

LAS IDEAS ESTÉTICAS PRERRAFELITAS Y SU PRESENCIA EN LO IMAGINARIO MODERNISTA (*)

Giovanni Allegra
Universidad de Perugia

Antes de averiguar si hubo en el modernismo un impacto de las ideas estéticas confluidas en la «hermandad» fundada, entre otros, por Dante Gabriele Rossetti en la Inglaterra de 1848, y en qué ámbitos pueden registrarse su inspiración directa o su resonancia, parece necesario fijar sus puntos esenciales, su *estatuto* de la concepción del arte, o, mejor dicho, de las artes, ya que el concepto de *Brotherhood* llegaba a hermanar estrechamente pintura y poesía, inspiración y literatura, hasta convertir dicho hermanamiento en uno de sus rasgos típicos.

(*) Se publica aquí el texto de la conferencia pronunciada por el autor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante el día 19 de enero de 1983. El texto resume la ponencia —documentada con amplio material y con las correspondientes referencias— que el profesor Allegra ofreció en el Congreso internacional de estudios sobre «I Rossetti tra Italia en Inghilterra» (Vasto, Septiembre 1982), cuyas actas están en fase de publicación.

Podemos fijar dicho *estatuto* en las mismas ideas que hacen de la vida de Rossetti todo un emblema de su escuela. Poeta, pintor y grabador — con logros y limitaciones que no es este el lugar de discutir —, se juntan en él estrechamente las correspondientes disciplinas, coagulándose a medida que crece su conciencia de una verdadera fundación teórica. Se había formado en un medio familiar que de cierto modo favorecía la orientación más tarde compartida y elaborada por el prerrafaelismo. Su familia reunía por un lado la herencia erudita de su padre, Gabriele, al cual se debe la primera interpretación alegórica moderna de la *Divina Comedia*; por el otro, el entusiasmo que su madre, Teresa Polidori, y su hermana, Christina, habían puesto en su proximidad a esa fundamental corriente cultural británica del siglo XIX que fue el «Movimiento de Oxford». Esoterismo dantesco y misticismo anglo-católico, son pues, ambos *sui generis*, el primer alimento espiritual de esta singular figura de «empresario de ideas»; nos explican la rara convivencia, en Rossetti y en las mayores figuras de su escuela, de elementos que en apariencia se contraponen: es decir, una representación de la realidad cuyo amor al detallismo raya casi en lo maniáco, y una intención simbólica que penetra toda su obra pictórica hasta autorizar «lecturas» pretendidamente crípticas.

La interdependencia de pintura y poesía es tan estrecha en Rossetti, tal es la fuerza de su entrañable parentesco, que llega a convertirse en un postulado de la «hermandad prerrafaelita». Unidad no sólo temática, sino esencialmente simbólica; recuerdo unos ejemplos sobradamente conocidos aunque no siempre suficientemente valorados: *El sueño de Dante*, *Beata Beatrix*, *Las bodas de San Jorge y la reina Sabra*. Son cuadros que reúnen en sí las ambiciones extrapictóricas de la escuela, su anhelo de representar por episodios mítico-literarios experiencias que pertenecen al reino de lo sobrenatural. El realismo de esta corriente obedece a móviles opuestos al de los naturalistas.

El aporte teórico inmediato del prerrafaelismo es una reacción al arte académico, a la figuración, por así decirlo, «oficial» del mundo, a la repetición de tópicos y módulos que la crítica favorable a la «hermandad» hacía remontar al Renacimiento y a su figura cumbre: Rafael. De ahí el nombre, de por sí polémico, tomado por la nueva escuela. No solamente reacción contra la mentalidad del *establishment* decimonónico inglés, sino contra todas las que — no siempre con razón — se consideran las premisas de su espíritu «filisteo», de su torpe utilitarismo. Decir prerrafaelismo es tanto como decir anterenacimiento, revaloración del arte gótico, de los miniaturistas, de los primitivos, de los anónimos autores

de imágenes, de los canteros medievales, de los místicos italianos y flamencos.

Al lado de esta herencia, otra se halla no menos importante para los efectos poéticos que registrará el simbolismo europeo: es un reflejo de lo que Octavio Paz llamaría la «tradición de la ruptura», una vertiente que a finales del s. XVIII había tenido sus adalides en el pintor y crítico suizo Johann Heinrich Füssli, y sobre todo en el pintor, poeta y pensador inglés William Blake. Son artistas que por primera vez en el «siglo de las luces», y en abierta rebeldía contra el espíritu racionalista de la centuria, echan una mirada en la región de lo onírico, de lo oculto, de lo ambiguo, de lo divino lindando con lo demoníaco — así que cierto androgynismo reaparecido entre los prerrafaelitas es también una metáfora de lo que Blake llama «Bodas del Cielo y del Infierno»—; se expresan como poseídos por un profetismo, por un sentido apocalíptico y palingenético a la vez que abren un mirador nuevo a la aventura artística. La estética visionaria de Blake —cuya obra fue leída y glosada por Rossetti— se añade al ideario prerrafaelita y va a juntarse, aunque de modo aventurado, al dantismo iniciático cuyo estudio había sido emprendido por Gabriele. Al imperio de la *raison* se opone la fuerza de la imaginación, lo ineliminable del misterio humano. El desafío blakeano contra Urizen reaparece en el nuevo desafío al Mamona de la edad victoriana.

Es en esta fase formativa del prerrafaelismo cuando acontece el afortunado encuentro con las teorías de John Ruskin, cuyo aval y cuya enseñanza moral dan el toque final al espíritu de la escuela rossettiana y a toda una región del llamado estetismo europeo. En sus cartas de 1851 al *Times* en defensa de los prerrafaelitas, Ruskin aclara que su primitivismo, más que imitar simplemente la pintura antigua, se propone regresar a la «pureza» arcaica de la figura, traicionada por el convencionalismo que se había adueñado del arte a partir del ejemplo de Rafael.

Concluyendo esta algo prolija pero, creo, útil mirada preliminar a los factores constitutivos del prerrafaelismo, vemos que su íntima sustancia ideológica es una generosa aunque paradójica protesta contra el espíritu del siglo burgués, del positivismo, del maquinismo, de las grandes transformaciones urbanas vinculadas al industrialismo, a la multiplicación del trabajo, al fetiche mercantil. En una palabra, es el prerrafaelismo un signifiante de aquella «reacción espiritualista» que, según Joan Maragall, caracterizó la cultura europea de fin de siglo, un elemento esencial en la formación del modernismo, definido por Juan Ramón Jiménez como una «mentalidad», una búsqueda de la «belleza» que re-

basa los términos literarios para implicar todos los indicios del vivir estético peninsular.

Veamos ahora unos ejemplos de dicho influjo.

Si Valle-Inclán es el que más parece rezumar en ciertas páginas la atmósfera rossettiana, escritores muy distintos de él por gusto, formación, ideas, comparten en los mismos años la recordada disidencia para con las estructuras de la edad industrial y metropolitana, enemiga — como a menudo afirman — de la «naturaleza» y de la «belleza». Es, como veremos, el caso del escritor menos sospechoso de esteticismos modernistas, Unamuno.

Valle-Inclán es, sin embargo, el que más firmemente cree en los postulados del prerrafaelismo, si reparamos en que, todavía en 1916, año en que el modernismo puede considerarse ya una experiencia concluida, teje las páginas de su único libro teórico — *La lámpara maravillosa* — con imágenes cuya derivación estética es patente. He aquí una muestra clarísima de ello:

Mirando hacia abajo se descubrían tierras labradas con una geometría ingenua, y prados cristalinos entre mimbrales. El campo tenía una gracia inocente bajo la lluvia. Los senderos de color barcino ondulaban cortando el verde de los herberos y la geometría de las siembras. Cuando el sol rasgaba la boira, el campo se entonaba de oro con la emoción de una antigua pintura, y sobre la gracia inocente de los prados, y en el tablero de las siembras, los senderos parecían las flámulas donde escribían las leyendas de sus cuadros los viejos maestros [...] El crepúsculo se me revelaba como un vínculo eucarístico que enlaza la noche con el día.

Las alusiones a la «ingenuidad» de los primitivos, a lo inefable de las horas crepusculares, el detallismo de «escuela» que supone esa descripción de senderos en forma de flámulas y de campos dorados por el sol, nos recuerdan evidentes modelos del movimiento británico — según ha estudiado el profesor López Estrada con referencia a Darío y a los Machado —; pero también nos están recordando la predilección que toda la *décadence* sintió hacia las zonas indecisas del tiempo, en contraste con la plenitud del día. La expresión «vínculo eucarístico» que se repite a lo largo de este tratadillo valleinclaniano, reafirma el carácter, a su manera, «litérgico» de la *natura naturata* del estetismo. Más hondamen-

te nos dicen del poder de sugestión que los primeros maestros románticos vuelven a ejercer en la sensibilidad literaria finisecular.

El prerrafaelismo, en el sentido más amplio generalmente conocido por mediación de Ruskin, cuyos libros se tradujeron al español, es también la explicación indirecta de la actitud anticidadana entre autores que difícilmente podríamos estudiar en el marco del movimiento estético europeo. Así, valga el ejemplo de Unamuno, más allá de su conocido amor a la paradoja y a los más inesperados cambios de opinión. El rechazo que Don Miguel opuso a la ciudad o, más precisamente, a la sociedad urbana, que define «centro productor de vulgaridad», es una de las constantes de su pensamiento. Su antagonismo emblemático entre Salamanca y Madrid nace de la potestad de númenes intrahistóricos y metafísicos que ve cuajar en la primera y de la índole destructora y niveladora que atribuye a la segunda. En una carta al amigo Ganivet expresa la esperanza de que la sabiduría popular, idealizada por ambos autores, puede «resistir no tanto al cosmopolitismo como al urbanismo, es decir al espíritu de las ciudades, tan nocivo para toda cultura sería. La montaña, la llanura, el campo, el pueblecillo natal vivifican, el bulevar mata».

Debajo de la capa de este populismo no es difícil descubrir las razones de un rechazo que en otras ocasiones se hace más explícito, así como la admiración por Ruskin en sus batallas contra los instrumentos aniquiladores de la llamada sabiduría campesina y añeja. Es sintomático que Unamuno mencione al moralista inglés en una obra-clave de todo su pensamiento como *En torno al casticismo*. Trátase, explicará más tarde con palabras dignas de un Thoreau, de una «larga contienda entre la tierra y la ciudad; entre el labrador y el mercader; un penoso tránsito del régimen familiar al moderno». El autor vasco indica en los «pliegos de ciego» una suerte de «códice», inmemorial pero «siempre verde» de lo popular.

Cultura oral, campos benignos, reapropiación de la memoria colectiva son conceptos que se sirven aquí de una figura que anda por las sendas de la iconografía finisecular, pero que en la literatura española tiene más antiguo derecho de ciudadanía: la del ciego. En cambio, la nueva clase tiene su encarnación en un tipo de empresario cuyo mayor deleite espiritual es el estudio de las leyes de la oferta y de la demanda. Sus autores preferidos son Adam Smith y Frédéric Bastiat. La victoria inevitable de la ciudad sobre el campo, la considera Unamuno como el triunfo de sus injusticias, de su poder corruptor, pero sobre todo, de su fealdad.

El impacto de las ideas de la *Brotherhood* no siempre llega indirectamente o de soslayo. En los primeros años del modernismo se afirma como una verdadera doctrina, no sin antecedentes, por otra parte, en la vida cultural española. Así lo atestiguan los artículos programáticos aparecidos en las revistas *Helios* y *Renacimiento*.

Como en otros países, el gusto prerrafaelita aparece en España dentro de un amplio y proteico «estado de ánimo» que cunde en la cultura europea a partir de las últimas décadas del XIX. Se halla, quiero decir, en el marco del movimiento de ideas que se manifestó hacia 1880 y que tomó los nombres más variados y de sentido, valga la expresión, «interdisciplinar» (piénsese en lo vago, pero sugeridor, de términos como «espiritualismo», «idealismo», «revival»...) y sin embargo reveladores de una «disidencia poética» que choca contra la mentalidad del siglo.

Es verdad que en la España de finales de Ochocientos no existen las mismas condiciones externas del *dépaysement*, del extrañamiento, vinculadas al crecimiento industrial, que en Inglaterra y Francia producen la reacción, pero también lo es que la literatura y el arte de aquellos años, a menudo pobre reflejo de veleidades oficiales, son su *Ersatz* de papel, su brújula de orientación. Y por otra parte no es una simple casualidad que el movimiento comience a manifestarse, como tal, precisamente en una ciudad en que iba afirmándose una poderosa clase mercantil. Hasta entonces los Reina, los Gil, los Rueda no habían pasado de casos aislados.

También en España el prerrafaelismo ha hecho pensar en una parcial reedición del fenómeno artístico de los Nazarenos de mediados de siglo; en medida inferior que en otros países europeos, pero notable en el ámbito de los latinos, el nazarenismo español se dio a conocer entre los años cuarenta y cincuenta, y como en otros aspectos del *background* modernista, el papel desempeñado por los catalanes no fue ni pequeño ni limitado a la simple introducción de una corriente. De ella se intuyeron claramente las consecuencias estéticas y poéticas.

Pablo Milá y Fontanals es una de las figuras más interesantes que salieron de la romana Academia de San Lucas, y no debe olvidarse el influjo que sus ideas tuvieron sobre su hermano, el ilustre filólogo Manuel, que tanto trabajaría en pro de la revaloración de la poesía heroico-popular en España. Si se nos permite el paralelismo, podría hablarse de Pablo Milá como del Madox Brown del prerrafaelismo hispánico: él pre-

gonó los fundamentos del nazarenismo conocido en Italia y los introdujo en los nuevos círculos de su tierra, sin entrar personalmente en ellos.

Una prueba de tal vinculación y de la conciencia que de ella se tuvo en años modernistas, es que el cenáculo de mayor importancia en la difusión de temas e ideas prerrafaelitas, con el revelador nombre de San Lucas, estrenóse en Barcelona en el año 1897, caracterizándose pronto por adicto al pintor Puvis de Chavannes, tomado como adalid francés de la «hermandad», y a Burne-Jones, considerado el más alto discípulo de Rossetti. Animadores del círculo fueron dos típicos «convertidos», los hermanos Llimona, el pintor y poeta Alejandro de Riquer, y una de las figuras más insignes de la arquitectura europea, Antonio Gaudí, tras una «secesión» que dio sus frutos en los más distintos campos creativos.

La acogida del prerrafaelismo entre artistas y escritores debe pues interpretarse y proponerse, en modos análogos a la del wagnerismo, entre los elementos englobados por la cultura de la época. Una simple mirada a las revistas publicadas en dichos medios (*Hispania, Pel i Ploma, Luz*) confirma lo justo de esta valoración e ilumina tantos influjos, de otro modo incomprensibles, en los fronterizos terrenos de la literatura. La reacción contra el culto al llamado documento social y a la reproducción, por un lado, y contra la fría repetición de modelos arbitrariamente calificados de clásicos, por otro, supone una orientación que se inscribe en un paisaje claramente rossettiano. En el gremio barcelonés hay algo más que el mero intento de esbozar una «hermandad» católica. En él se configura otra pieza del mosaico ideológico anteriormente aludido: liberar el arte de la tradición académica reconduciéndolo a la de las corporaciones medievales, evitar el subjetivismo de los *maudits* que pretendía ser la única «otredad», posible, luchar contra la masificación del objeto facilitada por su «reproductibilidad» técnica (por emplear la conocida expresión de Walter Benjamin).

La elección de un maestro como Burne-Jones explica creaciones poéticas y temas queridos en toda el área hispánica. Pienso especialmente en la iconografía femenina y angélica que tendrá en Rubén Darío un emocionado admirador, y en algunas de sus *Prosas profanas* la mayor condensación de sugerencias rossettianas. El universo pictórico de Burne-Jones produce en los literatos una especie de mezcla entre franciscanismo y andanzas caballerescas. Esta es la razón por la cual los poetas y artistas que en España están influidos por la escuela rossettiana se reconocen en una patria medieval, «primitiva», dantesca y va-

gamente iniciática; creen en el misterio, en la presencia poderosa de lo oculto, de lo que permanece inalcanzable mediante procedimientos analíticos. Sus modelos literarios viven en una indefinida Umbría agreste, los pictóricos pertenecen a nuestro Trescientos y Cuatrocientos, desde Orcagna a Fray Filippo Lippi.

La difusión de este gusto se acompaña de una amplia presencia gráfica, primeramente en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, donde aparecen, entre 1883 y 1896 dibujos de Rossetti, Crane, Millais, y traducciones de Ruskin. El iniciador del modernismo no se detiene ante los aspectos más llamativos de la pintura inglesa, sino que subraya en cierta ocasión «el espíritu poético, la misma comprensión del gesto, lo hierático y legendario de la expresión», en contraste, afirma «con el pensamiento engendrado por el odioso género de vida que rige entre mercaderes e industriales». Rubén Darío defiende a los prerrafaelitas de la tacha que más comúnmente ha perseguido su pintura: la del *pastiche*, hijo de la frialdad de inspiración. Por el contrario, afirma que hay personalidades artísticas en que «el traslado acontece sencillamente y sin esfuerzo, por atavismo espiritual. Uno vive una cierta época remota a despecho del tiempo y del progreso».

La capacidad de extrañamiento es, dice, una virtud eminentemente poética que los prerrafaelitas, en cierto modo, han codificado en técnicas y temas. Llega así a justificar otro derecho demasíadamente ejercido por los secuaces de la escuela inglesa, y que aún hoy constituye el óbice mayor a una revelación completa de su obra: el origen literario de sus temas.

Del mismo modo, arguye Rubén, «han actuado con las obras de Dante, no simples ilustradores sino intérpretes inspirados como William Blake y Henry de Groux. El más admirable ejemplo de transmutación de valores artísticos lo dan a este respecto los grabados de Odilon Redon sobre temas de Flaubert y de Poe».

Como se ve, por un lado no le escapa el peligro del «género» y de la *manière*, reiterados hasta las ilustraciones para revistas de moda; por el otro le resulta evidente un espectro de parentescos estético-figurales que raramente supieron ver los críticos contemporáneos. De hecho la «línea» Blake-Redon es de las más interesantes en el estudio del espíritu prerrafaelita, no sólo por la coherencia de su imaginación sino por la semejanza de sus móviles teóricos. Tanto Blake como Redon se mueven en cosmogonías que de teosóficas decaen a modas espiritistas.

Si, en el mismo Rubén, del crítico *dilettante* pasamos al poeta, notamos el influjo en el conjunto de algunas situaciones; raro es el caso en que se deja descubrir en verdaderas citas, como por ejemplo en «El reino interior». No nos escapa sin embargo el aire de familia con tantas pinturas rosettianas observando con cierta atención unos rasgos de su Edad Media provenzalizante y primitiva.

Veamos un ejemplo en «Sonatina».

La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor...

Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azul...

En caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte.

La intensidad de color que cuaja en el oro del escaño y va difuminándose en los matices de marfil del clave sonoro, hace destacar más el rostro de la princesa cuya palidez es recordada más adelante por la flor que se marchita. El contraste entre figura y marco se acentúa ante los rechazados emblemas del fasto, y más si reparamos en su precisa secuencia cromática: el palacio, la rueca de plata, el halcón encantado, el bufón escarlata, los imprescindibles «cisnes unánimes» en el azul del lago. En los últimos cuatro versos la atmósfera nos lleva a otras modalidades del color prerrafaelita: el caballero que se dirige al palacio, montado en mítico corcel que bien podría ser el que pintara Odilon Redon, reúne todo el amor a los detalles que la «hermandad» inglesa llevara hasta el manierismo: el cinto, la espada, el azor en la mano, el viaje ensimismado del amante que, como Jaufré Rudel, «adora sin ver», su procedencia de lugares lejanos, su milagrosa virtud de vencedor de la muerte; en fin, todo el conjunto de magia y frivolidad, de cortesía y soledad, de colores heráldicos y de purezas virginales evocado en esta balada nos lleva por sugestión visual a la iconografía prerrafaelita que, como ya se ha dicho, el iniciador del modernismo conocía muy bien.

Volviendo al Rubén viajero literario en 1900, veamos a quién se referían las palabras que escribía para sus lectores de *La Nación* alabán-

do las únicas excepciones artísticas en las aguas estancadas del *fin de siècle* español.

Entre los años 1890 y 1910, más o menos en el lapso de tiempo comprendido entre la Exposición internacional de Barcelona y la «semana trágica» que estalló en la misma ciudad, se asiste en Cataluña a un gran florecimiento cultural. En la erudición sólo menciono la labor de los tres hermanos Montoliu: la de Francisco en pro del ocultismo y del teosofismo; la de Ciprián en pro de la «ciudad Jardín» soñada por William Morris; la de Manuel como comentador y traductor del Dante de la *Vita Nova*. En la música —piénsese en los efectos que la moda de Wagner produjo, dada su interpretación entre patriótica y regeneradora. En la arquitectura: Doménech y Montañer, Puig y Cadafalch, culminando con Gaudí.

Ahora bien, en todo este florecimiento la presencia más o menos consciente del prerrafaelismo es un hecho conocido y suficientemente estudiado por Ráfols, Cirici Pellicer, y, más recientemente, por Litvak y Cerdá.

Aquí quiero sólo detenerme en los aspectos literarios de la cuestión tal como se presentan en un texto poco estudiado del modernismo hispánico. Me refiero a *Oracions* de Santiago Rusiñol. En este libro el pintor y escritor barcelonés —verdadero retrato de una época— comienza con una identificación de las raíces negativas del presente para trazar seguidamente los modos posibles de una reinterpretación del creado *sub specie estetica*. Los primeros, los negativos, son identificados en los intentos únicamente motivados por la obsesión utilitarista, culpable, según palabras de Rusiñol, de que los seres humanos «hayan mirado tan sólo al cuerpo, abandonando los goces espirituales como si fueran nubes». Análogamente a lo que escribiera Baudelaire en sus páginas sobre Poe, aunque sin su capacidad dialéctica, los mayores males que rodean al artista, nacen, afirma el autor, del predominio de las mediocridades en la formación del gusto, del imperio de los lectores de periódicos en el espíritu público, es decir de la llamada cultura media en perjuicio del llamado genio, idea reiterada hasta el tópico en el debate cultural de esa época.

El «artista» puede eludir dichos males mediante una nueva interrogación de todo lo que le rodea, una nueva visión de aquellas cosas que el avance destructor del cientifismo no ha podido cambiar. Parece superfluo reconocer la principal inspiración en Ruskin, dada la claridad re-

ferencial de algunos párrafos; no lo es, en cambio, averiguar su conformidad con los cánones modernistas. En este poema en prosa —escritura de suyo reveladora— las evocaciones de Rusiñol conciernen a dos campos, natural el primero, artístico el segundo, pero ambos relacionados de forma especular, según aquella interacción de naturaleza y arte que es un principio que el modernismo deriva de la «hermandad» británica.

Del primer campo destacan las «oraciones» al alba, al rocío, al día, a la lluvia... y, por encima de todo, a la «belleza»; del segundo pueden deducirse elementos fundamentales de lo que hemos llamado imaginario modernista. No siempre el autor sabe rescatar mediante la palabra y el ejercicio dialéctico el exceso de sentimentalismo lindando con lo convencional que se observa especialmente en las prosas sobre la naturaleza, pero sería injusto no reconocer el doble nervio de la sinceridad del sentir y de la certidumbre «teórica». Lo último puede apreciarse en la «oración» que concluye la primera parte: la «belleza» de Rusiñol lleva conjuntamente los estigmas de Flora y de Átropos, ya que (traduzco del catalán) «a veces canta al son de la lira canciones de amor al poeta, y el poeta muere cantando las canciones de amor que ella le inspira, y un bosque de laureles nace alrededor de su tumba». Por si fuera poco «se baña en lagos de plata, narra leyendas en el umbral de las ruinas, se deja llevar, voluptuosa, río abajo, espejándose en ella las riberas, dorando los campanarios, haciendo poéticos los cementerios».

Lo «cementerial», y pido perdón por la palabreja, es en efecto otra imprescindible herencia del taller rossettiano, pero no necesariamente con los mismos tonos de tristeza llevados a veces hasta lo macabro que encontramos en el original. Trátase en Rusiñol de un elemento casi de adorno, y, más aún, de una etapa obligada para peregrinos de itinerarios «primitivos». Son, en este sentido, todo un programa las páginas que tanto Rubén como Rusiñol escribieron sobre el camposanto de Pisa.

Más nos interesan las «oraciones» dedicadas a los pintores místicos, al canto llano, a las catedrales góticas, a las ruinas..., donde el autor habla al universo de inocencias figurales y de castidades ambiguas, de santas soledades cuya inmediatez con los paisajes prerrafaelitas es evidente. Palabras como «claustro», «segregación del mundo», «otros reinos», «luz de seráfica mirada» y otras parecidas nos acercan a una pléyade de pintores que se abre con el Beato Angélico y se concluye con Gaddi.

El primero es, en metáfora rusiñoliana, una «paloma divinizada» que ha trabajado en un sucederse de «arrobamientos místicos», de «éxtasis» para dar vida a «beatíficas figuras».

La virtud de estos que llama «poetas del cielo» está en haberse alejado de la rastrera representación de la realidad de los hechos, eligiendo la luz poética, buscando una ciudadanía mítica e inmortal, el haber hecho suyo «el desprecio a los aplausos y el impulso a la lucha». No nos extraña pues que el saludo a los primitivos contenga una definición casi platónica del arte, «lugar rozado sólo por las alas, exaltado por las oraciones»; Rusiñol parece buscar una vanguardia de paladines en su batalla personal contra los mercaderes de arte, contra la multiplicación del objeto, en las inevitables decepciones y en el sentido de soledad a que una parecida postura está fatalmente abocada. Leonardo da Vinci es invocado por hacer confluír en sí arte y sabiduría («poeta i pintor ahora, arquitecte i músic a la vegada»), que por un lado responde perfectamente al ideal simbolista de la sincronía de la inspiración, por el otro al de la hermandad de las artes que conjuntamente reproducen la armonía angélica y celestial. Siguen, en esta invocación, el «enigmático Botticelli», el «poeta de la muerte, el fantástico Orcagna», los Giotto y los Lippi, los Van Eyck y los Memling, llamados a la misma lección purificadora.

Existe un punto en que las artes se encuentran y funden, según lo que enseñara el otro maestro de aquellos años, Richard Wagner, y es la música. Música como extrema y potente concentración en sus propias raíces, música como mirada embelesadora, aunque fugaz, en los secretos del alma, victoria sobre las tinieblas. Tal es el significado que puede deducirse de la «oración» al canto llano. Para Rusiñol la grandeza del gregoriano estriba en su «hablar sin palabras», y por ello en ser apto para comunicar con los dioses y con los ángeles. Desde el fondo de su prisión mundana el hombre ve asomarse una perdida facultad de percibir y expresarse, una capacidad de revelación y transmisión que la vida práctica suele apagar e inmovilizar. Raptado por ese canto el hombre puede volver a escuchar los mensajes de la soledad, de la naturaleza que antes le aparecía muda.

Entonces, entre las arcadas de las catedrales se aclara el sentido de esta voz. Son las catedrales, escribe Rusiñol, «libros sagrados en que los hombres registraban las miserias, los temores, las glorias o las desventuras, y donde leían las historias de sus santos y de sus profetas». El templo gótico, para este modernista que suelen olvidar los investigado-

res del modernismo, es además de morada y arca de signos con que leer el mensaje divino, «manto amoroso para los que sienten frío en el alma, redil prodigioso, hospicio de melancólicos, tibia mansión de los pobres». Más explícitamente que en Bécquer pero igual que en Valle-Inclán, las fachadas de las iglesias medievales le parecen grabadas en estado de posesión mística por aquellos «poetas de la fe» que eran los maestros de la albañilería simbólica. La catedral es el lugar donde están representados emblemas, gracias a los cuales es posible remontarse a los primeros días del hombre y del mundo, profetizar sus «últimos alientos».

Ahora bien, gran parte de lo «imaginario» modernista se explica a la luz de estas transfiguraciones, donde a la música del canto llano, lenguaje para arcángeles, se contraponen una apocalipsis anunciada por monstruos, quimeras, dragones, serpientes, cuya estilización a lo Morris no oculta las lecturas herméticas de tantos escritores y artistas. Rusiñol trae a la memoria y a la vez trata de exorcizar estos infiernos. En todo caso exalta el poder «descontextualizador» de la palabra del pasado, su prodigiosa capacidad de conferir a los artistas el necesario distanciamiento de la hora que pasa. Así se explica que —como antes lo hiciera Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura*— este alumno meridional lleve su religión de los monumentos hasta oponerse a que se restauren. Con ello se aleja de las visiones arqueológicas y de la segregación museográfica para reafirmar un amor a lo «inactual» que tantos adeptos tenía en esa época y vuelve a tener ahora. Dirigiéndose a un lector ideal así lo amonesta: «No muevas ni profanes esas cenizas dormidas, no las despiertes de su sueño, no restaures esas piedras caídas..., las ruinas son libros antiguos y perfectos cuya última página ya se escribió».

En otro catalán, Alejandro de Riquer, los modelos —hasta en la misma existencia— de Dante Gabriele Rossetti hallan un seguidor entusiasta. Ya desde sus primeros escritos y pinturas se nos prepara, diríase, a un encuentro con el movimiento británico. Vuelos de pájaros y auras brumosas son las imágenes previas, un gusto sepulcral y crepuscular que le hará sembrar de grabados y dibujos sus páginas. Riquer cree encontrar en Rossetti y en sus secuaces lo que él, por temperamento y carácter, lleva dentro de sí, según resulta de un reciente y valioso trabajo que le dedica María Ángela Cerdá.

Su primer libro nos revela el paso de la fase espontánea de adolescente a la consciente milicia estética de los años maduros. Más tarde, con

Crisantemes, los símbolos del agua, del bosque, de la niebla, de la flor, de los cisnes, de la luna, parecen pedir una realidad más alta de la cual no son sino el reflejo; un mundo en que los paradigmas de la «belleza» y el recuerdo van conjugados en un verbo que Michel Butor llamaría «aoristo mítico». La muerte no es aquí el salto en la gran noche sino el paso hacia una luminosa quietud. Derivado de modelos, rossettianos, este tema confiere a la obra del Catalán una vaga pero omnipresente sensación de necrofilia, que si por un lado contribuye a «fecharla» e inscribirla en el bazar del *art nouveau* barcelonés, por el otro hace menos exterior dicha relación epigonal, que, por cierto, se refuerza con la actividad del pintor. Antes bien, precisamente en sus dos polos de erotismo e inquietud misteriosa se integra como momento de la experiencia poética modernista.

En 1910, con el *Poema del bosc*, Riquer vuelve orgánicamente al medievalismo y, hasta cierto punto, aclara las interferencias con las demás componentes del paisaje modernista. El mismo motivo de la selva que da título al libro conoce una etapa emancipada de los sentimentalismos que el tema sugiere. Del bosque desdibujado con rasgos enfermizos de las primeras composiciones se pasa a una declarada asunción de temas mítico-legendarios. Y precisamente lo declarado, lo demasiado explícito es lo que más daña esta poesía, en un estudio que prescinda de los aspectos «culturales» del fenómeno, y ello, por añadidura, junto a una excesiva floración de palabras gastadas por la más obvia cotidianeidad, adjetivos y adverbios que padecen el mal de una lengua empobrecida por siglos de prosaísmo, por castellanismo lamentablemente injertados en el distinto contexto lingüístico.

De esas provincias ossiánicas el poeta y el pintor reciben a veces el impulso a ir más allá de la simple materialidad para intuir el sentido más alto de su mito, a superar la misma muerte contraponiéndole la fuerza creadora de la fantasía.

En un soneto a la mentira, ésta es

Meta del desvalgut, gran, hermosa Mentida
moradora dels horts de misteriosa flayre; [...]
Aparta la vritat penosa y rondinayre
de peus de plom, qu'avansa segura com la Mort.

Exaltada a la manera de Oscar Wilde como «bella habitadora de jardines de auras misteriosas», la «mentira» toma aquí el lugar polémico de

la palabra fabulosa, escarnecida por el beato de lo vulgar, *celui qui ne comprend pas*, mientras que la personificación contraria, la «verdad» (la de los naturalistas, claro está) es el reino de quien está condenado a no ver más allá del mero acontecer de los hechos, del desconfiado que se expresa por negaciones, en fin, del pequeño filisteo enemigo del mito que huye de quien lo busca «andando con pies de plomo». La palabra «muerte» indica así la mentalidad antiartística, la negación de todo entusiasmo y de toda aventura, las dos opuestas metáforas entrando rigurosamente en la terminología coetánea del debate sobre la naturaleza del arte.

Es ahora cuando el poeta se deja atraer por el reino de la *aventure* por excelencia, un reino de amor y caballería, que entra, según el ejemplo de los pintores preferidos, en la temática del escritor y del grabador de *ex-libris*. Si prescindimos de su material léxico de época, el *Poema del bosc* nos aparece como un himno a lo más escondido y hondo de la naturaleza, una búsqueda de antiguos dioses silvestres que hablan, desde su potestad caótico-regeneradora, un lenguaje que sólo «percibe el poeta clarividente» mientras que para los demás es murmullo «incomprendido».

Imagen que aparece en todo el arco modernista y llega a su cumbre en el *Darío de las Prosas profanas*, el bosque en este libro de Riquer es poblado por las voces de una polifonía que en cada una de sus notas alaba al mayor artífice. Con reminiscencia baudelairiana, el bosque es «temple august» en donde el silencio está personificado o aludido de modo que nos recuerda crucifijos nórdicos, Cristos solares: su figura, en estos versos catalanes «s'impasa conmoguda, / estesos els dos brassos, fixada, quieta, muda». Convive con los genios del lugar en una especie de panteísmo teosofizante. En este paraíso para «estetas» que han leído a Maeterlinck, a Lorrain y al D'Annunzio del *Alcione*, los dioses clásicos y los números germánicos tienen una misma morada, con los espíritus de las aguas y de la vegetación, con dríades y ondinas, elfos y egipanes. Más aún: es un arca de memorias, un espacio en que el rey Arturo de Malory escucha las historias de amor y de sangre de sus paladines.

Mediante un ensamblaje de elementos, lo numinoso-pagano se funde con los religioso-cristiano, los emblemas del heroísmo feudal con las máscaras del erotismo bretón. Lo libresco de las imágenes poéticas nos lleva directamente a ciertas iconografías de William Morris, lo cual no quiere decir que los resultados formales estén siempre a la altura de las

intenciones. Véase una muestra en la curiosa humanidad del bosque encantado:

...S'alsa l'imatge de Lancelot del llach;
Merlin a son misteri confia Viviana,
y'l màgich llegendari, per redimí un regnat
y'l cor ferit d'un rey, ab ciencia sobrehumana
prepara'l soli altiu d'Artus y veu les gestes
de la *taula rodona*, ab son torneigs y festes.

Aparte estas repeticiones de lugares comunes del nuevo celtismo *Jugendstil*, Riquer se nos muestra conocedor o, por lo menos, curioso de los aspectos más hondos de la saga arturiana, cuando define su símbolo mayor:

Art, tradició, llegenda, és tot, Escalibor
ab sa fulla flamígera y la seva creu d'or.

Aquí el misticismo erótico, empapado en las sugerencias de tipo bretonés llega a desvincularse de la atmósfera de sentimientos tanáticos, propiamente crepusculares, de la predilección por lo patético de las criaturas femeninas, y a enlazarse a las heroicas de la misma vertiente, recreadas por el soplo wagneriano. En estos dos versos la espada arturiana funde simbólicamente las diferentes partes de la sabiduría espiritual cada una de ellas conduciéndonos a regiones arquetípicas: el arte «repite» el gesto del Creador, pero su repetición no reproduce mecánicamente sino que intenta emular aquel gesto. La tradición perpetúa no de modo arqueológico (esto es «mortal») la primera palabra del hombre, la *fábula*. Con lo cual la línea romántica que tiene en Novalis su primer maestro hace escuchar su voz entre los modernistas. Finalmente, la leyenda es, al mismo tiempo, el lenguaje y el retículo de metáforas, que podríamos llamar de lo intemporal absoluto, de lo virtual siempre posible.

En otra composición cuyo título es «Destrucció», el bosque aparece cual víctima de un sortilegio que le hará perder sus voces escondidas:

No queda un sol misteri dessota la clarò
d'un sol revelador; tot es indiferent
y tot va repetintse; no queda la sorpresa
ab què atraya el artista la gran Naturalesa.

«Misterio», «sorpresa», «maravilla» y «artista» se ven cercados y perseguidos por una «claridad» brutal que más adelante se relaciona sin

más con la «fiebre del dinero que ha talado la selva», haciendo, donde aquella se encontraba, que triunfe el aliento mortal de la producción y de la mercancía. Lamentaciones de ecólogos que todavía no saben su nombre.

Lo demás de la actividad riquieriana, especialmente la del dibujante, permanece fiel al espíritu de los versos que arriba se han mencionado. Inventa un mundo encantado e inaccesible, ahora en el acto de cernerse por encima de las miserias y precariedades de lo diario: universo generalmente femenino que del liberty europeo no posee el optimismo ni los impulsos hacia las próximas metas futuristas, sino la llamada de los reinos del sueño.

Como hemos intentado probar con estas rápidas consideraciones, la veta prerrafaelita estuvo presente en el modernismo a diferentes niveles, y en contextos paralelos pero no necesariamente idénticos en sus elementos constitutivos. Con mayor fuerza está presente en Cataluña, donde los jóvenes intelectuales consideran el modernismo una corriente europea que puede ayudarlos en su reidentificación cultural y lingüística.

El prerrafaelismo hispánico se une con otras estructuras culturales de diferente consistencia, a la par de lo que sucede en otras partes con el simbolismo y el decadentismo. Donde la escritura modernista alcanza sus cumbres creativas e imaginativas es absorbida e interiorizada sin necesidad de exhibiciones y declaraciones de principios. Cuando el arte y la inspiración faltan, la identificación es patente hasta el mimetismo, aun cuando nace de sinceras adhesiones, de temperamentos ya predispuestos. En estos últimos casos el empleo de temas se revela saturado de motivos y querencias que pertenecen, con aciertos desiguales, a toda una época de la mentalidad europea: de ella tomaría principio una amplia difusión de expresiones y posturas — tanto en las letras como en las artes figurativas— genéricamente referibles a un prerrafaelismo ya periclitado y falto de nervio ideológico, que continuará por inercia hasta el umbral de los años veinte.

En sus aciertos como en sus fracasos, sin embargo, este elemento del modernismo se confirma como la búsqueda de la «belleza»; el rechazo de los «hechos» y de lo «actual», el culto contradictorio al mito y a la utopía no son simples posturas de quienes juegan a ser poetas sino que forman el núcleo central y el deslinde más cierto para quien quiera investigar los aspectos menos conocidos de la literatura de España entre las postrimerías del siglo XIX y principios del XX.

BIBLIOGRAFIA ESENCIAL

- ALLEGRA, G.— *Il regno interiore. Premesse e sembianzi del modernismo in Spagna*. Milano, Jaca Books, 1982.
- CERDÀ Y SURROCA, M.A.— *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona, Curial, 1981.
- CIRICI PELLICER, A.— *El arte modernista catalán*. Barcelona, Aymá. 1951.
- DARÍO, R.— *Poesías completas*. Ed. A. Méndez Plancarte. Madrid. Aguilar, 1967.
- GALLEGO MORELL, A.— «Tres cartas inéditas de Unamuno a Ganivet», *Insula* n° 35, 1948.
- LITVAK, L.— *Transformación industrial y literatura en España. 1893-1905*. Madrid, Taurus, 1980.
- LOPEZ ESTRADA, F.— «Más sobre el prerrafaelismo y R. Darío: el artículo dedicado a la pintora inglesa De Morgan», *Revista de la Univ. Complutense*. 1980 pp. 191-203.
- PRAZ, M.— *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*. Milano, Mondadori, 1971.
- RÁFOLS, J.F.— *Modernismo y modernistas*. Barcelona, Destino, 1949.
- RIQUER, A. de.— *Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor*. Barcelona. Verdader, 1906.
- RUSIÑOL, S.— *Oracions*, en *Obres Completes*, Barcelona, Ed. Selecta, 1976.
- VALLE-INCLÁN, R. del.— *La lampada meravigliosa*. Ed. G. Allegra. Lanciano, Carabba, 1982.