

***EL PRERRAFaelISMO Y LOS AUTORES DEL 98***

MONTSERRAT ESCARTÍN GUAL  
Universidad de Gerona



Quisiéramos hablar de un precursor de la actitud idealista que marcó la Europa finisecular y a los autores del 98 en sus primeras obras. Nos referimos al Prerrafaelismo,<sup>150</sup> cuyo ideario se conoció en España a través de traducciones, ediciones y revistas catalanas.<sup>1</sup>

El movimiento nació en Londres (1848) donde sus miembros se erigieron en sociedad secreta, la *Pre-Raphaelite Brotherhood* o Hermandad prerrafaelita,<sup>2</sup> para acometer una cruzada en la que el artista era sacerdote de la *religión del arte*,<sup>3</sup> con sus iniciados y mitología, frente al pragmatismo y masificación que conllevaba el progreso. Su principal ideólogo fue J. Ruskin (1819-1900)<sup>4</sup> quien con su libro *Modern Painters* indujo a toda una generación de pintores a rendir culto a la Naturaleza, y a ver en el Arte un refugio ante la fealdad de la vida. Su rechazo al industrialismo, por embrutecer la obra de Dios, le llevó a profetizar que la civilización moderna acabaría deteriorando la

<sup>1</sup> Es muy escasa la bibliografía del Prerrafaelismo en las letras españolas (vid. Gullón, Ricardo. "J.R. Jiménez y los prerrafaelitas", en *Peña Labra*, 20, verano 1976; páginas 7-9 y "Simbolismo y Modernismo", en Olivio Jiménez, José. *El Simbolismo*. Madrid: Taurus, 1980; páginas 25-28) a diferencia de en las catalanas (Cerdà, M<sup>a</sup>Angela. *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial, 1981).

<sup>2</sup> *The Studio* fue la revista inglesa donde J.R. Jiménez conoció a los prerrafaelitas y en quienes se inspiró para su erotismo místico. *La ilustración Ibérica* (1883-1898), revista anglófila similar a *The Studio*, fue la que más difundió el Prerrafaelismo en nuestro país desde 1887. Entre las publicaciones catalanas, destacan *Pèl & Ploma* (1899-1903); *Catalunya Artística* (1900-1902); *Joventut* (1900-1906); o *Luz*, escrita en castellano. "El movimiento modernista tiene en Barcelona más intensidad que en Madrid. El impresionismo en la pintura, el misticismo en la literatura y el prerrafaelismo en la ornamentación entraron primero en Cataluña...", P. Baroja en: Gullón, Ricardo. *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, 1980; página 80.

<sup>3</sup> Nacida de tres pioneros, J. E. Millais, W.H. Hunt y D. G. Rossetti, a los que se unieron: J. Collinson, W. Howell Deverell, F. G. Stephens y W. M. Rossetti.

<sup>4</sup> "Sobre el pintor recae el mismo deber que sobre el predicador; la belleza habla a la parte moral de nuestro mismo ser", J. Ruskin, en Metken, Günter. *Los prerrafaelistas*. Barcelona: Blume, 1974; página 33.

<sup>5</sup> Desde 1890, J. Ruskin fue citado y conocido en España. En 1897, apareció en Barcelona, *La belleza de lo que vive*; en 1900, y con motivo de su muerte, Maragall le dedica un artículo, "Ruskin", en *El Brusi* y P. Gener, otro, "Ruskin, pontífice de la belleza", en *Hispania*. Entre 1900 y 1905, se hacen en Cataluña las ocho traducciones más notables de su obra, como la de Cebrià de Montoliu, titulada *John Ruskin* (1901), de fragmentos de su obra, junto a un estudio de cien páginas; o la de Pere Coromines, de una conferencia antológica de Ruskin pronunciada en Oxford (1865), con el título *Los jardines de la reina* (1901), etc.

condición humana. Su alternativa – el trabajo artesano como medicamento –<sup>5</sup> pretendía ser respetuosa con el entorno y dejar oír el mensaje ejemplar de una Naturaleza plena de sentido religioso.<sup>6</sup> El Modernismo, en tanto que reivindica la Naturaleza, el misticismo y lo Bello, hereda su ideario espiritual y, en España, se emparenta con el de Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza,<sup>7</sup> que preconiza el redescubrimiento del paisaje a la luz de una nueva sensibilidad, visible en los libros de viajes de Unamuno o Azorín; y en el panteísmo de Baroja al afirmar: “El arte es la misma naturaleza. Dios murmura en la cascada y canta en el poeta”.<sup>8</sup> Es decir, la oposición a los signos de la tecnología y la confianza en el arte como fuerza redentora de la actitud materialista, nos permite considerar en el Fin de siglo un nuevo humanismo que enlaza el ideario de Ruskin con el de Maragall o Unamuno.

Al cuestionar las máquinas, los prerrafaelitas enjuiciaron la ciudad como lugar de alienación para el individuo; ya que, en ella, el hombre perdía el alma. En sus memorias, Martínez Ruiz sostiene la influencia que tuvo Madrid tanto en el malestar vital de los miembros de su generación como en su estética.<sup>9</sup> Por

<sup>6</sup> En *La voluntad*, Yuste denuncia el trabajo no artesano: “Y este soporte fabricado mecánicamente, que viene a sustituir una graciosa obra de forja, es el símbolo del industrialismo inexorable, que se extiende, que lo invade todo, que lo unifica todo, y hace la vida igual en todas partes.”, Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1943; página 93.

<sup>7</sup> “[Ruskin] ha popularizado el viaje al Rhin y a Suiza, para admirar los bosques y las montañas [...] ha inspirado a D’Annunzio y un sinfín de escritores y artistas jóvenes de Inglaterra, Alemania y Francia que le adoran como el profeta de una nueva era”, Gener, Pompeyo. “Ruskin: el Pontífice de la belleza”, *Hispania*, II, nº 24, 15-2-1900; página 54.

<sup>8</sup> “La *Institución* fue el verdadero hogar de esa fina superioridad intelectual y espiritual que yo promulgo: poca necesidad material y mucha ideal”, J.R. Jiménez en: Gullón, Ricardo. Op. cit., 145. “Las obras del espíritu importan bastante más que los actos puramente corporales: la ciencia, el arte, la religión, la caridad, la moralidad, el ideal, más que la respiración, [...] la obra de Miguel Ángel vale más que la digestión más perfecta”, Giner, Francisco. *Ensayos*. Madrid: Alianza; página 160.

<sup>9</sup> Baroja, Pío. *Camino de perfección*. Madrid: Caro Raggio, 1974; página 8. La misma adoración por la naturaleza sentida por Giner o Machado se da en pintores españoles de 1900: “Regoyos era un panteísta, un admirador ingenuo de la Naturaleza. [...] A Echevarría y a Arteta les pasaba algo parecido: se hubieran arrodillado en éxtasis ante un paisaje hermoso. [...] En Regoyos se veía la espiritualidad por encima de la técnica”. Baroja, Pío. “Prólogo” a E. Verhaeren y D.de Regoyos, *La España Negra*. Barcelona: J.J. de Gilañeta editor, 1983; página 22.

<sup>10</sup> “[el Dr. Cazenave dice que en Madrid] ...de un momento a otro cambia el termómetro. Estas perturbaciones motivan un «estado neuropático muy particular, que se traduce por una irritabilidad del carácter, una inquietud de humor, un desasosiego nervioso» [...] Tal espíritu de oposición, era el

ello, la capital será el objeto de denuncia de nuestros autores, por su fealdad o – en palabras de Baroja – por “sus máquinas odiosas, sus chimeneas, sus montones de carbón, sus canales de riego... sus calles tiradas a cordel”;<sup>10</sup> o, por su capacidad destructiva, como señala Azorín:

Hoy un tranvía ha atropellado a un anciano en la Puerta del Sol. Luis Veuillot abominaba del telégrafo, de los ferrocarriles, de la fotografía, de los barcos de vapor... ¿Por qué no abominar? Hay una barbarie más hórrida que la barbarie antigua: el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva en empresas ferroviarias y bancarias [...] Trenes que chocan y descarrilan, tranvías eléctricos, prematuros tranvías que atropellan y ensordecen con sus campanilleos y rugidos, hilos eléctricos que caen y súbitamente matan,....”<sup>11</sup>

En Francia, ya Baudelaire había denunciado la masificación urbana en “Les fables”, de sus *Pequeños poemas en prosa* (1869) o Huysmans, en *A rebours* (1884); en Cataluña, R.Casellas, en *Les multitudes* (1906); y, en España, Baroja y Azorín en sus primeros relatos: “¡Masas! – exclama Baroja – Compuestos heterogéneos, en los cuales el individuo se deslíe y se borra aportando al total de las masas un grito, un puño amenazador, un alarido desesperado. Las multitudes tienen oleaje como los mares”;<sup>12</sup> “[En *La voluntad*, se dice que a Azorín] La multitud le exaspera: odio profundo, odio tal vez rezago de lejanos desprecios, le impulsa fieramente contra la frivolidad de las muchedumbres veleidosas...” pues contribuye a que se pierdan “las viejas nacionalidades” [y] todo lo que tienen de pintoresco, trajes, costumbres, literatura, arte... para formar una gran masa humana, uniforme y monótona... Primero es la nivelación en un mismo país; después vendrá la nivelación internacional...”<sup>13</sup>

Huyendo de esa multitud, el protagonista de *Diario de un enfermo*, el

espíritu de los escritores del consabido grupo. Y el desasosiego doloroso que señala el climatólogo francés, era su desasosiego” Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. Op.cit., páginas 989-990.

<sup>11</sup> Baroja, Pío. “Lejanías”, *Revista Nueva*, nº 3, 5-II-1899; página 112.

<sup>12</sup> Martínez Ruiz, José. *Diario de un enfermo*. Madrid: Tipografía de Ricardo Fe, 1901; páginas 29-30.

<sup>13</sup> Baroja, Pío. “Lejanías”, Op.cit., páginas 112-113.

<sup>14</sup> Martínez Ruiz, José. *La voluntad*, en *Obras selectas*. Op.cit, páginas 86 y 93.

Azorín de *La voluntad*, el Ossorio de *Camino de perfección* o el Hurtado de *El árbol de la ciencia* escapan de Madrid a Toledo<sup>14</sup> o a los pueblos castellanos y levantinos; reivindicando al artista-marginado,<sup>15</sup> como arquetipo de personalidad única. Antes que ellos, el creador prerrafaelita también se enfrentó a la agresividad urbana con el aislamiento, la mitificación de la Naturaleza, o la huida estética a través de un medievalismo idealizado, del que M. Gorki comenta:

Yo contemplo los cuadros de Rossetti, de Burne-Jones y quedo admirado de que esos talentos, tan poderosos y al mismo tiempo tan sensibles, buscasen su inspiración en el pasado. ¿Por qué no querían o no podían aproximarse a la vida contemporánea? Porque en la sociedad actual la vida se ha hecho estrecha, incolora y deslucida, porque unas pasiones tenebrosas consiguen un mayor poder sobre las personas. Tal forma de vida apenas deja un resquicio para los poetas, quienes se ven obligados a buscar la belleza en los cementerios del pasado. [...] La miseria de los intelectuales procede de su soledad, de verse marginados de la vida.<sup>16</sup>

En ese sentido, Ruskin no es sólo el fundador del Prerrafaelismo inglés sino el padre del Modernismo en el continente;<sup>17</sup> cuyos escritores vivirán también una suerte de marginación, de la cual surgirá su solidaridad con la clase

<sup>14</sup> “¡Oh, Toledo! Mística ciudad de los sueños de un poeta, ¡reina de las ciudades! En tus iglesias y en tus plazas solitarias he creído yo encontrar, por un momento, la vieja fe de los antepasados”. Baroja, Pío. “Domingo en Toledo”, *Electra*, nº 2, 23-III-1901; página 54.

<sup>16</sup> El mítico Filoctetes es un buen símbolo del creador finisecular, “el poeta, el artista, como individualidades superiores y, a la par, anómalas, enfermas, expulsadas de la *tribu* social por el buen burgués – la pestilencia que desprende la herida de Filoctetes así parece exigirlo –, pero que, por ello mismo, gracias a tal desajuste enfermizo, son los únicos seres capaces de descubrir, o plasmar, la belleza, imponiéndose así, a la postre, ante la comunidad que inicialmente los había marginado”. Bonet, Laureano. “El Greco, Toledo y Valle Inclán: unas páginas de *La lámpara maravillosa*”, *Ínsula*, nº 476-477, 1986; página 3.

<sup>17</sup> En Metken, Günter. Op.cit., página 15.

<sup>18</sup> Gener, Pompeu. “Ruskin, el pontífice de la belleza”. Op.cit., páginas 51-52. “El origen del Modernismo [...] nació en Inglaterra como las doctrinas artísticas de Ruskin. El alma inglesa de hace un siglo (semejante a la española actual [de 1902]...)”, E.L.Chávarri, en: Gullón, Ricardo. *El Modernismo visto por los modernistas*. Op.cit., 94.

obrera. Si Ruskin es, junto a Morris, la postura antiindustrialista en el mundo inglés, el Martínez Ruiz y Baroja juveniles, lo son del español. En *La voluntad*, tras una conversación entre ambos autores, el narrador concluye: “Y sus palabras son como el espíritu, como el aliento de un grupo de jóvenes entusiastas que son un anacronismo en el ambiente actual de industrialismo literario e industrialismo político”.<sup>18</sup>

Si los prerrafaelitas habían visto en el Arte el medio para reconducir al hombre a la espiritualidad, eligiendo como armas de denuncia: una temática religiosa inspirada en el medioevo (el arte gótico, las leyendas artúricas, la poesía de Dante, etc.) y una simbología cristiana que oponía ángeles al materialismo de la ciencia; también el Modernismo buscará una nueva forma artística que la sociedad industrial no supo concebir y, en este sentido, fue un estado de espíritu, una respuesta crítica de la sensibilidad a la razón y al positivismo. De ahí que Unamuno, como teórico del 98, hablara de *Regeneración espiritual* al referirse a su proyecto de una nueva España que compartió la *gente nueva* en el cambio de siglo.

Propia de estos artistas ingleses y españoles es la posterior actitud de desencanto ante su ideal; porque, aunque la misión del arte fuera redimir y regenerar – uniendo ética y estética –, el reformista topó con la sociedad degradada, como Ruskin y Morris, que gastaron sus fortunas haciendo comunas y fracasaron, igual que las reformas del llamado *Grupo de los Tres*, que Maeztu, Baroja y Azorín constituyeron para su causa social.<sup>19</sup> El último describe esta aventura política y la desilusión posterior en *La voluntad*, situando en *Nirvania* la acción y llamando a *los tres*: Pablo, Pedro y Juan. Su actitud es semejante a la del Unamuno desencantado de su socialismo juvenil, de Baroja y Azorín, en relación a su anarquismo y Machado protegiendo tras la ironía su credo masón. En sus obras se ve esa derrota:<sup>20</sup> el protagonista de *Diario de un enfermo*, definido como un “niño nostálgico de ideal”, fracasa como escritor y marido; Azorín, en

<sup>19</sup> Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. Op.cit., página 166.

<sup>20</sup> “La generación de 1898 era una sociedad secreta”, Baroja, Pío. *El tablado de arlequín*. Madrid: Caro Raggio, 1982; página 125.

<sup>21</sup> “La Ciencia es un conocimiento. Un conocimiento no es una Fe. Lo que yo anhelo es un ideal [...] quiero un ideal a donde dirigir mis ojos turbios por la tristeza, un ideal en donde pueda descansar mi alma herida y fatigada por las impurezas de la vida”, Baroja, Pío. “Sin ideal”. *Revista Nueva*, n° 2, 25.2.1899; páginas 66-67.

*La voluntad*, se casa con Iluminada y renuncia a sus ideales; los siervos y señores, de *Aguila de blasón* o *Romance de lobos*, no se alían como en las utopías prerrafaelitas; Ossorio y Hurtado abandonan la medicina y forman una familia: uno afincándose en un pueblo, en *Camino de perfección*, y otro enviudando y suicidándose, en *El árbol de la ciencia*.

El interés de los prerrafaelitas por lo oculto, que empuja a Rossetti a escribir la biografía de su alma en *The house of life*,<sup>21</sup> reaparece en el Simbolismo que actualiza sus principios de forma esotérica con las teorías teosóficas (Valle Inclán, en *Luces de bohemia*); la tesis de la transmigración de las almas (Rubén Darío); el espiritualismo (de Unamuno y el primer Valle)<sup>22</sup> o el misticismo (Baroja subtitula *Pasión mística* a su novela *Camino de perfección*, en homenaje a Santa Teresa; y Valle, *Ejercicios espirituales*, a su tratado de estética *La lámpara maravillosa*). Las memorias de Azorín<sup>23</sup> revelan el interés que algunos miembros del 98 sintieron por el misticismo y la vida conventual,<sup>24</sup> que les llevó a estudiarlo en libros<sup>25</sup> o en centros de clausura, a los que se acercaron Baroja y el propio Azorín, en 1900, experiencia que ambos literaturizaron en varias novelas.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> “Ya la tendencia del prerrafaelismo, que venía de Inglaterra con su *The Blessed Damozel*, de D.G.Rossetti; la del espiritualismo de Maeterlinck, la del diletantismo de muchos estetas ingleses discípulos de Ruskin y el amoralismo de Nietzsche, produjo confusión en la cabeza de las gentes”. Baroja, Pío. *Desde la última vuelta del camino. Memorias, III*. Madrid: Caro Raggio, 1982; página 90.

<sup>23</sup> La colección de cuentos que integran *Jardín Umbrío*, se subtitula: *Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones* y contiene relatos de misticismo, superstición y misterio.

<sup>24</sup> En *El alma castellana* (1900), Azorín dedica el capítulo IX a *Los conventos* y el X a *El misticismo*.

<sup>25</sup> En *La voluntad*, se afirma: “La belleza es la moral suprema. Uno de estos religiosos es para mí más moral que el dueño de una fábrica de jabón o de peines, [...] ¿Que no hace nada? Es el insoponible tópico del vulgo ¡Hace belleza!”. Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. Op.cit., página 177.

<sup>26</sup> “[trabajé] en la biblioteca del Instituto de San Isidro, antigua biblioteca del Colegio Imperial de los Jesuítas, riquísima en libros de mística y ascética. Preparaba yo mi novela *La voluntad* [...] De entonces guardo copiosas notas referentes a las monjas”. Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. op.cit., página 1017.

<sup>27</sup> “En nuestra memorable visita a Toledo – hace 40 años – debían interesarnos sobremanera las monjas. Alguien de nosotros llevaba prevenida una relación de los conventos femeninos en Toledo y hecho un apuntamiento breve de la vida conventual [...] ¿Y cuál era, para nosotros, en Toledo, la lección de los conventos de monjas? Sencillamente una corroboración de la espiritualidad del Greco”. J. Martínez Ruiz en: Escartín, Montserrat. “El Greco visto por Azorín”, *Ínsula*, n° 635, nov. 1999;



Si Martínez Ruiz, además de elogiar a pintores clásicos o contemporáneos<sup>27</sup> por su carga espiritualista, pinta el alma de las cosas y titula a su libro *El alma castellana* (1600-1800), nos confirma que la gente del 98 miró el mundo con los ojos del espíritu.<sup>28</sup> Escuchémosle:

Sí, la Naturaleza tiene *alma*; tiene *alma* el campo solitario en noche estrellada de estío [...] tiene alma cuanto nos rodea, cuanto vive a nuestro lado, y asiste impasiblemente, en silencio, a nuestras tragedias íntimas, a nuestros dolores microscópicos, como a nuestras expansiones de placer, a las alegrías de una hora. Tienen alma las cosas, y los grandes artistas saben verla y trasladarla a sus versos o a su prosa.<sup>29</sup>

Fue Ortega y Gasset, al calificar de *Primores de lo vulgar* la mirada minuciosa puesta en el entorno, quien relacionó a Azorín con la actitud sencilla propia del arte medieval y los prerrafaelitas, cuyo nombre alude a su gusto por la pintura anterior a la de Rafael Sanzio; es decir la de los pintores-santos del *Quattrocento*, como Giotto, eje de su ideario estético:

*Maximus in minimus*: he aquí el arte de Azorín. Se me dirá que esta conversión de la perspectiva, en que lo menudo ocupa el primer plano de la atención, es característica de los artistas primitivos. [...] por ello la obra de Azorín debe ser estudia-

página 5. El estudio de dicho viaje, en *Diario de un enfermo, La voluntad y Camino de perfección*, lo efectúa: Valverde, José M<sup>a</sup>. *Azorín*. Barcelona: Planeta, 1971; páginas 152-159.

<sup>28</sup> En sus *Memorias*, el alicantino dedica varios capítulos a destacar el componente espiritual de algún pintor (el XL a “La pintura”; el XLI a “Zuloaga”; el XLII a “Vázquez Díaz”): “Había siempre en los paisajes de Parrilla cierta veladura gris, suavísima, que era a modo de un ambiente de tristeza que los espiritualizaba. [...] No ha necesitado Zuloaga llevar a sus lienzos asuntos místicos; toda su obra, aun la que parece más lejana del ascetismo, rezuma aspiración a lo Infinito”. Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. Op. cit., páginas 1485-1487.

<sup>29</sup> “Si por alma puede entenderse la intensificación espiritual de la vida material, el señor Martínez Ruiz ha estado muy acertado en poner al libro que acaba de publicar: *El alma castellana*”. Maragall, Joan. “El alma castellana”, *Diario de Barcelona*, nº 212, 31-7-1900; páginas 8909-8911.

<sup>30</sup> *El progreso* (5-III-1898), en Martínez Ruiz, José. *Artículos anarquistas*. Madrid: Lumen, 1992; página 87.

da como un caso de regresión al gusto *primitivo* – del mismo género que la obra de ciertos pintores contemporáneos.<sup>30</sup>

Dicho afán prerrafaelita por rescatar el mundo medieval huyendo del moderno (que vemos también en las *Sonatas* y *Flor de santidad*, de Valle-Inclán; o en la recuperación de Berceo por Azorín y el 98)<sup>31</sup> supone una evasión por la belleza al considerar el Arte “la casa” o refugio vital. Si Ruskin mitifica Venecia por sus riquezas artísticas,<sup>32</sup> Baroja y Azorín, hacen lo mismo con Toledo, ciudad donde artistas como El Greco, Alonso Cano o Berruguete habían dejado su impronta. Describir la realidad a través de referentes artísticos fue habitual en la estética inglesa y en la noventayochista. Así, Azorín ve a una joven en un cementerio como una virgen gótica<sup>33</sup> y el mundo como una litografía de Daumier,<sup>34</sup> o Valle Inclán, a la Princesa Gaetani como María de Médicis pintada por Rubens;<sup>35</sup> y Baroja, un crepúsculo como “un apoteosis del Ticiano”<sup>36</sup> o la Castellana, cual un lienzo de Watteau.<sup>37</sup>

180 Ortega y Gasset, José. “Azorín o primores de lo vulgar”, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*. Madrid: Castalia, 1988; página 349.

<sup>31</sup> “Los escritores del 98 van a ese gran poeta, como a otros autores de la Edad Media, como reacción lógica contra la ampulosidad en literatura. [...] ¿Rudo y primitivo Berceo? Delicadísimo y ultramoderno.”, Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. Op.cit., páginas 1021-1022.

<sup>32</sup> Uno de sus libros más famosos fue *Stones of Venice*, publicado en 1852-1853, de cuyos tres volúmenes destaca el capítulo “The Nature of Gothic” que influyó en el resurgir del gótico inglés y, luego, europeo.

<sup>33</sup> “La joven, rubia, pálida, esbelta en su sencillo traje negro, alarga una corona. Y, un momento, su figura tenue, extendidos los brazos hacia el cielo, parece arrancada de una tabla gótica: virgen en estática posición, suplicante, angustiada, retorcida por espasmos dolorosos”. Martínez Ruiz, José. *Diario de un enfermo*. Op.cit., página 51.

<sup>34</sup> “Hay una famosa litografía de Daumier que representa el galop final de un baile en la Opera de París; es un caos [...] Pues bien; el mundo es como este dibujo de Daumier”. Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. Op.cit., página 156.

<sup>35</sup> “Aquella Princesa Gaetani me recordaba el retrato de María de Médicis, pintado cuando sus bodas con el rey de Francia, por P.P. Rubens”, Valle Inclán, Ramón del. *Sonata de primavera*. Madrid: Imprenta Helénica, 1917; páginas 28 y 98.

<sup>36</sup> Baroja, Pío. *Camino de perfección*. Op.cit., página 16.

<sup>37</sup> “La vuelta de los coches y de la gente de la Castellana hacia el centro de Madrid tenía algo de la elegancia afeminada de un paisaje de Watteau”. Baroja, Pío. “El amigo Ossorio”, *Electra*, nº 5, 13-IV-1901; página 135.

La interrelación pintura-literatura de los prerrafaelitas pretendía mostrar sinestésicamente lo sentido en la línea que retomará el Simbolismo. *The blessed damozel*, de Rossetti, es un poema y un cuadro; como *El pati blau*, de Rusiñol, una obra teatral y un cuadro; en la tradición española, es el caso del pintor Darío de Regoyos y el escritor belga Emilio Verhaeren, en su obra conjunta de dibujos y texto *La España negra*,<sup>38</sup> en cuyo prólogo, Baroja explica: “Azorín dice de mí, comparándome con Regoyos: «De Regoyos a Baroja, de unos a otros paisajes, del pictórico al literario, no hay más de un paso»”.<sup>39</sup>

La obsesión prerrafaelita por el tiempo lleva a sus artistas a buscar técnicas para dominarlo, como recurrir a leyendas o mitos, construir poemas cíclicos o rituales repetitivos, ya que las estructuras redondas se oponen al tiempo lineal. Morris escribe ciclos cósmicos de la Naturaleza como Martínez Ruiz o Baroja buscan en el género del diario la repetición de la secuencia: mañana, tarde, noche, primavera, verano...<sup>40</sup> Así, las nubes, como símbolo del eterno retorno, se hallan tanto en los textos de Ruskin como de Martínez Ruiz, quien afirma en *Castilla*:

“La existencia ¿qué es sino un juego de nubes? [...] Vi-  
vir – escribe el poeta – es *ver pasar*: ver pasar, allá en lo alto, las  
nubes. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*. Es ver volver todo en  
un retorno perdurable, eterno; ver volver todo – angustia, ale-  
grías esperanzas–, como esas nubes que son siempre distintas y  
siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables”.<sup>41</sup>

Al pintar el *moment's monument*, que no es sólo un momento sino toda

<sup>38</sup> En 1888, Verhaeren y Regoyos hicieron juntos un viaje por España y redactaron sus impresiones. El resultado se imprimió, años más tarde, como *La España negra* (1899); aunque, meses antes, la revista *Luz* había empezado a publicar el libro en fragmentos.

<sup>39</sup> Baroja, Pío. “Prólogo” a E.Verhaeren y D.de Regoyos, *La España Negra*. Op.cit, página 17. Alude a la mención que Azorín hace en Madrid: “Nuestro paisajista era Darío de Regoyos. De Regoyos a Baroja, de uno a otro paisaje, del pictórico al literario no hay más que un paso”. Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. Op.cit., página 976.

<sup>40</sup> Baroja publica *Diario de un desesperado*, en *La justicia* el 8-1-1894 o *Diario de un estudiante*, en *Electra*, el 6-4-1901; y Azorín, *Charivari* (1897) “Fragmentos de un diario” en *Bohemia* (1897), *Soledades* (1898), *Diario de un enfermo* (1901), todos con la forma de diario, igual que la tercera parte de *La voluntad* (1902) y de *Antonio Azorín* (1903).

<sup>41</sup> Martínez Ruiz, José. *Castilla*. Madrid: Edaf, 1996; páginas 86-87.

una historia contenida en el cuadro, los prerrafaelitas magnifican instantes fugaces de belleza (como “la palabra esencial en el tiempo” del intuicionismo machadiano o la *intrahistoria* de Unamuno) y nos describen la realidad no vista, sino sentida, con los ojos del espíritu. De dicha ideología emana una estética basada en la contemplación y el quietismo, que nos permite comparar a Ruskin con la *estética del reposo* de Azorín o la contemplativa de Valle Inclán, centradas en la expresión de la sensibilidad, más que de las ideas. Si Ruskin afirma: “En lugar de enseñarnos a ver y a sentir, se nos ha cargado la memoria con etiquetas. Y se han olvidado que admirar es el principal goce y el primer poder de la vida”, Azorín insiste: “¿Por qué ha de estar la felicidad precisamente en la Acción y no en el Reposo?”,<sup>42</sup> y Valle Inclán concluye: “El Alma Creadora está fuera del tiempo, de su misma esencia son los atributos, y uno es la Belleza. La lámpara que se enciende para conocerla es la misma que se enciende para conocer a Dios: La Contemplación”.<sup>43</sup>

Otra forma prerrafaelita de huir de la realidad fue entender el amor como relación espiritual entre almas antes y después de la vida terrenal, de lo cual surgió un cierto tipo de amada, la mujer angélica, símbolo de un erotismo espiritual, visible en la “virgen enlutada, divina, augusta...”, a quien ama el protagonista de *Diario de un enfermo*; o Justina en *La voluntad*, que, pese a su amor por Azorín profesará y morirá en un convento;<sup>44</sup> o la monja toledana de quien se prenda Ossorio en *Camino de perfección*; como M<sup>a</sup> Rosario, la novicia de quien se enamora el marqués de Bradomín en la *Sonata de primavera*, o la Ádega, alma ingenua y mística de *Flor de santidad*, ambas de Valle Inclán.

De hecho, esta amada angelical, al modo de la Beatriz dantesca, será uno de los mitos finiseculares, cuyo origen se halla en los prerrafaelitas.<sup>45</sup> Tras el modelo dejado por Rossetti en *Hand and Soul*, donde la misteriosa irrupción

<sup>42</sup> Ruskin, en Gener, Pompeyo. Op.cit., página 53 y Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. Op.cit., página 177.

<sup>43</sup> Valle Inclán, Ramón del. *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995; página 66.

<sup>44</sup> “Estamos ante una figura literaria hermana de las *vírgenes blancas* que aparecen en poemas y prosas modernistas o en los grabados del prerrafaelismo pictórico, sin olvidar el referente bécqueriano”. Rodríguez-Fisher, Ana (ed.). *Narrativa breve del s.XX*. Madrid: Biblioteca Hermes, 1997; página 39. Azorín dedica el capítulo XL de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) a “Esas mujeres...”.

<sup>45</sup> Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980; página 92.

de una mujer simbolizaba el alma de aquél a quien se aparecía, surge un ideal femenino basado en la belleza espiritual y no física.<sup>46</sup> De modo semejante, las citadas protagonistas, como la Leonor machadiana, serán símbolo del ánimo del protagonista, que acabará pereciendo, como un ideal.<sup>47</sup> Éste fue el tema de la mayoría de cuentos escritos por Azorín entre 1895 y 1899, en el primero de los cuales<sup>48</sup> se explica que el héroe amaba a una mujer “como se quiere a un santo, a una virgen que se adora en el altar, a una madre” dado que para él significaba “una tabla de salvación, un refugio que encontrara en un mundo del que estaba cansado”. Esta amada sin cuerpo, toda espíritu, fluye a través de sus ojos y, con un lenguaje de silencios y miradas, provoca la fusión mística, como nos muestra Azorín en sus novelas o Unamuno al describir el amor de su esposa.<sup>49</sup>

El Prerrafaelismo hizo de estas figuras un motivo recurrente y las convirtió en protagonistas de amores desgraciados; con una emblemática y tópica propias, como redimir el alma errante del hombre con su espiritualidad callada,

<sup>46</sup> “...la hija lloraba amargamente; hermosa, más hermosa que nunca, porque las lágrimas y la tristeza dan un encanto misterioso a las mujeres, como las lluvias y las nieblas a los paisajes intelectuales del Norte. El poeta la siguió anhelante, loco, súbitamente enamorado de ella, sabiendo que era lo imposible y lo arcano. [...] porque quizá no es más que un reflejo de su espíritu”. Baroja, Pío. *Vidas sombrías*. Madrid: Caro Raggio, 1991; páginas 145-146. “...aquellas manos pálidas, transparentes como las de una santa; manos místicas y ardientes, que parecían adelgazadas en la oración, por el suave roce de las cuentas del rosario”. Valle Inclán, Ramón del. “Rosarito”, *Jardín Umbrío*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994; página 154. “[miro] los anuncios pegados a la pared. En uno de ellos hay una figura de mujer prerrafaelica...”, Baroja, Pío. “Diario de un estudiante”, *Electra*, 6-4-1901, en *Escritos de juventud*. Madrid: Edicusa, 1972; página 127.

<sup>47</sup> El simbolismo de una mujer soñada recuerda al de Machado en *Soledades*: “Desde el umbral de un sueño me llamaron.../ Era la buena voz, la voz querida./ – Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?.../ Llegó a mi corazón una caricia./ – Contigo siempre... Y avancé en mi sueño/ por una larga, escueta galería./ sintiendo el roce de la veste pura/ y el palpitar suave de la mano amiga”. Machado, Antonio. *Poesía y prosa*. vol. II. Madrid: Espasa-Calpe, 1989; página 474.

<sup>48</sup> *Las ilusiones perdidas* se publicó en *El pueblo*, el 6 de mayo de 1895.

<sup>49</sup> “...me he encontrado con su mirada, una mirada tembladora, inconscientemente ansiosa, indefinible en su misteriosa y fugaz expresión inefable”. Martínez Ruiz, José. *Diario de un enfermo*. Op.cit., página 24: “Frente a mí, en su silla,/ ella cose y teniendo un rato fijos/ mis ojos de sus ojos en la gloria/ digiero los secretos de la historia,/ y en la paz santa que mi casa cierra,/ al tranquilo compás de un quieto aliento,/ ara en mí como un manso buey la tierra,/ el dulce silencioso pensamiento”. Unamuno, Miguel. *Poesía completa* I. Madrid: Alianza, 1987; página 331.

al modo de Dante en la *Vita nuova*.<sup>50</sup> Si el Abel Martín de Machado empieza su *soneto XI* con una referencia al italiano: “*Nel mezzo del cammin* pasóme el pecho/ la flecha de un amor intempestivo”,<sup>51</sup> Valle Inclán titula *Beatriz* a un cuento de *Jardín Umbrío* y describe a M<sup>a</sup> Rosario, en su *Sonata*, como ella:

Su boca, pálida de ideales nostalgias, permanecía anhelante como si hablase con las almas invisibles, y sus ojos inmóviles, abiertos sobre el infinito, miraban sin ver. Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor, ardiente y trémulo como una llama mística. Todas mis pasiones se purificaban en aquel fuego sagrado...[...] Esa niña ha sido engendrada por los ángeles...<sup>52</sup>

retrato muy semejante al de la dama que pretende el protagonista de *Diario de un enfermo*:

sus ojos grandes parece que miran constantemente al Infinito. Su mirar es de una tristeza inefable: una luz misteriosa aletea con titilaciones fascinadoras en sus pupilas... Habla poco, sonrío, sonrío con levísima, casi imperceptible sonrisa plácida. Y cuando se mueve y anda es tal la sobriedad y severa gallardía del movimiento, que pone respeto en todos los labios, ansias de férvida adoración en todos los pechos...<sup>53</sup>

Mujeres como las descritas fueron – a partir de los años ochenta – un

<sup>50</sup> “La historia comienza con un encuentro rodeado de una aureola de misterio religioso, uno de esos encuentros que trasladan el plano de salvación divino al nivel personal y cuyo modelo había sido fijado de modo definitivo por Dante en la *Vita nuova*”. Hinterhäuser, Hans. Op.cit., páginas 107 y 110. “Este querer profundizar en el secreto artístico del Dante creaba ahora, afortunadamente, el núcleo de la tradición de los “prerrafaelitas” ingleses. Todos ellos proceden del Dante, su primer maestro; Dante Gabriel Rossetti, el hijo de un investigador del Dante, ostenta, como si fuese un símbolo, el nombre de pila de Dante [...] Beatriz y las otras mujeres, de ojos místicos y manos delgadas, se convirtieron en el contenido de su pintura”, H.von Hofmannsthal, en Metken, Günter. Op.cit., página 177.

<sup>51</sup> Machado, Antonio. *Poesía y prosa II*. Op.cit., página 679.

<sup>52</sup> Valle Inclán, Ramón del. *Sonata de primavera*. Op.cit., páginas 74-80.

<sup>53</sup> Martínez Ruiz, José. *Diario de un enfermo*. Op.cit., página 54.

emblema condenatorio del naturalismo materialista – la *mujer frágil* opuesta a la *mujer fatal* – y réplica a la sensualidad,<sup>54</sup> en un esfuerzo por dignificar la vida a través del espíritu, como nos muestra Ossorio persiguiendo a una mística desconocida, al empezar *Camino de perfección*: “Era para él aquella mujer, delgada, enfermiza, ojerosa, una fantasía cerebral e imaginativa, que le ocasionaba dolores ficticios y placeres sin realidad. No la deseaba (...) la consideraba demasiado metafísica, demasiado espiritual...”<sup>55</sup>

Algo de platonismo fundido con creencias cristianas explica su concepción ideal, inmaculada e intercesora. El culto finisecular por la Virgen, como máxima mediadora, nos aclara por qué el adjetivo más usado para ponderar la belleza de estas damas fue “divina, augusta, virgen”; y, de todas las representaciones marianas, la más valorada, la Dolorosa, como muestra Valle Inclán en su *Sonata de otoño*, al describir a Concha con “manos de Dolorosa”.<sup>56</sup> Y es que el dolor fue un *leitmotiv* en el Fin de siglo,<sup>57</sup> por lo cual no sorprende que Baroja elegiera las implicaciones psicológicas del dolor como tema para su tesis doctoral, leída en 1893. La llamada *algolagnia*, o placer en el dolor, explica la delectación en describir escenas de sufrimiento o masoquismo, que producen un goce casi místico en quien lo padece, mezcla de santidad y paciencia. La misma necrofilia que mueve a Rossetti a pintar *Beata Beatrix*, una mujer en la agonía del tránsito;<sup>58</sup> lleva al artista del *Diario...* azoriniano a visitar el cementerio<sup>59</sup> y describir con minuciosidad el proceso de enfermedad y agonía de su

<sup>54</sup> “En su ensayo *Eros y tres misóginos*, Serrano Poncela hace notar que la obra de Unamuno, Pío Baroja y Azorín nunca peca de *baja sensualidad*”, Van Biervliet, Malcom. “Una hipótesis sobre el papel de la mujer en el desarrollo de Martínez Ruiz, el futuro Azorín”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 351, 1979; página 651.

<sup>55</sup> Baroja, Pío. *Camino de perfección*, Op.cit., página 22.

<sup>56</sup> Valle Inclán, Ramón del. *Sonata de otoño*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975; página 46.

<sup>57</sup> En *Pelleas y Melisandre* (1892), Maeterlinck describe el dolor anímico y el placentero deseo de morir por amor, en el marco de una Edad Media indefinida.

<sup>58</sup> “Ya había dicho Poe que el tema más conmovedor para la poesía era la muerte de una bella mujer [...] la poesía europea, desde los prerrafaelitas a J.R. Jiménez aprendió esta lección”. Young, Howard T. (prólogo a) J. R. Jiménez. *Laberinto*. Madrid: Taurus, 1982; página 30.

<sup>59</sup> “Fuimos varias noches a uno de esos cementerios abandonados de Fuencarral [...] La vaga melancolía de que estaba impregnada esa generación, confluía con la tristeza que emanaba de los sepulcros”. Martínez Ruiz, José. *Obras selectas*. Op.cit., página 975. El alicantino dedica el capítulo XII de *Madrid* a “Los cementerios”, por los que pasean los protagonistas de *Diario de un enfermo*, *La voluntad*, *Camino de perfección* y *Aurora roja*.

esposa, o al marqués de Bradomín a mostrarnos los postreros suspiros de Concha, su amante, también de clorosis: “Yo entonces la enlacé con fuerza, y en medio del deseo, sentí como una mordedura el terror de verla morir. Al oír suspirar, creí que agonizaba. La besé temblando como si fuese a comulgar su vida. Con voluptuosidad dolorosa y no gustada hasta entonces, mi alma se embriagó en aquel perfume de flor enferma que mis dedos deshojaban consagrados e impíos”.<sup>60</sup>

Es importante recordar que el tránsito, o instante de pasaje al otro mundo, fue uno de los temas predilectos del Modernismo, junto al de la muerte y la enfermedad, para valorar la traducción que Martínez Ruiz hizo en 1896 de *La intrusa* de Maeterlinck,<sup>61</sup> drama en que se muestra la llegada de la muerte, *la intrusa*, para llevarse a una joven. El deceso de la esposa generó todo un tipo de literatura órfica – tanto en el Prerrafaelismo, como en el Fin de siglo – en la que, como en el mito dantesco, se habla de la búsqueda de la mujer muerta (el alma) para realizarse. Ello explica que muchas obras del momento relaten cómo el protagonista conoce a su amada, se enamora, convive con ella, hasta que expira, y los efectos de su muerte.

Podríamos citar más paralelos; pero, para acabar, diremos que: transformar la sociedad industrial por medio del Arte, lo espiritual y la Belleza, oponiéndolo a la fealdad; preferir la mujer extraordinaria a la vulgar; el individualismo a la estupidez colectiva; la pureza a la contaminación; la Naturaleza a la ciudad; el eterno retorno al tiempo lineal; el artista a la sociedad; el pasado ideal al presente sórdido; la recuperación de lo antiguo a su degradación; el amor erótico y místico al sexual y perverso; el trabajo creador al rutinario; y, en general, los estados melancólicos, los amores idealizados, el lenguaje de las almas, el orfismo... son, entre otros, rasgos del Prerrafaelismo, presentes en las obras de los noventayochistas en la primera década de este siglo.

<sup>60</sup> Valle Inclán, Ramón de. *Sonata de otoño*. Op.cit., páginas 46-47. “Una estampa prerrafaelita cierra la *Eulalia*, de Valle Inclán: abandonada de su amante, una mujer se deja caer de la barca al agua y flota en ella, como la *Ophelia* pintada por J. E. Millais”, Gullón, Ricardo. “Simbolismo y Modernismo”. Op. cit., página 26.

<sup>61</sup> “Hacia finales de los años ochenta también florece en Bélgica el Prerrafaelismo literario, sobre todo en la lírica y en el teatro (primeros dramas de Maeterlinck)”, Hinterhäuser, Hans. Op.cit., página 109.