre cuya transmisión, antecedentes y contenido se ha detenido María Isabel Jiménez (2020). Según la investigadora, dicho relato, «Luisa» y «Carne de juerga» habrían servido a la redacción posterior de la novela.

conocidas, por lo demás, entre los calaveras letraheridos del Madrid finisecular— pasó en silencio, a juzgar por la escasez de comentarios.

Tampoco la crítica actual, a excepción de sus recientes editores y de algún comentario más o menos breve como el que le dedicó Allen Phillips —interesado, sobre todo, en ella como «testimonio fehaciente de la vida de uno de los grandes bohemios de la época» (Phillips, 1999: 153)—, ha parado mientes en esta obra. La escueta definición dada por el autor de uno de los estudios especializados —«Testimonio de su desengaño amoroso a edad temprana» (Mas Ferrer, 1978: 43)— no invita, desde luego, a suponer que estemos ante una descendiente del subgénero *Künstlerroman*. Y, sin embargo, más allá de su evidente filiación a la novela lupanaria y el carácter confesional que la reviste —«catarsis de la obsesión que ha ocupado tres décadas de su vida» (Barreiro y Moral, 2018: XLVII)—, la trayectoria del héroe de *Encarnación* nos interesa por lo que abarca: las faltas y ambiciones de un joven literato en el proceso de abrirse paso en la sociedad y el mundo de las letras. Como viene siendo habitual, procuramos excluir del análisis el comentario de las concomitancias biográficas entre autor y personaje, ciñéndonos a la proyección artística del protagonista y su naturaleza de homología literaria, al margen de los sucesos reales que pudieran haber servido de base.

El último de nuestros ejemplares se presenta con el aspecto de un irredento Napoleón vapuleado. La Academia de Artillería lo expulsa con diecinueve años de sus filas —«fue un mal pronto» (Dicenta, 2018a: 58)—, y un contrariado Tomás Avendaño regresa al hogar, junto a una madre viuda que por toda respuesta se deshace en lágrimas. El deseo de echar a rodar los versos compuestos durante el confinamiento cuartelario no suprime la conciencia de su precaria economía. Espíritu práctico, rehúsa estudiar carrera, prefiriendo ganarse la vida de cualquier modo. El narrador omnisciente lo sitúa en el trance de desempeñar diversos oficios, y es que, si algo distingue a Tomás de aquellos a los que entre sus predecesores más se asemeja por situación y origen familiar —Segundo en *El Cisne de Vilamorta* y Carlos en *Declaración de un vencido*—, es su impenitente animosidad, segura del éxito, pese a la ausencia de un público que lo aplauda. De los pocos desmayos que lo acometen se rehace en seguida.

El artista de Dicenta inicia sus andanzas en el papel de un candoroso paladín del amor cortés. Se enamora de una prima lejana, intempestiva personificación de la *donna angelicata* dantesca —no en vano, antes de reencontrarla se había soñado él un posible Alighieri—, nívea y vaporosa criatura que contra todo pronóstico consiente en pasar las horas muertas a solas con su galán, aparentemente inconsciente del peligro. Por supuesto,

Isabel es hija del descreído entresiglos y, como tal, no puede ser la etérea doncella que parece. Cuando Tomás se entera de la transacción hecha con un prohombre a cambio de salvarla de la miseria, se apodera de él «un romanticismo a la inversa» (Dicenta, 2018a: 69), es decir, depone las improductivas cortesías para zambullirse en unos amores canallescos mucho más acordes con los usos de su época. Tras este preámbulo de aprendizaje sentimental —que tiene, a nuestro juicio, mucho de subterfugio para justificar lo que vendrá después—, arranca la verdadera crónica bohemia.

Del extenso elenco de títulos reseñados, *Encarnación* es, junto con su coetánea *Troteras y danzaderas*, el más social. No solo porque aquí el poeta impugne el ideal de la torre de marfil para participar de la realidad común, como hicieron los de Ganivet y Blasco, obligados por la necesidad; él mismo es pueblo, y en un sentido acaso más honesto que el vencido Max Estrella⁶⁴⁴ —mal parapetado, en esta novela, bajo el indubitable alias de Alejandro Nava. Las compañías de Tomás comprenden casi todos los estamentos —salvo el clero—; su familia, amén de la llorosa madre, la forman «plantas cuyas semillas el aire sembró junto a charcas inmundas» (Dicenta, 2018a: 83), divididas en especies que van desde aprendices de artista, obreros, maleantes y cortesananas hasta literatos de éxito, actores y aristócratas entregados al vicio. Con todos ellos alterna en verbenas arrabaleras y acaloradas charlas de café y taberna, conciliadas trabajosamente con la escritura de un drama —*Justicias*, de título—, las traducciones mal pagadas y el periodismo reivindicativo.

En este aspecto, el héroe dicentescos dista bastante del natural tímido que se suele atribuir a los de su clase; es un auténtico relaciones públicas, en aseveración del análisis que hizo Lucien Goldmann de un sector de los héroes de la novela francesa contemporánea, aludido ya en nuestro capítulo V, a propósito de que el individuo tiende a ser superado para disolverse en la conciencia colectiva. Esto se debería a que, llegados a cierto estadio de la civilización mediatizada por la estructura económica, «el hombre no podrá ser auténtico más que en la medida en que se conciba o se sienta como parte de un conjunto en transformación y se sitúe en una dimensión transindividual histórica o trascendente» (Goldmann, 1967: 35). No queremos decir con ello que en esta obra no exista una historia individual —existe, ocasionalmente bifurcada, y bastante

⁶⁴⁴ Recordamos la intervención del personaje en la escena cuarta de *Luces de bohemia*, cuando Max se encuentra con los de su camarilla y exclama ante un escéptico Dorio de Gádex: «Yo me siento pueblo. Yo había nacido para ser tribuno de la plebe, y me acanallé perpetrando traducciones y haciendo versos» (Valle-Inclán, 2017: 344).

personalizada aun dentro de lo coral, pues el hilo conductor de los hechos lo acapara la perspectiva alterna del artista y su amante, con predominio del primero—, pero la conclusión en que esta desemboca, como se verá en la sección siguiente, sí implica el enlace deliberado de la conciencia protagónica con una causa superior a ella.

El de Tomás es un carácter expansivo, mas no todos los miembros del conciliábulo le son simpáticos. Parte del conflicto argumental deriva de la incompatibilidad estético-moral entre él y algunos de sus socios. Entre ellos merecerían destacarse una interesante Pepita Valdenebro, mesalina frecuentadora de amantes de ambos sexos, y la cohorte de palmeros del marqués de Altonera —un tal Paquito, que se adivina inspirado en la personalidad de Hoyos y Vinent—, precedido por su «justa reputación de ser en todo femenino, y de formar, con su mote correspondiente, en el Gotha del androgenismo madrileño» (Dicenta, 2018a: 97). Avendaño se une a ellos, tentado por los recursos de un tipo que, al margen de sus «oficios ocultos», está dispuesto a sufragar los gastos del «gran periódico que iba a volver patas arriba el mundo de las letras, de las ciencias y de las artes» (98). Nuestro héroe es, por si aún se dudaba, exaltado partidario de esa literatura *con mensaje* —«arte por la humanidad», lo llama— que algo conserva todavía de las consignas naturalistas y el noventayochismo caduco, y aspira a purgar el cuerpo social a golpe de dramas y artículos. Esta fe la profesa con ofuscada intransigencia, lo cual viene a significar que deplora toda manifestación de factura modernista. De ello surge el primer problema —previsible, tratándose de una alianza sustentada exclusivamente sobre el interés económico—, ya que los de la tertulia del marqués, y un poco también el marqués mismo, abanderan los principios del *arte por el arte*.

El periódico se funda, pese a las desavenencias en la cúpula, y el artista, proclamado director, cuenta con hacer de la redacción el órgano de su lucha: «¡Orientar el mundo! ¿No significaba gran tarea?» (Dicenta, 2018a: 113). Libelos incendiarios comparten las planas de *El Rebelde* con odas a amores subversivos, de una belleza decadente que ofende el castizo progresismo de los adalides de lo anticonvencional. Poco puede durar tan forzado connubio. El mismo día que sale a la venta el primer número, un encolerizado Tomás reniega interiormente de la literatura «repugnante y perversa» (150) de sus patrocinadores. La obligación de codearse con «jovenzuelos enfermizos» (151) es sacrificio a que no está dispuesto, y llega a ser llamativa la saña con la que incide sobre los integrantes de este círculo, a medida que sus diferencias se hacen más notorias.

Alusiones descriptivas que al principio no pasan de caricaturescas⁶⁴⁵, en la segunda parte de la novela mutan en acibarados dicitos —la cursiva es nuestra—:

La rebelión, sí, contra todas las leyes artísticas, políticas, económicas, sociales que gobiernan el mundo actual. ¡Rebelarse contra las leyes de la Naturaleza!... ¿Qué serían los rebeldes de esta índole? ¿Con qué derecho, con qué títulos se presentarían al mundo proclamando un futuro mejor?... *No admiración, asco inspirarían los apóstoles que fraternizaran con rebeldes de tal estofa.* No a la regeneración humana, a la extinción humana se iba con los corifeos de Paquito. ¡Y por qué sendas! Por *derrumbaderos monstruosos que levantaban el estómago y deprimían el espíritu.* [...] Ni el arte, oficiado por tales sacerdotes, produciría nada sólido. Belleza tal vez, pero *una belleza malsana*, cuyo disfrute [...] *traería el envilecimiento, la castración moral de las juventudes* que sufrieran sus influjos.

[...]

No era entre la burguesía ñoña, egoísta, codiciosa, ininteligente, entre quien podían reclutarse los soldados del porvenir, pero tampoco era entre *una intelectualidad enfermiza*, entre un *semillero de viciosas extravagancias*. Seres de médula desanillada, de conciencia en desequilibrio; *espumas que la degeneración formaba* y sacudía para hacerlas flotar sin rumbo, ¿cómo hacer de ellas combatientes y apóstoles? (Dicenta, 2018a: 152-156).

El origen de la discordia, como puede verse, sobrepasa con creces el ámbito del fondo y la forma. La asociación de todos los ismos —«estéticas en cuya cola se bambolea una producción literaria sin vigor» (106)— a otros apartamientos de la norma que el artista juzga nocivos precipita el curso de los acontecimientos. Culpando de la fría acogida del periódico al «estéril y repugnante credo» (167) de una parte de sus redactores, los bohemios resuelven abandonar el proyecto, y no sin antes emprenderla contra el mobiliario de la oficina y los del otro grupo. A última hora resulta que el programa regeneracionista de Tomás, que tan por avanzado de ideas se tiene, ha de ser puesto en práctica por «brazos fecundos y viriles» (152), o no ser. Fulmina así la única posibilidad

⁶⁴⁵ Ya en el tercer episodio de la primera parte se desliza un adelanto, a colación de un par de sujetos anónimos: «Mozalbetes que bien a las claras pregonaban con sus miradas lánguidas, con sus cimbreos de cintura, con el recogido accionar de sus brazos y con el bermellón extendido por sus carrillos y sus bocas, que no harían competencia a la Valdenebro en su afición por la flamenca del cantante» (Dicenta, 2018a: 82). Otro ejemplo lo proporciona, poco más adelante, la descripción del secretario de Altonera, «recostado en un diván, haciéndose aire con un número de la revista *Fémína*» (98). Estas son solo dos muestras de las alusiones que a partir del capítulo IV se vuelven casi estribillescas. Entre las multitudes de toda laya que conforman el microcosmos de *Encarnación* menudean hombres que por todo se sonrojan, adoptan composturas inusitadas y «huían el femenino trato» (151). Mucho más modesta —más sobreentendida que explícita— es la presencia de mujeres que miran con alarmante avidez a otras, aunque anteponiendo a la postre la preferencia por el varón.

de darse a conocer, consciente de que aquella «era una puerta hacia el futuro que se le cerraba de golpe; [y que] suponer que la Empresa y los señores cómicos hicieran caso a un autor primerizo y le permitieran leer su obra, equivaldría a declarar posible coger con las manos la luna» (168-169). El argumento esgrimido para justificar su sectarismo recae en la defensa de unos principios morales que, puestos en boca de un hijo de la pluma del jefe de los Germinalistas⁶⁴⁶, se antojan, como mínimo, sospechosos⁶⁴⁷.

Detrás del doble rasero de esta filosofía que hace escarnio de los empresarios, la clase política y sus adláteres, alienta una bohemia de sustrato esencialmente conservador. En realidad, su idea de reforma sistémica contempla la implantación de una especial meritocracia que, más que combatir la existencia de clases, aspira a colocar a los intelectuales en categoría preferente. Al fin y al cabo, como ha puntualizado Claire Nicole Robin (2005: 83), «no es que no le importen la vida y el trabajo de los obreros, [...] pero igual de mal o casi peor vivían los literatos, periodistas, los “bohemitos” de su tiempo». Estos censuran los usos burgueses al tiempo que entonan apologías de la libertad individual, mas solo la promueven al objeto de flexibilizar las leyes hasta donde a ellos se les acomoda. Su propósito es dirigir los destinos de la patria, sin que tal ascenso les suponga necesariamente rebajarse al nivel de los filisteos porque, a diferencia del burgués

⁶⁴⁶ Nos referimos a *Germinal*, la revista dirigida por Dicenta que en los tres últimos años del siglo XIX y a primeros del XX congregó a Delorme, Bark y Zamacois, y tuvo también por colaboradores ocasionales, entre otros, a Sawa, Gómez Carrillo, Baroja y Valle-Inclán. Véase la nota 491.

⁶⁴⁷ No es Tomás Avendaño el único personaje liberal que sostiene un discurso de semejante índole. Juan de Velasco, el pintor de *El mundo es así*, declara sin ningún empacho que «la única misión de la mujer es estar en la cocina y cuidar de los niños, que él mandaría azotar en la calle a las sufragistas y a las feministas» (Baroja, 2009: 72). A Mariano en *La maja desnuda*, por ejemplo, tanto como el materialismo de las nuevas generaciones le molestan la pretensión femenina de igualarse al sexo dominante —«Quieren ustedes anularnos; reinar sobre el hombre, al que odian» (Blasco Ibáñez, 1998: 282)— y toda práctica que contravenga el canon —él, que tanto se duele de la aversión eclesiástica al desnudo—: «Tal vez este culto a la fuerza, esta vida continua de hombres entre hombres, desnudándose en la promiscuidad de los ejercicios, admirando el músculo hinchado y la vigorosidad saliente, se desviara en repugnante aberración, y todo ello parase en resucitar los tiempos clásicos con sus atletas, que, habituados al desprecio de la mujer, se envilecían imitando sus pasividades» (314). Asimismo, no menos incómoda que la homosexualidad masculina resultan a Artur en *A Capital* las maneras de Joana Coutinho, aristócrata famosa en los círculos elegantes de Lisboa por su afición a rodearse de mujeres atractivas, y no solo eso —la última cursiva es nuestra—: «Ella le dio un gran *shake hands* varonil. [...] Era muy alta y de facciones un poco masculinas. [...] Había en su delgadez, en sus movimientos de ondulación felina, [...] *un aire ardiente, decidido, que preocupaba e irritaba*» (Eça de Queirós, 2008: 249-250). Pensamiento similar inspira al poeta protagonista de *Sobre el cieno* la visión de una marquesa a la que las malas lenguas atribuyen algunas «debilidades: gustar de los hombres con cara de mujer [y] de las mujeres con cara de hombre» (Roldán, 1910: 154). En esta última novela también figura una prostituta, Estrella, cuyos tratos con otra compañera de fatigas —«caricias perversas» (199)— tilda el narrador de aberrantes, si bien recurre como en son de disculpa al argumento de que era el único medio para solazarse «en la abyección y el horror de aquella vida» (191). No se olvide que hablamos de un progresismo extremadamente relativo con respecto a ciertas cuestiones elementales: «Los escritores naturalistas abogan en sus novelas por un nuevo modelo de relaciones personales basadas en la afectividad, en el respeto y la intimidad de la pareja, [...] sin dar cabida a los llamados *extravíos* de la Naturaleza, es decir, las prácticas ajenas al coito monogámico heterosexual» (Fernández, 2008: 111).

común, que funda su estatus en la propiedad privada, los de Avendaño se plantean la gloria como conquista ganada por gracia de sus méritos artísticos. Era esta una ilusión a todas luces utópica, ya en la época en que Dicenta publica la novela, y de la que incluso los propios literatos hacían mofa: «No tener dinero, hija mía, no puede ser un ideal, y menos no tenerlo y desearlo, que esto es la bohemia, y ser perezoso e inútil para conseguirlo o crearlo» (Pérez de Ayala, 1991: 147-148).

Por mucho que Bark preconizase el feminismo y el hermanamiento ciudadano como pilares en la construcción de la nueva sociedad⁶⁴⁸, las posiciones que el artista de *Encarnación* sostiene a lo largo de su particular periplo distan mucho de amparar ideas de base esencialmente revolucionaria. Que su apertura ideológica sea mayor que la de los *anarco-aristócratas* —recuérdese a los artistas de Sawa—, o más aguda su sensibilidad hacia los desheredados, no libra al joven dramaturgo de promover una ética de entroncamiento tradicionalista, no tan inclusiva como presume ni muy distinta del criticado caciquismo. Al fondo de aquel «vanidosillo que me lleva a la pelea por el arte» (Dicenta, 2018a: 59) se adivina la aspiración a una oligarquía regida por otros fundamentos que, si más sofisticados por no residir en la tenencia de capital material, están igualmente sometidos a la posesión de prerrogativas por parte de un grupo selecto. Estas ideas del personaje responden a «las contradicciones de clase y la apasionada buena fe de unos hombres que aunaron repetidas veces erotismos decadentes, fragancias parisienses, dandismos personales, voluntarismos nietzscheanos y protestas revolucionarias, en la pintoresca convicción de que todo tenía el mismo significado» (Mainer, 1972: 37).

Más allá de eso, el republicanismo socialista del poeta apuesta por una mejora de las condiciones de vida de la población bajo el mando de los más capaces, que, a su vez, ni siquiera tienen por qué ser los más eruditos, sino los mejor predispuestos para ejercer tales funciones. La aptitud de los postulantes se sanciona con base a un criterio estrictamente subjetivo: «Correspondía esta obra a los fuertes. Él lo era» (Dicenta, 2018a:

⁶⁴⁸ En el artículo «La Santa Bohemia», publicado casi a la par que *Encarnación* —(*El Radical*, 10-III-1913)—, el escritor livonés, además de incluir una lista de noventa nombres pertenecientes a miembros de su club —solo uno de ellos corresponde a una mujer, María Asenjo, de la que hoy poco o nada se conoce—, esgrimió una vehemente defensa de la participación del sexo opuesto en la vida pública, abogando por desembarazarse de la perniciosa influencia que la Iglesia había ejercido en su educación: «Con esto está indicada la finalidad de este humilde Cenáculo: formar una piña de hombres y mujeres, pues necesariamente debemos ser feministas, que reflejen en un foco el pensamiento de la humanidad moderna, para llamar al orden o avergonzar, si fuese preciso, la del pasado, que hoy manda merced a malas artes y toda clase de engaños y mentiras convenidas. [...] Inspirados por los efluvios de gratitud de ojos hermosos, trabajarán los bohemios por la definitiva emancipación de la mujer, y de ahí a la fórmula del amor no hay más que un paso» (Bark, 1999: 30-42).

196). En ello creemos apreciar una vuelta de tuerca del viejo arquetipo romántico, cuya piel no ha cesado de variar a tenor de las circunstancias, pero manteniendo intacta la sustancia de su discurso. A principios del siglo XX, esta variante del eterno visionario hace por socializarse en honor de una verdad suprema, que es lo mismo que asumir otra vez una posición beligerante para imponer su pauta: de ahí que, en la mayoría de los casos, el artista con ambiciones políticas abrace una heterodoxia en mayor o menor medida superficial. No por nada sigue siendo burgués, aunque pretenda sutillar el sistema de valores de su estrato. Transgresión y desafío del *statu quo*, sí, pero dentro de un orden, y, desde luego, en tanto en cuanto estos no impliquen mermar aquellas prebendas de las que como hombres, intelectuales y miembros de la clase media resultan beneficiarios⁶⁴⁹.

2. EL ADVENIMIENTO DE UN MUNDO NUEVO: TODO PARA EL PUEBLO, PERO SIN EL PUEBLO

Otro caballo de batalla del progresismo al que se afilia nuestro último artista, aunque muy por detrás de la cuestión social, es el de los derechos civiles del entonces llamado bello sexo. Bien advertía Donald Shaw, a propósito del discurso de los noventayochistas, que «las críticas del grupo sobre aspectos de la vida y conducta españolas no se extendieron a los tabús morales y sexuales de la época. De la misma manera que no lograron un apostolado consiguiente en cuanto a la justicia social, tampoco abogaron por la libertad sexual» (Shaw, 1978: 264). No menos problemático que el de la reforma de las instituciones era este segundo debate, por las razones que en la sección anterior se acaban de referir. Al fin y al cabo, la emancipación de la mujer no podía menos de parecer inquietante a quienes estaban habituados a disponer libremente de ella, infantilizándola con el respaldo de las teorías biológicas que le atribuían menor capacidad intelectual (*vid.* Fernández, 2008). Aquí lo examinaremos solo en lo que al sujeto artista concierne, y en la medida en que su conducta a este nivel es sintomática de las incoherencias del grupo social al que representa.

⁶⁴⁹ Esto reza con muchos intelectuales novelescos del entresiglos XIX-XX, por no decir la mayoría. Partidarios de la revolución selectiva también son Pío Cid y Carlos Alvarado. Véanse las notas 540 y 598.

La historia de Encarnación, conocida por el sobrenombre de *la Toledana*, retoma los motivos típicos de la narrativa lupanaria escrita en la segunda mitad del siglo XIX, siguiendo la exitosa senda que había inaugurado en 1848 *La Dame aux camélias*. Vendida a los catorce años, la heroína que da título a nuestra obra asciende progresivamente entre las del partido, aupada por sus dotes de liderazgo y el exotismo de una belleza caprichosa. Frente a aquellas criaturas exangües que venían excitando la imaginación de los idealistas —al estilo de Concha en la *Sonata de otoño*, o la *Ella* del *Diario de un enfermo*—, Encarnación es mujer sanguínea y lenguaraz. Cuando Tomás la conoce, acaba de quedar libre por alistarse su último benefactor en el ejército y es ya dueña de su propia vivienda. Ningún lance de honor ni enredo les impide encontrarse. Tras una leve reticencia inicial, la hetaira se entrega completamente, y acaso sea por esto que en el fuero interno del artista tampoco se da la fascinación que en otros exorna a la musa canalla de encantos rayanos en lo sobrenatural⁶⁵⁰. Aunque llegan a convivir, desde el punto de vista afectivo no se produce una comunión. Principalmente porque Avendaño no es ningún desheredado, y aunque gusta de frecuentar el ambiente de los bajos fondos al que ella pertenece, no se identifica con su situación vital. Para él, que tan humanitario se pretende, casi todas las mujeres a las que trata se dividen en dos clases: «Recurso material las unas, pasatiempo las otras» (Dicenta, 2018a: 65).

Encarnación no interpone velos de misterio, ni hace por excitar la curiosidad de aquel amante elegido sobre la marcha por mera «simpatía carnal» (109). Ambos son libres y se unen sin circunloquios, cediendo a impulsos que nada tienen de poéticos. Así y todo, el aprendiz de literato —que algún resabio conserva de sus primeros remilgos galantes— le impone una cláusula de exclusividad desde el inicio de sus relaciones. A través de ella

⁶⁵⁰ No había sido tal el caso de Carlos Alvarado con su primera amante, amancebada con otro hombre en la época en que empiezan a tratarse. En *Declaración de un vencido*, el hecho de tener competidores que puedan arrebatarse —y que le arrebataran, de hecho— a la musa determina que el artista nunca llegue a encontrarse en posición de ventaja con respecto a ella. Esta inseguridad, paradójicamente, a menudo genera en los artistas idolatría (véanse los extractos de la nota 331). Julia, atenta solo a su conveniencia, lo abandona por alguien que sí posee las condiciones materiales necesarias para subvenir sus gastos. Lo que infiere dolorosa herida al amor propio del héroe sawiano, en suma, es la independencia de que hace gala esta mujer al decidir por y para sí misma, en el plano sexual como en otros, igual que lo haría un hombre. No le es fácil aceptar en ella la existencia de una voluntad autónoma, y concluye llegando a la cómoda conclusión de «que siendo tan perfecta por fuera, carecía por dentro de sentido moral» (Sawa, 2009: 221). Esta clase de actitudes en el sexo femenino constituyen ciertamente una anomalía para el discurso de la época, «frente al modelo de pasividad que preside el modelo de mujer decimonónica, el ángel del hogar» (Fernández, 2008: 201). El mismo conflicto se desencadena en la conciencia de Carlos Amaro en *Sobre el cieno*, al saber que Consuelo lo ha sustituido con un nuevo amante: «Reaccionó, con un furioso y viril rencor de macho a quien arrebatan su hembra, animalizándose hasta el punto de pensar en el placer de aquella mujer bajo el peso y las caricias de otro hombre» (Roldán, 1910: 152). Recuérdese que casos análogos los habíamos examinado en el poeta de la novela de Eça de Queirós y en el pintor de Giovanni Verga.

se codea con lo más granado del hampa madrileña, llegando incluso a abandonar las faldas de su madre para instalarse en casa ajena.

Durante un año, literato y prostituta cohabitan en desordenada armonía. *La Toledana*, que bajo un sólido orgullo de mujer independiente oculta gran pesar por el solitario desarraigo en que vive, se aferra a la ilusión de estabilidad que él le ofrece. La segunda vertiente del conflicto, paralela a la referida colisión entre orientaciones estéticas y sexualidades divergentes —y que va a servir, además, de detonante al cambio que en el artista se opera—, viene de la extremosidad sentimental de la cortesana, que en este caso sueña con ser mujer de su casa y de un solo hombre. La cuestión aquí es que el artista, partícipe del discurso que atribuye ineptitud afectiva a la mujer pública, se ocupa solo de utilizarla, hasta que se siente comprometido por las expectativas que sin quererlo ha generado en ella. Es entonces cuando se la figura como «una carga que me eché encima y que no puedo arrojar sin motivo» (Dicenta, 2018a: 122).

Seguro de su imperio, antes de concebir ese grado de hastío Tomás se deja adorar, sin advertir que la «labor de pulpo que desliza mimosamente sus tentáculos en la piel de la víctima» (94) tiende a desleír sus proyectos de gloria. Tanto como los celos de la hembra posesiva lo aleja de su obra la trasnochada sistemática con gentes de dudosa catadura. Su vida transcurre durante una temporada en una vorágine de desenfreno, distante de los camaradas del cenáculo y sus afanes de enmendar el mundo, sin que la inquietud latente en él —la conciencia de su superioridad— se extinga por ello. La pasión empieza a enfriarse, en parte, debido al agravio comparativo de la amante con su antítesis —una actriz «pálida, amenazada por la tisis, para quien acaso muy pronto fuera la tumba único escenario, y el de muerta, solo personaje posible» (Dicenta, 2018a: 123)—, la cual es, a diferencia de la prostituta, sensible a las aspiraciones artísticas del mozo. Sugestionado por este otro amorío, Avendaño, que en el fondo es un esteta apegado al modelo romántico —a propósito del estilo de Dicenta dijo Pérez de Ayala que había sido «el romántico más romántico de cuantos ha habido en España» (Mainer, 1972: 31)—, va a experimentar ante la musa chula «algo que, sin llegar a la repulsión, rebasaba el desvío y se aproximaba a la lástima» (Dicenta, 2018a: 131). Un arresto policial de pocas horas termina de persuadirlo de la conveniencia de mudar de costumbres porque, aunque muy socialista, no deja de ser hijo de un militar condecorado y muerto por heridas de guerra. Temeroso de concluir deshonorando el apellido familiar entre malas compañías —ahí le

asoma de nuevo el burgués⁶⁵¹—, decide poner fin al idilio con la cortesana reconvertida en cigarrera y desvincularse de aquel mundo de miseria.

Interpretando la ruptura como pérdida de su única oportunidad para rehabilitarse, y no queriendo regresar tampoco a las andadas prostibularias, Encarnación se suicida, asegurándose de contar con el tiempo necesario para una despedida trágica, antes de que el veneno actúe: «¿Lo pasao? Ni me acordaba de que tuve pasao. ¿Mi vida de antes? Mi vida empezaba contigo, y contigo debía concluirse. [...] Yo no puedo ser más que mujer buena; pero el caso está en que sin ti tampoco puedo serlo. [...] Quien no cabe en el mundo, se va» (Dicenta, 2018a: 173). La consecuencia de semejante episodio, en la mente de un personaje habituado a cosificar a cada mujer con la que se cruza, es fácilmente deducible. Según transcurren las horas, mientras la infeliz agoniza con todo lujo de detalles en el hospital, su figura comienza a magnificarse en la imaginación exaltada del bohemio⁶⁵². Al principio adopta la forma de un fantasma acusador, que dará luego paso a un ángel, especie de mártir cuya beatificación debe al arranque heroico de quitarse la vida con tal de no continuar por caminos deshonestos.

Comprendido lo irreversible del caso, el poeta se somete a un examen de conciencia del que no sale airoso. Cree haberla matado con su egoísmo, pudiendo haber hecho de ella un espejo de esposas y madres —¿Qué otra cosa, si no? Por este camino, *la Toledana* deja de ser una desheredada anónima para tornarse, una vez muerta, prueba incontestable de la iniquidad masculina. Súbitamente concienciado de la tropelía cometida, Tomás se promete emplear en lo sucesivo todas sus fuerzas intelectuales y físicas en aras del «advenimiento de un mundo nuevo donde abandonos, injusticias, ignorancias, prostituciones y miserias no pudieran ser; donde la humanidad toda comulgase en altares

⁶⁵¹ En uno de los artículos ya citados de Clarín, el novelista había señalado con no poca ironía que «el grafómano naturalista es más honesto y más *doméstico*; aborrece la *burguesía*, pero en su vida *privada* hace alarde de ser el primer *burgués*» (Alas, *La Ilustración Española y Americana*, 15-VI-1886: 370). Aunque sea tentador atribuir esta bipolaridad a la fuerte impronta religiosa que habitualmente se cita como característica de la cultura española, lo cierto es que al pintor de *L'Œuvre*, que es también miembro de un grupo de artistas más o menos rompedores, acaban censurándole veladamente el concubinato en que vive con la modelo —y de ahí que termine regularizando su situación—: «Que no estés casado... ¡Oh!, yo, ¿sabes?, con mucho gusto recibiría a tu mujer... Pero están esos imbéciles, un montón de burgueses, que no me quitan el ojo de encima y que propalarían indecencias...» (Zola, 2015: 267).

⁶⁵² También la imagen de esta musa es sometida a un proceso de idealización análogo al que el pintor de *La maja desnuda* emprende con su mujer después de muerta. Cuando la cortesana huye inesperadamente, el poeta comienza a columbrar en sus actos «una grandeza menos lírica, pero más firme que la demostrada por las heroínas poemáticas» (Dicenta, 2018a: 155). Ya en los prolegómenos de la despedida definitiva, sin saber todavía de su próxima muerte principia a percibir distorsionada su figura. De alguna manera, al escoger el suicidio, la mujer va desprendiéndose de su materialidad, previo paso a metamorfosearse en la alegoría que el artista precisa para dar a su vida un nuevo significado: «Dijérase que quería desaparecer, borrar su carne en el gris de la gutapercha, dejando el espíritu libre, flotante, envuelto en la lluvia de luz rosácea que metía el sol por las juntas de los vidrios» (171).

de amor» (Dicenta, 2018a: 196). Al entonar el *mea culpa*, el viejo sueño directivo se concreta en el propósito de reformar las estructuras existentes, de cuyas lacras el artista se reconoce continuador. A juicio de Barreiro y del Moral (2018: LIX), la solución pública tiene que ser «su destino verdadero» como intelectual. Diríase que con Tomás resucitan los trabajos del artista de Ganivet, esta vez con menos aparato teórico en la recámara y mayor disposición a sumergirse en la ciénaga, codo a codo con los otros —también de Dicenta había dicho Phillips (1999: 138) que «convive muy a gusto con el hampa social sin asumir un papel de filósofo». Supera así el personaje la «tragedia de secular desarrollo» que ese mismo año denunciaría Ortega como origen del problema nacional: «Hoy todo español lleva dentro un hombre roto, movido solo del odio y la epilepsia, sin la serenidad para el respeto ni energía para solidaridades fecundas» (Ortega y Gasset, 2005d: 596).

Al desenlace de *Encarnación* pueden aplicarse, no obstante, las palabras que Emilio Peral ha dedicado a otro melodrama del mismo autor, *Aurora* (1902): «La resolución del conflicto, falsa, pues privilegia el alegato social cuando el elemento que prima en el desarrollo de la obra es, en realidad, el sentimental» (Peral Vega, 2008: 75). También el protagonista de esta otra obra pretendía hacer brotar de sus amores con una hija del pueblo las raíces de un nuevo orden social idílico. En el caso de Tomás, el arrepentimiento es el resorte. Su proceso de socialización se realiza mediante el desarrollo de los mecanismos morales de empatía y culpa, a raíz de lo que la psicología denomina «estímulo suficiente para provocar la ansiedad» (Villegas Besora, 2011: 308), como puede serlo la muerte de una amante. Esa emotividad expandida le hace dirigir contra sí mismo el martillo de su conciencia, cuando sorprende al monstruo en su interior y se imputa una tibieza inexcusable. De nuevo, una tragedia individual es sobredimensionada para convertirla en asunto de interés político.

Más allá de lo artificioso de tal planteamiento, en esto no vemos una derrota de clase, sino un intento de solución conciliadora. Precisamente, según Robin (2005: 171), uno de los conflictos recurrentes tanto en el teatro como en la narrativa de Dicenta «es el de su condición de “artista”, entendiendo por este concepto la necesidad de autenticidad absoluta, la de cumplir con un cometido artístico y moral». El suicidio de Encarnación permite al héroe el hallazgo de un absoluto ético que da sentido a su existencia como miembro de la comunidad. Cesan tanto la enajenación del yo agotado en el uso de su autonomía —Mariano Renovales— como la desidia, el dejarse mecer por el curso de acontecimientos que escapan al control del individuo —Pío Cid—, desde que el

protagonista piensa en luchar, no para triunfar sobre los demás, sino al objeto de construir de consuno con el todo. Tal había sido el ideal del discurso de Maeztu —«justificación de la vida individual en la vida social, salvación de cada individuo en los demás y redención de todos en la cultura y en las cosas» (Maeztu, 1911: 45)—, y el fin a que tendía Alberto Díaz de Guzmán en *Troteras y danzaderas*: «Para mí, el hecho primario en la actividad estética, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás» (Pérez de Ayala, 1991: 186-187). «*Noblesse oblige*», había decretado Bark, apenas unas semanas antes de que la novela de Dicenta viese la luz editorial, porque «son ellos los que en las sociedades modernas deberán dirigir los pueblos. [...] Deben salir de su aislamiento suicida e imponer su influencia en la vida pública» (Bark, 1999: 41). El argumentario está claro; ahora podemos entrar a valorar la consistencia real de tan noble propósito, cuestionada incluso por sus adeptos⁶⁵³.

Como hombre instruido, Avendaño es plenamente consciente de su poder. El hecho de que la muerte prematura del padre colocase a la familia en una situación económica precaria no hace decaer totalmente sus derechos, restándole todavía el crédito social. Por este desequilibrio de base entre los dos amantes se explica que la garbosa Encarnación concluya «como una perrita amaestrada» (Dicenta, 2018a: 121), reconociendo en el artista —que «para eso era el hombre» (111)— a quien podía rescatarla con tan solo quererlo. Para ella, el hecho de que un individuo como Tomás establezca una relación de convivencia y le imponga su sistema de valores supone, si no tanto como una promesa de futuro, al menos sí cierta esperanza de mejorar sus condiciones de vida. Se comprende, pues, que cuando el potencial regenerador se marcha de su lado, la prostituta sienta que «el porvenir se iba con él» (136)⁶⁵⁴.

En vista de lo expuesto, creemos que aquel rasgo romántico que había tenido en 1887 el artista condenado de Sawa, al sentenciar que la prostituta es «la querida natural de un poeta» (Sawa, 2009: 230), admitiría alguna matización. En la práctica, la exactitud

⁶⁵³ Repasando los testimonios de la época, Phillips (1999: 36) ha señalado que Bark, aunque correligionario suyo, «sin quitarle méritos cree que como novelista se equivoca al fragmentar sus últimas ficciones, eliminando así la hondura en la traza de los personajes y en la presentación de los problemas sociales, [...] diciendo en el mismo lugar que también Dicenta ha dejado pasar la hora crítica para ponerse al frente de la España nueva».

⁶⁵⁴ También Consuelo en *Sobre el cieno* había comprendido hasta qué punto su proyección social futura dependía de la voluntad de Carlos. En el instante mismo en que esto ocurre, la ilusión de paridad entre los miembros de la pareja se liquida: «Trocóse aquella pasión en un dulce y resignado afecto de sierva, feliz en poner la mejilla al golpe del señor, cariño de can dichoso en lamer las manos al amo» (Roldán, 1910: 109).

de esta equivalencia depende del horizonte de expectativas de la parte dominante en cuanto sujeto social. Cuando la opresión del medio sobre el individuo es tal que en el microcosmos novelesco ni siquiera se contempla como posible el libre albedrío, resulta evidente la relación de simetría: «Tú *haces hombres*, como se dice; yo hago literatura, artículos, libros. Si la gente no nos paga o no nos acepta, nos quedamos sin comer. Tú vendes placer a tu modo; yo, al mío; los dos, a costa de la vida» (Pérez de Ayala, 1991: 141). Mas no siempre se da aquello de que «el artista confunde en su destino trágico la pasión fatal por la mujer» (Fernández, 2005a: 89), como sucedía en las novelas de Sawa, ya que no todos los artistas se sienten marcados por el determinismo, ni se forman una imagen tan hostil de la urbe y sus habitantes. La degradación moral, para el héroe de Dicenta, es un hecho reversible tanto en la mujer como en el hombre, y tras la experiencia habida va a hacer de esta creencia el núcleo de su discurso. Su obra será la gente del arroyo, como para Pío lo habían sido en 1898 sus discípulos de cartón piedra; «lo que no dice [...] es cómo se va a hacer y con qué medidas lograr la redención de los pobres» (Phillips, 1999: 147).

Sea como fuere, aun en condiciones favorables es evidente que la mujer se define según el diseño de aquel que detenta el poder de protegerla o causar su perdición. Los artistas, por especiales que se tengan dentro del género humano, tienden a hacer uso como cualquiera de sus congéneres de las potestades que el colectivo masculino se arroga, ya sea imponiéndose físicamente o por vía del recurso de autoridad moral o material. Así pudo verificarse también en las historias de Segundo, Carlos, Luciano, Pío y Mariano, y aun si se objetara que no todos aquellos amores evolucionan conforme a las expectativas de los pretendientes, siempre son ellos los que de un modo u otro urden el concepto y acometen la obra de creación —artística o pedagógica—, utilizándolas a ellas de soporte. Tan enraizado estaba en el imaginario decimonónico el motivo del macho como agente activo, que, en aquellas novelas en las que los roles se invierten y la musa o la modelo toman el mando, el artista suele resentirse como si fuese víctima de un robo, incluso de una suerte de acceso carnal no consentido. Para muestra, la reacción de uno de los pintores de *Manette Salomon*: «¡Me ha traspasado usted su sangre! ¡Bien ha vaciado usted al artista!» (Goncourt, 1904, II: 165).

Si hasta ahora se han enfatizado los efectos de la cosificación a que los intelectuales son sometidos en el marco de la estructura económica capitalista, no menos cierto es que ellos suelen responder haciendo lo propio con quienes han sido educadas para servirles: «Entre los verdaderos artistas hay Pigmiones singulares que, al contrario que el antiguo,

querrían convertir en mármol a sus vivientes Galateas» (Murger, 2001: 224). Pública o legítima, a la mayoría de nuestros sujetos la mujer les asusta en virtud del mismo poder simbólico que le atribuyen. La convierten en depositaria de sus anhelos, sabiendo sin embargo que existe la posibilidad de que esta los defraude, y tanto más inseguros cuanto que ignoran, en realidad, lo que subyace bajo esa forma externa a la que rinden opresivo culto. Pensamos que no iba desencaminado Luis Magrinyà (2015: xvii), en el prólogo a *Les Femmes d'artistes* de Daudet, al aventurar que «tal vez la misoginia se sustente, más que nada, en el temor a no conocer»⁶⁵⁵. Más que a no conocer como una posibilidad, parece temor a quien, de hecho, no conocen. El vacío interior que prefieren suponerle es precisamente lo que les permite disponer en torno a ella todo un entramado de imágenes y teorías, sobreescribiendo una identidad cuya existencia, en su rabioso egocentrismo de hombres ensimismados, parecen no contemplar siquiera. Sea en calidad de fuente de inspiración, alumno, cliente, canalizador de la libido o salvoconducto necesario para acceder a ciertos bienes, los artistas vuelcan en los misterios del sexo opuesto sus temores y complejos más profundos. Así se lo había recordado al pintor de *La Quimera* el trasunto de la autora:

Silvio, aunque no le llegue a usted al alma la mujer, está usted en sus manos. Es el grave inconveniente de su especialidad. [...] Por la mujer gana usted nombre; por la mujer, dinero; por la mujer, llegará a entrar en las casas más inaccesibles; a la mujer se encuentra usted sujeto; la respira; la lleva ya en las venas (Pardo Bazán, 1991: 260).

La mujer-obra a la que mentalmente modelan es el centro de su pasión agalmatófila⁶⁵⁶; ella existe en función de sus proyecciones, como aserto de la capacidad del artista para transformar la realidad. Esta apropiación determina sus relaciones y el hechizo se rompe cuando la propiedad actúa de forma independiente: «¡Ojalá no hubieras

⁶⁵⁵ Vale la pena reproducir la siguiente reflexión del narrador testigo en el cuento de otro artista, «Le Modèle» (1887). Jean Summer se encuentra atado de por vida a su modelo a raíz del intento de suicidio de ella: «¿Quién podría determinar de forma precisa lo que hay de aidez y lo que hay de real en los actos de las mujeres? [...] Mienten sin cesar, sin querer, sin saberlo, sin comprender, y tienen con eso, a pesar de eso, una sinceridad absoluta de sensaciones y de sentimientos que manifiestan mediante resoluciones violentas, inesperadas, incomprensibles, locas, que desconciertan nuestros razonamientos, nuestros hábitos de ponderación y todos nuestros cálculos egoístas» (Maupassant, 2011c, I: 1211).

⁶⁵⁶ Otra revisión del mito de Pigmalión lo encontramos en el trabajo de Isabel Justo (2005), que lo ha estudiado en los testimonios de *Sarrasine* (1830) de Balzac, «Arria Marcela» (1852) de Gautier, *Gradiva* (1902) de Jensen y la ópera *Madama Butterfly* (1904) de Puccini. La investigadora comenta que «la fragilidad de Galatea proviene de su naturaleza marfileña, de lo quebradizo del material con que está conformada y de su calidad de cosa inerte, sin vida. La mujer ideal muere cuando Galatea cobra vida; y no solo ella: el mito y nuestro interés por él acaban en ese mismo instante» (Justo, 2005: 123). Para nuestros artistas, la disolución del espejismo por acción de una mujer real suele implicar más que un desencanto, la insubordinación de la forma a la que creían dominar.

existido nunca! ¡Ojalá fueras obra de algún artista para no dejar de contemplarte y mirarte en el lienzo! ¡Hubiera respirado de ti como de un dichoso ensueño!» (Gógol, 2017a: 163). Cualquier amago de emancipación, física o intelectual⁶⁵⁷, por parte del sujeto pasivo tienen necesariamente que sentirlo como intento de suplantación, dado que «una estatua viviente tiene el privilegio de dominar los acontecimientos, y, tras los estragos producidos por su aparición, ya no va a perder nunca la iniciativa» (Calvo Serraller, 2013: 166)⁶⁵⁸. Llegado el caso, uno de los dos contendientes tiene que abdicar, y aun cuando el conflicto se resuelva a favor de los intereses del sujeto creador, siempre representa un punto de inflexión. Desde que el *otro* se le enfrenta, el artista-taumaturgo cesa de confiar en su propia infalibilidad, perdiendo así la única certeza que le quedaba: «Ceda o resista el hombre, su vida queda ya descompuesta y enteramente fuera de su corriente, perdiendo su tranquilidad» (Daudet, 2015a: 11).

No es, en cualquier caso, ningún secreto que, en la actitud de asedio febril que algunos adoptan frente al tipo de la musa esquiva o despótica, hay mucho de lo que a Moreau le ocurría en *L'Éducation sentimentale*: «Él la deseaba, por el placer sobre todo de vencerla y dominarla» (Flaubert, 1983, I: 212). Siendo en la novela de Dicenta absoluto el dominio moral y sexual que el artista ejerce, el deseo se diluye en ausencia de reto. Allen Phillips (1999: 19) comentaba que «la bohemia supone, en el fondo, una actitud netamente romántica: es un vuelo frustrado, casi siempre sublime, hacia el ideal; su musa requiere un sincero sacrificio y una gran abnegación espiritual». En consecuencia, la

⁶⁵⁷ Entiéndase esto en sentido amplio. El simple hecho de que la musa no quiera lo mismo que ellos ya tienden a sentirlo como una amenaza, con más motivo si ella posee habilidades propias o procura imponer su criterio. Dos claros exponentes se hallan en «Un Ménage de chanteurs» y «Un Malentendu», de la colección *Les Femmes d'artistes* (1874) de Daudet. Recuérdese también la contrariedad del pintor de *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) cuando la amante se muestra reacia a desnudarse en presencia de otros artistas; la desesperación que la negativa de una prostituta provoca al sujeto de «La avenida Nevski» (1835) de Gógol, y el intento de asesinato del escultor en *Loucura...* (1910) de Sá-Carneiro; la inquina que el pintor de *La maja desnuda* (1906) abriga contra su mujer, o la reacción del escultor de *La estatua* (1904) de Zamacois tras rechazar la modelo su propuesta de someterse a un aborto. También la amante de Coriolis en *Manette Salomon* (1867) presenta al final el aspecto de una terrible dictadora que goza atormentando al artista, como la condesa del Zarzal resulta el más pérfido de los seres para el pintor de *La mujer de todo el mundo* (1885). No menos ilustrativa es la sinceridad cruel de la pianista del relato «A Landscape Painter» (1866) de Henry James, al declararle abiertamente al artista que ha consentido el matrimonio por interés. Los ejemplos son muy numerosos, y todos reproducen variaciones del mismo fenómeno: una mujer que huye, ordena, desea o se opone constituye un atentado contra la inteligencia todopoderosa de los intelectuales.

⁶⁵⁸ Así, Violeta en *Bohemia sentimental* —que no sin razón «se decía a sí misma que los hombres la humillaban al deseirla» (Gómez Carrillo, 1995a: 93)— desechara sus aspiraciones artísticas para apoyar al poeta en sus luchas. Otro progresista que quería a la mujer liberada solo hasta cierto punto era Horacio en *Tristana*: «Haz el favor de no encanijarte con tanto estudio. Temo que la *señá* Malvina te contagie de su fealdad seca y hombruna. No te me vuelvas muy filósofa, no te encarames a las estrellas» (Pérez Galdós, 2020: 212).

prostituta en esta novela tiene que recurrir a una solución drástica —que también la vuelve inalcanzable y es la mayor expresión de autonomía que le cabe— para que el artista extraiga una convicción de dicha insurgencia y hacerse ella misma digna, a ojos del amante, de representar ese algo superior que él busca. En el dolor final del héroe aun creemos notar cierto enojo por la oportunidad desaprovechada, como si, más que la pérdida de un afecto, en la difunta llorase el abandono imprevisto de una prosélita: «Si no razonaba, adivinaba las ambiciones, los sueños de Tomás. Si no le daba la mano para ayudarle a escalar la gloria, le seguía en el viaje; iba detrás de él, silenciosa, humilde, pero confiada y resuelta, con los ojos en admiración y la boca en sonrisa» (Dicenta, 2018a: 188-189).

De la conciencia de su poder —y el afán de preservarlo— deriva el trato condescendiente que él le dispensa todavía después de muerta: «En su desdén de grande hombre presunto, no se dedicó a pulir el alma de ella» (188). En su desdén, podría añadirse, el dramaturgo considera en retrospectiva deber suyo reconstruir a la mujer caída de acuerdo con sus principios, aduciendo una supuesta superioridad intelectual que por intelectual y por hombre le confiere un poder especial. De un modo u otro —hemos insistido sobre este hecho en numerosas ocasiones⁶⁵⁹—, a la postre ellas casi siempre cumplen una función utilitaria en el texto; cuando no son la hipóstasis de una fantasía sublime o un receptáculo propicio para el protagonista, a duras penas pueden ser otra cosa que «carne que había tenido la gracia de saber encender el deseo de un poeta» (Roldán, 1910: 215). Gran privilegio el suyo.

Encarnación finaliza con una imagen con tanta carga simbólica como grandiosidad epopéyica: «El poeta irguió su busto varonil, y con paso firme, con la decisión en los ojos, hizo cara a Madrid, que resplandecía bajo los incendios del sol en el amplio horizonte» (Dicenta, 2018a: 196). Si un significativo porcentaje de los personajes femeninos de estas novelas apenas excede a nivel narrativo el límite de la función auxiliar, los artistas, cuando consiguen superar sus decepciones íntimas, se vuelven aguerridos luchadores por un fin eminente. Las palabras de Zola con que Luis París puso el broche a su semblanza de Dicenta parece arrojarlas este sobre su artista al cabo de veinticinco años: «Sois jóvenes; soñad, pues, en conquistar el mundo. [...] La tarea os cansará en seguida; pero cada conquista sobre la convención está marcada por una gloria y nadie puede ser grande si no lleva en sus manos sangrientas una verdad» (París, 2017: 128). Conocemos la

⁶⁵⁹ Véanse, verbigracia, los testimonios recopilados en la nota 531.

procedencia de esta idea del hombre ilustrado como portavoz del conocimiento; es el legado que los románticos asumieron y que siguió alentando desde entonces bajo la enseña del progreso. Lo que varía es el grado de proximidad emocional que esta especie de hierofante contemporáneo es capaz de desarrollar respecto de las masas; por lo demás, persiste el objetivo primigenio: «¿Lo que Tomás debió hacer con Encarnación, no debía hacerse por el cacho de humanidad que simbolizaba ella? [...] ¿No podría contribuir a otras redenciones?» (Dicenta, 2018a: 189-195).

A Tomás, militante de la «guardia de revolucionarios que son primero niños sublimes» (Bonafoux, 1891: 8), lo divisamos por última vez a punto de internarse en el dédalo urbano como un iluminado, sin más defensa que la fe en su propia fuerza⁶⁶⁰. Atrás deja como un mal recuerdo el esteticismo amanerado de los modernistas⁶⁶¹, viendo extenderse a sus pies el campo de la acción social, que una vez más deviene meta del arte verdadero. A falta de un empresario dispuesto a llevar su drama a escena, es el propio autor quien lo va a representar a pie de calle. Como a Juan Uceda en *Reposo* (1903) — aunque uno y otro partan de estados anímicos tan diferentes —, le mueve la necesidad de entregarse a un conjunto indeterminado, diciéndose que «saber mucho no es, en el fondo, más que un egoísmo intelectual, si no se refleja en la vida de los otros, mejorándola» (Altamira, 1992: 59). La conciencia del artista se disgrega así de su mismidad para trascender en el acto de ofrecerse a los demás.

Hermosa idea, esta, que se tambalea en el contexto de la lucha de clases desde que, a efectos prácticos, supone una perpetuación de la misma dinámica con un cambio de titularidad. Pese al tinte contestatario que Carlos Serrano reconocía en los intelectuales de la época, «nada indica que los miembros de estas profesiones, considerados en

⁶⁶⁰ Todos los investigadores han insistido en la carencia de soporte teórico de que adolecía el socialismo republicano a comienzos del siglo XX, puesto que los propios interesados la reconocían: «Faltan programas claros y perfectamente realizables con la mentalidad de hoy y las circunstancias económicas con que debe contar toda revolución iniciada y dirigida por hombres conscientes y de un vivo sentido de realidad, y no por aventureros locos, incapaces de calcular la trascendencia de sus palabras transformadas en actos y hechos» (Bark, *El Radical*, 17-X-1913: 4).

⁶⁶¹ Según José Ramón Trujillo (2015: 139-140), la «convivencia entre dramaturgos y prosistas finiseculares con los “efebos de las malas lecturas azules” y poetas del modernismo de primera hora» fue causa de que algunos críticos de la época vinculasen la obra de Dicenta al modernismo —Clarín, entre ellos—, y añade que «con seguridad, los propios autores y críticos no tuvieron claros los límites con que el tiempo ha ido distinguiendo las trayectorias personales y los movimientos estéticos». No parece, sin embargo, en vista de lo reseñado en la primera sección de este capítulo, que Dicenta en particular albergara muchas dudas al respecto, y, de hecho, Trujillo indica que la poca influencia perceptible del movimiento en su obra se circunscribe a una selección más cuidada del léxico y a ciertas imágenes, sobre todo en el periodo de 1905 a 1910. A propósito de esto, Phillips (1999: 136) apuntó que Dicenta conocía, «desde luego, la renovación estética traída por el modernismo y el arte noventayochista, pero permanece insensible ante los halagos de un arte tan refinado».

conjunto, hayan desempeñado en la realidad el papel progresista que los novelistas les asignaban. [...] Parece que la mayoría de los profesionales aspiran sobre todo a integrarse en el mundo burgués» (Serrano, 1994: 56). El resultado de un proyecto orquestado sobre base tan inconsistente solo puede dar lugar a una denuncia descafeinada, la única plausible para el elitismo paternalista que en realidad no apetece una igualdad estructural efectiva. Llegados a este punto, la anexión de las causas obrera y feminista al discurso intelectual se antoja una mera excusa de sus portavoces para seguir figurando en la vida pública. Fue el krausista Fernando Araujo quien observó que en el pecado llevaban la penitencia:

Los intelectuales no forman una casta, ni siquiera un partido, ni una clase. Tienen una existencia especial que los distingue, y eso basta. Son de temperamento intransigente y despótico, y no admira cada cual más que a sí mismo. Hace diez años o menos, todos los admiraban también; pero de entonces [a] acá, las cosas han cambiado: hoy nos parece que los artistas y los pensadores no son los únicos seres del mundo, y que al lado de sus cuadros o de sus libros hay otras obras no menos meritorias. Desde los enciclopedistas del último tercio del siglo XVIII puede decirse que los intelectuales han sido los dueños del mundo, en el orden de las ideas y en el de los hechos políticos y sociales. Hoy pierden esa dirección, ya porque estén gastados, ya por las faltas que han cometido, ya porque la realidad se ha encargado de demostrar lo falso de muchas de sus promesas.

Las faltas más graves que han cometido son las debidas a su orgullo: pretendiendo imponer a los hombres sus teorías y sus gustos, se han echado fuera de la humanidad como seres privilegiados. [...] El intelectualismo no tiene nada que hacer en el movimiento social de las reivindicaciones proletarias; representa, por su educación y sus fines, la antigua sociedad parasitaria y jerárquica, y está reñido con la organización obrera. [...]

Los intelectuales tratan de hacerse perdonar el papel que representan, y quieren hacer méritos para que se los tenga en cuenta [en] la nueva sociedad. Por eso se hacen apóstoles y heraldos de un mundo nuevo, esperando ser sus guías, sin ver que los que han de ser los amos les dejan ahora perorar en periódicos y reuniones porque su retórica puede ser útil a «la causa»; pero cuando hayan triunfado y no se les necesite se les despedirá con un desdeñoso «¡Callaos!», y habrá que ver el papel que les reservan en las organizaciones sociales futuras. Es asombroso el empeño que despl[i]egan en empujar la rueda que ha de aplastarlos, figurándose que así aseguran el porvenir y pueden aprovecharse del filón descubierto (Araujo, *La España Moderna*, 1-III-1908: 205-207).

EPÍLOGO

Viviré como el fuego
encendido en la noche.
Tendré cumbres de estrellas,
cantaré para los hombres.

Estoy conmigo mismo.

CELSO EMILIO FERREIRO

Al inicio de este trabajo subrayamos el concepto de autonomía personal entre las claves que determinaron el renacimiento del artista como sujeto singularizado. Sin que sea el suyo el único caso representativo del cambio de paradigma que suele asociarse a la secularización de la mentalidad europea, en él se da la peculiaridad de haber sido cronista de su propio proceso. Todos los sociólogos e historiadores que vienen adentrándose en el fenómeno han remitido a sus testimonios, desde los alegatos de los primeros artesanos que se quisieron fuerzas de trabajo libres hasta la actividad periodística de los intelectuales en la era del liberalismo. A sus manifiestos y creaciones debemos la posibilidad de reseñar hoy los avatares de aquella trayectoria, atendiendo a las convenciones de los soportes elegidos y las causas que en cada época y nación modularon su conducta. Siguiendo la pauta marcada por especialistas de diversas disciplinas, lo que aquí se proponía era examinar una sección de las respuestas dadas por la narrativa al problema de la conciencia artística en el intersticio entre dos realidades, fin y principio de un orden socioeconómico que agudizó el contraste entre el ser subjetivo y los factores que lo subsumen a un colectivo históricamente dependiente. Nos interesaba dar cuenta de las contradicciones inherentes al artista, una vez verificada su incorporación al eje productivo y agotadas las fórmulas estéticas tradicionales, en su posición siempre fronteriza entre su criterio particular y lo que desde fuera se le impone, en pugna por sobreponerse a lo que Ernst Fischer, siguiendo a Marx, llamó *pérdida de la realidad*.

Una realidad desdibujada por la densificación de las relaciones humanas, como entidad ya formada y a cuyas normas el individuo debe plegarse sin cuestionarlas es, con mayor o menor grado de fidelidad, lo que en el microcosmos de nuestras novelas constituye el ambiente. El primer nivel del conflicto se manifiesta en cuanto el creador percibe el antagonismo esencial de su deseo de independencia ante un mundo que le

impone un destino prefijado. En el reverso del requisito explícito de ser, como planteaba Nietzsche, *real* desde el punto de vista práctico, tanto como el ansia de libertad persiste la consciencia de representar un papel de rentabilización incierta. No podríamos entender al artista novelesco como símbolo del cruce entre dos visiones opuestas de la historia sin reparar en el doble camino que por el mero hecho de ser artista se le abre: de un lado, la búsqueda de una voz propia en un estado de cosas que demanda nuevas vías de expresión; de otro, el cometido de compatibilizar el cultivo de una estética original con el deber de lucro.

Reconocida la utilidad de su oficio, para el artista contemporáneo se trata de ejercerlo asimilándose los gustos de las masas; producir, en definitiva, de manera que satisfaga una demanda existente. Ello lo convierte en un trabajador sometido al mercado y a las instituciones. El problema radica tanto en aceptar dicha despersonalización como en la posibilidad efectiva de sostenerse a costa de ella. A finales del siglo XIX, el sujeto intelectual vive en el contexto de una cultura democratizada que obliga a seguir las vías preferidas por el público, y sufre, además, las consecuencias de una sobreproducción de material que dificulta el acceso de los aspirantes al sistema. Ni hay lugar para todas las propuestas en el seno de un canon estético todavía bastante rígido, ni los mercados literario y artístico —débiles, en el caso de España— son capaces de absorber todo lo que se publica. La falta de correspondencia entre lo que el individuo cree poder y merecer y lo que le depara la organización social hizo del conjunto de artistas un ejemplar representativo de la diversidad esencial entre la acción y la idea. La novela, que Lukács entendió como respuesta dada por el individuo problemático a una realidad insuficiente, fue a reproducir los términos de esa lucha.

En el siguiente nivel, el artista hecho personaje literario surge bajo la apariencia de un sustituto de la divinidad desaparecida, proyección heroica de aquellos que en la vida cultural de las naciones europeas se llamaron motor del desarrollo humano, en consonancia con la visión idealista de la historia que preconizó el intelectualismo del siglo XVIII. El relato de su auge y posterior mutación en criatura demoníaca, debida al descrédito social que los acontecimientos revolucionarios arrojaron sobre sus referentes, constituye el fundamento de un subgénero de amplia resonancia, cultivado de manera relativamente uniforme en aquellos territorios cuya situación sociocultural era equiparable. Al presente trabajo importaba el caso español en un periodo marcado por la crisis económica y política, y que en el ámbito de las artes se caracterizó por la

confluencia de un fárrago de ideas importadas y readaptadas al contacto con la idiosincrasia nacional.

En lo que al artista español como sujeto novelesco respecta, se trataba de determinar las cualidades específicas de su constitución, si las había, y hasta qué punto le eran propias, a la luz de lo que previamente se había dado y en paralelo estaba escribiéndose en los países vecinos. De acuerdo con los esquemas interpretativos de la sociología de la novela que aquí hemos procurado aplicar, debía poder detectarse una correlación entre los diversos estadios en la evolución del modelo y el estado del campo literario —es decir, el horizonte de expectativas y las condiciones de vida de sus agentes— en el marco de la estructura económica a lo largo de un periodo de tiempo que, aunque proporcionalmente reducido, en nuestro país comprende una etapa de transformaciones profundas.

En primera instancia, creemos que el análisis de los testimonios alumbrados en diferentes realidades permite hablar de un recorrido que, aunque transitado de manera asíncrona y con mediación de algunos condicionantes exclusivos de cada territorio, ha tendido por igual en todas las culturas observadas al triunfo de un modelo común a largo plazo. Incluso en aquellos Estados que por su situación geográfica o su forma de gobierno permanecieron refractarios durante más tiempo a influencias externas, el intercambio establecido por intereses económicos tendió a unificar los medios. De esa homogeneización de las condiciones de vida resultan ciertos fenómenos psicológicos cuya base es, en todos los casos, de naturaleza social. Así lo había intuido Durkheim, cuando aseveraba que los hechos psíquicos son una prolongación de los hechos sociales en las conciencias. En el contexto de la economía capitalista, la materialización de las relaciones impuso una modalidad de arte también deshumanizado. El artista se configura como elemento impropio desde que se le fuerza a renunciar a su credo y producir por encargo, como una máquina. A partir de ahí, suele adoptar una postura de resistencia más o menos pasiva frente a un sistema que le niega la posibilidad de realizarse libremente en él. Y, no obstante esa reticencia lógica, sigue precisando de la validación ajena por la naturaleza de su oficio.

En las narraciones sobre las que hemos ido deteniéndonos siempre hubo, independientemente del momento histórico en que fueron escritas, una entidad exterior con mayor o menor capacidad congestiva. Ya esté formada por un cónclave de seres anónimos, ya de allegados que ejercen su poder coactivo en la intimidad o una combinación de ambas, en todos los casos tal entidad encarna la fuerza de la convención imponiéndose a la personalidad del sujeto en minoría. La pertenencia de este último a una

comunidad que tiene ritos y expectativas lo obliga a tomar parte en la misma lucha de clases en la que el resto de sus miembros está inmerso. La discordancia entre la herencia ideológica recibida de la burguesía liberal y el privilegio de la subjetividad inoculado por el imaginario romántico configura el dilema de su problemática esencial: hallar un fin que sea realizable implica adaptarse a las condiciones vigentes, o sea, aceptar la imposibilidad de ser un dios fuera del reducto de su ego. Asimismo, para encajar en un orden que impone la disolución de lo particular —el abrazo de lo racional, como sostenía Hegel—, legitimando éticamente sus acciones, el sujeto artista debe dejarse conducir y sustituir sus principios; esto es, tiene que volverse una conciencia permeable para devenir fuerza histórica visible. La única manera de conseguirlo —recordamos ahora la tesis de Hadjinicolaou— es mimetizándose y adscribiéndose a una clase reconocida; en su caso, los intelectuales.

La conciliación de los propios ideales con los de quienes están en una situación similar, además de superar los límites de un interés egoísta que por sí solo está condenado al fracaso, resulta la única estrategia que posibilita que el héroe participe en la vida del pueblo sin desprenderse totalmente de sus valores propios. Cuando el sujeto se identifica con un grupo que tiene representación en la esfera pública, obtiene la recompensa de socializarse parapetado tras el fin de una causa común, superior a la que él puede concebir en solitario. Esta es solo una posibilidad, que a menudo excede el plano de la realización material de una obra artística para promover la interacción misma del individuo con su entorno —mediante la pedagogía, por ejemplo— como forma alternativa de arte. De no consentir una comunidad de destino ni desarrollar conciencia de clase, al sujeto creador solo le queda ser devorado por su quimera, desertar, perderse en el anonimato o acomodar sus pretensiones al terreno de lo hacedero, como un obrero más. Todos los caminos lo empujan a establecer un pacto, so pena de disgregarse.

Antes de llegar a cualquiera de esas conclusiones, el sentido de la mayoría de las vidas que estas novelas recrean, la novela en sí misma se cifra en el simple relato de la tentativa. Su pintura, su música, su escultura o sus escritos, cuando los artistas no abanderan un programa reformista, funcionan como dispositivos de acción indirecta. Al mismo tiempo, el proceso de darles forma, e incluso el simple hecho de pensar la obra se esgrimen como justificación del actor ante sí mismo, como si la capacidad de concebir desde lo inmaterial bastara para encumbrarlo en el escenario de una cultura positivista. En aquellos personajes que viven volcados hacia adentro, el objeto que nace y se alimenta de ellos es el fin concreto que los absorbe, los hace identificables ante los otros y, hasta

cierto punto, los protege de sus disonancias con el exterior. Por el contrario, en el caso de los que están dispuestos a practicar el arribismo burgués y apetecen un medio alternativo de reconocimiento más que una vía trascendente, el arte deviene instrumento para competir en el mercado. Sea cual sea el desenlace, todas las fórmulas contienen lo que la teoría de la novela ha llamado búsquedas.

El artista, conciencia disidente desde sus orígenes, busca su lugar tomando por brújula intuiciones personales, a falta de poder apoyarse en otras creencias más sólidas. En el ínterin negocia, pone a prueba su perspectiva, la modifica y proyecta a su alrededor, sin ser totalmente consciente de ello, las mismas convenciones por cuyo rechazo quiere definirse, aunque sea subvirtiéndolas. Cada una de las huidas, suicidios, sacrificios, venganzas, docencias y politiqueos a los que se ha pasado revista en estas páginas son movimientos de ofensiva y repliegue en el vacío de un mundo sin asideros; acciones exploratorias, al fin, que a menudo se intercalan en una alternancia pendular, hasta que agotan las posibilidades y les llega el momento de decantarse por la renuncia o el armisticio. Para el método estructuralista genético de Goldmann, todos son pasos que convienen al proceso de transformación permanente de los grupos sociales en su tendencia al equilibrio.

En el subgénero narrativo que realza esta voz sobre las otras, Marcuse reconoció la plasmación de una inquietud universal, reproducida allí donde el sistema de vida empezó a percibirse como alienante. La presencia literaria del artista resultaría solo una versión —un cúmulo de soluciones, o una manera de constatar lo irresoluble— de, en primer lugar, las tensiones generadas por la desacralización y la pérdida de evidencias que esta trajo consigo, y, ya en el contexto posterior de una sociedad industrial asentada, del cisma identitario que la nueva estructura económica suscita en el individuo consciente. Para Freud, su malestar era producto de la constricción del instinto a manos de una cultura que limita a los seres en aras de garantizar la supervivencia colectiva. La existencia resulta demasiado estrecha para quienes están en condiciones de medir el abismo entre lo que son capaces de desear y lo que la civilización les ofrece. De esa claustrofobia y de las excusas inventadas para distraerla da cuenta el texto narrativo. En cualquier caso, la presencia de un protagonista creador que aspira a trascender los límites de lo previsto sería un intento de reconstruir el sentido mediante el desplazamiento de la meta y la autoridad.

A la acumulación de bienes materiales como valor absoluto el artista opone un objetivo de orden espiritual, y al vacío dejado por la divinidad ausente responde

proclamándose arquitecto de su propio destino, guía y educador del pueblo desorientado. Esta superposición impenitente de un yo todopoderoso persiste como una actitud heredada. Su antecesor se encuentra en las leyendas de la vieja historiografía, reutilizadas por los humanistas y reasumidas en el triunfo de una época que tomó por bandera la divisa del individualismo. Sobre esta base mítica que les confiere una pose especial se advierten esencialmente dos clases de disposición, beligerante o contemplativa. A la luz del análisis de la caracterización del mismo personaje en distintas literaturas, creemos haber demostrado que el predominio de una modalidad u otra entre sus ejemplares depende, en no poca medida, de la amplitud del radio de acción que la realidad socioeconómica de cada país concede a los artífices del arquetipo. Si en la España del entresiglos XIX-XX abundan las muestras de desafío, ello se explica en parte por la impronta del modelo francoalemán y sus héroes exaltados, pero también por el pulso que nuestros intelectuales venían sosteniendo con demócratas y absolutistas desde mucho antes de la caída del Antiguo Régimen. La línea discursiva de las obras estudiadas en nuestros seis últimos capítulos, de *El Cisne de Vilamorta* a *Encarnación*, describe una curva coherente con el proceso psicosocial experimentado en la sociedad contemporánea por la personalidad artística, nacida con la supremacía del subjetivismo romántico y truncada en una apertura humanitaria forzosa, último recurso del ilustrado para no perder su representación en el panorama sociopolítico. Dentro de las variantes a que dio lugar cada uno de los dos extremos, es la ductilidad mental del héroe lo que determina que podamos hablar de una obra disolvente o con proyección de futuro.

Más allá del interés de su lectura como metáfora más o menos lograda de un fenómeno social, al margen de lo esperanzador o apocalíptico de sus resoluciones se sitúa el no menos relevante valor de estas obras como constante ejercicio de autoexploración psicológica. El volumen de textos que desde el apogeo del Romanticismo se han servido de esa imagen y su pervivencia prácticamente inalterable a lo largo del tiempo evidencian que, lejos de ser solo una figura dictada por la moda, el artista como ente de ficción es trasunto de una inquietud imperecedera. Místico, pícaro, misántropo o insurgente, aparece reivindicando siempre el prestigio moral que los creadores de cultura reclamaron desde los albores del proceso de su afirmación histórica, consciente de sí, deseoso de expresar y trascender el espacio y la época que lo condicionan. En cada una de las réplicas dadas a la pregunta que en 1832 había lanzado Alfred de Vigny —«El poeta, ¿a quién se lo debe si no es a sí mismo?» (2001: 214)— subyace idéntica protesta, velada por el presentimiento de una verdad dolorosa:

El hombre es un fin, no un medio. La civilización toda se endereza al hombre, a cada hombre, a cada yo. ¿O qué es ese ídolo, llámese Humanidad o como se llamare, a que se han de sacrificar todos y cada uno de los hombres? [...] Los mismos que nos hablan de ese sacrificio fantástico, de esa dedicación sin objeto, suelen también hablarnos del derecho a la vida. ¿Y qué es el derecho a la vida? Me dicen que he venido a realizar no sé qué fin social; pero yo siento que yo, lo mismo que cada uno de mis hermanos, he venido a realizarme, a vivir (Unamuno, 2020: 58).

Vivir de acuerdo consigo mismos. El resto es literatura.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA⁶⁶²

- ABELLÁN, J. L. (1988). *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración, siglos XVII y XVIII III*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1989). *Historia crítica del pensamiento español. La Crisis contemporánea: fin de siglo, Modernismo, Generación del 98 (1898-1913) II*. Madrid: Espasa Calpe.
- ABRAVANEL, J., *León Hebreo* (1986). *Diálogos de amor* (trad. C. Mazo del Castillo y ed. J. M. Reyes Cano). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- ACUÑA, J. G. (XI-1908). Larra y Ganivet. *Nuestro Tiempo* (119), 207-236.
- ALARCÓN, P. A. de (1883). Del suicidio. En *Juicios literarios y artísticos*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- ALAS, L., *Zoilito*. (24-II-1876). Libros y libracos. ‘La novela de Luis’, por S. de Belarminio. *El Solfeo* (176), 2.
- *Clarín*. (17-IX-1885). Un libro. ‘El Cisne de Vilamorta’, novela por doña Emilia Pardo Bazán. *El Globo* (3612), 2.
- (15-VI-1886). Los grafómanos. *La Ilustración Española y Americana* (22), 367-370.
- (29-I-1887). Lecturas. ‘Los Pazos de Ulloa’. *Ilustración Ibérica* (213), 70-71.
- (13-II-1898). ‘Palique’. *Heraldo de Madrid* (2652), 1.
- ALBA PAGÁN, E. (2014). La actitud política de los pintores españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-1814). En L. Sazatornil Ruiz y F. Jiménez (coords.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*, (pp. 417-437). Madrid: Casa de Velázquez.
- ALCALÁ GALIANO, A. (27-X-1862). De la novela. Artículo V. *La América* (17), 5-7.
- ALHAMAS MONTES, M., *Wanderer*. (25-IV-1886). Alrededor del mundo. *El Imparcial* (6792), 2.
- AL-MATARY, S. (2010). Daudet contra Tolstói: internacionalismo e importación literaria en ‘La España Moderna’ (1890-1898). En M. Giné y S. Hibbs (eds.), *Traducción y*

⁶⁶² En esta sección figuran los artículos, estudios, manifiestos, notas de prensa, epistolarios, entrevistas, prólogos, tesis, actas, conferencias, tratados, ensayos y otros documentos no literarios citados.

cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98), (pp. 275-288).
Berna: Peter Lang.

ALTAMIRA, R. (27-V-1888). Señal de los tiempos. *La Justicia* (144), 2.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1990). El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor. *Estudios de historia social* 52-53, 29-39.

— (1991). *La novela del siglo XVIII* (ed. R. de la Fuente). Colección «Historia de la Literatura Española» 28. Madrid: Ediciones Júcar.

— (1992). La figura del escritor en el siglo XVIII. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII* 2, 13-30.

— (1993). Cuando las letras llegaron a ser “de cambio”. Sobre la República literaria en la España del siglo XVIII. En A. Calderone (ed.), *De mágicos, místicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, (pp. 33-46). Mesina: Armando Siciliano.

— (1994). El escritor según Tomás de Iriarte: su plan de una Academia de Ciencias y Buenas Letras. *Anales de literatura española* 10, 9-36.

— (2007). Mecenazgo y escritura en los tiempos de Leandro Fernández de Moratín. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 6, 99-117.

— (2010). Lo que Jovellanos pensaba de las novelas. *Cuadernos dieciochistas* 11, 55-68.

— (2013). Sobre la imagen de Goya: algunos usos y abusos. *Goya y su contexto: Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, (pp. 17-38). Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

ÁLVAREZ CASTRO, L. (1999). *El universo femenino de Ángel Ganivet*. Granada: Diputación Provincial.

ÁLVAREZ CHOCANO, A. (24-V-1864). Variedades. *La Esperanza* (6121), 3-4.

ÁLVAREZ SEREIX, R. (1885). Variedades. *Revista Contemporánea LVIII*, 333-340.

AMO SÁNCHEZ-FORTÚN, J. M. del (1998). Revisión de una teoría estético-literaria ganivetiana en la configuración de su creación poética. *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas* (615), 17-20.

AMORÓS, A. (1991). Introducción. En *Troteras y danzaderas* (ed. A. Amorós). Madrid: Castalia.

- ANGELINI, F. y MADRIGNANI, C. A. (1990). *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*. Roma-Bari: GLF Editori Laterza.
- ANÓNIMO (9-X-1819). Noticias particulares de Madrid. Avisos. *Diario de Madrid* (282), 3-4.
- (27-VII-1838). Literatura y bellas artes. *El Correo Nacional* (162), 2.
- (5-XI-1839). Librería. *Diario de Madrid* (1684), 3.
- (16-VII-1840). Libros. *Diario de Madrid* (1938), 3.
- (1841). Literatura. Poetas alemanes del siglo XIX. *El Museo de Familias V*, 193-204.
- (4-I-1843). Novelas y anécdotas en francés. *El Heraldo* (176), 4.
- (17-X-1845). Obras completas de Balzac. *El Clamor Público* (458), 4.
- (28-IV-1849). Al hacer el ajuste. *La Ilustración I* (9), 67.
- (7-II-1852). Librería de Monier. *La Época* (911), 4.
- (14-X-1852). Memorias de Alejandro Dumas. Segunda parte. *La Nación* (999), 2.
- (7-III-1853). Hegel. *La Esperanza* (2568), 1.
- (8-VIII-1855). Variedades. *La Esperanza* (3313), 4.
- (1-VII-1862). Bibliografía. *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública IV*, 133-135.
- (28-IX-1862). Capítulo V. Mignon. *La Iberia* (2510), 1-2.
- (15-IV-1863). Gacetillas. *La Discusión* (2242), 3.
- (20-IV-1863). Gacetillas. *La Discusión* (2246), 3.
- (9-VII-1864). Noticias extranjeras. *La Esperanza* (6060), 2.
- (11-IV-1871). Sección de noticias. *El Imparcial* (s/n), 3.
- (7-II-1872). Biblioteca Social, Histórica y Filosófica. *El Imparcial* (s/n), 6-7.
- (28-III-1872). El doctor Carlos Marx. *La Ilustración Republicana Federal* (10), 113-114.
- (26-IV-1879). Biblioteca Nacional. *El Globo* (1289), 4.
- (21-IX-1879). Noticias generales. *La Democracia* (113), 3.

- (2-XII-1880). Enrique Rodríguez Solís. *El Buñuelo* (36), 7.
- (12-V-1882). Noticias. *El Debate* (222), 2-3.
- (12-X-1884). Luz y sombra. *Las Dominicales del Libre Pensamiento* (86), 2-3.
- (26-II-1885). Bibliografía. *La República* (336), 3.
- (30-V-1885). Libros presentados. *La Ilustración Española y Americana* (20), 15.
- (IV-1889). Italia. Literatura. *El Bibliófilo* (3), 59-61.
- (6-VII-1889). Publicaciones. *El Liberal* (3674), 5.
- (26-VIII-1889). Publicaciones. *El Liberal* (3725), 5.
- (XII-1889). Italia. *El Bibliófilo* (11), 201.
- (30-VIII-1890). Bibliografía. *Las Dominicales del Libre Pensamiento* (410), 4.
- (21-IX-1890). La Biblioteca andaluza. *La Correspondencia de España* (11857), 2.
- (11-X-1890). Libros recibidos. *La Ilustración Ibérica* (406), 643.
- (10-I-1891). Libros. *Madrid Cómico* (412), 3.
- (8-II-1891). Extranjero. *La España Artística* (129), 4.
- (1-IX-1891). Bibliografía. *La Unión Católica* (1271), 3.
- (1891). Movimiento bibliográfico de autores. *Anuario literario y artístico*, 63.
- (12-VI-1892). Madrid bibliográfico. Biblioteca selecta anglo-alemana. *El Día* (4358), 2.
- (13-IV-1895). Proceso escandaloso en Londres. *La Época* (16123), 4.
- (2-I-1896). Oscar Wilde en la prisión. *Nuevo Mundo* (104), 9-10.
- (8-XII-1897). Extraordinarios de 'El País'. *El País* (8804), 1.
- (21-VI-1901). Manifestación clerical. *Las Dominicales del Libre Pensamiento* (19), 2.
- (15-VII-1904). El doctor Harambur, por J. H. Rosny. *La Revista Blanca* (146), 63.
- (26-I-1906). Novedad literaria. *La Época* (19935), 2.
- (26-I-1906). Novedad literaria. *El Imparcial* (13951), 1.
- (27-I-1906). Novedad literaria. *La Correspondencia de España* (17517), 2.

- (19-V-1906). ‘La maja desnuda’. *El Imparcial* (14063), 1.
- (VIII-1906). Notas bibliográficas. *Cultura Española* (3), 744-745.
- (3-III-1909). Alejandro Sawa. *Heraldo de Madrid* (6669), 1.
- (10-VI-1910). Lo que se lee. *Heraldo de Madrid* (7133), 5.
- (13-V-1913). Una novela de Dicenta. *Heraldo de Madrid* (8199), 3.
- (9-I-1921). Calpe. Tres nuevas colecciones. *El Sol* (1067), 5.
- (5-V-1923). Literato alemán en España. *El Sol* (1790), 2.
- ARAGÓN RONSANO, F. (2006). Los Goncourt en España. En M. Bruña Cuevas, M. G. Caballos Bejano, I. Illanes Ortega, C. Ramírez Gómez, A. Raventós Barangé (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, (pp. 309-319). Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4047232> [Consulta: 11/7/2020]
- ARAUJO, F. (V-1899). Rudyard Kipling. *La España Moderna* (125), 161-162.
- (1-III-1908). Los intelectuales y su papel social. *La España Moderna* (231), 205-207.
- ARGULLOL, R. (2008). *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado.
- ARRIBAS, J. (2013). Anexos. En *El señor obispo / Testavana*, (pp. 393-435). Ávila: Caldeandrín.
- ASTARLOA VILLENA, F. (1996). Los derechos y libertades en las constituciones históricas españolas. *Revista de estudios políticos* (92), 207-251. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=27386> [Consulta: 3/6/2020]
- ASÚN ESCARTÍN, R. (1981-1982). La editorial ‘La España Moderna’. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 31-32, 133-200. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143997> [Consulta: 12/11/2017]
- AUBERT, P. (1993). Elitismo y antiintelectualismo en la España del primer tercio del siglo XX. *Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia contemporánea* 6, 109-138.
- (2019). La historia de los intelectuales en España. *Cercles. Revista d’Història Cultural* (22), 81-109. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Cercles/article/view/362675> [Consulta: 4/5/2020]

- AYMES, J.-R. (1998). Romanticismo español y espiritualismo: afinidades y antinomias. En Y. Lissorgues y G. Sobejano (coords.), S. Baulo (ed. lit.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, (pp. 21-36). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- AYO, Á. A. (2012). Parodia e innovación en la primera etapa de la obra de Pérez de Ayala (1902-1913). *Bulletin Hispanique* 114 (1), 367-381. Disponible en: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1905> [Consulta: 7/5/2019]
- AZNAR ALMAZÁN, S. (1994). 'La Quimera'. *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del arte* 7, 303-312.
- AZNAR SOLER, M. (1980). Bohemia y burguesía en la literatura finisecular. En J. C. Mainer (coord.), *Historia y crítica de la literatura española* 6, *Modernismo* y 98, (pp. 75-82). Barcelona: Crítica.
- (1993). Modernismo y Bohemia. En P. M. Piñero y R. Reyes (eds.), *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, (pp. 51-88). Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- BACCI, M. (2017). San Luca come Petrarca: visioni dell'artista-letterato nell'Evangelario di Giovanni da Opava (1368). En M. A. Castiñeiras González (ed.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, (pp. 53-61). Roquetas de Mar: Círculo Rojo.
- BAJTÍN, M. M. (2005). *Estética de la creación verbal* (trad. T. Budnova). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BALDI, G. (2007). Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano. En M. C. Papini, D. Fioretti y T. Spignoli (eds.), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, (pp. 39-55). Pisa: ETS.
- BALZAC, H. de (2015b). Tratado de la vida elegante. En *El gran libro del dandismo* (trads. J. Salvetti y L. Bata). Buenos Aires – Salamanca: Mardulce.
- BAQUERO GOYANES, M. (1978). El fin de siglo y los escritores de la Restauración. *Nueva Revista de Filología XXVII* (2), 258-275. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40298620> [Consulta: 22/10/2020]
- (1986). *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Universidad de Murcia.

- BARBEY D'AUREVILLY, J. A. (2015). Del dandismo y de George Brummell. En *El gran libro del dandismo* (trads. J. Salvetti y L. Bata), (pp. 257-352). Buenos Aires – Salamanca: Mardulce.
- BARK, E. (1901). *Modernismo*. Madrid: Biblioteca Germinal. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000246150&page=1> [Consulta: 14/2/2018]
- (17-X-1913). El fracaso del obrerismo. *El Radical* (1598), 3-4.
- (1999). *La santa bohemia y otros artículos* (pr. G. Santoja). Madrid: Celeste.
- BAROJA, R. (1952). *Gente del 98*. Barcelona: Juventud.
- BARRANTES, P. (5-VI-1910). Rápida. *El País* (8329), 3.
- BARRAULT, E. (1830). *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des Beaux-Arts (Doctrine de Saint-Simon)*. París: Alexandre Mesnier Libraire.
- BARREIRO, J. (2001). *Cruces de bohemia. Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*. Zaragoza: UnaLuna Ediciones.
- BARREIRO, J. y MORAL, A. del (2018). Joaquín Dicenta: justicia, pasión, conflicto y rebeldía. En J. Dicenta, *Obra autobiográfica*, (pp. XI-LXII). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BASSEGODA, B. (2004). Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España. En F. Checa Cremades (coord.), *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, (pp. 89-113). Roma: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- BATLLE, C. de (15-IX-1908). Romain Rolland. *La Ilustración Española y Americana* (34), 162-163.
- BAUDELAIRE, C. (2015). El pintor de la vida moderna. En *El gran libro del dandismo* (trads. J. Salvetti y L. Bata), (pp. 201-256). Buenos Aires – Salamanca: Mardulce.
- BEDAT, C. (1973). *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*. Toulouse: Publications de l'Université.
- BECERRO DE BENGUA, R. (30-IX-1890). Por ambos mundos. Narraciones cosmopolitas. *La Ilustración Española y Americana* (34), 195-198.

- BEEBE, M. (1964). *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. Nueva York: New York University Press.
- BELLIDO NAVARRO, P. (1993). *Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917)*. Sevilla: Alfar.
- BÉNICHOU, P. (1981). *La coronación del escritor: ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna* (trad. A. Garzón del Camino). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2017). *Los magos románticos* (trad. G. Gallardo). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2018). *La escuela del desencanto* (trad. A. Merlín). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BENITO, L. (1885). 'El Cisne de Vilamorta'. *Revista Contemporánea LVIII*, 5-15.
- BENLLIURE Y TUERO, M. (4-XII-1926). No nos sorprende. *La Libertad* (2091), 1.
- BERETTA ANGUISSOLA, A. (2009). *Il romanzo francese di formazione*. Roma-Bari: GLF Editori Laterza.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, J. A. (2002). José Zahonero en el contexto del naturalismo español. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (22). Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/zahero.html> [Consulta: 12/12/2016]
- (2004). Aproximación a la obra del escritor José Zahonero (1853-1931). *Cuadernos abulenses* (33), 207-254.
- BERTACCHINI, R. (1991). *Il romanzo italiano dell'Ottocento, dagli scottiani a Verga*. Roma: Studium.
- BERTINI, F. (1988). *Storia sociale e culturale d'Italia. La letteratura. La lingua II*. Busto Arsizio: Bramante.
- BERTOLINI, L. (2013). Il percorso discontinuo da 'Frine' a 'Eva'. En V. Puglisi (ed.), *Annali della Fondazione Verga* (6), (pp. 79-106). Catania: Fondazione Verga.
- BETANCOURT, J., *Ángel Guerra* (24-V-1902). Zig-zag. *Madrid Cómic* (21), 163.
- BEYRIE, J. (1988). A propósito del naturalismo: problemas de terminología y de perspectiva literaria en la segunda mitad del siglo XIX. En Y. Lissorgues (coord.),

Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX, (pp. 33-46).
Barcelona: Anthropos.

BIGOT, C. (1876a). Correspondencia de París. *Revista Contemporánea III*, 236-243.

— (1876b). Correspondencia de París. *Revista Contemporánea V*, 505-511.

— (1877). Alejandro Dumas (hijo). *Revista de Cuba I*, 305-310.

BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. y ZAVALA, I. M. (1987). *Historia social de la literatura española II*. Madrid: Castalia.

BLASCO IBÁÑEZ, V. (1980). Carta a Cejador. *En Obras completas I*. Madrid: Aguilar.

BLASCO PASCUAL, F. J. (1981). *Poética de Juan Ramón*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. (2003). La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma. *En El Mediterráneo y España en la Antigüedad. Historia, religión y arte*, (pp. 712-727). Madrid: Cátedra.

BOBADILLA, E., *Fray Candil* (15-III-1902). Baturrillo. *Madrid Cómico* (11), 83.

BONAFoux, L. (1891). Prólogo. En J. Dicenta, *Spoliarium*, (pp. 5-12). Madrid: Librería de Fernando Fe. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000239931&page=1> [Consulta: 25/6/2020]

BONET CORREA, A. (1976). Semblanza de Julius von Schlosser. En J. von Schlosser, *La literatura artística*, (pp. 11-16). Madrid: Cátedra.

BONET, L. (1998). La sangre del pelícano: Goethe y las letras de la Restauración. En Y. Lissorgues y G. Sobejano (coords.), S. Baulo (ed. lit.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, (pp. 89-107). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

BORNAY, E. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

BOSCÁN, J. (1999). Carta-prohemio a la duquesa de Soma. *En Obra completa* (ed. C. Clavería). Madrid: Cátedra.

BOTREL, J.-F. (1988). España. 1880-1890: El naturalismo en situación. En Y. Lissorgues (coord.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, (pp. 183-197). Barcelona: Anthropos.

- (2000). La recepción de la obra de Blasco Ibáñez en Francia (1902-1938). En J. Oleza y J. Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998 II*, (pp. 967-976). Valencia: Generalitat Valenciana.
- BOWIE, T. R. (1950). *The Painter in French Fiction: A Critical Essay*. Chapel Hill: University of Carolina Press.
- BRAVO VILLASANTE, C. (1989). Pushkin en España. *Cuadernos Hispanoamericanos* (468), 119-121.
- BROMBERT, V. (1961). *The Intellectual Hero. Studies in the French Novel (1880-1955)*. Philadelphia – Nueva York: J. B. Lippincott Company.
- BROTHERSTON, G. (1980). La poesía como pintura. ‘Museo’. En J. C. Mainer (coord.), *Historia y crítica de la literatura española 6, Modernismo y 98*, (pp. 183-187). Barcelona: Crítica.
- BUIGUÈS, J. M. (2019). La imagen del autor entre miniaturas y grabados (1450-1650): del copista al humanista. En P. Ruiz Pérez (dir.), *Representaciones de autor (xv-xix). Retratos, biografías, polémicas. Bulletin Hispanique 121 (2)*, 433-455. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- BURCKHARDT, J. (1974). *La cultura del Renacimiento en Italia* (trad. J. A. Rubio). Madrid: Escelicer.
- BURELLO, M. G. (2008). La ‘edad del pavo’ de la literatura. A propósito de ‘Flegeljahre’, de Jean Paul. *Revista de Filología Alemana* (16), 65-85. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2905418> [Consulta: 18/10/2020]
- BYATT, A. S. (2002). *Portraits in Fiction*. Londres: Chatto & Windus.
- CABEZAS Y LEÓN, S. (6-X-1885). El Cisne de Vilamorta. *La Unión* (1131), 2.
- CACHO CASAL, M. (2020). ‘El Museo pictórico y escala óptica de Antonio Palomino’. En R. Bonilla (ed.), *Catálogo de los libros del siglo XVIII en el Real Círculo de la Amistad*, (pp. 365-372). Gijón: Ediciones Trea.
- CALABRESE, S. (2002). Origni settecentesche del romanzo dell’artista: una teoria non autorizzata. En E. Villari y P. Pepe (eds.), *Il ritratto dell’artista nel romanzo tra ‘700 e ‘900*, (pp. 31-63). Roma: Bulzoni.

- CALVO SERRALLER, F. Y GONZÁLEZ GARCÍA, Á. L. (1979a). 'El Artista' y la difusión de la vanguardia artística en España. *El arte del siglo XIX. II Congreso Nacional de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978 I* (pp. 13-22). Valladolid: Comité Español de Historia del Arte. Disponible en: <https://arteceha.files.wordpress.com/2016/06/tomo-1.pdf> [Consulta: 18/8/2020]
- (1979b). Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español. *El arte del siglo XIX. II Congreso Nacional de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978 I*, (pp. 43-46). Valladolid: Comité Español de Historia del Arte.
- CALVO SERRALLER, F. (1991). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- (2013). *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- (2014). Introducción. En *La obra maestra desconocida*. Madrid: Visor Libros.
- CAMUS, A. (1978). *El hombre rebelde* (trad. L. Echávarri). Buenos Aires: Losada.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, J. L. (2008). Artistas en los 'cuentos morales' de Leopoldo Alas. En J.-F. Botrel (coord.), *La literatura española del siglo XIX y las artes. Barcelona, 19-22 de octubre de 2005*. Barcelona: Universidad de Barcelona – PPU.
- CANALS, S. (26-I-1892). 'La piedra angular'. *Heraldo de Madrid* (451), 1.
- CANSINOS ASSENS, R. (1996). *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas) I (1882-1914)* (ed. R. M. Cansinos). Madrid: Alianza.
- CAPARRÓS MASEGOSA, L. (2014). *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes*. Granada: Universidad de Granada.
- CAPOTE, A. (12-IV-1913). Joaquín Dicenta. *El Liberal* (12210), 2.
- CÁRDENAS LUNA, R. (2019). Retrato y estatus. Una aproximación a la imagen de autor. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought II* (1), 135-158. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/7927/pdf> [Consulta: 4/9/2020]
- CARDWELL, R. A. (1998). El premodernismo español. En L. Romero Tobar (coord.) y V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX II*, (pp. 306-322). Madrid: Espasa Calpe.

- (2006). Bohemios, raros y liliales: la complicada historia del artista finisecular. En A. Cruz Casado (ed.), *Bohemios, raros y olvidados*, (pp. 25-66). Córdoba: Diputación Provincial – Ayuntamiento de Lucena.
- CARNERO, G. (1997). Status social del escritor. En G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX I*, (pp. XIII-XXV). Madrid: Espasa Calpe.
- CARRASCO, G. de (1-V-1911). Nueva York. La literatura americana. Jack London. *El Liberal* (11503), 2.
- CARVALLO, L. A. de (1997). *Cisne de Apolo* (ed. A. Porqueras Mayo). Kassel: Reichenberger.
- CASAL Y AGUADO, M., *Lucas Alemán* (1820). Gratulatoria al autor de ‘La Periodicomanía’. *El Mochuelo Literario* (1), 1-16.
- CASALDUERO, J. (1931). Descripción del problema de la muerte en Ángel Ganivet. *Bulletin Hispanique* 33 (3), 214-246.
- CASTELAR, E. (30-VII-1879). La quincena parisiense. *La Ilustración Española y Americana* (28), 62-66.
- CASTRO CUENCA, J. (1994). Los artistas en el siglo XVIII: reflexiones en torno a un concepto. *Hispania* 54 (187), 505-556.
- CASTRONOVO, V. (2013). *La storia economica d'Italia*. Turín: Einaudi.
- CAUDET ROCA, F. (1988). La querrela naturalista. España contra Francia. En Y. Lissorgues (coord.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, (pp. 58-74). Barcelona: Anthropos.
- (1995). *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- (2000). Reivindicación de Blasco Ibáñez frente a la crítica. En J. Oleza y J. Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998 II*, (pp. 680-699). Valencia: Generalitat Valenciana.
- CAZOTTES, G. y RUBIO CREMADES, E. (1997). El auge de la prensa periódica. En G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX I*, (pp. 43-59). Madrid: Espasa Calpe.

- CHARDIN, P. (1998). *Le roman de la conscience malheureuse. Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*. Ginebra: Librairie Droz.
- CHATEAUBRIAND, F.-R., vizconde de (1853). *El genio del cristianismo o Bellezas de la religión cristiana* (trad. M. M. Flamant). Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig. Digitalizado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-genio-del-cristianismo-o-bellezas-de-la-religion-cristiana/> [Consulta: 10/6/2018]
- CHECA BELTRÁN, J. (1998). *Razones del buen gusto: poética española del Neoclasicismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2016). *El debate literario-político en la prensa cultural española (1801-1808)*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- CID PRIEGO, C. (1985). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño. Revista anual de historia del arte* (5), 177-204.
- CINELLI, N. (2010). El “rigorismo académico” de A. R. Mengs. Orígenes de una mala interpretación de sus ideas innovadoras en la España de Carlos III. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (22), 277-291. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3334715> [Consulta: 2/9/2020]
- (2013). El pintor filósofo y el filósofo pintor. La influencia de la teoría artística de Mengs en los retratos de Goya. En *Goya y su contexto: Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, (pp. 301-315). Zaragoza: Institución Fernando El Católico.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1988). El romanticismo como hipotexto en el realismo. En Y. Lissorgues (coord.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, (pp. 90-97). Barcelona: Anthropos.
- CLAPIERS, L., marqués de Vauvenargues (2011). *Reflexiones y máximas* (trad. M. Machado). Sevilla: Renacimiento.
- CLASON, C. R. (1995). Franz Grillparzer's ‘Der arme Spielmann’: Jakob in Light of E. T. A. Hoffmann’s Kreisler. *Modern Austrian Literatura*, 28 (3/4), 65-77. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24648581> [Consulta: 9/11/2020]
- COHEN, J.-L. (2019). Arquitectura, modernidad, modernización (trads. A. Ávila Gómez y D. C. Ruiz). *Revista de arquitectura (Bogotá)* XXI (2), 126-142. Disponible en:

<https://revistadearquitectura.ucatolica.edu.co/article/view/2539> [Consulta: 1/9/2020]

- COMELLAS, M. (2019). Genio romántico de imagen autorial desde los inicios del siglo XIX hasta Espronceda. En P. Ruiz Pérez (dir.), *Representaciones de autor (XV-XIX). Retratos, biografías, polémicas. Bulletin Hispanique 121* (2), (pp. 683-707). Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- CORDERO GÓMEZ, J. I. (2008). *La obra literaria de Eduardo Zamacois* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/7895/> [Consulta: 3/5/2019]
- CORELLA LACASA, M. (2003). *El artista y sus otros. Max Aub y la novela del artista*. Valencia: Biblioteca Valenciana.
- (2006). El arte como enfermedad y el arte como curación en la novela de artista romántica. En F. J. Coll (coord.), *Arteterapia: dinámicas entre creación y procesos terapéuticos*, (pp. 77-89). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- CORNWELL, N. (2015). *V. F. Odoevsky. His Life, Times and Milieu*. Londres – Nueva York: Bloomsbury Academic.
- CORREA RAMÓN, A. (1993). *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- (2008). *Alejandro Sawa: luces de bohemia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- COSTA, J. (1902). *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*. Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- CURRIE, R. (1979). Wyndham Lewis, E. T. A. Hoffmann and ‘Tarr’. *The Review of English Studies* 30 (118), 169-181. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/514393> [Consulta: 9/2/2019]
- DARÍO, R. (1999). *Los raros*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- DELGADO MATA, L. (2017). El genio de la libertad. Diez años de pintura española en el exilio (1824-1834). En A. Romero Ferrer y D. Loyola López (eds.), *Las musas errantes. Cultura literaria y exilio en la España de la primera mitad del siglo XIX*, (pp. 253-260). Gijón: Ediciones Trea.

- DÍAZ, J. A. (1998). La ciencia española. La paradoja romántica del discurso regeneracionista. En Y. Lissorgues y G. Sobejano (coords.), S. Baulo (ed. lit.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, (pp. 295-310). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- DICENTA, J. (24-V-1897). Germinal. *Germinal* (4), 1.
- DICENTA, J. F. (1976). *La santa bohemia*. Madrid: Ediciones del Centro.
- DIDEROT, D. (1973). *Ensayo sobre la pintura I* (trads. y eds. A. Delucchi y J. O. Demarchi). Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.
- DOMENICHELLI, M. (2007). Il romanzo di formazione nella tradizione europea. En M. C. Papini, D. Fioretti y T. Spignoli (eds.), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, (pp. 11-37). Pisa: ETS.
- DORADO, C. (2009). Introducción. En E. Pardo Bazán, *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid: Bercimuel.
- DÜLMEN, R. van (2016). *El descubrimiento del individuo (1500-1800)* (trad. J. Alborés). Madrid: Siglo Veintiuno.
- DURKHEIM, É. (1982). *La división del trabajo social* (trad. C. G. Posada). Madrid: Akal.
- EAGLETON, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria* (trad. J. Esteban Calderón). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, U. (2005). ¿Deben los intelectuales meterse en política? En S. Alba Rico, «Los intelectuales y la política: De vuelta a la realidad», *Archipiélago* (66), 13-15.
- EDITORIAL COSMÓPOLIS (1-XII-1926). La edición de un libro sin autorización de su autor. *El Liberal* (16678), 1.
- EGIDO, A. (1984). Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII. *Estudios humanísticos. Filología* (6), 9-26.
- ENGELBERG, E. (1968). James and Arnold: Conscience and Consciousness in a Victorian 'Künstlerroman'. *Criticism* X, (2), 93-114. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/23094347?seq=2#metadata_info_tab_contents [Consulta: 15/10/2020]
- ESCARTÍN GUAL, M. (2010). Del autoconocimiento a la autoficción. *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas* (760), 5-12.

- ESCOBAR Y RAMÍREZ, A., *Mascarilla*, marqués de Valdeiglesias (17-IV-1885). Ecos madrileños. *La Época* (11765), 2.
- ESE (26-I-1896). Mercado literario o Los teatros del día. *La Lectura Dominical* (108), 55-56.
- ESPINA, A. (1942). *Ganivet. El hombre y la obra*. Buenos Aires: Austral.
- EZAMA GIL, Á. (2009). La crítica de la poesía en verso y un olvidado relato de Clarín. Alicante: BVMC. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16g5> [Consulta: 30/9/2020]
- (2010). La recepción de los cuentos de Maupassant en España. En M. Giné y S. Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, (pp. 233-250). Berna: Peter Lang.
- FALLERT, S. (2016). La razón y sus límites: dos intentos de explicar racionalmente el fenómeno del “no sé qué” (Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro y Pedro José Márquez). En En I. Urzainqui Miqueleiz y R. Olay Valdés (coords.), *Con la razón y la experiencia. Feijoo 250 años después*, (pp. 253-264). Gijón: Ediciones Trea.
- FARINELLI, G. (2011). Roberto Sacchetti e il suo romanzo risorgimentale ‘Entusiasmi’. *L’unità d’Italia nella narrativa e nella storiografia letteraria* 40 (2), 67-75. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23938134> [Consulta: 30/10/2020]
- FASTENRATH, J. (1876). Weimar y sus glorias. *Revista Contemporánea* II, 54-79.
- (1884). Los malogrados poetas de Alemania. *Revista de España* CI, 508-518.
- FAUST, S., *Camille Mauclair* (1931). *Louis Legrand, peintre et graveur*. París: Henry Babou.
- FEDI, R. (1984). *Cultura letteraria e società civile nell’Italia unita*. Pisa: Nistri-Lischi.
- FERNÁNDEZ-ARIAS, A. (19-V-1906). ‘La maja desnuda’, Blasco Ibáñez. *La Correspondencia Militar* (8650), p. 2.
- FERNÁNDEZ, P. (1995). *Eduardo López Bago y el Naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Ámsterdam-Atlanta GA: Rodopi.
- (1996). Orígenes y difusión del Naturalismo: la especificidad de la práctica hispana. *Revista de literatura española* 58 (115), 107-120.

- (1998). El Naturalismo radical. En L. Romero Tobar (coord.) y V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX II*, (pp. 751-761). Madrid: Espasa Calpe.
- (1999). Los extravíos de la imaginación romántica frente al correctivo moral del naturalismo. En L. Behiels y M. Steenmeijer (dirs.), *Asimilaciones y rechazos. Presencias del romanticismo en el realismo español del siglo XIX*, (pp. 79-90). Ámsterdam-Atlanta GA: Rodopi.
- (2003). La condición social del artista: la paradoja de Alejandro Sawa. En F. V. Garín y F. Tomás (coords.), *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La novela del artista*, (pp. 123-158). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- (2005a). La musa canalla de fin de siglo o Pígalión derrotado. En F. Tomás e I. Justo (eds.), *Pígalión o el amor por lo creado*, (pp. 87-98). Barcelona: Anthropos.
- (2005b). Introducción. En E. López Bago, *La prostituta. Novela médico-social*, (pp. 19-62). Sevilla: Renacimiento.
- (2006). Enrique Rodríguez Solís (1844-1923): El soldado de la República Literaria. En A. Cruz Casado (ed.), *Bohemios, raros y olvidados*, (pp. 67-110). Córdoba: Diputación Provincial – Ayuntamiento de Lucena.
- (2008). *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*. Woodbridge: Tamesis.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, L. (2000). *El humanismo renacentista. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Arco Libros.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, R. (1995). *La novela modernista de Ángel Ganivet*. Granada: Diputación Provincial y Fundación Caja de Granada.
- (1998). Pío Cid o la heroica superación del héroe decadente. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (615), 22-25.
- FERRÁNDIZ, J. (10-VI-1906). 'La maja desnuda'. *El País* (6883), 1.
- FERRARI, M. E. (1988). *Storia sociale e culturale d'Italia. La storia. Gli avvenimenti e i personaggi III*. Busto Arsizio: Bramante.
- FERRERES, R. (1981). *Los límites del Modernismo y del 98*. Madrid: Taurus.

- FICINO, M. (2006). Sobre los cuidados de la salud de quienes se dedican al estudio de las letras. En *Tres libros sobre la vida* (trad. M. Villanueva Salas). Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- FISCHER, E. (1972). *El artista y su época* (trad. M. Nolla). Madrid: Fundamentos.
- (1973). *La necesidad del arte* (trad. J. Solé-Tura). Barcelona: Ediciones Península.
- FLOR, V. y MONTER, J. (2007). William Hogarth o la modernidad del artista. En M. J. Hueso (coord.), *La caricatura social y política. Hogarth, Grosz, Bagaria*, (pp. 17-27). Valencia: Pentagraf.
- FLORES RUIZ, E. M., y LUNA RODRÍGUEZ, J. D. (2005). Tuberculosis y escritura, las dos muertes de ‘El Doctor Centeno’. *Revista de literatura*, 67 (133), 49-75.
- FOUCAULT, M. (1984). ¿Qué es un autor? (trad. C. Yturbe). *Dialéctica* (16), 4-18.
- FOX, E. I. (1980). El año de 1898 y el origen de los ‘intelectuales’. En J. C. Mainer (coord.), *Historia y crítica de la literatura española 6, Modernismo y 98*, (pp. 31-36). Barcelona: Crítica.
- FRANCÉS, J. (V-1906). ‘La Maja desnuda’, por Vicente Blasco Ibáñez. *La Lectura. Revista de ciencias y artes* (65), 195-199.
- (X-1911). Extranjeros. *Por esos mundos* (201), 803-804.
- FREUD, S. (2017). *El malestar de la cultura* (trad. A. Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- (2019). *Psicoanálisis del arte* (trad. L. López Ballesteros de Torres). Madrid: Alianza.
- FUENTE BALLESTEROS, R. de la (1996). Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos. *Anales de Literatura Española* (12), 89-100. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0c591> [Consulta: 13/12/2019]
- FUENTES, V. (1965). Creación y estética en Ganivet. *Revista Hispánica Moderna* (1/4), año 31, 133-141. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30206982> [Consulta: 12/10/2020]
- GABINO, J. P. (2003). El artista en la obra de Clarín: del creador olímpico al jornalero de la cultura. En F. V. Garín y F. Tomás (coords.), *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La novela del artista*, (pp. 159-183). Valencia: Biblioteca Valenciana.

- GACTO SÁNCHEZ, M. (2009). El retrato del artista creador en la segunda mitad del siglo XVIII. En: C. de la Peña Velasco (coord.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* (s.p.). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/42770> [Consulta: 17/8/2020]
- (2012a). La imagen del artista en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: Proyección social del individuo frente a la comunidad. En M. D. Barral Rivadulla, E. Fernández Castiñeiras, B. Fernández Rodríguez y J. M. Monterroso Montero (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, (pp. 1151-1158). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- (2012b). La identidad del artista español en el siglo XVIII: hacia la configuración de un modelo ideal. En M. D. Barral Rivadulla, E. Fernández Castiñeiras, B. Fernández Rodríguez y J. M. Monterroso Montero (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, (pp. 2263-2270). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico. Disponible en: <https://arteceha.files.wordpress.com/2016/06/18-santiago-de-compostela.pdf> [Consulta: 13/8/2020]
- (2013). La estimación del artista dieciochesco a través de la estética romántica en la prensa ilustrada española. En J. M. Ferri Coll y E. Rubio Cremades (coords.), *Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1835-1868), Anales de literatura española* (25), 149-168. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/35962/1/ALE_25_07.pdf [Consulta: 13/8/2020]
- GALASSO, G. (1975). *Mezzogiorno medievale e moderno*. Turín: Einaudi.
- GÁLLEGO, J. (1995). *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Diputación Provincial.
- GALLEGO ROCA, M. (1998). El sueño de la personalidad: la novelística de Ángel Ganivet como epopeya del aislamiento. *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas* (615), 20-22.

- GALOFRE, J. (1851). *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las artes*. Madrid: Imprenta de L. García.
- GANIVET, Á. (1998). *Cartas finlandesas / Hombres del norte* (ed. F. García Lara). Granada: Diputación Provincial.
- (1999b). *Epistolario*. Alicante: BVMC. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcns0s3> [Consulta: 18/1/2020]
- (2015). *Idearium español* (ed. J. L. Abellán). Madrid: Biblioteca Nueva.
- GARCÍA AGUILAR, I. (2011). Poéticas y construcción de la imagen de autor. En M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social* (pp. 103-116). Vigo: Academia del Hispanismo.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988). *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.
- GARCÍA CÁRCEL, R. (1988). La identidad de los escritores del Siglo de Oro. *Studia historica. Historia moderna* (6), 327-337.
- GARCÍA GOYENA, J. (1903). El arte moderno. *Revista Contemporánea CXXVI*, 81-95.
- GARCÍA GUAL, C. (1972). *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo.
- GARCÍA LÓPEZ, D. (2014). De Palomino a Ceán Bermúdez: la biografía de artistas durante el siglo XVIII. *Imafronte* (23), 103-135.
- GARCÍA LORCA, F. (1997). *Ángel Ganivet. Su idea del hombre*. Granada: Diputación Provincial.
- GARCÍA MELERO, J. E. (2002). *Literatura española sobre artes plásticas. Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII II*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- GARCÍA MONTALBÁN, A. (2019). Goya en el pensamiento ético-político y estético de Blasco Ibáñez. En J. I. Calvo Ruata (coord.), *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales. Actas del Seminario Internacional*, (pp. 159-172). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- GARCÍA, L. y PRIMO, C. (2012). *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing.

- GARCÍA SÁNCHEZ, A. J. (2013). La abolición de la Inquisición por las Cortes de Cádiz. *Andalucía en la historia*, (39), 30-33. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4104561> [Consulta: 9/8/2020]
- GARCÍA SARRIÁ, F. (1982). ‘Los trabajos del infatigable creador Pío Cid’ como antinovela y prenovela. En G. Bellini (ed.), *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, (pp. 511-517). Roma: Bulzoni.
- GAROSI, L. (2007). Il romanzo italiano nel secondo Ottocento: un percorso tra documenti e prefazioni. *Alfinge: Revista de filología*, (19), 89-102. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2661579> [Consulta: 12/12/2020]
- (2009a). *Novela y personaje en el ocaso del fin de siglo (XIX-XX). Estudio comparativo de la narrativa italiana y española*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- (2009b). El personaje del esteta en la obra narrativa de Gabriele d’Annunzio y Ramón del Valle-Inclán: análisis y valoración. *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, (27), 69-83. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3098960> [Consulta: 21/12/2020]
- (2015). L’evocazione del reale tra pittura e scrittura negli esordi narrativi di Carlo Dossi. *Revista de Filología Románica I* (32), 115-129. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5890396> [Consulta: 27/10/2020]
- GENER, P. (1894). *Literaturas malsanas: estudios de patología literaria contemporánea*. Madrid: Fernando Fe.
- GHARIB, G. (1989). *Testi mariani del primo millennio, II. Padri e altri autori bizantini (VI-XI sec.)*. Roma: Città Nuova.
- GILES, M. E. (1962). Impressionist techniques in descriptions by Emilia Pardo Bazán. *Hispanic Review XXX*, 304-316.
- GINÉ JANER, M. (1997). Las traducciones de Gautier en España. Siglo XIX. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses* (11), 369-382. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=807870> [Consulta: 10/9/2020]
- GIRARD, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca* (trad. J. Jordá). Barcelona: Anagrama.

- GLENDINNING, N. (2017). *Goya y sus críticos* (ed. J. Vega González). Madrid: Ediciones Complutense.
- GOGH, V. van (2003). *Cartas a Théo* (trad. F. de Oraá). Barcelona: Idea Books.
- GOLDMANN, L. (1967). *Para una sociología de la novela* (trads. J. Ballesteros y G. Ortiz). Madrid: Ciencia Nueva.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. (14-IV-1895). El proceso escandaloso de Londres. *La Época* (16124), 2.
- (1-VI-1906). Crónica literaria. *La España Moderna* (211), 175-182.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (V-1904). El teatro popular. *La Lectura* (41), 320-338.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (IV-1909). El concepto de la nueva literatura. *Prometeo* (6), 1-32.
- GOMIS BLANCO, A. (2010). *Los libros de Darwin*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2000). El espacio del sentido en el fin de siglo. Ciencia, prensa, literatura. En J. A. González Alcantud y A. Robles Egea (eds.), *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo*, (pp. 31-42). Rubí (Barcelona): Anthropos – Granada: Diputación Provincial.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. y ROBLES EGEEA, A. (2000). El intelectual entre dos siglos: profetismo, compromiso, profesionalidad. En J. A. González Alcantud y A. Robles Egea (eds), *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo*, (pp. 7-14). Rubí (Barcelona): Anthropos – Granada: Diputación Provincial.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, F. (2005). *Procesos de la poética clasicista: los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ ARIAS, F. (1989). Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias. *Bulletin Hispanique* 91 (2), 409-426. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1989_num_91_2_4680 [Consulta: 11/11/2016]
- GONZÁLEZ-BLANCO, A. (XI-1908). Llamamiento a los intelectuales. *Prometeo. Revista social y literaria* (1). 49-56.

- GONZÁLEZ-BLANCO, P. (11-III-1907). El drama de Dicenta. *Los Lunes de El Imparcial* (14358), 3.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (1998). Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán. En Y. Lissorgues y G. Sobejano (coords.), S. Baulo (ed. lit.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, (pp. 141-148). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- GONZÁLEZ MARTÍN, V. (1979). *Ensayos de literatura comparada ítalo-española. La cultura italiana en Vicente Blasco Ibáñez y Ramón Pérez de Ayala*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (1983). Unamuno y la cultura rusa. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* (27-28), 85-101. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10366/120352> [Consulta: 13/10/2020]
- GONZÁLEZ MIGUEL, J. G. (1993). *Historia de la literatura italiana*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ SERRANO, V. (1877). Goethe y Schiller (1794-1796). Continuación. *Revista Contemporánea IX*, 404-429.
- GONZÁLEZ TROYANO, A. (2007). *Don Juan, Fígaro, Carmen*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- GUADAMURO GARCÍA, I. (2016). La regencia de M^a Cristina de Borbón (1833-1840): un avance significativo en el reconocimiento de los derechos de autor en el siglo XIX. *Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña 20*, 226-252. Disponible en: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/21747> [Consulta: 19/8/2020]
- GUILLÉN, E. (2007). *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- (2013). *Orgullo y dependencia. Cartas de artistas españoles (1853-1939)*. Jaén: Tinta Blanca.
- GULLÓN, R. (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- GULLÓN, G. (1976). *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- (1990). *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Ámsterdam – Atlanta GA: Rodopi.

- (1992). *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- GUNIA, I. (2008). *De la poesía a la literatura. El cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*. Madrid: Iberoamericana.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2009). Introducción. En A. Sawa, *Declaración de un vencido*. Madrid: Cátedra.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (2004). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- HADJINICOLAOU, N. (1976). *Historia del arte y lucha de clases* (trad. A. Garzón del Camino). Madrid: Siglo Veintiuno.
- HARTZENBUSCH, E. (1894). *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- HAUSER, A. (1993). *Historia social de la literatura y del arte II* (trads. A. Tobar y F. P. Varas-Reyes). Barcelona: Labor.
- HEGEL, G. W. F. (1999). *Principios de la filosofía del derecho o Derecho natural y ciencia política* (trad. J. L. Vermal). Barcelona: Edhasa.
- (2010). *Fenomenología del espíritu* (edición bilingüe), (trad. A. Gómez Ramos). Madrid: Abada.
- HEIDEGGER, M. (2016). *El origen de la obra de arte. Der Ursprung des Kunstwerkes* (edición bilingüe), (trads. y eds. H. Cortés y A. Leyte). Madrid: La Oficina.
- HEMINGWAY, M. (1988). Sensibilidad decadentista en el realismo español: el caso de ‘Un viaje de novios’. En Y. Lissorgues (coord.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, (pp. 226-236). Barcelona: Anthropos.
- (1989). Pardo Bazán and Rival Claims of Religion and Art. *Bulletin of Hispanic Studies* 66 (3), 241-250.
- (1998). La obra novelística de Emilia Pardo Bazán. En L. Romero Tobar (coord.) y V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX II*, (pp. 661-681). Madrid: Espasa Calpe.

- HENARES CUÉLLAR, I. (2005). Estética y espiritualismo en el fin de siglo: 'El escultor de su alma' de Á. Ganivet, un drama plástico. En F. Tomás e I. Justo (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*, (pp. 113-122). Barcelona: Anthropos.
- HENNEQUIN, É. (1890). *Quelques écrivains français: Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc.* París: Perrin et Cie.
- HERMOSILLO, A. (2010). Gógol en 'El historiador palmense', 'Revista de España', 'La Iberia' y 'El Imparcial'. En M. Giné y S. Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, (pp. 335-340). Berna: Peter Lang.
- (2017). Introducción. En N. Gógol, *Cuentos de San Petersburgo* (trad. A. Hermosillo). Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ, I. (2017). *Don Quijote y la novela de formación alemana. Anales cervantinos* 49, 295-323. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6268968> [Consulta: 14/8/2020]
- HIBBS-LISSORGUES, S. (1995). *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Diputación de Alicante.
- (1998). La Iglesia católica española ante el reto de la modernidad y de la ciencia (1850-1900). En Y. Lissorgues y G. Sobejano (coords.), S. Baulo (ed. lit.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, (pp. 273-293). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- HOGARTH, W. (1997). *El análisis de la belleza* (trads. M. Cereceda y R. M. Criado Talavera). Madrid: Visor.
- HORACIO (2010). *Arte poética* (edición bilingüe) (ed. J. Gil). Madrid: Dykinson.
- HUERTAS ABRIL, C. (2016). 'Anecdotes of Painting in England' de Horace Walpole: contextualización, estudio y traducción al español. En S. Díaz Alarcón y E. Parra-Membrives (eds.), *La traducción humanístico-literaria y otras traducciones especializadas*, (pp. 43-57). Berlín: Lit Verlag.
- ISIDORO DE SEVILLA (2004). *Etimologías* (edición bilingüe) (trads. J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- ISLA GARCÍA, V. (2011). La representación romántica de un pintor renacentista: ‘Fra Filippo Lippi’ de Emilio Castelar. En B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura decimonónica: 57 perspectivas*, (pp. 393-402). Santander: ICEL 19, PubliCan.
- (2012a). El poeta en la novela prerrealista: ‘El poeta y el banquero’ (1842) y ‘Ernesto’ (1855). En B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (eds.), *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, (pp. 141-148). Santander: Tremontorio.
- (2012b). Las aspiraciones románticas de un poeta de provincias: ‘El Cisne de Vilamorta’. En R. de la Fuente Ballesteros y J. Pérez-Magallón (eds.), *Realismo y decadentismos en la literatura hispánica*, (pp. 201-211). Valladolid: Universitas Castellae.
- (2014). *La representación del artista como creador en la narrativa española peninsular del Romanticismo al Modernismo* (Tesis doctoral). Valladolid: Universidad de Valladolid. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4986> [Consulta: 26/1/2020]
- JACOBS, H. C. (2012). “Divisiones philosophiae”. La evolución de las artes en los siglos XVI, XVII y XVIII. En A. Egido y J. E. Laplana Gil (eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas del Coloquio Hispano-alemán (Zaragoza, 15-17 de diciembre de 2010)*, (pp. 169-190). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- JESCHKE, H. (1954). *La generación del 98 (Ensayo de una determinación de su esencia)* (trad. Y. Pino Saavedra). Madrid: Editora Nacional.
- JIMÉNEZ, M. I. (2020). ‘Spoliarium’ (1888), de Joaquín Dicenta: germen literario de su obra posterior. *Anales de Literatura Española* (33), 103-124. Disponible en: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.06> [Consulta: 25/6/2020]
- JOHNSON, R. (2001). 1902. Inicios de la novela intelectual. En P. Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, (pp. 93-102). Madrid: Casa de Velázquez. Disponible en: <https://books.openedition.org/cvz/2636> [Consulta: 7/9/2018]
- JOVELLANOS, G. M. de (1952). *Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos II*, v. L. Madrid: Ediciones Atlas.

- JURETSCHKE, H. (1954). *Origen doctrinal y génesis del Romanticismo español*. Madrid: Ateneo.
- JUSTO, I. (2005). Cuando el ángel del hogar mata a Galatea. En F. Tomás e I. Justo (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*, (pp. 123-140). Barcelona: Anthropos.
- KAHN, G. (I-1901). La literatura de los hombres nuevos y su orientación actual. *La Lectura I*, 94-97.
- KANT, I. (2013). *Crítica del juicio* (ed. y trad. M. García Morente). Barcelona: Espasa.
- KING, W. F., (1963). *Prosa novelística y academias literarias en el siglo xvii*. Madrid: Anejo X, Boletín de la Real Academia Española.
- KOTLIARIEWSKY, N. (I-1902). Mir Boschy (El mundo de Dios). Nicolás Wassiliewistch Gogol, 1829-1842 (trad. J. Juderías). *La Lectura* (13), 361-364.
- KRIS, E. (1964). *Psicoanálisis del arte y del artista* (trad. F. Mazia). Buenos Aires: Paidós.
- KRIS, E., y KURZ, O. (1991). *La leyenda del artista* (trad. P. Vila). Madrid: Cátedra.
- KRONIK, J. W. (1989). Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés. En *Los Pazos de Ulloa*, (pp. 162-173). Madrid: Cátedra.
- LACAZE-DUTHIERS, G. de (1908). Una nueva escuela poética. Los ‘Visionarios y Aristócratas’ (trad. J. Acevedo). *La Lectura. Revista de ciencias y artes II*. 507-511.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1945). *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe.
- LANDÍN, M. B. (I-IX-1904). De literatura escandinava. *Revista de Alicante* (1), 23-24.
- LANERO FERNÁNDEZ, J. J. y VILLORIA ANDRÉU, S. (1992). Primeras traducciones españolas de Nathaniel Hawthorne. *Livius: Revista de estudios de traducción* (2), 203-219. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=171211> [Consulta: 19/10/2020]
- LA PARRA LÓPEZ, E. (1998). Anticlericalismo y secularización en España (1808-1850). En Y. Lissorgues y G. Sobejano (coords.), S. Baulo (ed. lit.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, (pp. 59-70). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

- LA RUBIA DE PRADO, L. (2003). La locura en los cuentos de Gógol. Funcionarios, artistas e identidad. En L. La Rubia de Prado (coord.), *Gógol y su legado*, (pp. 21-45). México: Plaza y Valdés.
- LARRA, M. J. de (5-I-1834). La educación de entonces. *La Revista Española* (140), 3-4.
- LARREA, J. M. (31-VIII-1859). Instrucción. *El Correo de la Moda* (320), 249-250.
- LARRIBA, E. (2013). *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII (1781-1808)* (trad. D. Gascón). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LATORRE CERESUELA, Y. (1994). *Las artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas* (Tesis doctoral). Universitat de Lleida: Departament de Filologia I. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/8187> [Consulta: 6/3/2016]
- (1996). ‘La Quimera’, de Emilia Pardo Bazán, una muestra de la novela de artista en España. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (595-596), 3-4.
- (2000). Musas trágicas: El caso de ‘Tristana’. En Y. Arencibia, M. P. Escobar y R. M. Quintana (eds.), *IV Congreso Internacional Galdosiano*, (pp. 423-430). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- (2002a). *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*. Lleida: Universitat de Lleida, Pagès.
- (2002b). Evolución de la “novela de artista”: el arte como asunto romancesco en la narrativa actual. En J. E. Martínez Fernández (coord.), *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, (pp. 599-603). León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- LÁZARO, L. A. (2005). *El modernismo en la novela inglesa*. Madrid: Síntesis.
- LEEK, P. (1999). *Russian Painting. From the XVIIIth until the XXth century*. Bournemouth: Parkstone Press.
- LESSING, G. E. (1990). *Laocoonte* (trad. E. Barjau). Madrid: Tecnos.
- LINEROS QUINTERO, R. (1998). ‘Diario de un enfermo’ (1901). Un ejemplo de escritura visual azoriniana. En H. Provencio Garrigós y E. Ramón Trives (coords.), *Azorín en el primer milenio de la lengua castellana: Actas del Congreso Internacional*, (pp. 253-266). Murcia: Editum – Universidad de Murcia.

- LISÓN TOLOSANA, C. (2000). Réquiem anatómico por una generación. En J. A. González Alcantud y A. Robles Egea (eds.), *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo*, (pp. 17-30). Rubí (Barcelona): Anthropos; Granada: Diputación Provincial.
- LISSORGUES, Y. (1988). El “naturalismo radical”: Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa). En Y. Lissorgues (coord.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, (pp. 237-256). Barcelona: Anthropos.
- (1998). El modelo teórico del Naturalismo. Ciencia positiva y literatura. Propuestas estéticas y temáticas. El debate sobre el Naturalismo y el Simbolismo. En L. Romero Tobar (coord.) y V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX II*, (pp. 19-31). Madrid: Espasa Calpe.
- (2008). La obra de Emilio Zola como revelador de la singularidad literaria y filosófica española. Alicante: BVMC. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc44642> [Consulta: 5/8/2020]
- LITVAK, L. (1973). Ruskin y el sentimiento de la naturaleza en las obras de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 23, 211-220. Disponible en: <https://gredos.usal.es/handle/10366/120311> [Consulta: 30/05/2018]
- (1977). La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910). *Hispanic Review* 45 (4), 397-412.
- (1980). *Transformación industrial y literatura en España (1885-1905)*. Madrid: Taurus.
- (1994). Sobre el decadentismo español. En J. C. Mainer (coord.), *Historia y crítica de la literatura española 6/1, Modernismo y 98*. Primer suplemento, (pp. 96-102). Barcelona: Crítica.
- LLUCH-PRATS, J. (2008). Los trabajos y los días de un editor rocambolesco: Vicente Blasco Ibáñez. En Raquel Macciuci (ed.), *Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI*, (pp. 1-19). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.406/ev.406.pdf [Consulta: 7/3/2016]

- LOBO LASO DE LA VEGA, G. (2019). *Varones y hembras doctos, eminentes e insignes en letras* (ed. M. Heredia Mantis). Huelva: Etiópicas. Revista de letras renacentistas.
- LOIS, O. (18-IV-1886). Semblanzas literarias contemporáneas. Emilia Pardo Bazán. *El Día* (2138), 3.
- LOMA Y CORRADÍ, L. (1992). El aprendiz de literato. En *Los españoles pintados por sí mismos*, (pp. 412-422). Madrid: Dossat.
- LOMBROSO, C. (1889). *L'homme de génie* (trad. F. Colonna d'Istria). París: Félix Alcan.
- LOMBROSO, C. y BÉRTOLO FERNÁNDEZ, I. (2009). Arte, genio y locura. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 11, 80-83. Disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=337> [Consulta: 7/8/2020]
- LONGHURST, C.-A. (2000). Entre lo viejo y lo nuevo: La estética de la novela en el cambio de siglo. En J. Oleza y J. Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998 II*, (pp. 762-782). Valencia: Generalitat Valenciana.
- LOPE DE VEGA, F. (2018). Dicho y deposición de Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan, celebrado en el mundo por su ingenio, que está en los autos de esta causa. En A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez (eds.), *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, (pp. 113-119). Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- LÓPEZ, N. M. (1898). Ganivet y sus obras. En *Cartas finlandesas*, (pp. v-LIV). Granada: Imprenta de la Viuda e Hijos de P. V. Sabatel.
- LÓPEZ BAGO, E. (1885a). Apéndice. En *El confesonario (Satiriasis). Novela médico-social (segunda parte de 'El Cura')*, (pp. 235-283). Madrid: Juan Muñoz y compañía.
- (2005). Apéndices documentales. En P. Fernández (ed.), *La prostituta. Novela médico-social*, (pp. 365-372). Sevilla: Renacimiento.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, E., *Claudio Frollo* (22-I-1899). Alejandro Sawa. *Heraldo de Madrid* (2995), 1.

- LÓPEZ GONZÁLEZ, J. L. (1992). La Primera República española: Desunión e inestabilidad política en el debate parlamentario. *Revista de estudios políticos*, (78), 303-330. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=27185> [Consulta: 21/8/2020]
- LÓPEZ LAPUYA, I. (2001). *La bohemia española en París a fines del siglo pasado. Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados* (pr. J. Esteban). Sevilla: Renacimiento.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. (1883). Relaciones de la agricultura con la poesía y las bellas artes. *Gaceta Agrícola del Ministerio de Fomento VIII*, 716-729.
- LÓPEZ MATO, O. (2011). *Males de artistas: enfermedad y creación*. Buenos Aires: Gamacolor.
- LÓPEZ MORILLAS, J. (1972). *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*. Barcelona: Ariel.
- (1980). *El krausismo español: perfil de una aventura intelectual*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (1998). *Philosophía antigua poética* (ed. J. Rico Verdú). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- LÓPEZ QUINTÁNS, J. (2010). El simbolismo bajo la pluma de Emilia Pardo Bazán, y un texto olvidado ('Un poeta de la hora presente. Verhaeren'). *Epos: Revista de filología*, (26), 105-122. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/epos.26.2010.10637> [Consulta: 13/9/2016]
- LORENTE LORENTE, J. P. (2013). Las asociaciones de amigos de las artes y sus exposiciones en el siglo XIX. Modelos internacionales e interrogantes sobre su desarrollo en España. En M. I. Álvaro Zamora, C. Lomba Serrano y J. L. Pano Gracia (coords.), *Estudios de historia del arte: libro-homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, (pp. 467-477). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- LORITE LUQUE, J. E. y RUIZ ACOSTA, M. J. (2019). Entre la monarquía y la república. Periodismo y política en la España del Sexenio. En P. Ruiz Pérez (dir.), *Representaciones de autor (XV-XIX). Retratos, biografías, polémicas. Bulletin Hispanique 121* (2), (725-740). Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.

- LOSADA SOLER, E. (2001). La (mala) fortuna de Eça de Queiroz en España: Las traducciones de Valle-Inclán. En L. Pegenaute (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*, (pp. 171-186). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwq0g1> [Consulta: 11/1/2021]
- LOSSAU, M. (1992). ¿Platón enemigo del arte? *Minerva: Revista de filología clásica* (6), 117-140.
- LOYOLA LÓPEZ, D. y FLORES RUIZ, E. M. (2018). *La voz del desterrado: Antología de la literatura española del exilio en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Guillermo Escolar.
- LOZANO MARCO, M. Á. (1983). *Del relato modernista a la novela poemática. La narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*. Alicante: Universidad de Alicante.
- (1999). Gabriel Miró y el “estilo íntimo”: ‘La novela de mi amigo’. En M. Á. Lozano Marco y R. M. Monzó (coords.), *Actas del I Simposio Internacional ‘Gabriel Miró’*, (pp. 61-74). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/gabriel-miro-y-el-estilo-intimo-la-novela-de-mi-amigo/> [Consulta: 1/10/2020]
- (2004). La formación de la novela lírica (1901-1910). En M. Á. Lozano Marco (coord.), *Gabriel Miró, novelista: Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, (pp. 9-20). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-formacion-de-la-novela-lirica-1901-1910/> [Consulta: 23/11/2020]
- (2006). Peculiaridades del simbolismo en España. En M. Á. Lozano Marco (coord.), *El simbolismo literario en España*, (pp. 9-33). Alicante: Universidad de Alicante.
- LOZANO MONTES, F., *Demófilo* (1-IV-1883). El arte. *Las Dominicales del Libre Pensamiento* (9), 3.
- LUCAS, H. (19-II-1861). Crónicas parisienses. *La Época* (3916), 4.
- LUCIO ESPINOSA Y MALO, F. de (1681). *El pincel cuyas glorias descriuia Don Félix de Lucio Espinosa y Malo*. Madrid: Francisco Sanz.
- LUKÁCS, G. (1970). *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista* (trad. M. Sacristán). Barcelona: Grijalbo.

- (2016). *Teoría de la novela* (trad. M. Sacristán). Barcelona: Penguin Random House.
- LUZÁN, I. de (2008). *La poética* (ed. R. P. Sebold). Madrid: Cátedra.
- MACHADO, M. (IX-1903). La última balada de Oscar Wilde. *Nuestro Tiempo* (33), 354-359.
- MADRAZO, P. de (1835). Pintura. *El Artista II*, 14-16.
- MAEZTU, R. d (1911). *La revolución y los intelectuales*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez.
- MAGRINYÀ, L. (2015). La habitación próxima. En A. Daudet, *Mujeres de artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar, S. Blanco Márquez, A. Fernández García, M. García Muñoz, E. Gil Fernández, E. Jiménez Lago y M. Mairal Montero de Espinosa), (pp. VII-XVII). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- MAINER, J. C. (1972). *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo.
- (1986). *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- (2002). Introducción. En *El Doctor Centeno* (ed. J. C. Mainer). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2003). “El Romanticismo ha muerto”: ‘El Doctor Centeno’ (1883) como novela de artistas. En F. V. Garín y F. Tomás (coords.), *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La novela del artista*, (pp. 221-245). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- MALLADA, L. (1990). *Los males de la patria* (ed. J. Esteban). Madrid: Fundación Banco Exterior.
- MARCUSE, H. (1985). *Il «romanzo dell’artista» nella letteratura tedesca* (trad. R. Solmi). Turín: Giulio Einaudi.
- MARICHAL, J. (1953). Montaigne en España. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7 (1/2), 259-278. Disponible en: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v7i1/2.314> [Consulta: 28/12/2020]

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1999). Gabriel Miró y el 'Künstlerroman'. En M. Á. Lozano Marco y R. M. Monzó (eds.), *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*, (pp. 89-109). Alicante: CAM. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/gabriel-miro-y-el-kunstlerroman/> [Consulta: 3/9/2020]
- MARTÍN, F. J. (2003). 'Diario de un enfermo', de J. Martínez Ruiz. En F. V. Garín y F. Tomás (coords.), *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La novela del artista*, (pp. 247-270). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1984). *El artista en la sociedad española del siglo xvii*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN PUYA, A. I. (ed.) (2016). *Las 'Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas' (1765) por José Nicolás de Azara*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. (1993). *Ideología y literatura en Alberto Lista*. Sevilla: Alfar.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, E. (15-III-1876). Revista extranjera ilustrada. *La Ilustración Española y Americana* (10), 179-182.
- MARX, K. (2000a). *El capital. Crítica de la economía política I-I* (trad. V. Romano García). Madrid: Akal.
- (2000b). *El capital. Crítica de la economía política II-I* (trad. V. Romano García). Madrid: Akal.
- MAS FERRER, J. (1978). *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos – Diputación Provincial de Alicante.
- MAURO, T. de (2011). *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari – Roma: Laterza.
- MAYORAL, M. (1991). Introducción. En *La Quimera*. Madrid: Cátedra.
- (1997). 'La Quimera', o la crueldad del artista. En J. M. González Herrán (coord.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, (pp. 211-221). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- MCGRATH, L. (2004). *Joaquín Dicenta: Spain's Forgotten Dramatist*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- MEDINA, J. T. (1990). 'La maja desnuda'. En *The "Psychological" Novels of Vicente Blasco Ibáñez*, (pp. 13-31). Valencia: Albatros Hispanófila.

- MÉLIDA, J. R. (1890). El arte japonés. *La España Moderna XIX*, 167-185.
- MELISON, G. (2010). La réception des œuvres d'Alphonse Daudet dans la 'Revista de España', 'La Escuela Moderna', 'Madrid Cómico', 'La Iberia', 'La Ilustración Española y Americana' et 'El Imparcial'. En M. Giné Janer y S. Hibbs-Lissorgues (eds.), *Traducción y cultura: La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, (pp. 261-274). Berna: Peter Lang.
- MÉNDEZ, S. (2013). Reflexiones teóricas de Leonardo da Vinci sobre la "fantasía". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 35 (103), 35-97. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4862067> [Consulta: 15/7/2020]
- MENDOZA, C. (4-VII-1885). Víctor Hugo. Sus obras y su tiempo. *La Ilustración Ibérica* (131), 422-426.
- MENDOZA FILLOLA, A. (1996). Los efectos de la intertextualidad creativa. A propósito de 'Apolo Teatro Pictórico'. En J. M. Losada Goya, K. Reichenberger, A. Rodríguez López-Vázquez (eds.), *De Baudelaire a Lorca II*, (pp. 325-349). Kassel: Reichenberger.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1891). Estudios sobre los orígenes del Romanticismo francés. *La España Moderna XXV*, 39-108.
- (2018). *Historia de las ideas estéticas en España* (ed. G. Bolado Ochoa) I-V. Santander: Universidad de Cantabria.
- MESONERO ROMANOS, R. (1993). Costumbres literarias. En E. Rubio Cremades (ed.), *Escenas y tipos matritenses*, (pp. 230-255). Madrid: Cátedra.
- MILLÁN SÁNCHEZ, F. (2006). *El ideario político de Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia: Diputación de Valencia.
- MINEO, N. (1978). *Cultura e letteratura dell'Ottocento e l'età napoleonica*. Roma – Bari: GLF Editori Laterza.
- MIRÓ, E. (1970-1971). 'Tristana' o la imposibilidad de ser. *Cuadernos Hispanoamericanos* (250-251-252), 505-522. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc891t3> [Consulta: 31/7/2020]
- MONFORTE, R. (2010). Las ediciones periódicas como factor clave en la difusión de la literatura rusa durante la segunda mitad del siglo XIX. En M. Giné y S. Hibbs

(eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, (pp. 307-318). Berna: Peter Lang.

MORÁN TURINA, J. M. (2001). Los pintores italianos del Escorial. En F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *El Monasterio de El Escorial y la pintura*, (pp. 99-118). San Lorenzo de El Escorial: Servicio de Publicaciones de RCU María Cristina. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2855776.pdf> [Consulta: 30/6/2020]

MORENO CUÑAT, M. J. (1987). Algunas consideraciones acerca del idealismo neohegeliano en Italia. *Anuario de la Facultad de Derecho. Universidad de Extremadura*, (5), 545-556. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=818410> [Consulta: 26/9/2020]

MORENO HURTADO, A. (2003). *Don Juan Valera y su relación con las literaturas extranjeras*. Cabra (Córdoba): Delegación de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía.

MORETTI, F. (1999). *Il romanzo di formazione*. Turín: Giulio Einaudi.

MORILLAS ESTEBAN, J. (2011). F. M. Dostoievski en España. *Mundo eslavo: revista de cultura y estudios eslavos* (10), 119-143. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5383452> [Consulta: 8/11/2020]

MOROTE, L. (18-V-1906). El libro del día. *Heraldo de Madrid* (5653), 1.

MÜLLER, F. M. (15-IX-1876). Correspondencia entre Schiller y el duque de Schleswig-Holstein. *Revista Contemporánea V*, 362-384.

MUÑOZ BENÍTEZ, M. (2016a). Artistas y fatales musas: ‘Eva’ y otros casos de pasión estético-amorosa. En C. F. Blanco Valdés, L. Garosi, G. Marangon y F. J. Rodríguez Mesa (coords.), *Il Mezzogiorno italiano: riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia I*, (pp. 299-310). Florencia: Franco Cesati.

— (2016b). ‘Eva’: traducciones españolas de un ‘romanzo’. En S. Díaz Alarcón y E. Parra-Membrives (eds.), *La traducción humanístico-literaria y otras traducciones especializadas*, (pp. 87-101). Berlín: Lit Verlag.

MUÑOZ-MURIANA, S. (2017). *Andando se hace el camino: calle y subjetividades marginales en la España del XIX*. Fráncfort del Meno: Vervuert.

- MURA, A. M. (1979). Il pubblico e la fruizione. En G. Bollati, P. Fossati y G. Previtali (eds.), *Storia dell'arte italiana II. L'artista e il pubblico*, (pp. 264-303). Turín: Einaudi.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- NAVARRO MATEO, M. J. (1993). 'Declaración de un vencido': autobiografía por personaje interpuesto. En J. Romera (coord.), *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral: Madrid, UNED, 1-3 de julio 1992*, (pp. 303-309). Madrid: Visor.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (2010). La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XVIII. En L. Siemens Hernández (ed.), *Anales. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel* (3), (pp. 81-93). Santa Cruz de Tenerife: RACBA. Disponible en: https://racba.es/wp-content/uploads/Publicaciones/Anales/RACBA-Anales_03-2010.pdf [Consulta: 1/8/2020]
- NEGRETE Y CEPEDA, J. de, conde de Campo Alange (1834). A la Aristocracia. *El Artista I*, 25-27.
- NIETZSCHE, F. W. (1980). *Humano, demasiado humano* (trad. C. Vergara). Madrid: EDAF.
- (1985). *Genealogía de la moral* (trad. E. López Castellón). Madrid: PPP Ediciones.
- (2019). *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (trad. y ed. A. Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.
- NIEVA, J. M. de. (1835). *Decretos de la Reina nuestra señora Isabel II, dados en su real nombre por su augusta madre la Reina Gobernadora, y reales órdenes, resoluciones y reglamentos generales expedidos por las secretarías del Despacho Universal desde 1º de enero hasta fin de diciembre de 1834, XIX*. Madrid: Imprenta Real.
- NORDAU, M. (2004). *Degeneración* (trad. N. Salmerón). Pamplona: Analecta.
- NORIEGA, M. (1843). *Fisiología del poeta*. Madrid: Imprenta y Casa de la Unión Comercial.

- NÜSSLEIN, F. A. (1864). Filosofía. Estética. *La Abeja III*, 433-439.
- OCHOA, E. de (1834). Introducción. *El Artista I*, 1-2.
- (1835a). En los Salones. *El Artista II*, 6-7.
- (1835b). Ni rey ni Roque. *El Artista II*, 117-119.
- OGNO, L. (2003). Novelas de artista. En F. J. Martínez Martínez (coord.), *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*, (pp. 237-251). Madrid: Biblioteca Nueva.
- OLAY VALDÉS, R. (2015). La poesía y sus constitutivos esenciales según Feijoo. *Cuadernos dieciochistas 16*, 339-370. Disponible en: <https://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/cuadieci201516339369> [Consulta: 12/8/2020]
- (2016). Feijoo y la poética: “desengaño” de algunos tópicos. En I. Urzainqui Miqueleiz y R. Olay Valdés (coords.), *Con la razón y la experiencia. Feijoo 250 años después*, (pp. 291-318). Gijón: Ediciones Trea.
- OLAVARRÍA Y HUARTE, E. (30-V-1885). Revista de Madrid. *La Ilustración Española y Americana* (11), 15-16.
- OLEZA, J. (1984). *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Laia.
- (1989). Espiritualismo y fin de siglo: convergencia y divergencia de respuestas. En F. Lafarga (coord.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, (pp. 77-82). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1223064> [Consulta: 2/11/2020]
- (1998). El movimiento espiritualista y la novela finisecular. En L. Romero Tobar (coord.), V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española, Siglo XIX II*, (pp. 776-795). Madrid: Espasa Calpe.
- (2002). Vicente Blasco Ibáñez. *Novelistas españoles del siglo XX. Boletín Informativo de la Fundación Juan March* (323), 3-14.
- OLMEDO MORENO, M. (1965). *El pensamiento de Ángel Ganivet*. Madrid: Revista de Occidente.

- ONÍS, F. de (1961). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Nueva York: Las Américas Publishing Company.
- OROZCO DÍAZ, E. (1981). *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, J. (23-II-1908). La reforma liberal. *Faro* (1), 1-2.
- (2005a). El poeta del misterio [1904]. En *Obras completas I (1902-1915)* (ed. C. Asenjo Pinilla). Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- (2005b). Canto a los muertos, a los deberes y a los ideales [1906]. En *Obras completas I (1902-1915)* (ed. C. Asenjo Pinilla). Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- (2005c). El sobrehombre [1908]. En *Obras completas I (1902-1915)* (ed. C. Asenjo Pinilla). Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- (2005d). El hombre roto [1913]. En *Obras completas I (1902-1915)* (ed. C. Asenjo Pinilla). Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- (2005e). Breve tratado de la novela [1914]. En *Obras completas I (1902-1915)* (ed. C. Asenjo Pinilla). Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- OSSORIO Y BERNARD, M. (1868). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Ramón Moreno.
- ÖZMEN, E. y PADILLA AGUILERA, T. (2019). El autor en la modernidad: Desde la conquista de la individualidad hasta la institucionalización literaria en las letras hispánicas. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought II* (1), 1-9. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/8015> [Consulta: 4/9/2020]
- PÁJARO MUÑOZ, C. J. y SUÁREZ GONZÁLEZ, J. R. (2015). *Erótica y destierro: inspiración poética y filosofía en Platón*. Baranquilla (Colombia): Universidad del Norte.
- PALACIOS BERNAL, C. (2010). La presencia de Maupassant en la prensa periódica española de final del siglo. En M. Giné y S. Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, (pp. 251-260). Berna: Peter Lang.
- PAOLINI, G. (1979). Tipos psicopáticos en 'Declaración de un vencido'. *Crítica Hispánica I* (1), 87-92.

- (1998). Inquietudes estéticas de los escritores de fin del siglo diecinueve. En L. F. Día Larios y E. Miralles (coords.), *Del Romanticismo al realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, (pp. 109-119). Barcelona: Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgm858> [Consulta: 17/11/2018]
- PARDO BAZÁN, E., condesa de (1890). Últimas modas literarias. *La España Moderna XIV*, 159-175.
- (VII-1891). *Nuevo Teatro Crítico*. Año II (19). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b004> [Consulta: 10/1/2017]
- (11-VI-1894). La nueva cuestión palpitante. *El Imparcial* (s/n), 1.
- (21-IX-1903). Prólogo a la novela ‘La Quimera’. *La Época* (19138), 1.
- (31-VII-1905). Una aclaración. *La Época* (19780), 3.
- (23-X-1905). La vida contemporánea. *La Ilustración Artística* (1243), 2.
- (III-1907). “Enquéte” sobre el Modernismo. *El Nuevo Mercurio* (3), 335-336.
- (1911a). *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*. En *Obras completas de Emilia Pardo Bazán XXXVII*, Madrid: V. Prieto y Cía. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb56h7> [Consulta: 5/7/2020]
- (1911b). *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*. En *Obras completas de Emilia Pardo Bazán XCI*, Madrid: Renacimiento. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n522> [Consulta: 10/7/2020]
- (1999b). Apuntes autobiográficos. En D. Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), *Obras Completas II*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2009). *La cuestión palpitante / La revolución y la novela en Rusia / La nueva cuestión palpitante* (eds. L. Silvestri y C. Dorado). Madrid: Bercimuel.
- PAREDES NÚÑEZ, J. (1979). *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- PARIS, R. (1975). *L’Italia fuori d’Italia*. En *Storia d’Italia IV-I*. Turín: Einaudi.
- PARÍS, L. (2017). *Gente nueva. Crítica inductiva* (ed. J. Rubio Jiménez). Sevilla: Athenaica.

- PASCUAL, P. (1994). *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923) I-II*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- PATIÑO EIRÍN, C. (1999). 'El Cisne de Vilamorta' de Pardo Bazán: los mimbres románticos de su realismo. En L. Behiels y M. Steenmeijer (dirs.), *Asimilaciones y rechazos. Presencias del Romanticismo en el realismo español del siglo XIX* (pp. 31-38). Ámsterdam – Atlanta GA: Rodopi.
- PEERS, A. (1973). *Historia del movimiento romántico español* (trad. J. M. Jimeno), II. Madrid: Gredos.
- PENAS, E. (1997). 'El Cisne de Vilamorta', de Emilia Pardo Bazán y otros modelos literarios. En J. M. González Herrán (coord.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, (pp. 275-290). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- PERAL VEGA, E. (2008). Entre denuncia y melodrama: 'Juan José' y el teatro social de Joaquín Dicenta. *Revista de Literatura LXX*, (139), 67-84. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2008.v70.i139.56> [Consulta: 10/8/2019]
- PÉREZ-BUSTAMANTE, A. S. (1993-1994). Juan Valera, novelista: una revisión. *Draco: revista de literatura española*, (5-6), 85-135.
- PÉREZ DE LA DEHESA, R. (1970). *El grupo 'Germinal': una clave del 98*. Madrid: Taurus.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1999). *Ensayos de crítica literaria* (ed. L. Bonet). Barcelona: Península.
- PÉREZ GIL, V. (1993). La recepción de E.T.A. Hoffmann: primeras traducciones al francés y al español. En M. Raders (dir.), *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción: 2-6 de abril de 1990*, (pp. 225-232). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ LUÑO, A. E. (2014). Derechos y libertades en la Constitución de 1812. *Revista de Historiografía (RevHisto)*, (20), 13-29. Disponible en: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/REVVHISTO/article/view/2362> [Consulta: 30/7/2020]
- PÉREZ ROJAS, F. J. (2003). 'La Quimera' y el retrato elegante. En F. V. Garín y F. Tomás (coords.), *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La novela del artista*, (pp. 331-356). Valencia: Biblioteca Valenciana.

- PÉREZ SACRISTÁN, J. (2011). Introducción. En *Anna Karénina* (trads. L. Sureda y A. Santiago). Madrid: Cátedra.
- PÉREZ VIEJO, T. (2012). Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX. *Espacio, tiempo y forma. Serie V. Historia contemporánea* 24, 25-48. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/10255/9793> [Consulta: 8/8/2020]
- PHILLIPS, A. W. (1974). El arte y el artista en algunas novelas modernistas. En *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, (pp. 261-293). Madrid: Gredos.
- (1976). *Alejandro Sawa, mito y realidad*. Madrid: Turner.
- (1988). Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930). *Anales de literatura española* (6), 391-442.
- (1999). *En torno a la bohemia madrileña (1890-1925). Testimonios, personajes y obras*. Madrid: Celeste Ediciones.
- PINO ABAD, M. (2014). Algunos ejemplos de persecución inquisitorial a la prensa liberal en el exilio. *Revista de la Inquisición (intolerancia y derechos humanos)*, (18), 53-81. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4917032.pdf> [Consulta: 4/8/2020]
- PLATA PÉREZ, F. (2009). *La novela de artista: El «Künstlerroman» en la literatura española finisecular* (Tesis doctoral). Austin: Universidad de Texas. Disponible en: <https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2009/plataf74100/plataf74100.pdf> [Consulta: 26/4/2016]
- PLATÓN (2004). *Ión, Timeo, Critias* (trad. y ed. J. M. Pérez Martel). Madrid: Alianza.
- PLINIO (2002). *Historia natural* (eds. J. Cantó, I. Gómez Santamaría, S. González Marín y E. Tarrío). Madrid: Cátedra.
- POLO BENITO, J. (1928). Prólogo. En *Manojito de cuentos*. Madrid: Voluntad.
- PORTÚS, J. (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea.
- PRAT Y AGACINO, P. de (30-XII-1887). La quincena parisiense. *La Ilustración Española y Americana* (48), 403.

- PRAZ, M. (1967). *Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts*. Princeton: Princeton University Press.
- (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (trad. R. Mettini). Barcelona: El Acantilado.
- PRIETO, J. (15-I-1867). Escritores norteamericanos. Edgard Poe. *Revista Hispano-Americana* (48), 22-27.
- PUYOL MONTERO, J. M. (2010). La pena de garrote durante la Guerra de la Independencia: los decretos de José Bonaparte y de las Cortes de Cádiz. *Cuadernos de historia del derecho* (extra 2), 569-581. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3431313> [Consulta: 6/10/2020]
- QUILES GARCÍA, F. (1989). De la consideración de las artes del dibujo en el siglo XVIII (continúa la controversia de los artistas con el fisco). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 55, 511-515.
- QUINTILIANO (2004). *Instituciones oratorias*. Alicante: BVMC. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214> [Consulta: 25/09/2020]
- QUIRÓS, G. de (6-VI-1905). Flores cordiales. *La Correspondencia Militar* (8364), 2.
- RAGIONIERI, E. (1976). *La storia politica e sociale*. En *Storia d'Italia IV-III*. Turín: Einaudi, 1976
- RANDOLPH, D. A. (1966). *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*. Berkeley – Los Ángeles: University of California Press.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1787). *Transcripción de juntas particulares (18 enero 1778 a 30 noviembre 1794)* (transc. J. M. Luzón y A. López Carral). Alicante: BMVC. Disponible en: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/archivo/manuscritos-digitalizados> [Consulta: 22/8/2020]
- REBOUL, A. M. (1997). *Les Romans de l'artiste de tradition latine*. París: Universidad de París (La Sorbona). Disponible en: <https://eprints.ucm.es/15952/> [Consulta: 1/9/2020]
- RÉGNIER, G. *Jean Clair* (1998). *La responsabilidad del artista* (trad. J. L. Arántegui). Madrid: Visor.

- REPLINGER, M. (1988). El genio y la Academia en la España romántica. *Arte, individuo y sociedad*, (1), 37-42. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS8888110037A> [Consulta: 25/7/2020]
- RICOEUR, P. (2004). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico* (trad. A. Neira). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- (2006). *Caminos del reconocimiento. Tres estudios* (trad. A. Neira). México: Fondo de Cultura Económica.
- RIDGE, G. R. (1959). *The Hero in French Romantic Literature*. Atenas: University of Georgia.
- RILKE, R. M. (2012). *Cartas a un joven poeta* (trad. J. M. Valverde). Madrid: Alianza.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (2019). Joaquín Dicenta: “Una calamidad nacional”. *Anales de Literatura Española* (31), 267-279. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/95727> [Consulta: 13/3/2019]
- RIVERA, O. (2001). Crítica social y literaria en ‘El caballero de las botas azules’ de Rosalía de Castro. *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVIII (1-2), 339-346.
- RIVKIN, L. (1994). Ganivet, una nueva forma de novelar. En J. C. Mainer (coord.), *Historia y crítica de la literatura española 6/1, Modernismo y 98*. Primer suplemento, (pp. 129-132). Barcelona: Crítica.
- ROBIN, C.-N. (2005). *Obras escogidas de Joaquín Dicenta*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico.
- ROCA MARTÍNEZ, J. L. (1978). ‘Troteras y danzaderas’ y ‘El mal metafísico’: dos novelas de clave. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 32, (95), 483-510.
- RODRÍGUEZ, J. (1992). Erotismo e intelectualidad en la novela española de entresiglos. *Hispanística XX* (9), 169-184. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3511642> [Consulta: 14/10/2020]
- RODRÍGUEZ FONTELA, M. Á. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al ‘Bildungsroman’ desde la perspectiva española*. Kassel: Universidad de Oviedo – Edition Reichenberger.

- RODRÍGUEZ DE RIVAS, M. (1941). Consideración social de los artistas en los pasados tiempos. Índice del siglo XV al siglo XIX. *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*. XIII, 17-24.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, I. (2019). Del ingenio barroco al genio ilustrado: los prolegómenos de la imagen autorial del genio en España. En P. Ruiz Pérez (dir.), *Representaciones de autor (XV-XIX). Retratos, biografías, polémicas. Bulletin Hispanique 121* (2), (pp. 645-682). Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- ROMERO FERRER, A. (2017). ‘La manía de escribir se ha apoderado de muchos refugiados españoles’: la cultura literaria de los exilios de la primera mitad del siglo XIX. En A. Romero Ferrer y D. Loyola López (eds.), *Las musas errantes. Cultura literaria y exilio en la España de la primera mitad del siglo XIX*, (pp. 13-24). Gijón: Ediciones Trea.
- ROMERO ORTIZ, A. (1870). Castello Branco. *Revista de España XV*, 5-35.
- ROMERO TOBAR, L. (1993). En los orígenes de la bohemia: Bécquer, ‘Pedro Sánchez’ y la revolución de 1854. En P. M. Piñero y R. Reyes (eds.), *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, (pp. 27-49). Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- (1998). Realismo y otros *ismos* en la crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1856-1899). En Y. Lissorgues y G. Sobejano (coords.), S. Baulo (ed. lit.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, (pp. 73-87). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- ROSA, G. (1997). *La narrativa degli Scapigliati*. Roma: Laterza.
- ROSENKRANZ, K. (1864). Goethe y la crítica alemana. El rigorismo moral. *Revista Hispano-Americana I*, 242-250.
- ROSES LOZANO, J. (2007). *Góngora: “Soledades” habitadas*. Málaga: Universidad de Málaga.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2017). *Introducción*. En *Gente nueva. Crítica inductiva*. Sevilla: Athenaica.
- RUBINO, G. (2002). Ritratti e autoritratti. Traiettorie del personaggio artista nel Novecento francese. En E. Villari y P. Pepe (eds.), *Il ritratto dell’artista nel romanzo tra ‘700 e ‘900*, (pp. 133-147). Roma: Bulzoni.

- RUKSER, U. (1977). *Goethe en el mundo hispánico*. México – Madrid – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SALABERT, M. (1983). Prólogo. En *La educación sentimental I* (trad. M. Salabert). Madrid: Alianza.
- SALGADO, M. A. (1997). Pío Cid soy yo: Mito-auto-bio-grafía de Ángel Ganivet. *RILCE: Revista de filología hispánica* 13, (2), 223-242. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108023> [Consulta: 27/9/2020]
- SALGUERO, M. (1998). Ángel Ganivet y la cuestión femenina. Un esbozo de antropología jurídica. *Gazeta de Antropología*, (14), s.p. Disponible en: <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3497> [Consulta: 1/12/2019]
- SALINAS, P. (1967). *Ensayos de literatura hispánica: del 'Cantar de Mio Cid' a García Lorca* (ed. J. Marichal). Madrid: Aguilar.
- SALMERÓN, M. (2019). Introducción. En *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ, J. (1961). *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2011). *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega y Carpio*. Madrid: Iberoamericana.
- SÁNCHEZ LOZANO, C. (2019). *El tratamiento de la enfermedad y de la salud como paradigma en la novela española y alemana moderna: Pío Baroja y Thomas Mann*. Madrid: Verbum.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2011). Sobre el inacabamiento de las 'Soledades'. En B. López Bueno (coord.), *El poeta soledad: Góngora (1609-1615)*, (pp. 289-312). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SANS, J. (1977-1978). El personaje del intelectual en los cuentos de L. Alas 'Clarín'. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 27-28, 71-100. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=865984> [Consulta: 11/9/2019]
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, N. (1994). *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*. Madrid: Gredos.

- (1995). El héroe decadente en la novela española (1842-1912). *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (71), 179-211. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=220234> [Consulta: 2/2/2016]
- SANTILLANA, Í. López de Mendoza, marqués de (2002). Carta-prohemio. En *Obras completas* (eds. Á. Gómez Moreno y M. P. A. M. Kerkhof). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- SANZ ROZALÉN, V. (2003). Disolución gremial y proletarización artesanal en la España del siglo XIX. Los trabajadores textiles del cáñamo. *Signos históricos* (9), 123-142.
- SCHLOSSER, J. (1976). *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte* (trad. E. Benítez). Madrid: Cátedra.
- SCHMIDT, J. K., *Max Stirner* (1976). *El Único y su propiedad* (trad. P. González Blanco). México D.F.: Juan Pablos.
- SCHOPENHAUER, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación I-II* (trad. y ed. P. López de Santa María). Madrid: Trotta.
- SCHULMAN, I. A. (2005). Lucía Jerez: una novela de la modernidad decimonónica. En J. Martí, *Lucía Jerez*, (pp. IX-XIII). Buenos Aires: Stockcero.
- SCHURÉ, E. (2007). *Leonardo Da Vinci y los profetas del Renacimiento (Dante, Rafael, Miguel Ángel, El Correggio)* (trad. anón.). Barcelona: Abraxas.
- SCRIMIERI, R. (1991). Introducción. En *El placer* (trad. R. Scrimieri). Madrid: Cátedra.
- SÉBILLOT, P. (22-I-1889). Supersticiones iconográficas. Los retratos. *La Justicia* (383), 1-2.
- SEBOLD, R. P. (1997). Cronología y continuidad del Romanticismo. En G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX I*, (pp. 84-89). Madrid: Espasa Calpe.
- SECO DE LUCENA, F. (1999). Algo acerca de Ganivet. En Á. Ganivet, *El escultor de su alma*, (pp. 3-35). Granada: Archivum – Universidad de Granada.
- SERET, R. (1992). *Voyage into Creativity: The Modern Künstlerroman*. Nueva York: Peter Lang.

- SERRANO, C. (1994). Pautas de la actuación intelectual. En J. C. Mainer (coord.), *Historia y crítica de la literatura española 6/1, Modernismo y 98*. Primer suplemento, (pp. 50-60). Barcelona: Crítica.
- (2003). Los orígenes culturales de la España liberal: la cuestión del autor. En J. A. Martínez Martín (ed.). *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*, (pp. 149-158). Madrid: Biblioteca Nueva.
- SHAW, D. L. (1978). *La generación del 98* (trad. C. Hierro). Madrid: Cátedra.
- (1980). Ganivet, precursor de la crisis finisecular. En J. C. Mainer (coord.), *Historia y crítica de la literatura española 6, Modernismo y 98*, (pp. 115-122). Barcelona: Crítica.
- SHEPARD, S. (1962). *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- SILES, J. de (21-VI-1885). Dos libros nuevos. *La Época* (11828), 6.
- SIMMEL, G. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura. Las grandes urbes y la vida del espíritu*. Barcelona: Península.
- SOBEJANO, G. (1954). Ganivet o la soberbia. *Cuadernos Hispanoamericanos* (104), 133-151.
- (1967). *Nietzsche en España (1890-1970)*. Madrid: Gredos.
- (1980). Nietzsche y el individualismo rebelde. En J. C. Mainer (coord.), *Historia y crítica de la literatura española 6, Modernismo y 98*, (pp. 36-41). Barcelona: Crítica.
- (1998). La quiebra del naturalismo en la literatura española del final del siglo. En L. Romero Tobar (ed.), *El camino hacia el 98* (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo), (pp. 13-28). Madrid: Visor.
- (2009a). El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII. Alicante: BVMC. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0k2t0> [Consulta: 25/9/2020]
- (2009b). ‘Épater le bourgeois’ en la España literaria de 1900. Alicante: BVMC. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrr2d0> [Consulta: 4/11/2016]

- SORIA, C. (1982). La ley española de Policía de Imprenta de 1883. *Documentación de las Ciencias de la Información* VI (11), 11-40. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN8282110011A> [Consulta: 24/9/2020]
- SOTELO VÁZQUEZ, A. (1996). Schopenhauer, Zola y Clarín. En M. Á. Lozano Marco (coord.), *Schopenhauer y la creación literaria. Anales de Literatura Española* (12), 13-26. Disponible en: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.1996.12.01> [Consulta: 4/3/2020]
- (2006). De la recepción del realismo francés en las letras españolas (1857-1874). En F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Traducción y traductores: del Romanticismo al realismo*, (pp. 547-561). Berlín: Peter Lang.
- SOTELO VÁZQUEZ, M. (1998). Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el realismo. En L. F. Día Larios y E. Miralles (coords.), *Del Romanticismo al realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, (pp. 429-442). Barcelona: Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczk5c3> [Consulta: 2/9/2018]
- SOUBEYROUX, J. (1995). La alfabetización en la España del siglo XVIII. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria* XIV, 199-233. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/10421/10848> [Consulta: 20/1/2020]
- (2010). Goya y la crisis del sujeto cultural en las postrimerías del Antiguo Régimen. *Sociocriticism* 25, 177-196. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/2480/2592> [Consulta: 10/5/2020]
- STAROBINSKI, J. (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui* (trad. B. Gala Valencia). Madrid: Abada.
- SUÁREZ CORTINA, M. (2006). *La España liberal (1868-1917). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- SUÑÉ-BEEBE, R. M. (1983). La presencia de Nietzsche en ‘La novela de mi amigo’. *Anuario de Letras* (21), 247-259.

- TAPIA, S. de (1994). La alfabetización de la población urbana castellana en el Siglo de Oro. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria XII-XIII*, 275-307. Disponible en: <<https://gedos.usal.es/handle/10366/75279>> [Consulta: 24/6/2020]
- TARUSKIN, R. (1997). *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- TÉLLEZ, G., Tirso de Molina (1999). *La fingida Arcadia* (ed. B. de los Ríos). Alicante: BVMC. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc125r6> [Consulta: 8/6/2020]
- TELLINI, G. (1998). *Il romanzo italiano nell'Ottocento e Novecento*. Milán: Mondadori.
- TENREIRO, R. M. (IX-1909). Libro de crónicas. *La Lectura* (105), 51-52.
- THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2010). Un agente intercultural 'avant la lettre': José Lázaro Galdiano. En M. Giné y S. Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, (pp. 107-124). Berna: Peter Lang.
- TIETZ, M. (2011). El nacimiento del 'autor' moderno y la conflictividad cultural del Siglo de Oro: cultura teológico-clerical versus cultura literario-artística laica. En M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, (pp. 439-459). Vigo: Academia del Hispanismo.
- TODOROV, T. (2018). Prólogo. En P. Bénichou, *La escuela del desencanto* (trad. A. Merlín). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- TOMÁS, F. (1998). Introducción. En V. Blasco Ibáñez, *La maja desnuda*. Madrid: Cátedra.
- (2000). Una mujer desnuda para Mariano Renovales. En F. Tomás, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, (pp. 25-72). Barcelona: Anthropos.
- (2001). *Formas artísticas y sociedad de masas: elementos para una genealogía del gusto: el entresiglos XIX-XX*. Madrid: A. Machado Libros.
- (2005). El amor de Zola por la obra del otro: Claude Lantier. En F. Tomás e I. Justo (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*, (pp. 313-327). Barcelona: Anthropos.
- TROLLOPE, A. (27-VII-1866). La educación en los Estados Unidos. *Revista Hispano-Americana* V, 24-28.

- TRUJILLO, J. R. (2015). Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta. *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* (3), 115-149). Disponible en: <https://doi.org/10.21071/calh.v3i.5302> [Consulta: 27/2/2019]
- UN CURIOSO LECTOR (V-1907). Psicología andante. *Vida Intelectual* (1), 349-355.
- UNA ESPAÑOLA CALPENSE (23-VIII-1885). ‘El Cisne de Vilamorta’. *La Época* (11889), 2.
- UNAMUNO, M. de (3-VIII-1900). Turriemburnismo. *El Correo* (Valencia), s.p.
- (22-VI-1905). ‘La Quimera’, según Emilia Pardo Bazán. *La Lectura. Revista de ciencias y artes II*, 424-432.
- (2007). *La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España*. En *Obras completas VIII – Ensayos* (ed. R. Senabre). Madrid: Biblioteca Castro – Fundación José Antonio de Castro.
- (2020). *Del sentimiento trágico de la vida* (ed. P. Cerezo Galán). Barcelona: Espasa.
- UREÑA, E. M. (1998). Las traducciones españolas del krausismo. *Hieronymus Complutensis* (6-7), 89-99. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/numero_6_7.htm [Consulta: 27/7/2020]
- VALERA, J. (1869). Poesías líricas de la Sra. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Revista de España XI*, 194-217.
- (1873). El racionalismo armónico. *Revista de España XXXIV*, 289-311.
- (1886). Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas. *Revista de España CXII*, 5-22.
- VALIS, N. M. (1986). Pardo Bazán’s ‘El Cisne de Vilamorta’ and the Romantic Reader. *Hispanic Issue, 101* (2), 298-324.
- VALLE-INCLÁN, R. M. del (1995). *Entrevistas, conferencias y cartas* (eds. J. y J. del Valle-Inclán). Valencia: Pre-Textos.
- VARELA JÁCOME, B. (1989). Hedonismo y decadentismo en ‘La Quimera’ de Pardo Bazán. En M. Covadonga López Alonso (ed.), *Eros literario*, (pp. 137-147). Madrid: Universidad Complutense.

- VARSAMOPOULOU, E. (2002). *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*. Aldershot: Ashgate.
- VENTURA AGUDÍEZ, J. (1972). *Las novelas de Ángel Ganivet*. Nueva York: Anaya.
- VERA Y GONZÁLEZ, E. (22-XII-1887). Zola y sus obras. *La Ilustración de España* (48), 379-382.
- VERDES MONTENEGRO, J. (22-IV-1900). Las mujeres de Gabriel D'Annunzio. *El Álbum Íbero-Americano* (15), 172.
- VIDA, J. (28-VI-1885). 'El Cisne de Vilamorta.' *La América* (12), 11-12.
- VILLEGAS BESORA, M. (2011). *El error de Prometeo: psico(pato)logía del desarrollo moral*. Barcelona: Herder.
- VILLENA, L. A. de (2003). La pasión por el igual. 'El retrato de Dorian Gray' de Oscar Wilde. En F. V. Garín y F. Tomás (coords.), *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La novela del artista*, (pp. 397-401). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- VOGÜÉ, E.-M. de, vizconde de (I-1902). Literatura rusa: Antón Tchekhof, por el conde de Vogüé (trad. J. M. González). *La Lectura* (13), 325-326.
- VOIROL, S. (I-1912). Grande Revue (Marzo). *La Lectura* (133), 419-420.
- WALDMANN, S. (2007). *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española* (trad. J. L. Gil Aristu). Madrid: Alianza.
- WHITAKER, D. S. (1988). *La Quimera de Pardo Bazán y la literatura finisecular*. Madrid: Pliegos.
- WILLIAMS, L. (V-1904). Joaquín Sorolla y la pintura española actual (trad. J. Uña Sarthou). *La Lectura* (41), 121-125.
- WITTKOWER, R. y M. (1988). *Nacidos bajo el signo de Saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (trad. D. Dietrick). Madrid: Cátedra.
- WOOD, J. (1989). Franciscan Morality and Spirituality in Emilia Pardo Bazán's 'La Quimera'. *Letras Peninsulares II* (1), 109-121.

- ZAHONERO, J. (1881). Emilio Zola. En *Zig-Zag*. Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000239708&page=1> [Consulta: 10/2/2016]
- ZAVALA, I. M. (1971). *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Salamanca: Anaya.
- (1974). *Fin de siglo: Modernismo, 98 y bohemia*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- (1977). Estudio preliminar. En A. Sawa, *Iluminaciones en la sombra*. Madrid: Alhambra.
- (1998). El legado del siglo XIX. En Y. Lissorgues y G. Sobejano (coords.), S. Baulo (ed. lit.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, (pp. 349-356). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- ZOLA (2002b). *La novela experimental*. En *Obras selectas* (trad. M. Armiño). Madrid: Espasa Calpe.
- ZORRILLA, J. (1992). El poeta. En *Los españoles pintados por sí mismos*, (pp. 148-157). Madrid: Dossat.

BIBLIOGRAFÍA LITERARIA⁶⁶³

- AKSAKOV, K., ODÓIEVSKI, V. y POLEVÓI, N. (2011). *Bienheureux les fous* (ed. y trad. V. Tellier). París: José Corti.
- ALAS, L., *Clarín* (2000a). Amor è furbo. En *Cuentos completos I* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000b). Un documento. En *Cuentos completos I* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000c). El poeta-búho. En *Cuentos completos I* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000d). Las dos cajas. En *Cuentos completos I* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000e). Cambio de luz. En *Cuentos completos I* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000f). Rivales. En *Cuentos completos I* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000g). Cristales. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000h). El señor Isla. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000i). El sustituto. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000j). González Bribón. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000k). Vario. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000l). Feminismo. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000m). Reflejo. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000n). Malos humores (diálogo y no platónico). En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000ñ). Tirso de Molina. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.

⁶⁶³ En este apartado se consignan las obras literarias citadas, incluidos catálogos de artistas, biografías y anecdóticos. En el caso de los textos rusos y alemanes que a día de hoy no disponen de traducción española se indican, cuando ello es posible, las versiones publicadas en inglés o francés.

- (2000o). Un voto. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000p). Doctor Sutilis. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2000q). Versos de un loco. En *Cuentos completos II* (ed. C. Richmond). Madrid: Alfaguara.
- (2001). *Su único hijo* (ed. J. Oleza). Madrid: Cátedra.
- ALTAMIRA, R. (1894). *Fatalidad*. Madrid: Ricardo Fe.
- (1992). *Reposo* (ed. J. A. Ríos Carratalá). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- ASUNCIÓN SILVA, J. (2006). *De sobremesa* (ed. R. Mataix). Madrid, Cátedra.
- BALZAC, H. de (1967a). *La casa del gato que juega a la pelota*. En *Obras completas I* (trad. P. Pellicena). Barcelona: Plaza & Janés.
- (1967b). *La vendetta*. En *Obras completas I* (trad. P. Pellicena). Barcelona: Plaza & Janés.
- (1967c). *La bolsa*. En *Obras completas I* (trad. P. Pellicena). Barcelona: Plaza & Janés.
- (1969). *La oveja negra*. En *Obras completas III* (trad. P. Pellicena). Barcelona: Plaza & Janés.
- (1970a). *Sarrasine*. En *Obras completas V* (trad. P. Pellicena). Barcelona: Plaza & Janés.
- (1970b). *Pierre Grassou*. En *Obras completas V* (trad. P. Pellicena). Barcelona: Plaza & Janés.
- (1970c). *La prima Bette*. En *Obras completas V* (trad. P. Pellicena). Barcelona: Plaza & Janés.
- (1971a). *Los empleados*. En *Obras completas VI* (trad. P. Pellicena). Barcelona: Plaza & Janés.
- (1971b). *Los comediantes sin saberlo*. En *Obras completas VI* (trad. P. Pellicena). Barcelona: Plaza & Janés.
- (1972). *Gambara*. En *Obras completas VIII* (trad. P. Pellicena). Barcelona: Plaza & Janés.

- (2014). *La obra maestra desconocida* (trads. I. Rudin e A. Iribas). Madrid: Visor Libros.
- (2015a). *Las ilusiones perdidas* (trad. J. R. Monreal e intr. J. Noiray). Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona): Penguin Clásicos.
- BANG, H. J. (2011). *Mikaël* (trad. B. Ortiz Ostalé). Barcelona: Editorial Egales.
- BANVILLE, T. de (1887). La pose. En *Madame Robert*. París: Maurice Dreyfous.
- BAROJA, P. (2009). *El mundo es así* (ed. J. A. Pérez Bowie). Madrid: Espasa Calpe.
- (2013). *Camino de perfección (Pasión mística)* (pr. J. A. Garrido Ardila). Madrid: Alianza.
- BARRUFALDI, G. (2012). *Il poeta. Commedia d'Enante Vignaiuolo* (ed. M. Contini). Venezia: Lineadacqua Edizioni.
- BAUDELAIRE, C. (2011a). El heautontimoroumenos [L'héautontimorouménos]. En *Las flores del mal* (edición bilingüe), (trads. A. Verjat y L. Martínez de Merlo). Madrid: Cátedra.
- (2011b). La muerte de los artistas [La mort des artistes]. En *Las flores del mal* (edición bilingüe), (trads. A. Verjat y L. Martínez de Merlo). Madrid: Cátedra.
- (2011c). La sima [Le gouffre]. En *Las flores del mal* (edición bilingüe), (trads. A. Verjat y L. Martínez de Merlo). Madrid: Cátedra.
- BECKFORD, W. (2008). *Memorias biográficas de pintores extraordinarios* (trad. M. Martínez-Lage). Madrid: Sextopiso.
- BERGALLI, L. (1997). *Le avventure del poeta* (eds. L. Ricaldone y P. Serra). Manziana: Vecchiarelli.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, J. (1834). Los dos artistas. *El Artista I*, 281-286.
- BESCÓS, M., *Silvio Kossti* (1981). *Las tardes del sanatorio*. Zaragoza: Guara.
- BLASCO IBÁÑEZ, V. (1987). *El adiós de Schubert*. En *Obras completas IV*. Madrid: Aguilar.
- (1998). *La maja desnuda* (ed. F. Tomás). Madrid: Cátedra.
- (1999). *La voluntad de vivir* (ed. F. Tomás). Madrid: Cátedra.

- BLOY, L. (2019). *El desesperado*. En *Páginas escogidas (1884-1905)* (trad. F. Ayala). Madrid: Ediciones Cinca.
- BOREL, P. (1868). *Rapsodies*. Bruxelles: Chez tous les libraires. Digitalizado en Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1029287.texteImage> [Consulta: 10/5/2020]
- BUENO, M. (1896). Celedonio Bernal. En *Cuentos e historias*. Bilbao: Imprenta de Müller y Zavaleta.
- (1902a). El retrato. En *A ras de tierra*. Valencia: Sempere Editor.
- (1902b). Vanidad. En *A ras de tierra*. Valencia: Sempere Editor.
- BUGAEV, B. N., *Andréi Biéli* (2007). *La paloma de plata* (trad. M. García Barris). Pamplona (Navarra): Laetoli.
- BURTY, P. (1880). *Grave imprudence*. París: G. Charpentier.
- CASTELAR, E. (1877). *Fra Filippo Lippi (novela histórica)*. Barcelona: Emilio Oliver y Compañía. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109807&page=1> [Consulta: 12/1/2020]
- (1910). *Ernesto (novela de costumbres)*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022878&page=1> [Consulta: 12/1/2020]
- CASTRO, R. de (1977). *El caballero de las botas azules*. En *Obras completas II* (comp. V. García Martí, aum. A. del Hoyo). Madrid: Aguilar.
- CATHER, W. (2001). *El canto de la alondra* (trad. E. Rodríguez-Halffter). Pre-Textos.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (2001). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (pr. M. Morán Turina). Madrid: Akal.
- CHAMPFLEURY, J. de (1859). *Œuvres nouvelles de Champfleury: Les amis de la nature* (pr. E. Duranty). París: Poulet-Malassis et de Broise. Digitalizado en Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114780f.texteImage> [Consulta: 3/2/2019]
- (1990). *Chien-Caillou: fantaisies d'hiver* (ed. B. Leuilliot). París: Editions des Cendres.
- CHÉJOV, A. (2014a). Arte. En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.

- (2014b). Cosas de Dargomizhski. En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2014c). El contrabajo y el flautista. En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2014d). El escritor. En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2014e). El orador. En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2014f). El pianista. En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2014g). El talento. En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2014h). Fracaso. En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2014i). Historia de un contrabajo. En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2014j). ¡Tsss! En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2014k). Un dramaturgo. En *Cuentos completos II [1885-1886]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2015a). El drama. En *Cuentos completos III [1887-1893]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2015b). Artist's Wives. En *The Prank: The Best of Young Chekhov* (intr. y trad. M. Bloshteyn). Nueva York: NYREV.
 - (2016a). El violín de Rothschild. En *Cuentos completos IV [1894-1903]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
 - (2016b). Reflexión. En *Cuentos completos IV [1894-1903]* (ed. P. M. Viejo). Madrid: Páginas de Espuma.
- CHESNEAU, E. (1879). *La Chimère*. París: G. Charpentier. Digitalizado en Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k963750.texteImage> [Consulta: 15/3/2020]

- CHIARI, P. (1763). *Il poeta o sia le avventure di D. Oliviero de Vega, poeta spagnuolo*. Parma: Filippo Carmignani.
- COMPAGNONI, G. (1827). *Las vigiliias de Tasso* (trad. M. de la Torre Lloreda). Valladolid de Michoacán: Imprenta del Estado.
- D'ANNUNZIO, G. (1900). *El fuego* (trad. T. Orts-Ramos). Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- (1991). *El placer* (ed. y trad. R. Scrimieri). Madrid: Cátedra.
- DAUDET, A. (2015a). Prólogo. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar, S. Blanco Márquez, A. Fernández García, M. García Muñoz, E. Gil Fernández, E. Jiménez Lago y M. Mairal Montero de Espinosa). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015b). La señora Heurtebise. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015c). El credo del amor. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015d). La transtiberina. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015e). Un matrimonio de cantantes. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015f). Un malentendido. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015g). Versión del marido. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

- (2015h). Vías de hecho. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015i). La bohemia en familia. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015j). Fragmento de una carta de mujer encontrada en la calle de Notre-Dame-des-Champs. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015k). La viuda de un gran hombre. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015l). La embustera. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015m). La condesa Irma. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015n). Las confidencias de una casaca de académico. En *Las mujeres de los artistas* (trad. H. Giner de los Ríos y eds. M. T. Abreu Escobar *et alii*). Madrid: Libros de la Ballena – Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- DESBORDES-VALMORE, M. (1992). *L'Atelier d'un peintre* (ed. G. Dottin). Lille: Miroirs.
- DICENTA, J. (1888). *El suicidio de Werther: drama en cuatro actos y en verso*. Madrid: Administración Lírico-Dramática. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000103191&page=1> [Consulta: 27/6/2020]
- (1894). *Luciano: drama en tres actos y en prosa*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000130541&page=1> [Consulta: 22/6/2020]

- (1913a). *Sobrevivirse: drama en tres actos y un prólogo, en prosa*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000104030&page=1> [Consulta: 25/7/2020]
- (1915). *Mi Venus*. Madrid: Biblioteca Hispania. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000243445&page=1>
- (1917). *El crimen de ayer: drama en tres actos*. Madrid: La Novela Teatral. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000140869&page=1> [Consulta: 24/7/2020]
- (1918). *Amor de artistas: comedia en cuatro actos*. Madrid: La Novela Teatral. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000140878&page=1> [Consulta: 22/7/2020]
- (1996a). Un divorcio. En *Cuentos I-III* (ed. J. A. Zueco). Calatayud (Zaragoza): Forum Tabulae.
- (1996b). Un autor al uso. En *Cuentos I-III* (ed. J. A. Zueco). Calatayud (Zaragoza): Forum Tabulae.
- (1996c). El retrato. En *Cuentos I-III* (ed. J. A. Zueco). Calatayud (Zaragoza): Forum Tabulae.
- (1996d). La viuda del grande hombre. En *Cuentos I-II* (ed. J. A. Zueco). Calatayud (Zaragoza): Forum Tabulae.
- (1996e). El tiesto de rosas. En *Cuentos I-III* (ed. J. A. Zueco). Calatayud (Zaragoza): Forum Tabulae.
- (1996f). Lo que sobra. En *Cuentos I-III* (ed. J. A. Zueco). Calatayud (Zaragoza): Forum Tabulae.
- (1996g). Luisa. En *Cuentos I-III* (ed. J. A. Zueco). Calatayud (Zaragoza): Forum Tabulae.
- (1996h). Página rota. En *Cuentos I-III* (ed. J. A. Zueco). Calatayud (Zaragoza): Forum Tabulae.
- (2015). *Por Bretaña* (ed. J. R. Trujillo). Madrid: Evohé.
- (2017). *Espumas y plomo: cartas sin sobre y otras crónicas sociales* (ed. J. R. Trujillo). Sevilla: Renacimiento.

- (2018a). *Encarnación*. En *Obra autobiográfica* (eds. J. Barreiro y A. del Moral). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- (2018b). *Crónicas viajeras* (ed. B. Sáez Martínez). Sevilla: Renacimiento.
- (2018c). *Mujeres* (ed. J. R. Trujillo). Madrid: Pigmalión.
- DIDEROT, D. (1994). *La paradoja del comediante* (H. Goro). Buenos Aires: Siglo Veinte.
- (2008). *El sobrino de Rameau* (trad. y ed. F. de Azúa). Barcelona: Verticales.
- DOSSI, C. (1994). Per me si va tra la perduta gente. En *Due racconti giovanili* (ed. P. Montefoschi). Roma: Salerno.
- (2018). *Vita di Alberto Pisani*. Milán: Garzanti.
- DOSTOIEVSKI, F. (1977). *Nétochka Nezvánova* (trad. anón.). Madrid: Club Internacional del Libro – Editorial Libra.
- (2011). *Humillados y ofendidos* (trads. V. Andresco Kuraitis y V. Andresco Peralta). Madrid: Alianza.
- (2019). *Memorias del subsuelo* (ed. y trad. B. Martinova). Madrid: Cátedra.
- DREISER, T. (1944). *El genio* (trad. J. Halperín). Buenos Aires: Futuro.
- DROBISCH, G. T. (1845a). Das Künstlerhaus. En *Kunstlernovellen*. Leipzig: Heirinch Hunger. Disponible en: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10107448-3> [Consulta: 2/11/2020]
- (1845b). Johann von Fiesole. En *Kunstlernovellen*. Leipzig: Heirinch Hunger.
- (1845c). Adelaide Giorgi. En *Kunstlernovellen*. Leipzig: Heirinch Hunger.
- (1845d). Das Invaliden Concert. En *Kunstlernovellen*. Leipzig: Heirinch Hunger.
- (1845e). Ludwig Devrient erste Schritte aus seiner künstlerischen. En *Kunstlernovellen*. Leipzig: Heirinch Hunger.
- (1845f). Aus Ludwig Devrients Leben. En *Kunstlernovellen*. Leipzig: Heirinch Hunger.
- (1845g). Nicolo Paganini. En *Kunstlernovellen*. Leipzig: Heirinch Hunger.
- DUMAS DAVY DE LA PAILLETERIE, A. (1900). *Adán, el pintor calabrés* (trad. anón.). Barcelona: Luis Tasso.

- (2008). *Pintores del Renacimiento* (trad. E. E. Barthelemy). Buenos Aires: Claridad.
- DUMAS, A. (ca. 1920). *Memorias de un reo (El proceso Clemenceau)* (trad. C. de Pineda). Barcelona: Ramón Sopena.
- DURANTY, E. (1881). La Simple vie du peintre Louis Martin. En *Le Pays des arts*. París: G. Charpentier. Digitalizado en Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62414g.image> [Consulta: 11/7/2020]
- (2013). *Le Peintre Marsabiel*. París: L'Échoppe.
- EÇA DE QUEIRÓS, J. M. (2008). *La capital* (trads. J. Coca y R. R. Aguilar). Barcelona: Acantilado.
- ERCKMANN, É. y CHATRIAN, A. (1984). El boceto misterioso. En *El boceto misterioso y otros relatos fantásticos* (ed. A. Aguilar Baltar). Barcelona: Forum.
- ESCAMILLA, P. (1873). La cabeza de San Pablo. Tradición extraordinaria. *El Periódico para Todos* (40), 632-634. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/escamilla/nb0247-la-cabeza-de-san-pablo/> [Consulta: 16/12/2020]
- FABRE, F. (1879). *Le Roman d'un peintre*. París: G. Charpentier. Disponible en Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64570882.texteImage> [Consulta: 17/6/2020]
- FALDELLA, G. (1874). *Il male dell'arte*. Turín: Luigi Beuf. Disponible en: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11184770_00005.html [Consulta: 26/2/2020]
- FAUST, S., *Camille Mauclair* (1904). *La Ville Lumière. Roman contemporain*. París: Société d'Éditions Littéraires et Artistiques – Librairie Paul Ollendorf. Disponible en Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81051r.image> [Consulta: 3/4/2020]
- (1930). *La Vie humiliée de Henri Heine*. París: Plon.
- FEUILLET, O. (1890). *Honor de artista* (trad. anón.). Madrid: Sáez de Jubera. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000211067&page=1> [Consulta: 28/12/2019]

- FLAUBERT, G. (1983). *La educación sentimental* (trad. M. Salabert). Madrid: Alianza Editorial.
- (2004). *La tentación de San Antonio* (trad. G. Palacios). Madrid: Cátedra.
- FOGAZZARO, A. (1911). *El misterio del poeta* (trad. F. J. Godo). Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- (1912). *Malombra* (trad. F. J. Godo). Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- FOSCOLO, U. (1993). *Las últimas cartas de Jacopo Ortis* (ed. y trad. A. Valentinetti). Madrid: Cátedra.
- FROMENTIN, E. (2014). *Dominique* (trad. E. Calatayud Herrero). Madrid: Ardicia.
- GANIVET, Á. (1983). *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (ed. L. Rivkin). Madrid: Cátedra.
- (1999a). *El escultor de su alma* (est. pr. M. C. Díaz de Alda Heikkilä). Granada: Universidad de Granada – Archivum.
- GAUTIER, T. (1866a). Le Berger. En *La Peau de tigre*. París: Michel Lévy Frères. Digitalizado en Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5749720r/f140> [Consulta: 3/9/2020]
- (1866b). Feuillet de l'Album d'un jeune rapin. En *La Peau de tigre*. París: Michel Lévy Frères.
- (1944). *El vellocino de oro* (trad. R. Orti-Ramos). La Plata: Calomino.
- (1985). La cafetera. En *Relatos fantásticos I* (trad. P. A. Jiménez Burillo). Barcelona: Forum.
- GIDE, A. (1954). *Los cuadernos y las poesías de André Walter* (trad. F. L. Solero). Buenos Aires: Schapire.
- (2003). *Paludes* (trad. C. Yepes). Barcelona: Alba.
- GOBIN, A. (1882). *À l'atelier*. París: P. Ollendorf.
- GOETHE, J. W. von (1987a). *Odisea, deificación y apoteosis del artista*. En *Obras completas III* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
- (1987b). *Torquato Tasso*. En *Obras completas III* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.

- (1990a). Sobre literatura y vida [Miscelánea]. En *Obras completas I* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
 - (1990b). El hijo de las musas. En *Obras completas I* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
 - (1990c). Canción matinal del artista. En *Obras completas I* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
 - (1990d). Monólogo del aficionado. En *Obras completas I* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
 - (1990e). Crítico y artista. En *Obras completas I* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
 - (1990f). Fuero y derecho del artista. En *Obras completas I* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
 - (1990g). Canción vespertina del artista. En *Obras completas I* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
 - (1990h). Canción del artista. En *Obras completas I* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
 - (1990i). Clave poética. En *Obras completas I* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
 - (1990j). Pigmalión. En *Obras completas I* (trad. y ed. R. Cansinos-Assens). Madrid: Aguilar.
 - (2001). *Las desventuras del joven Werther* (trad. M. J. González). Madrid: Cátedra.
 - (2017). *Los años itinerantes de Wilhelm Meister* (trad. y ed. M. Salmerón). Madrid: Cátedra.
 - (2019). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (trad. y ed. M. Salmerón). Madrid: Cátedra.
- GÓGOL, N. (2017a). La avenida Nevsky. En *Cuentos de San Petersburgo* (trad. A. Hermsillo). Madrid: Cátedra.
- (2017b). El retrato. En *Cuentos de San Petersburgo* (trad. A. Hermsillo). Madrid: Cátedra.

- GOLDONI, C. (1953). *Il poeta fanatico*. En *Tutte le opere di Carlo Goldoni: Commedie III* (ed. G. Ortolani). Milán: Mondadori.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1905). La suprema voluptuosidad. En *Los labios alucinados*. Barcelona: Vida Literaria.
- (1900). *Bohemia sentimental*. Barcelona: Ramón Sopena. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129781&page=1> [Consulta: 17/5/2018]
- (1995a). *Bohemia sentimental*. En *Tres novelas inmorales* (ed. J. M. Martínez Cachero). Madrid: Cultura Hispánica.
- (1995b). *Pobre clown*. En *Tres novelas inmorales* (ed. J. M. Martínez Cachero). Madrid: Cultura Hispánica.
- GONCOURT, E. y J. (1904). *La modelo (Manette Salomón)*, (trad. E. Heras; ilustr. G. Camps). Barcelona-Madrid: F. Granada y C^a.
- (1951). *Charles Demailly* (trad. L. Ruiz Contreras). Madrid: Aguilar.
- GOZZI, G. (1993). *Un nobilissimo pittore di Firenze*. En *Novelle italiane. Il Cinquecento. Il Seicento. Il Settecento* (eds. M. Ciccuto y D. Conrieri). Milán: Garzanti.
- GRILLPARZER, F. (1961). *El pobre músico* (trad. R. E. Modern). Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- GUALDO, L. (2012a). Allucinazione. En *La gran rivale*. Hamburgo: Tredition Classics.
- (2012b). Capriccio. En *La gran rivale*. Hamburgo: Tredition Classics.
- (2012c). La canzone di Weber. En *La gran rivale*. Hamburgo: Tredition Classics.
- (2012d). La gran rivale. En *La gran rivale*. Hamburgo: Tredition Classics.
- (2012e). Una scommessa. En *La gran rivale*. Hamburgo: Tredition Classics.
- (2012f). Il viaggio del duca Giorgio. En *La gran rivale*. Hamburgo: Tredition Classics.
- (2012g). Narcisa. En *La gran rivale*. Hamburgo: Tredition Classics.
- (2012h). La villa d'Ostelio. En *La gran rivale*. Hamburgo: Tredition Classics.
- HAWTHORNE, N. (2007a). El retrato de Edward Randolph. En *Cuentos contados dos veces* (trad. M. Cohen). Barcelona: Acantilado.

- (2007b). Los retratos proféticos. En *Cuentos contados dos veces* (trad. M. Cohen). Barcelona: Acantilado.
- (2009a). La talla de Drowne. En *Musgos de una vieja casa parroquial* (trad. M. Cohen). Barcelona: Acantilado.
- (2009b). El artista de lo bello. En *Musgos de una vieja casa parroquial* (trad. M. Cohen). Barcelona: Acantilado.
- (2010). *El fauno de mármol* (trad. M. C. Martín Sanz). Barcelona: Blacklist.
- HEINSE, W. (2004). *Ardinghella y las islas afortunadas* (trad. E. Barjau). Valencia: Pre-Textos.
- HESSE, H. (2009). *Peter Camenzind* (trad. J. Ruiz Ruiz). Madrid: Alianza.
- HOFFMANN, E. T. A. (1997). *Opiniones del gato Murr* (ed. A. Pérez y trad. C. Fortea). Madrid: Cátedra.
- (2014a). El caballero Gluck. En *Cuentos completos* (ed. E. Pascual; trads. C. y R. Lupiani y J. Sierra). Madrid: Cátedra.
- (2014b). *Kreisleriana*. En *Cuentos completos* (ed. E. Pascual; trads. C. y R. Lupiani y J. Sierra). Madrid: Cátedra.
- (2014c). La iglesia jesuita de G***. En *Cuentos completos* (ed. E. Pascual; trads. C. y R. Lupiani y J. Sierra). Madrid: Cátedra.
- (2014d). Consejero Krespel. En *Cuentos completos* (ed. E. Pascual; trads. C. y R. Lupiani y J. Sierra). Madrid: Cátedra.
- (2014e). El calderón. En *Cuentos completos* (ed. E. Pascual; trads. C. y R. Lupiani y J. Sierra). Madrid: Cátedra.
- (2014f). El poeta y el compositor. En *Cuentos completos* (ed. E. Pascual; trads. C. y R. Lupiani y J. Sierra). Madrid: Cátedra.
- (2014g). El Salón del Rey Arturo. En *Cuentos completos* (ed. E. Pascual; trads. C. y R. Lupiani y J. Sierra). Madrid: Cátedra.
- (2014h). *Signor Formica*. En *Cuentos completos* (ed. E. Pascual; trads. C. y R. Lupiani y J. Sierra). Madrid: Cátedra.

- HÖLDERLIN, F. (2015). *Hiperión o El eremita en Grecia* (trad. J. Munárriz). Madrid: Hiperión.
- HUGO, V. (1967). *Cromwell* (trad. J. Labaila). Madrid: Espasa Calpe.
- (1972a). «Réponse à un acte d'accusation». En *Les Contemplations* (intr. J. Gaudon). París: Le Livre de Poche.
- (1972b). «Quelques mots a un autre». En *Les Contemplations* (intr. J. Gaudon). París: Le Livre de Poche.
- (2010). *Nuestra Señora de París* (ed. E. González Miguel; trad. M. A. Hoyos Ruiz y E. González Miguel). Madrid: Cátedra.
- (2011). *El último día de un condenado a muerte / Claude Gueux* (trad. M. Armiño). Madrid: Valdemar.
- HUYSMANS, J. K. (2012). *A contrapelo* (trad. J. Herrero). Madrid: Cátedra.
- IBSEN, H. (1973). *Al despertar de nuestra muerte*. En *Teatro completo* (trads. M. Winaerts, E. Wasteson y G. Gómez de la Mata). Madrid: Aguilar.
- IRVING, W. (2002). La aventura de mi tío. En *La leyenda de Sleepy Hollow y otros cuentos* (trad. J. L. Moreno Ruiz). Madrid: Valdemar.
- ISAACSON, W. (2018). *Leonardo da Vinci: la biografía* (trad. J. Ainaud Escudero). Madrid: Debate.
- JAMES, H. (1993). *La musa trágica* (trad. F. Jadraque). Barcelona: Seix Barral.
- (2009). *Roderick Hudson* (trad. P. Calatayud). Barcelona: Verticales.
- (2017a). La historia de una obra maestra. En *Cuentos completos (1864-1878) I* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2017b). La Madonna del futuro. En *Cuentos completos (1864-1878) I* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2017c). Un paisajista. En *Cuentos completos (1864-1878) I* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2018a). La lección del maestro. En *Cuentos completos (1879-1894) II* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

- (2018b). El autor de Beltraffio. En *Cuentos completos (1879-1894) II* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2018c). La cosa auténtica. En *Cuentos completos (1879-1894) II* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2018d). Greville Fane. En *Cuentos completos (1879-1894) II* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2018e). Los años intermedios. En *Cuentos completos (1879-1894) II* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2018f). La muerte del león. En *Cuentos completos (1879-1894) II* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2019a). La próxima vez. En *Cuentos completos (1895-1910) III* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2019b). La figura en la alfombra. En *Cuentos completos (1895-1910) III* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2019c). La verdadera actitud correcta. En *Cuentos completos (1895-1910) III* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2019d). La pátina del tiempo. En *Cuentos completos (1895-1910) III* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2019e). El Holbein de Lady Beldonald. En *Cuentos completos (1895-1910) III* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- (2019f). Alas rotas. En *Cuentos completos (1895-1910) III* (ed. E. Berti y colab. S. Biedma). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- JOHNSON, S. (1988). *Vidas de los poetas ingleses* (ed. Bernd Dietz). Madrid: Cátedra.
- JOURDAIN, F. (1893). *L'Atelier Chantorel: mœurs d'artistes*. París: G. Charpentier et E. Fasquelle.
- JOYCE, J. (1995). *Retrato del artista adolescente* (trad. D. Alonso). Lumen.
- KAFKA, F. (2011a). Un artista del hambre. En *La transformación y otros relatos* (eds. y trads. Á. Camargo y B. Kretzschmar). Madrid: Cátedra.

- (2011b). Josefina la cantante o El pueblo de los ratones. En *La transformación y otros relatos* (eds. y trads. Á. Camargo y B. Kretzschmar). Madrid: Cátedra.
- (2011c). Mucho ruido. En *La transformación y otros relatos* (eds. y trads. Á. Camargo y B. Kretzschmar). Madrid: Cátedra.
- KELLER, G. (2001). *Enrique el Verde* (trad. I. Hernández). Madrid: Espasa Calpe.
- KIPLING, R. (2006). *La luz que se apaga* (trad. J. L. Calleja). Madrid: El Cobre.
- LARRA Y WETORET, L. M. de (1858). *La gota de tinta*. Madrid: La Iberia. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000205990&page=1> [Consulta: 10/10/2018]
- LARRUBIERA, A. (1-I-1894). Don Seráfico. *Ilustración Artística* (671), 708. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/larrubiera/nb0040-don-serafico/> [Consulta: 16/12/2020]
- (15-XI-1901). El gato del poeta. *La Ilustración Española y Americana* (42), 282-283. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/larrubiera/nb0454-el-gato-del-poeta/> [Consulta: 16/12/2020]
- (8-VI-1901). La sala del crimen. *La Ilustración Española y Americana* (45), 343-346. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/larrubiera/nb0373-la-sala-del-crimen/> [Consulta: 16/12/2020]
- (8-I-1906). Barbarroja. *La Ilustración Española y Americana* (1), 13-15. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/larrubiera/nb0045-barbarroja/> [Consulta: 16/12/2020]
- (22-I-1906). El hombre del violín roto. *La Ilustración Española y Americana* (3), 50-51. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/larrubiera/nb0094-el-hombre-del-violin-roto/> [Consulta: 16/12/2020]
- (1910). Cuento de Nochebuena. *La Ilustración Española y Americana* (¿?). Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/larrubiera/nb0044-cuento-de-nochebuena/> [Consulta: 16/12/2020]
- LAWRENCE, D. H. (1983). *Hijos y amantes* (trad. L. de la Plaza). Madrid: Alianza.
- LEWIS, W. (2010). *Tarr*. Oxford: OUP Oxford.
- LONDON, J. (2007). *Martin Eden* (trad. M. Salís). Barcelona: Alba Editorial.

- LÓPEZ BAGO (18-VIII-1884). El estreno de la vida. *El Imparcial* (s.n.) 3-4. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/lopez-bago/nb0042-el-estreno-de-la-vida/> [Consulta: 16/12/2020]
- (1884). *El periodista (novela política)*. Madrid: F. Bueno y Cía. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000246181&page=1> [Consulta: 14/4/2016]
- (1885b). *La buscona (novela médico-social)*. Madrid: Casa Editorial de Mariano Núñez Samper.
- (1885c). *La querida (novela social)*. Madrid: Juan Muñoz.
- LUSTONÓ, E. (29-I-1874). Una aventura de Mendelssohn. *El Periódico para Todos* (29), 455-458. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/lustono/nb0167-una-aventura-de-mendelssohn/> [Consulta: 16/12/2020]
- (8-XI-1881). El cuadro de la chanfaina. *La Ilustración Española y Americana* (61), 278. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/lustono/nb0156-el-cuadro-de-la-chanfaina/> [Consulta: 16/12/2020]
- MANN, T. (1994). *Tonio Kröger / Tristán* (trad. O. Strunk). Barcelona: Edhasa.
- (2005). *La muerte en Venecia* (trad. J. J. del Solar). Barcelona: Edhasa.
- MARONTEL, J.-F. (1968). Les Souvenirs du coin du feu. En *Œuvres complètes II*. Genève: Slatkine Reprints.
- MARTÍ, J. (1994). *Lucía Jerez* (ed. C. J. Morales). Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ RUIZ, J., *Azorín* (1975a). El maestro. En *Bohemia*. En *Obras completas* (ed. Á. Cruz Rueda). Madrid: Aguilar.
- (1975b). Envidia. En *Bohemia*. En *Obras completas* (ed. Á. Cruz Rueda). Madrid: Aguilar.
- (1975c). Fragmento. En *Bohemia*. En *Obras completas* (ed. Á. Cruz Rueda). Madrid: Aguilar.
- (1975d). La ley. En *Bohemia*. En *Obras completas* (ed. Á. Cruz Rueda). Madrid: Aguilar.
- (1975e). Paisajes. En *Bohemia*. En *Obras completas* (ed. Á. Cruz Rueda). Madrid: Aguilar.

- (1975f). Una mujer. En *Bohemia*. En *Obras completas* (ed. Á. Cruz Rueda). Madrid: Aguilar.
- (1990). *Las confesiones de un pequeño filósofo* (ed. J. M. Martínez Cachero). Madrid: Espasa Calpe.
- (1991). Antonio Azorín. *Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor* (ed. M. M. Pérez López). Madrid: Cátedra.
- (2000). *Diario de un enfermo* (ed. F. J. Martín). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2020). *La voluntad* (ed. M. Martínez del Portal). Madrid: Cátedra.
- MATA, P. (1842). *El poeta y el banquero. Escenas contemporáneas de la revolución española*. Barcelona: Imprenta del Constitucional.
- MATHEU, J. M. (19-V-1879). El doctor Gravidius. *El Imparcial* (4290), 4. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/matheu/nb0175-el-doctor-gravidius/> [Consulta: 16/12/2020]
- (26-X/2-XII-1889). Poesía y realidad. *La Ilustración Ibérica* (356 y 357), 675 y 691.
- MAUPASSANT, G. (2008). *Fuerte como la muerte* (trad. J. Albiñana). Madrid: Alianza Editorial.
- (2011a). El hombre-mujerzuela. En *Cuentos completos I* (trad. M. Armiño). Madrid: Páginas de Espuma.
- (2011b). Un sabio. En *Cuentos completos I* (trad. M. Armiño). Madrid: Páginas de Espuma.
- (2011c). La modelo. En *Cuentos completos I* (trad. M. Armiño). Madrid: Páginas de Espuma.
- (2011d). La tumba. En *Cuentos completos II* (trad. M. Armiño). Madrid: Páginas de Espuma.
- MAZAS, J. (1887). La modelo. *El Globo* (¿?). Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/mazas/nb0468-la-modelo/> [Consulta: 16/12/2020]
- MÉRIMÉE, P. (2010). *Carmen* (ed. y trad. L. López Jiménez y L. E. López Esteve). Madrid: Cátedra.

- (2011). *La venus de Ille* (trad. M. Serrat Crespo). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- MIRBEAU, O. (ca. 1930). *El calvario* (trad. anón.) Valencia: Biblioteca de Estudios.
- (2006). *En el cielo* (trad. D. Attala). Barcelona: Ediciones Barataria.
- MIRÓ, G. (1986). *La palma rota*. En *Novelas cortas* (ed. M. Á. Lozano Marco). Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia – Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- (2015). *La novela de mi amigo* (ed. G. Laín Corona). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- MOREAU-VAUTHIER, C. (1892). *La Vie d'artiste*. París: E. Plon, Nourrit et Cie.
Digitalizado en Gallica:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5445500b.texteImage> [Consulta: 3/1/2018]
- (1894). *La Vie d'artiste: maquettes et pastels*. París: E. Plon, Nourrit et Cie.
Digitalizado en Gallica:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86307736.texteImage> [Consulta: 3/1/2018]
- (1896). *Les Rapins*. París: Flammarion. Digitalizado en Gallica:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5814090v.texteImage> [Consulta: 9/1/2018]
- MÖRIKE, E. (2006). *Mozart, camino de Praga y los poemas musicados por Hugo Wolf* (trad. M. Sáez). Barcelona: Alba.
- MORITZ, K. P. (1998). *Anton Reiser* (trad. C. Gauger). Valencia: Pre-Textos.
- MURGER, H. (2001). *Escenas de la vida bohemia* (trad. M. Giménez Saurina). Mataró: Montesinos.
- MUSSET, A. de (2001). *El hijo de Tiziano* (trad. M. Ranch Maestro). Barcelona: Littera.
- (2002). *Confesiones de un hijo del siglo* (trad. M. Giné Janer). Madrid: Cátedra.
- NODIER, C. (1919). *El pintor de Salzburgo* (trad. T. Orts-Ramos). Buenos Aires: La Nación.
- (1827). *Jean Sbogar, novela escrita en francés por Carlos Nodier* (trad. anón.). París: Impr. de J. Smith.
- (2008). *Jean Sbogar* (trad. catalana J. Verdegal). Valencia: Tres i Quatre.

- NOVALIS, Hardenberg, G. P. F. von (1999). *Heinrich von Ofterdingen* (trad. E. Barjau). Barcelona: RBA.
- OCHOA, E. de (1855). Los Guerrilleros. Novela. Primera Parte. Laureano. *Revista Española de Ambos Mundos III*, 77-103, 213-240, 349-378, 511.
- ODÓIEVSKI, V. (1990). El fantasma. En *Cuentos rusos de magia y brujería* (trads. A. Marián y E. Llanos). Las Rozas de Madrid (Madrid): Heptada.
- (1991a). [Troisième nuit] Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi. En *Les Nuits russes* (trad. M. Graf). Lausanne: L'Âge d'Homme.
- (1991b). [Sixième nuit] Le Dernier quatuor de Beethoven. En *Les Nuits russes*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- (1991c). [Septième nuit] L'Improvisateur. En *Les Nuits russes*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- (1991d). [Huitième nuit] Sébastien Bach. En *Les Nuits russes*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- (1997). *Russian Nights* (trads. O. Koshansky-Olienikov y R. E. Matlaw). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- (2010a). El día de Año Nuevo. En *El día de Año Nuevo y otros cuentos maravillosos* (trads. J. y M. Womack). Madrid: Nevsky Prospects.
- (2010b). El artista. En *El día de Año Nuevo y otros cuentos maravillosos* (trads. J. y M. Womack). Madrid: Nevsky Prospects.
- ORTEGA MUNILLA, J. (19-V-1879). Tremielga. *El Imparcial* (4290), 4. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/ortega-munilla/nb0174-tremielga/> [Consulta: 16/12/2020]
- PALACIO VALDÉS, A. (1923). *El origen del pensamiento*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- (2004). *El idilio de un enfermo. Novela de costumbres* (ed. F. Trinidad). Laviana: Ayuntamiento de Laviana.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1988). *El museo pictórico y escala óptica III: El parnaso español pintoresco laureado* (pr. J. A. Céan y Bermúdez). Madrid: Aguilar.

- PARDO BAZÁN, E. (1988). Desheredado. *Lucanor* (2), 116-121.
- (1990a). Desquite. En *Cuentos completos I* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990b). La inspiración. En *Cuentos completos I* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990c). Sor Aparición. En *Cuentos completos I* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990d). El ruido. En *Cuentos completos I* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990e). El cinco de copas. En *Cuentos completos I* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990f). Linda. En *Cuentos completos I* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990g). En verso. En *Cuentos completos I* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990h). Inspiración. En *Cuentos completos II* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990i). La palinodia. En *Cuentos completos II* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990j). Primavera moderna. En *Cuentos completos III* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990k). Clave. En *Cuentos completos III* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990l). Recompensa. En *Cuentos completos III* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990m). La Nochebuena en el infierno. En *Cuentos completos IV* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990n). La mariposa de pedrería. En *Cuentos completos IV* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.

- (1990). Desencanto. En *Cuentos completos IV* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990ñ). Medio ambiente. En *Cuentos completos IV* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1990o). Perdón. En *Cuentos completos IV* (ed. J. Núñez Paredes). Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- (1991). *La Quimera* (ed. M. Mayoral). Madrid: Cátedra.
- (1999a). *El Cisne de Vilamorta*. En D. Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), *Obras Completas I*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2000). *La sirena negra*. En D. Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), *Obras Completas V*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2002). La muerte del poeta. En D. Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), *Obras completas VI*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- PATER, W. (1942). *Retratos imaginarios* (trad. J. Farrán y Mayoral). Barcelona: Aymá.
- PEREDA, J. M. de (1990). *Pedro Sánchez* (ed. J. M. González Herrán). Madrid: Espasa Calpe.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1970). *La pata de la raposa* (ed. A. Amorós). Barcelona: Labor.
- (1991). *Troteras y danzaderas* (ed. A. Amorós). Madrid: Castalia.
- PÉREZ ESCRICH, E. (1875). *El frac azul (memorias de un joven flaco)*. Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000069115&page=1> [Consulta: 9/11/2019]
- PÉREZ GALDÓS, B. (2001). *Lo prohibido* (ed. J. Whiston). Madrid: Cátedra.
- (2002). *El Doctor Centeno* (ed. J. C. Mainer). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2008). *La incógnita* (ed. Y. Arencibia). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- (2011a). *La sombra*. Madrid: Eneida.
- (2011b). *La desheredada* (ed. G. Gullón). Madrid: Cátedra.
- (2011c). *Tormento* (ed. A. Porras). Madrid: Castalia.

- (2019). *Torquemada en la hoguera*. En *Las novelas de Torquemada* (ed. I. J. López). Madrid: Cátedra.
- (2020). *Tristana* (eds. I. González y G. Sevilla). Madrid: Cátedra.
- PERKINS GILMAN, C. A. (2002). *El tapiz amarillo* (trad. M. Glantz). México D.F.: Siglo XXI.
- PESSOA, F. (2011). *Libro del desasosiego* (trad. y ed. Á. Crespo). Barcelona: Seix Barral.
- PETRUCCCELLI DELLA GATTINA, F. (1879). *Giorgione. Romanzo storico*. Roma: Stabilimento Tipografico Italiano.
- PICÓN, J. O. (1918). *Juan Vulgar*. Madrid: Renacimiento. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075088&page=1> [Consulta: 6/2/2020]
- (2008a). Sabandijas literarias. En *Cuentos completos I* (ed. E. Gutiérrez Díaz-Bernardo). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2008b). Confesiones. En *Cuentos completos II* (ed. E. Gutiérrez Díaz-Bernardo). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2008c). La cuarta virtud. En *Cuentos completos II* (ed. E. Gutiérrez Díaz-Bernardo). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- POE, E. A. (2011). El retrato ovalado. En *Cuentos* (trad. J. Gómez de la Serna). Barcelona: Mondadori.
- POLEVÓI, N. A. (1988). *El pintor* [Живописец; *Zhivopisets*]. En *Sueños y vida* [Мечты и жизнь]. Moscú: Rusia Soviética [Москва: Советская Россия].
- PROUST, M. (2013). *Por el camino de Swann* (trad. P. Salinas). Madrid: Alianza.
- PUSHKIN, A. (1967). Noches egipcias. En *Obras escogidas* (trad. I. Tchernova). Madrid: Aguilar.
- RICHTER, J. P. (1981). *La edad del pavo* (trad. M. Olasagasti). Madrid: Alianza.
- RILKE, R. M. (2016a). De uno que escucha a las piedras. En *Historias del buen Dios* (trad. P. Martino). Madrid: Cátedra.
- (2016b). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (trad. P. Martino). Madrid: Cátedra.
- RIMBAUD, A. (1994). *Una temporada en el infierno* (trad. G. Celaya). Madrid: Visor.

- RIQUER, M. de (2004). *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona: Acantilado.
- RIVAS, Á. de Saavedra, duque de (2004). *Don Álvaro o la fuerza del sino* (ed. A. Sánchez). Madrid: Cátedra.
- RIVERA, L. (1855). *Hijos de la fortuna: novela original de costumbres españolas*. Madrid: J. de M. González.
- RODRÍGUEZ CHAVES, Á. (7-XII-1885). El enterrador de Valsombreda. *Ilustración Artística* (206), 386-387. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/rodriguez-chaves/nb0176-el-enterrador-de-valsombreda/> [Consulta: 16/12/2020]
- RODRÍGUEZ SOLÍS, E. (1884). *Eva: estudio social*. Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val.
- ROLDÁN, A. (1910). *Sobre el cieno (Amores de un poeta y una ramera)*. Madrid: Librería de Pueyo.
- ROLLAND, R. (2001). *Juan Cristóbal* (trads. y eds. M. E. Ferrer Cutié y C. Pérez Casal). La Habana: Ediciones Huracán.
- RONCARD, P. de (1866). Elegie en forme d'epitaphe. En *Œuvres complètes de P. de Ronsard VII* (ed. P. Blanchemain). París: Librairie A. Franck. Digitalizado en Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27781t> [Consulta: 11/6/2020]
- SÁ-CARNEIRO, M. (2000). *Locura...* (ed. y trad. P. Mireles). Madrid: Celeste Ediciones.
- (2014). *Resurrección*. En *El cielo en llamas* (trad. J. J. Álvarez Galán). Madrid: Gadir.
- SACCHETTI, R. (1968). *Entusiasmi* (ed. C. Colicchi). Roma: Cappelli Editore.
- (1973). *Cesare Mariani: racconto* (ed. G. Catalano). Florencia: Vallecchi.
- (1979). Eufrosina. Lettere da Sorrento. En *Il forno della marchesa e altri racconti* (ed. G. Zaccaria). Florencia: Olschki.
- SALGARI, E. (2015). *La bohemia italiana* (trads. y eds. S. Ameri y J. C. Abril). Torrelavega (Cantabria): Quálea.
- SAWA, A. (1977). *Iluminaciones en la sombra* (ed. I. M. Zavala). Madrid: Alhambra.
- (2009). *Declaración de un vencido* (ed. F. Gutiérrez Carbajo). Madrid: Cátedra.

- (2013). *La mujer de todo el mundo* (eds. Y. Benjamin, M. B. Castañón Moreschi, N. Martínez Alcocer, M. Rodríguez Pedrosa, N. Sánchez Ramos y M. Valle). Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid – Libros de la Ballena.
- SCHLEGEL, F. (2015). *Lucinde* (trad. Miguel Oliva). Madrid: Escolar y Mayo.
- SCHURÉ, É. (2003). *Le Double*. París: Triades.
- SCOTT, W. (2001). La habitación tapizada. En *La habitación tapizada y otros relatos* (trad. J. L. Moreno Ruiz). Madrid: Valdemar.
- SERRANO DE WILSON, E. baronesa de. (12-I-1875). Las almas gemelas. *El Periódico para Todos* (12), 181-183. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/wilson/nb0387-las-almas-gemelas/> [Consulta: 16/12/2020]
- SILES, J. de (8-X-1883). Un piano de Erard. Ilustración artística (93), 326. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/siles/nb0069-un-piano-de-erard/> [Consulta: 16/12/2020]
- (29-VII-1899). El palacio encantado. *Iris* (12), 6-7. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/siles/nb0276-el-palacio-encantado/> [Consulta: 16/12/2020]
- (8-IX-1900). El tocador de guitarra. *Iris* (70), 15-16. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/siles/nb0327-el-tocador-de-guitarra/> [Consulta: 16/12/2020]
- (1-III-1902). La melena negra. *Iris* (147), 5-7. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/siles/nb0383-la-melena-negra/> [Consulta: 16/12/2020]
- STAËL, A.-L. G. Necker, madame de (2010). *Corinne o Italia* (trad. P. M. de Olive). Madrid: Funambulista.
- TARCHETTI, I. U. (1967). *Storia di un ideale*. En *Tutte le opere II* (ed. E. Ghidetti). Bolonia: Cappelli.
- (1991). *Fosca* (trad. C. Marchante). Barcelona: Sirmio.
- (2017). *Amore nell'arte*. Turín: Lindau.

- (2018). *L'innamorato della montagna*. Turín: Lindau.
- TÁRRAGO Y MATEOS, T. (3-II-1875). Un fraile y un arquitecto. *El Periódico para Todos* (34), 532-533. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/tarrago-y-mateos/nb0303-un-fraile-y-un-arquitecto/> [Consulta: 16/12/2020]
- (10-I-1877). La sinfonía infernal. *El Periódico para Todos* (10), 150-151. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/tarrago-y-mateos/nb0442-la-sinfonia-infernal/> [Consulta: 16/12/2020]
- (8-II-1882). El tulipán negro. *El Periódico para Todos* (40), 632-634. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/tarrago-y-mateos/nb0256-el-tulipan-negro/> [Consulta: 16/12/2020]
- TIECK, L. (1823). *Sternbald, ou le Peintre voyageur* (trad. I. de Montolieu). París: Masson.
- TOLSTÓI, L. (1977). El músico Alberto. En *Cuentos* (trad. anón.). Madrid: Editorial Libra.
- (2011). *Anna Karénina* (ed. J. Pérez Sacristán, trads. L. Sureda y A. Santiago). Madrid: Cátedra.
- (2012). *La sonata a Kreutzer* (trads. I. y L. Andresco). Madrid: Alianza.
- UNAMUNO, M. de (2008). *Amor y pedagogía* (ed. J. Barella). Madrid: Alianza.
- (2019). *Niebla* (ed. M. J. Valdés). Madrid: Cátedra.
- VAL, L. de (1903). *La bohème (vida bohemia) I-II*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí.
- VALERA, J. (1970). *Las ilusiones del doctor Faustino* (ed. C. C. DeCoster). Madrid: Alianza.
- VALLE-INCLÁN, R. M. del (2011). *Sonata de otoño / Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín* (ed. L. Schiavo). Madrid: Espasa.
- (2017). *Luces de bohemia* (ed. F. Caudet). Madrid: Cátedra.
- VASARI, G. (2013). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (ed. A. Ávila). Madrid: Cátedra.
- VERGA, G. (1924). *Eva* (trad. R. Cansinos-Assens). Madrid: Editorial América.

- VERRI, A. (1975). *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*. En *I romanzi* (ed. L. Martinelli). Rávena: Longo.
- VIGNY, A. de (2001). *Stello* (trad. N. González Ruiz). Madrid: Ekoty.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. (2017). El secreto de la antigua música. En *Cuentos crueles [completos]* (trad. M. Armiño). Madrid: Valdemar.
- VIÑAZA, C. Muñoz y Manzano, conde de la (1992). *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Valencia: Librerías París-Valencia.
- WACKENRODER, W. H. (2008). *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* (trad. H. Canal). Oviedo: KRK.
- WALPOLE, H. (1969). *Anecdotes of painting in England I-IV*. Nueva York: Arno Press.
- (2008). *El castillo de Otranto* (trad. J. L. Moreno Ruiz). Madrid: Valdemar.
- WILDE, O. (2010). *El retrato de Dorian Gray* (trad. B. Briggent). Barcelona: Plutón.
- ZAHONERO, J. (1890). *Bullanga*. Madrid: Imprenta de Fortanet. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000247985&page=1> [Consulta: 14/11/2016]
- (17-II-1900). El retrato de don Birolé. *Iris. Revista semanal ilustrada* (41). Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/zahonero/nb0453-el-retrato-de-don-birole/> [Consulta: 16/12/2020]
- (1904). *Carne y alma*. Madrid: Tipografía Española. Digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000252254&page=1> [Consulta: 16/9/2020]
- (8-III-1905). Begolini, el músico errante. *La Ilustración Española y Americana* (9), 6-7. Disponible en: <https://gansoypulpo.com/autor/zahonero/nb0131-begolini-el-musico-errante/> [Consulta: 16/12/2020]
- (2013). *Testavana* (ed. J. Arribas). Ávila: Caldeandrín Ediciones.
- ZAMACOIS, E. (1899a). El ideal. En *Vértigos*. París: Garnier.
- (1899b). Cómo escriben los autores. En *Vértigos*. París: Garnier.
- (1899c). Cuatro hojas de la cartera de A. O. En *Vértigos*. París: Garnier.

- (1899d). Los genios. En *Vértigos*. París: Garnier.
- (1900). La herencia de un gran hombre. En *De carne y hueso*. Barcelona: Ramón Sopena.
- (1901). Junto al fuego. En *Horas crueles*. Barcelona: Ramón Sopena.
- (1917). *El punto negro*. Barcelona: Ramón Sopena.
- (1921). *La estatua*. Barcelona: Ramón Sopena.
- (1923). *La quimera*. Barcelona: Ramón Sopena.
- (1925). *Duelo a muerte*. Barcelona: Ramón Sopena.
- ZOLA, E. (2002a). *Thérèse Raquin*. En *Obras selectas* (trad. M. Armiño). Madrid: Espasa Calpe.
- (2015). *La obra* (trad. J. R. Monreal). Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona): Penguin Clásicos.