

# LA COLINA DE LOS CIPRESES. LA PINTURA ITALIANA DEL QUATTROCENTO EN EL MODERNISMO



Lily Litvak  
University of Texas-Austin

## EL PRERRAFaelISMO EN ESPAÑA

Durante el fin del siglo XIX se otorgó gran importancia al conocimiento del arte. Los escritores del cambio del siglo XIX al XX exhibían su cultura a través de sus obras literarias, como lo hace por ejemplo Rubén Darío en las “transposiciones pictóricas” que incluyó en la sección titulada “En Chile” de *Azul*. También ilustran ese interés las numerosas novelas donde el protagonista es un artista; Émile Zola personificó a Cézanne como Claude Lantier en *l’Oeuvre*, Sorolla se perfila en el Renovales de *La maja desnuda* de Blasco Ibáñez, Gustave Moreau había encarnado en numerosos personajes en *Jean Santeuil* de Proust, quien a través de Elstir, en *A la recherche du temps perdu*, ofrece sus juicios sobre Vermeer, Botticelli, La Gandara, Whistler, Watteau, Chardin, etc.

Esa erudición era señal de refinamiento y se consideraba unida a la creatividad del literato. Haciendo eco del culto que Ruskin había establecido, los modernistas hablaban de la religión del arte. Y sobre todo, el corazón de esa religión fue el *revival* de la pintura italiana antigua y la admiración por los *quattrocentistas* desde Fra Angelico hasta Botticelli.<sup>1</sup>

El enlace entre esa pintura y el modernismo se logró gracias a la hermandad prerrafaelita, formada en Inglaterra por William Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everet Millais, Burne-Jones y otros más. También hay que contar con la gran influencia que tuvo Ruskin en el pensamiento finisecular. Lionello Venturi observa que “el creciente entusiasmo por el gusto de los primitivos que se observa en el mundo entero tiene su origen en

---

<sup>1</sup> La otra gran pasión paralela a ésta fue el culto a Leonardo. Tratamos este tema en un ensayo en preparación.



Ruskin.<sup>2</sup> La estética de estos jóvenes románticos tenía como premisas la inspiración panteísta en la naturaleza y la valoración de las obras anteriores a Rafael cuya perfección formal se atacaba por ser demasiado académica y por haber petrificado el arte en fórmulas. Pero esos artistas no pretendían ser copistas de los antiguos, sino revivir la “espiritualidad,” el “candor,” la “sinceridad” de los primitivos, y por ello acudieron a asuntos universales como la vida de Cristo y María y a temas medievales como en las conocidas obras *Ecce Ancilla Domini* (1849-50) y *Beata Beatrix* (ca. 1864-70) de Dante Gabriel Rossetti (Lams. 1, 2 y 3).

En España, la admiración hacia los pintores ingleses se extendió entre la elite intelectual, promovida por las ideas de Ruskin, y el prestigio de William Morris, pintor prerrafaelita y organizador en Inglaterra de los talleres de bellos oficios, que fueron fundamentales para el renacimiento de las artes industriales en Barcelona.<sup>3</sup> El movimiento, enlazado con el simbolismo, el parnaso y un cierto decorativismo, tuvo tanta influencia que para algunos críticos, el prerrafaelismo “resurgió bajo el nombre de modernismo.”<sup>4</sup>

Las obras de la hermandad inglesa fueron conocidas en las exhibiciones universales. Raimon Casellas las había visto en la galería británica de la Exposición de París de 1889, y había quedado fascinado por “la labor de arabesco,” de Burne-Jones y la poesía de *King Cophetua and the beggar maid* (*El rey Cophetua y la doncella mendicante*) (1884). Rubén Darío había comentado desde 1893 que Ruskin era “admirado universalmente por su alta crítica artística,”<sup>5</sup> y en 1899 declaró que el prerrafaelismo inglés había contagiado al mundo entero.<sup>6</sup> Para Darío el ataque que los jóvenes británicos dirigían contra Rafael, considerado como el mejor de los pintores, era también el grito de batalla contra el formalismo académico que en España impedía “la influencia de

<sup>2</sup> Lionello Venturi. *El gusto de los primitivos*. Madrid: Alianza Editorial, 1992: 129.

<sup>3</sup> Sobre Ruskin en España ver Lily Litvak. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.

<sup>4</sup> Ramón A. Urbano, y Carrerere. *Discurso sobre el Modernismo en las artes*. Málaga: La Ibérica, 1905: 22. Ver también Lola Caparrós Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada 1999.

<sup>5</sup> “Max Nordau” *Los Raros* (1896). *Obras Completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950: II-418. Cit. Francisco López Estrada. *Rubén Darío y la Edad Media*. Barcelona: Planeta, 1871: 82. Ver también Francisco López Estrada. “Más sobre el prerrafaelismo y Rubén Darío: El artículo dedicado a la pintora inglesa D. Morgan (1902)”. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. VIII(1978): 191-203.

<sup>6</sup> “El cartel en España,” *España contemporánea*, OC III, 318.

todo soplo cosmopolita [...] la expansión individual, la libertad, digámoslo en una palabra [...] el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista.”<sup>7</sup> El poeta llegó a la Exposición Universal de París de 1900 como corresponsal de *La Nación*, y desde el pabellón de Inglaterra ratificó “el triunfo del prerrafaelismo,” “el halago de un arte de gracia y aristocracia.” Ante *Cupid’s Hunting Fields* (*El coto da caza de Cupido*) (1882), opinó que Burne-Jones era: “delicado y arcáico, flotante en un mundo de visiones legendarias o en la dulce luz de un maravilloso paganismo. Sir Edward, desde su amable retiro en West Kensington ha derramado en la áspera época mucho ideal óleo sobre el alma del mundo.” Concluye que los artistas ingleses han “hecho florecer una primavera inesperada, el amor de una pasión singular y honda por la belleza, que como en lo antiguo, volvió a tener verdaderos sacerdotes, apóstoles y predicadores.”<sup>8</sup> (Lams. 4 y 5).



Marasso insiste en que a Rubén Darío “fueron las revistas ilustradas las que lo pusieron en contacto con los pintores modernos de Europa,”<sup>9</sup> y en efecto, la difusión de las obras prerrafaelitas en España se llevó a cabo a través de estas publicaciones donde abundaban los grabados; *La Ilustración Artística* no solo reproducía a los grandes maestros, sino a pintores menos conocidos; Brewer, Abbey, Brickdale... (Lam. 6). Lo mismo hicieron *Luz*, y *La Veu de Catalunya*. En *Joventut*, un grabado de Rossetti mostraba a la bellísima miss Siddal peinando su cabellera sobre “Lo filador d’or,” la poesía que Jacinto Verdaguer dedicó al orfebre Joaquín Cabot y Rovira,<sup>10</sup> un dibujo de Burne-Jones, presidía el poema “Joventut” de Ramón Suriñach Bael y otros más ilustraban “La parábola del hombre rico y el pobre Lázaro” de Gabriel D’Annunzio.<sup>11</sup>

Una de las consecuencias principales del prerrafaelismo fue la exaltación de la Edad Media y la revalorización del arte de los antiguos artistas italianos. Casellas ponía como ejemplos de la pintura mundial a Botticelli y a Lippi. *Joventut*, que tenía a Apelles Mestres, a Triadó y a Riquer para decorar sus portadas,

<sup>7</sup> López Estrada: 87-88.

<sup>8</sup> *Ibid.* 97

<sup>9</sup> Arturo Marasso. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz, 1954: 8.

<sup>10</sup> *Joventut*. 1900: 57.

<sup>11</sup> Cit. A. Cirici Pellicer. *El arte modernista catalán*. Barcelona: Ayma, 1951: 38. Ver también María Àngela Cerdà i Surroca. *Els pre-faelites a Catalunya*. Barcelona: Curriel, 1981.



reivindicaba a Botticelli frente a los clásicos del siglo XVI, y Junyent comentaba sobre el pintor de *La primavera* que “otros serían más equilibrados y robustos, ninguno más sensible y refinado.” Elogiaba sus “sutiles delicadeza de decadente” y afirmaba que si viviera estaría a la vanguardia.”<sup>12</sup> La idea de una arcadía medieval utópica corroboraba la existencia de un arte “virgen” descrito por Rusiñol como el “rocío de una aurora, [...] nacido entre lirios y crecido como un iris de colores que se eleva rodeado de nubes que no han rastreado el suelo, [...] aquel arte soñado mirando hacia lo alto y buscando en el pensamiento, que atisba visiones de un más allá vaporoso y difuminado, [...] aquel arte tejido de hiedras entre flores pálidas.”<sup>13</sup>

#### UNA ESTÉTICA ARCAIZANTE. EL VIAJE A ITALIA

El fervor por esa pintura implicaba el descubrimiento de un pasado artístico y un trayecto, casi un peregrinaje a Italia. Los jóvenes autores eran lectores, viajeros y visitantes de museos, e Italia alimentaba la imaginación con obras de arte reales, vistas, idealizadas, inventadas o recordadas. La visita a las ciudades iba acompañado por la idea de San Marcos, el camposanto de Pisa, los Uffizzi, donde se encontraban no solo las obras sino el espíritu de Giotto, Mantegna, Fra Angelico, Botticelli ... (Lam. 7).

En 1900, Rubén emprendió el viaje,<sup>14</sup> en busca del “reino de la Belleza, de la Poesía, del Arte.”<sup>15</sup> Desde su llegada pudo confirmar la espiritualidad del prerrafaelismo y la relación entre los pintores modernos ingleses y los primitivos italianos. El 12 de septiembre su visita al Museo de Turín, le inspiró elogiosos comentarios sobre *Las Nozze mistiche de Santa Caterina*, una *Sacra Conversazione* de Macrino d’Alba, con la arquitectura del fondo y las figuras “con aire de eternidad.” Quedó cautivado por varias obras de Defendente Ferrari, y con Giovenone, que “me para con su madona entronizada y sus místicos acompañantes.”<sup>16</sup> En las salas siguientes se detuvo ante la *Madona, Santa Ana y el Niño* de Gaudenzio Ferrari donde comprobó que “el concepto de la religiosidad [va] unido a un ingenuo don de humanidad.” “La

<sup>12</sup> *Ibid.* 38.

<sup>13</sup> *Ibid.* 40.

<sup>14</sup> *Autobiografía. Obras Completas I*: 150

<sup>15</sup> *Diario de Italia. Obras Completas. III*: 519.

<sup>16</sup> *Ibid.* 510-11. Ver en López Estrada el capítulo “Los pintores primitivos italianos

figura de María sola es un delicado y maternal poema.” En cambio, la obra del “dos veces divino Sodoma. Pintor de nombre maldito y de incomparables creaciones de vida y de idealidad,” le fascinó justamente por la doble valencia entre santidad y erotismo de la *Sacra familia*, “con su pura y espiritual Madona y el Dios Niño que juega, [...] ese seno de esa abrasante Lucrecia, que en vez de la puñalada, atrae el beso.” Es el mismo tono blasfemo usado por algunos modernistas, que también se precibe en su admiración por una Santa Lucía de Bernardino Lanino;



“muy sensual,” “una de las representaciones femeninas más atrayentes [...] en todas las galerías del mundo.”<sup>17</sup>

Sobre todo, Darío admiró a Fra Angelico y a Botticelli: “sobre un fondo de oro, un ángel, de Frate Angelico canta toda la primitiva gracia, la ingenua virtud de la concepción y ejecución prerrafaelista.” Establece el vínculo con la estética contemporánea. “Observo que para poder rezar convenientemente delante de estas pinturas sería preciso un libro de horas escrito en verso por Dante Gabriel Rossetti, o un antifonario de Ruskin, o de su vicario francés Robert de la Sizeranne.”<sup>18</sup> Más adelante exclama: “Otra madona, ¡Descubríos! La hizo Sandro Botticelli. Es la pintura simple y al propio tiempo intensa y profunda, que habéis oído celebrar por tantos aedas del arte moderno, que levantaron a su mayor gloria los prerrafaelitas ingleses y que por todos los *snobs* y *prigs* del mundo se creyeron en el deber de admirar hasta el delirio.” (Lam. 8). Opina López Estrada que por la pasión que había entonces por esos pintores, Rubén se confunde a veces, y que aquí se refiere en realidad a dos piezas de Fra Angelico y que La Virgen bien pudo haber sido *La Virgen con el ángel* y *San Juan* atribuida a la escuela de Botticelli, pero que el efecto es el mismo por el efecto estilístico del maestro.<sup>19</sup> En otra ocasión, Rubén se refiere a una obra que no es de Botticelli sino de Filippino Lippi,<sup>20</sup> pero que también posee el efecto del “divino Sandro,” con el amaneramiento “característico,” en su análisis indica la relación con *La Primavera* y comenta mencionando a Ruskin y a Burne-Jones:

<sup>17</sup> *Ibid.* 98.

<sup>18</sup> Robert de la Sizeranne fue el traductor y divulgador de Ruskin en francés.

<sup>19</sup> López Estrada: 100

<sup>20</sup> *Ibid.*



Hay otro Botticelli ante el cual largas horas debe haber pasado Burne-Jones y el viejo profeta de *Las Piedras de Venecia*. Es *El viaje del hijo de Tobías*. Es el mismo expresivo amaneramiento de los gestos, la traducción del íntimo sentido por la remarca de las actitudes, el vago énfasis del estilo y la certeza de los lineamientos. Los dos arcángeles de la composición son hermanos de las figuras alegóricas de la *Primavera*. Miguel precede armado de su espada.<sup>21</sup>

En las salas siguientes Darío admiró a Mantegna y un bajorelieve de Donatello. Llegó hasta la sala de los primitivos flamencos, pero Memling y Van der Weyden apenas le llamaron la atención, todo su entusiasmo era para el arte italiano anterior a los grandes maestros clásicos, lo cual no era para él una valoración arqueológica, sino una concepción estética.<sup>22</sup> A su llegada al Camposanto de Pisa, le encantó Benozzo Gozzoli y meditó sobre los pintores, que a su manera realizaron “estos poemas de la luz amable, que sobre los muros perpetúan tan varias y ricas imágenes y escenas.” Atribuyendo a Orcagna el *Triunfo de la muerte*, afirma que “no quiero saber si es un ‘Dante sin talento,’ antes bien, le miro como un sincero e ingenuo ilustrador del poeta sobre la larga página de piedra.” De acuerdo con la estética prerafaelita que prefería la “sinceridad” a la perfección académica, refuta a quienes llaman imperfecto a Giotto: “es imperfecto el arte cuando la forma no se acuerda con sus intenciones, pero cuando la materia no es sorda, responde al mandato del artista, el arte es grande, perfecto, es una obra maestra.”<sup>23</sup> (Lam. 9). Halla en esos frescos “el mismo espíritu y la misma expresión de los misterios, de las moralidades de los autos, y concluye:

traigo la mente llena de Benozzo Gozzoli, de los Pisano, de Giotto. Poemas, lecciones, impresiones que he leído, inspirados en el Duomo o en el Camposanto, cantan, reviven, se despiertan de nuevo en mi cerebro. Antes de entrar en esos santuarios artísticos siente el alma como una sensación de primera comunión. Además, aquí por todas partes, el mármol dice con su presencia la frecuencia de los héroes, de los príncipes y de los dioses. Esta tierra es tierra sagrada; de su seno maravilloso ha brotado como en una primavera de formas, en esas estaciones del renacimiento, un mundo de estatuas, una teoría interminable de armoniosas figuras.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> *Diario de Italia* : 512-3.

<sup>22</sup> López Estrada: 102-3.

<sup>23</sup> *Diario de Italia*:536-7.

<sup>24</sup> *Ibid.* 531.

## DOS POEMAS Y UNA SONATA PRERRAFaelITAS. EL DIVINO SANDRO

Rubén Darío completa su experiencia a través del quehacer literario, utilizando la correspondencia entre las artes hermanas. que era también uno de los temas auspiciados por los prerrafaelitas británicos. Su poema “El reino interior,” se inicia con una cita a Fra Domenico Cavalca (1270-1342), y contempla una senda que lo conduce a la Italia del pasado:



Un camino. La tierra es color de rosa,  
cual la que pinta fra Doménico Cavalca  
En sus Vidas de santos <sup>25</sup>

Domenico Cavalca ya había sido nombrado en *Los Raros* (1896), entre los escritores que Rubén consideraba más actuales. Este fraile era un “raro” en verdad, pues sus obras eran muy pocas y poco conocidas; algunos escritos religiosos y una *Vidas de Santos*, volcadas por él mismo al italiano primitivo.” En su ensayo Darío lamenta que no se hayan traducido al español, pues “en prosa y en verso brilla la luz sencilla y adorable, la expresión milagrosa de las pinturas de un Botticelli.” Además, reconoce el sutil y complejo enlace entre la pintura y la poesía primitiva y los autores y artistas contemporáneos:

Si la pintura “primitiva” ha dado vuelo a la inspiración de los prerrafaelitas, la poesía trecentista y cuatrocentista, resuena también en el laud de Dante Gabriel Rossetti, en la lira de Swinburne. En Francia ha inspirado a más de un poeta de las escuelas nuevas. Verlaine, Moréas, Vielé Griffin [...] Hay un tesoro inmenso de poesía en la gloriosa y pura falange de los místicos antiguos. (Lam. 10).

Por ello cree que es necesario el reconocimiento de ese “dulce y santo poeta,” pues “hay tal encanto, tal ingenua gracia y tal animación en ese italiano antiguo; es tan nítido y suave su estilo, que se siente la impresión de “una limpieza espiritual,” de “una blanda brisa llena de aromas paradisiacos y refrescantes.”<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Apareció este poema en *Prosas Profanas*, 1896. Rubén leyó a Fra Domenico Cavalca en la edición con prólogo y notas de Francisco Costero -*Vite scelte dei Santi Padri* (Sonigo, Milán)-, que también le sirvió para escribir el erudito artículo de *Los Raros*.

<sup>26</sup> *Los Raros. Obras Completas*. II: 402-3.



Rubén pinta con sus palabras en “El reino interior,” cuyo título es significativo, pues esta frase era una especie de clave del lenguaje simbolista de fines de siglo para designar el alma del poeta,<sup>27</sup> que en esta alegoría no sabe si inclinarse al vicio o a la virtud. La estructura de la composición es la de una sicomaquia o lucha contra el bien y el mal, como en obras artísticas medievales.<sup>28</sup> Pero sobre todo, “El reino interior” se asocia con Botticelli.

El impacto que tuvo este pintor en el fin del siglo XIX fue muy significativo, y sobre todo su famoso cuadro la *Primavera* (ca.1482) (Galería Uffizi, Florencia). (Lam. 11). Sabemos que Juan Ramón Jiménez conservaba una fotografía, de esa obra,<sup>29</sup> que también lo inspiró en poemas como “Preludio,” una libre interpretación del cuadro.<sup>30</sup> Juan Ramón también comentó el éxtasis de Valle Inclán: “Calle de Alcalá, casa de Candelas, tal vez, Valle se sienta en la mesa final, saca un número de *Alrededor del Mundo*, revista que publica cuadros clásicos en sus portadas [...] y se queda absorto, inefablemente sonreído ante *La Primavera* de Botticelli.”<sup>31</sup> La popularidad de esta obra se había extendido, hasta aparecer reproducida inclusive en las revistas de clase media. En un *Blanco y Negro* de 1904 apareció una página con una ilustración y un comentario;

---

<sup>27</sup> Darío lo emplea su las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*. “La gritería de trescientas ocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal que tu amigo el ruiseñor esté contento con tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior.” También Amado Nervo: “¡Oh mi reino interior, refugio abierto!” “Epilogo,” *El prisma roto* [1898]. *Poemas*. Madrid: Espasa Calpe, 1983: 125. Para un análisis de esta frase Giovanni Allegra *Il regno interiore. Premese e semblanti del modernismo in Spagna*. Milano: Jaca Books, 1982; traducido como *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Editorial Encuentro, 1986: 18. Igualmente Rafael Alarcón Sierra. *Entre el modernismo y la modernidad: La poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999, 87-89. Dice este autor que “Reino e interioridad nos remiten de una poética que más o menos conscientemente cultivaron los artistas y adláteres que durante veinte años se identificaron con este movimiento” también ver J.M. Martínez Domingo. *Los espacios poéticos de Rubén Darío*. Nueva York: Peter Lang, 1995, 104-46.

<sup>28</sup> López Estrada 113

<sup>29</sup> Así como una reproducción comercial de la cabeza de la diosa del *Nacimiento de Venus*. En Ángel Crespo. *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Barcelona: Uprex, 1973:182.

<sup>30</sup> Juan Cano Ballesta. “El prerrafaelismo de Juan Ramón Jiménez en *Poemas impersonales*”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, celebrado en Birmingham, del 21 al 26 de agosto de 1995. Birmingham: University of Birmingham, 1995: 122-129.

<sup>31</sup> Juan Ramón Jiménez. “Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)”. *El Sol*, 26 enero 1936. Melchor Fernández Almagro. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, 1966: 64.



El cuadro de la *Primavera*, es más que representación de ninguna realidad tangible, parece el ensueño de un poeta. Las ideales figuras de una belleza vaporosa e inverosímil que en él aparecen son como no ha sido nunca la humanidad, sino como la concebiría el cerebro de Ruskin o de cualquier gran pensador que sólo a la hermosura consagrara sus especulaciones. Flores y mujeres forman el asunto del cuadro, sin que haya nada que distraiga, separe o distinga en él las mujeres de las flores. Ese cuadro es la fórmula pictórica del platonismo elegante que dominaba la segunda mitad del siglo XV en todas las cortes de Italia.<sup>32</sup>



Esta pintura traspasada de lirismo, la más entregada a una bella deformación de la realidad entusiasmó a Darío. En su poema menciona al pintor como “el divino Sandro” y desarrolla una glosa de su obra maestra. Para ello, transforma a las Gracias en Virtudes, (Lam. 12), que aparecen como siete doncellas vestidas de blanco en una descripción inspirada por la *Primavera*:

Siete blancas doncellas, semejantes  
 A siete blancas rosas de gracia y de armonía  
 [...]  
 Sus vestes son tejidas del lino de la luna.  
 Van descalzas. Se mira que posan el pie breve  
 sobre el rosado suelo como una flor de nieve.  
 Y los cuellos se inclinan, imperiales, en una  
 manera que lo excelso pregona de su origen.  
 Como al compás de un verso su suave paso rigen.  
 Tal el divino Sandro dejará en sus figuras  
 esos graciosos gestos en sus líneas puras.

Paralelamente, por el lado izquierdo, vienen los siete pecados, en cuya descripción se encuentra el recuerdo de los satanes de Verlaine, con la suntuosidad lujuriosa y algunas expresiones de “Crimen amoris” “*soie et or,*” /“seda y oro,” “*Ecbatane,*”/ “Ecbatana”..., alusiones que se unen al recuerdo malsano del Mercurio de la obra de Botticelli. (Lam. 13). Indica Marasso, que desde el Marqués de Santillana no había vuelto a la poesía esa sabiduría alegórica que renació con el prerrafaelismo inglés,<sup>33</sup> y el propio Darío reconoció el abolengo prerrafaelita de

<sup>32</sup> *Blanco y Negro*, 9 abril 1904. ‘Primavera’ de Sandro Botticelli había sido reproducida originalmente en *Blanco y Negro*, núm. 309, 3.IV1897.

<sup>33</sup> Marasso 139. Ver Giovanni Allegra “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”. *Anales de Literatura Española*. 1 (1982): 283-300.



este poema; en “El Reino interior se siente la influencia de la poesía inglesa, de Dante Gabriel Rossetti y de algunos de los corifeos del simbolismo francés, (Por Dios! Si he querido en un verso hasta aludir al ‘Glosario’ de Plowert!)”<sup>34</sup> Rubén se refiere al juego en la nota erudita que interrumpe la descripción: “(Papemor: ave rara; bulbules, ruiseñores)”. “Papemor,” en efecto se encuentra en un *Petit Glosaire* de Plowert (París, 1888) “*Papemor, oiseaux fabuleux.*”<sup>35</sup>

Manuel Machado también estaba fascinado por el prerrafaelismo y por el famoso cuadro, al cual dedica su soneto “Sandro Boticelli. La Primavera,” que apareció originalmente en *Apolo (Teatro pictórico)* (1911),<sup>36</sup> y más tarde, a toda página en la revista *Nuevo Mundo* (enero, 1914), formando parte de una serie de almanaques sobre las cuatro estaciones, con una ilustración que reproduce dos de las tres Gracias que miran a Hermes en el cuadro.<sup>37</sup>

El poeta transfiere la impresión de esa pintura al recuerdo de una experiencia amorosa y erótica juvenil, en el que se mezclan la pureza y el deseo: “la primer lujuria,” “el beso adolescente, casi puro.” El desenlace se expresa por flores de claro significado erótico: “primera mancha de los azares.” El soneto está formado por sintagmas incompletos en la sintaxis, no existen verbos básicos y los versos se complementan por puntos suspensivos que expresan emoción. Machado quiere dar el tono italianizante desde el primer verso “!Oh el *sotto voce* balbuciente, oscuro,” con la palabra “*sotto voce*,” y finaliza el poema aludiendo a las Gracias, e incluyendo en la descripción del paisaje la palabra “aurirrosados,” que reúne los colores asociados con la pintura italiana primitiva

!Y los rostros de almendra, virginales,  
como flores al sol, aurirrosados,  
en los campos de mayo sonrientes!...

<sup>34</sup> Plowert, pseudónimo de Paul Adam. Marasso 145-7.

<sup>35</sup> Marasso 145.

<sup>36</sup> “La Primavera”. *Apolo. Teatro pictórico*. Madrid: V. Prieto y Cía, 1911, 25-26. Ver Alarcón Sierra 449

<sup>37</sup> El almanaque de “Verano” a cargo de Villaespesa, “Otoño” por Eduardo Marquina, e “Invierno” por Emilio Carrere con dibujos de Dhoy los dos primeros sonetos y de Agustín los dos últimos. Siguiendo la iconografía de Botticelli, en la página siguiente, el “Verano” de Villaespesa, es representado por Venus naciendo de las aguas de *El nacimiento de Venus*.

No podía faltar en la *Sonata de primavera* (1904), la alusión a la obra que da su nombre a la novela. Valle Inclán era muy aficionado a la pintura, y la idea de que el arte debe ser la cumbre de la expresión literaria encuentra su realización en esta obra, formada por una colección de cuadros que evocan la elegancia, a la vez inocente y perversa con que el fin de siglo interpretó a los primitivos italianos.<sup>38</sup> (Lam. 14). Desde la primera página, Valle convierte en un cuadro italiano una escena rural con una joven aldeana con su niño; el marqués la ve como “Una Madona; sostenía el Niño en el regazo, y el Niño riendo y desnudo, tendía los brazos para alcanzar un pez que los dedos virginales de la madre le mostraban.”<sup>39</sup>



El aristocrático paisaje está enmarcado en la estética de esa pintura, algo así como un *ekfrasis* de Benozzo Gozzoli, de Antonello da Messina, de Carpaccio, (Lam. 15), aunque Valle incluye siempre un matiz erótico: “era la campiña clásica de las vides y de los olivos, con sus acueductos ruinosos y sus colinas que tienen la graciosa ondulación de los senos femeninos.”<sup>40</sup> El Palacio Gaetani se convierte en un museo ideal ante la mirada del Marqués de Bradomín, que describe “antiguos lienzos de la escuela florentina, que representaban escenas bíblicas: Moisés salvado de las aguas, Susana y los ancianos, Judith con la cabeza de Holofernes.”<sup>41</sup>

Zamora Vicente explica que durante la escritura de esta *Sonata*, Valle Inclán aún no había viajado a Italia, y los cuadros aquí mencionados son los que ha visto en Prado, y no son florentinos sino venecianos. En este caso, de los tres cuadros citados, uno es de Tintoretto y los otros dos de Veronés, pero Valle lo sabe y se divierte a costa del lector.<sup>42</sup> De cualquier manera a menudo vuelve con detalles de la pintura primitiva, por ejemplo, en la imagen del pavo real; “Desde el salón distinguíase el jardín, inmóvil bajo la luna, que envolvía en pálida claridad la cima mustia de los cipreses y el balconaje de la terraza donde otras veces el pavo real abría su abanico de quimera y cuento.”<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Sobre este tema ver mi libro *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979: 89-140. Alfonso Zamora Vicente. *Las Sonatas de Valle Inclán*. Madrid: Gredos, 1966: 96-110.

<sup>39</sup> Valle Inclán, *Sonata de primavera* [1904], cit de Ramón del Valle Inclán. *Sonata de primavera, Sonata de estío, Sonata de otoño, Sonata de invierno*. México: Editorial Porrúa, 1969: 5.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>42</sup> Zamora Vicente 99.

<sup>43</sup> Valle Inclán, *Sonata de primavera* 24.



Aparte de la belleza del ave, está su presencia en la pintura italiana primitiva, como el *San Jerónimo* de Antonello da Messina, y conectado con el *quattrocento* veneciano la *Anunciación* del veneciano Carlo Crivelli, donde el pavo real posa sobre una balustrada renacentista, mientras un revuelo de palomas, —también motivo de la *Sonata* — cruza el ángulo opuesto.

El tema principal de la novela es el famoso cuadro de Botticelli que se evoca en las frecuentes alusiones al coro de las cinco hermanas Gaetani: “Abierta la ventana una ligera brisa entró en la estancia. Era alegre, perfumada y gentil como un mensaje de la Primavera. Sus alas invisibles alborotaron los rizos de aquellas cabezas juveniles.” “las otras hijas de la Princesa [...] habláronse en voz baja, juntando las cabezas, y salieron de la estancia en alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Botticelli.”<sup>44</sup>

El decorado y los personajes adquieren un tono de elegancia, de inocencia con una veta subterránea de perversidad, acorde con el arte de Botticelli. La inocencia y fragilidad de María del Rosario es un incentivo erótico para el Marqués. La joven está en vísperas de tomar el hábito, pero sus ojos negros “están llenos de luz ardiente y languidez.” La seducción de la joven acontece bajo el signo de los estertores de agonía de Monseñor, con las campanas de Liguria que llaman a muerto, y el murmullo de los rezos por el alma del difunto. Las princesitas Gaetani evocan a las ninfas botticellianas y la primavera aguza el deseo de Bradomín, pues la noche es primaveral, fragante, propicia para el despertar de los sentidos, La brisa es “alegre, perfumada, y gentil como un mensaje de la Primavera.”<sup>45</sup>

El tono de la novela, como el de los dos poemas analizados, con sus implicaciones de erotismo morboso, de virginidad perdida, viene muy de acuerdo con las interpretaciones que se daban a las obras del maestro italiano. Para entenderlas, hay que tomar en cuenta la fascinación que hubo a finales de siglo con Botticelli, y las varias interpretaciones que se hicieron de su vida y obras.<sup>46</sup> A ello colaboraba el entusiasmo que sus temas produ-

<sup>44</sup> *Ibid.*, 20-21.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>46</sup> Michael Levey. “Botticelli and Nineteenth Century England”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. XXIII (1960): 291-306. C. J. Argan. *Sandro Boticelli*. Lausanne: Skira, 1957. E.H. Gombrich. “Las mitologías de Botticelli”. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza, 1972.

ieron sobre los críticos del siglo XIX<sup>47</sup>, y desde luego, la popularidad que entonces tuvo el cuadro *Primavera* y la fuerza sugerente del nombre que le dio Vasari. En su importante obra sobre las vidas de los pintores renacentista, publicada nuevamente entre 1878-1885 la obra se describía como “Venus a quien las Gracias engalanan de flores que representan la primavera.”<sup>48</sup> Estaba además la leyenda, acariciada durante tantos años sobre la historia de amor entre Botticelli y la belleza que murió de tisis a los 23 años y cuya muerte se lloró en versos petrarquistas. Hay que recordar asimismo, el hechizo que la *Giostra* de Poliziano ejerció en los escritores finiseculares, que encontraron en el cuadro una interpretación del poema y que a su vez dió pábulo a la leyenda de la bella Simonetta. En el principio de la *Sonata*, Bradomín menciona el nombre: “Yo soy Bibiena di Renzo, por la línea de mi abuela paterna, Julia Aldegrina, hija del príncipe Máximo de Bibiena, que murió en 1770 envenenado por la famosa comedianta Simoneta la Corticelli...”<sup>49</sup>



Pero estas coincidencias nunca hubieran ocurrido si no hubiese sido por las expresiones extrañamente ambiguas y morbosas de las figuras del arte de Botticelli, en las que se proyectaban significados equívocos. (Lam. 16). Aquellas fisonomías no solo permitían, sino que exigían ser interpretadas, y hay al respecto una abundante bibliografía.<sup>50</sup> (Lams. 17, 18). Gombrich consigna por lo menos quince textos finiseculares que interpretan el hermoso rostro de Venus adjudicándole una variada gama de emociones; tristeza, alegría, melancolía, y hasta signos de embaño o de tisis.

Algunas de las interpretaciones que se dieron a esos rostros desconcertantes y melancólicos coincidían con la idea de la belleza virginal manchada, con el placer de la corrupción de la inocencia. Botticelli se había puesto de moda entre la sociedad *blasé*, de vida disoluta y más o menos perversa. Gómez Carrillo indica que la joven parisina que aparece en los carteles de Léandre, dibujante, humorista satírico en la tradición del “*esprit montmartrois*,” e ilustrador de *La Vie de bohème*, “es la esteta, la que se peina a la Botticelli, la que tiene relaciones con los literatos ilustres.”<sup>51</sup> El *look* botticelli, lo adoptaba inclusive la

<sup>47</sup> C. Terrasse, Botticelli. *Le Printemps*. Paris: 1938. Gombrich 299.

<sup>48</sup> Gombrich 297.

<sup>49</sup> *Sonata de primavera* 5.

<sup>50</sup> Gombrich 299.

<sup>51</sup> E. Gómez Carrillo. *Sensaciones de París y de Madrid*. Paris: Garnier, 1900): 154



prostituta con rostro de virgen, tal como la describe Gómez Carrillo al hablar de la sociedad marginada de bohemios, escritores, rameras, que él, con Machado y otros escritores vivieron en el París finisecular: “Hablando de todo y de todos, pasamos la noche en Montmartre, oyendo a Montoya el cantor poeta, a Privas, el poeta cantor, a Rictus el amable y genial anarquista [... ] Pasamos la noche sin sentirlo, entre artistas y chicas alegres peinadas cual las vírgenes de Botticelli, eterómanas o alcohólicas, pálidas, lívidas con ojos de brasa y labios artificialmente ensangrentados.”<sup>52</sup>

#### EN LOS SOPORTALES DEL ANGÉLICO

De manera diferente, entusiasmó al fin de siglo otro pintor; Guido di Pietro da Murello, conocido como Fra Angélico.<sup>53</sup>

No hay noticias de donde el Angelico se formó como pintor, aunque se cree que fue ilustrador o iluminador de misales. Ingresó en el convento dominico de Fiesole en 1418 y años después se trasladó con los dominicos al monasterio florentino de San Marcos donde realizó los frescos de las celdas. Fue “un auténtico genio,” como reconocería Giorgio Vasari en su *Vida de los mejores pintores, escultores y arquitectos (Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri)* (1550, segunda edición ampliada 1568). Sus obras reflejan siempre la inocencia y la pureza. Fue el pintor de los ángeles y las Anunciaciones, (Lam. 19), escenas con el jardín de la casa de María (*hortus conclusus*), enmarcadas en un pórtico inspirado en la arquitectura de Brunelleschi, lo que manifiesta su preocupación por la perspectiva. Presenta siempre el momento en el que el Arcángel Gabriel aparece ante la Virgen para anunciarle que porta al Hijo de Dios en su vientre, y en sus obras destaca el uso de colores suaves y los dorados de tradición gótica (Lam. 21).

Opinaba Manuel Machado que “El sólo nombre de Beato Angelico evoca los de sus contemporáneos Giotto, Ghirlandaio, Cimabue, Perugino, el Pinturicchio, ingenuos pintores de escenas santas, albor de Renacimiento, con sus vírgenes de comba frente, hierática apostura y dulces ojos divinamente perfilados;

<sup>52</sup> E. Gómez Carrillo 52, cit., Alarcón Sierra 172.

<sup>53</sup> Beato Fra Angelico, beatificado por Juan Pablo II en 1892.

con sus párpados uniformes y sus inocentes iluminaciones de oro y seda.<sup>54</sup> Uno de sus sonetos está inspirado por la *Anunciación* de Fra Angelico que está en el Prado.<sup>55</sup> (Lam. 20). Pero el poeta no desea describir el cuadro, sino hacer uno propio, describiendo al artista en el momento de pintar su cuadro al vuelo de las campanas e inspirado por una rueda de serafines. La imagen principal del poema es la inocencia de la Virgen y en el último terceto se presenta el asunto religioso; la Anunciación y el rayo dorado con el que se cierra el soneto que va desde la vibración acústica de la campana hasta el color de oro evocador de la pintura primitiva.



Algunos elementos del poema pueden analizarse por comentarios del propio Manuel Machado quien se refiere a las teorías sobre el color de los sonidos que circulaban en la época. Él cree que hay sonidos coloreados, y “utilizamos estas transfusiones como elemento del arte, lo mismo que se utilizan en la vida la electricidad, el magnetismo y aún el hipnotismo, sin saber todavía muy bien lo que son estos fenómenos.” Afirma que existe una sinestesia que enlaza los sentidos: “sabido es que en física, color y sonido no son sino vibraciones del éter, y que el calor y el movimiento se transforman fácilmente en fluidos eléctricos.” Él mismo señala la técnica que empleó para establecer en su poema la relación entre pintura y poesía. Su primer verso: “La campanada blanca de maitines,” es un endecasílabo cuya asonancia vocálica, es referida al toque de campanas, que además produce una asociación con el color blanco: “he llamado blanca a la campanada de maitines como precursora y evocadora del alba, alba que tiene en mi soneto la doble significación de la madrugada real y de los cándidos albores de la pintura italiana.”<sup>56</sup>

Hay aspectos del poema que difieren del modelo. Las alas del angel en el cuadro no son blancas y Machado no menciona los otros temas del cuadro como el de Adán y Eva arrojados del paraíso. En su poema, el soporte argumental, que no está en el cuadro, es el fraile que aprende a iluminar la figura de la Virgen, no sólo con color sino también con luz. Tampoco está en el cuadro el coro de querubines que rodean e inspiran al fraile, y se evoca el tratamiento que éste daría a cada elemento; por medio de los colores;

<sup>54</sup> Manuel Machado. *La guerra literaria*, Madrid: Narcea S.A. de Ediciones, 1981: 122.

<sup>55</sup> “La Anunciación”. *Apolo. Teatro pictórico*. Madrid: V. Prieto y Cia, 1911: 15-16.

<sup>56</sup> *La Guerra literaria* 121-22.



campanada blanca, rosados querubines, mano transparente y ambarina, perlinas galas, mientras los calificativos espiritualizan la imagen: frente y mejilla ideales, ojos virginales, virgen pura. La matización alcanza su culminación en los tercetos; el primero con su nota de candor y blancura, y el último, con la significación teológica del cuadro, “como el rayo del sol por el cristal.” Manuel Machado se vale del simbolismo del rayo de sol que atraviesa el cristal, basado en el misterio de lo traslúcido, que se aplica a la explicación de las Anunciaciones.<sup>57</sup>

En la *Sonata de primavera* tienen asimismo gran protagonismo las figuras evocadoras de Fra Angelico que encarnan en los personajes. María Rosario recuerda las tablas primitivas donde la Virgen espera el anuncio del arcángel. “María Rosario lloraba en silencio y resplandecía, hermosa y cándida como una Madona [...] Yo recordé entonces los antiguos cuadros, vistos tantas veces en un antiguo monasterio de la Umbría, tablas prerrafaélicas que pintó en su retiro un monje desconocido.”<sup>58</sup> y el Angelico, vuelve a aparecer: “Yo veía cómo la infantil y rubia guedeja de María Nieves desbordaba sobre el brazo de María Rosario, y hallaba en aquel grupo la gracia cándida de esos cuadros antiguos que pintaron los monjes devotos de la Virgen.”<sup>59</sup>

Como Fra Angelico, Valle Inclán trata de captar el sentido poético de la naturaleza. En la doctrina tomista del fraile, la belleza encarna en la materia en un objeto final y perfecto. Familiarizado con las leyes de la perspectiva, no las aplicaba como sistema geométrico de representación, sino como medio de designar el “perfecto lugar” para el “objeto perfecto”. Valle Inclán así retrata: “Desde lejos, como a través de larga sucesión de pórticos, distinguí a María Rosario sentada al pie de una fuente, leyendo en un libro.”<sup>60</sup> Fra Angelico, consideraba la luz celestial como fundamento de las visiones. Pensaba que la luz no viene de cuerpos terráqueos, sino celestiales, y que por ello no tiene cantidad sino pura cualidad, por los que sus colores estaban perfectamente definidos y elevados a la mayor perfección y

---

<sup>57</sup> Proviene del sermón atribuido a San Bernardo: “como el esplendor del sol atraviesa el vidrio sin romperlo y penetra la solidez de su impalpable sutileza sin horadarlo cuando entra y sin romperlo cuando sale, así el Verbo de Dios, la luz del padre, penetra en la morada de la Virgen y sale de su seno intacto.” Louis Grodecki, *Fonctions spirituelles. Le vitrail français*, París, Deux Mondes, 1958, 40. Manuel que se iba acercando a la iglesia católica desde el verano de 1935, sacó el soneto de *Apolo* y lo incluyó en un libro de orientación religiosa *Horas de oro. Devocionario poético* (1938).

<sup>58</sup> *Sonata de Primavera* 13.

<sup>59</sup> *Ibid.* 18.

<sup>60</sup> *Ibid.* 29.



pureza. En la *Sonata*, como en las pinturas del fraile, la luz, como rayos de oro o luminosos arabescos se adhiere a las formas revelándolas en su perfección original. “La infantil y rubia güeja de María Nieves desbordaba sobre el brazo de María Rosario,” “¡Rizos rubios, dorados, luminosos, cabezas adorables, cuántas veces os he visto en mis sueños pecadores más bellos que esas aladas cabezas angélicas que solían ver en sus sueños celestiales los santos ermitaños.”<sup>61</sup>



Valle Inclán interpreta, como Fra Angelico, que la naturaleza en su estado perfecto, tal como la creó Dios, solo se concibe totalmente luminosa, y la noble tarea de su pintura era el refigurar el paraíso terrenal en una síntesis de belleza y tensión mística capaz de elevar el alma. Así, en la *Sonata* se ven a “Las cinco hermanas se arrodillaron sobre la yerba, y juntaron las manos llenas de rosas [...] Tejían sus ramos en silencio, y entre la púrpura de las rosas revoloteaban como albas palomas sus manos, y los rayos de sol que pasaban a través del follaje, temblaban en ellas como místicos haces encendidos.”<sup>62</sup>

Hay que recordar que *La Lámpara maravillosa* de Valle Inclán, como indica el título, gira en torno a la luz, que significa el conocimiento de la Gracia y la participación en la esencia divina.<sup>63</sup> También hay que señalar que el estatismo de Valle también tiene relación con el prerrafaelismo. Muchos intérpretes finiseculares encontraron en los cuadros de los primitivos un tiempo fuera del curso del tiempo, sin dimensiones cronológicas, sin adelante ni atrás, en el que no hay movimiento sino la más absoluta quietud. (Lam. 23). Para Ruskin, la belleza concreta de líneas, formas y colores la veía en el valor de la calma, en la serenidad y en la eternidad de la obra de arte, y expresa que:

Posiblemente no haya ninguna necesidad más imperativamente sentida por el artista, ninguna prueba más infalible de la grandeza de la actividad artística, que la necesidad de la apariencia de reposo [...] Por oposición a la pasión, al cambio, al exceso, al esfuerzo fatigante, el reposo es la característica particular y propia de la inteligencia y de la potencia eterna; revela el “yo soy” del Creador, por oposición al “yo llego a ser” de todas las criaturas, es el signo del conocimiento supremo incapaz de sorpresa, de la potencia

<sup>61</sup> *Ibid.* 13, 20

<sup>62</sup> *Ibid.* 11.

<sup>63</sup> Antonio Risco. *El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle Inclán*. Madrid: Gredos, 1977: 105.



suprema incapaz de fatiga, de la voluntad suprema incapaz de cambio.<sup>64</sup>

Ratificando que estaba “convencido de que la calma es el atributo del arte en su fase absolutamente más elevada.” Para él, la serenidad es la eternidad de Dios en la caducidad humana, es la presencia del espíritu en la materia que se descompone, la esencia en lo accidental, el arte en la vida. Valle Inclán se expresa de manera similar en *La lámpara maravillosa*: “Nuestros sentidos guardaban la ilusión fundamental de que las formas permanezcan inmutables, cuando no es advertida su inmediata mudanza. Hallamos que las cosas son lo que son, por lo que tienen en sí de más durables, y amamos aquello donde se atesora una fuerza que oponer al tiempo.” “La aspiración a la quietud es la aspiración a ser divino.”<sup>65</sup> El efecto que busca Valle es el mismo tiempo detenido en el halo de luz que rodea a las figuras de los primitivos, y logra la misma quietud en escenas donde suprime todo ímpetu a través de los gestos lentos de sus personajes, poseídos de la gracia de arte.

#### LA COLINA DE LOS CIPRESES

Otro ejemplo de gran interés de la recepción de la moda italiana se puede ver en el pintor y escritor Santiago Rusiñol, quien había ya admirado a los primitivos en sus visitas al Louvre. Esos “humildes pintores del claustro”, son “como almas sin carne, como espíritus alados, trabajando en sus códices de fe, despreciando a los hombres y cumpliendo una misión” son poetas del cielo que “esperan en la tierra trabajando y dejándonos sus obras por olvido, al remontarse a la Gloria.”<sup>66</sup> (Lams. 22, 24, 25). A mediados de febrero de 1894 Rusiñol acompañado por Zuloaga emprendió el viaje a Italia. En los Uffizi se entusiasmó ante *La Primavera* “llena de lluvia de flores volando como manadas de mariposas celestes, de mujeres entre velos y entre aromas, deslizándose inclinadas, sonriendo a la naturaleza y recibiendo su sonrisa, de naranjos llenos de frutos de oro, ella fue la primavera de Italia, la primavera ansiada, el beso de la luz

<sup>64</sup> Ruskin. *Modern Painters*, parte III, serie I, cap VII. Cit. Venturi 148

<sup>65</sup> R. M. del Valle Inclán. *La Lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. [1916], cit de *Obras Escogidas*. Madrid: Aguilar, 1967: 648-9.

<sup>66</sup> Santiago Rusiñol. “La oración del domingo”. *Impresiones de arte*. París: Garnier, s.d.: 148.

del sol, de aquel espléndido sol que entronos por la mañana en el cuarto de nuestra mezquita fonda.”<sup>67</sup> El pintor reprodujo un fragmento de *El nacimiento de Venus*, y el *quattrocento* italiano le inspiró los plafones destinados al Cau Ferrat; alegorías de la pintura, la poesía y la música. Pero lo que más conmovió a Rusiñol fue la ascensión, que emprendió un día de abril, a la cercana colina de Fiésole: la tierra de Fra Angelico.

Paul Desjardins hablaba en el fin de siglo de un *retour à Fiésole*, y en efecto la cita era en el Monasterio de San Domenico, a mitad de la ladera de Fiésole, donde el pintor monje pasó veinte años de su vida y donde se conservan obras suyas. Por allí habían pasado Milton, Shelley, Alejandro Dumas, Böcklin, Proust, Bernhard Berenson, Maurice Denis. Gertrude Stein... En esa colina donde crecen los cipreses que se ven en las tablas del Angelico, Rusiñol haría de ese árbol, un emblema de su obra.<sup>68</sup> Al atardecer, cuando los amigos descendieron la colina, el pintor relata:

Por fin los cipreses empezaban a dorarse, y bajamos hacia el llano. Pasamos por una angosta pendiente, cerrada por dos paredes coronadas de árboles, que, asomando, dejaban adivinar espesos bosques y jardines [...] de vez en cuando, por una verja abierta en el camino, veíamos un paseo de cipreses, altos y unidos, formando espesas murallas, con sus largas líneas de sombra dibujadas en el suelo por el sol suspendido en el firmamento y rayando ya las crestas de las últimas montañas. (Lam. 26).

Visitaron el convento de San Domenico, y contemplaron casi a oscuras las pinturas del Angelico. Al salir de allí, los despedía la visión de los cipreses: “les vimos aún largo rato, rectos y recortados sobre el gris mate del cielo [...] luego confusos como soñados fantasmas [...] y por fin perdidos y rodeados de estrellas.”<sup>69</sup>

Josep Laplana explica que para el pintor, ese viaje fue un homenaje al más místico de los pintores italianos,<sup>70</sup> y comenta que desde ese fondo hay que comprender la imagen de la aveni-

<sup>67</sup> Santiago Rusiñol. “Florença a plena luz”. *Impresiones de arte*: 209.

<sup>68</sup> Josep de C. Laplana, Santiago Rusiñol. *El pintor, l’home*. Publicacions de l’Abadía de Montserrat, 1995: 185.

<sup>69</sup> Santiago Rusiñol. “El monte de los cipreses”. *Impresiones de arte* 226, 229.

<sup>70</sup> Josep de C Laplana. “Los jardines de Santiago Rusiñol”. *Jardines de España*, cat exp Madrid: Fundacion Cultural Mapfre Vida, 1999: 55.





da de cipreses que se repite en la obra de Rusiñol. Indica Laplana que el tema culminó con la visita que el pintor hizo a Montserrat en 1896, cuando compuso un cuadro con un paseo místico entre los árboles. (Lam. 27). De esa época datan algunas de sus *Oracions*, plegarias escritas donde incluye una dedicada a los cipreses, que señalan al cielo, y en la tierra “ parecen monjes plantados para hacer detenerse al hombre y rogarle que rece.”

El mismo motivo aparece desde la primera página de la *Sonata de primavera* “Yo caminaba bajo los cipreses, que dejaban caer de su cima un velo de sombra, desde lejos, como a través de una larga sucesión de pórticos distinguí a María Rosario sentada al pie de una fuente, leyendo en un libro.” Imagen que repite y profundiza Valle Inclán en *La Lámpara maravillosa*,

Después de muchos años he vuelto como un peregrino a visitar el huerto de rosales donde en la tarde azul, la tarde que es como símbolo de toda mi infancia, tuve la revelación de aquella santidad. Al final del camino de cipreses, en la escalinata de piedra estaba sentada mi madrina. Leía bajo un vuelo de palomas, con el libro devoto abierto en la falda, [...] otras muchas veces había visto a mi madrina en igual actitud, al término del camino de cipreses, que se juntaba en una sucesión de pórticos [...] bajo la sombra de los viejos cipreses, mi alma de niño enlazaba la emoción estética y la emoción mística como se enlazan en la gracia de la rosa color y fragancia ...<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Valle Inclán, *La lámpara maravillosa*, 693-4.



Lam. 1 Dante Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, 1864-70



Lam. 2 John Everet Millais, *Ophelia*, 1851-2



Lam. 3 John Brett *Val d'Aosta*, 1858



Lam. 4 Edward Burne-Jones, *The Beguiling of Merlin*, 1872-77



Lam. 5 Edward Burne-Jones *Laus Veneris*, 1873-75



Lam. 6. John Roddam Spencer Stanhope, *Love and the Maiden*, 1877.



Lam. 7 Filippino Lippi, *La Virgen y el Niño con San Juan*, 1502-4



Lam. 8 Botticelli, *Madona of the Magnificat*, 1480-81





Lam. 9 Giotto, *The Pentecost*, 1305 y 1317



Lam. 10 Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini*, 1849-50



Lam. 11 Botticelli, *Primavera*, ca. 1482



Lam. 12 Las Gracias



Lam. 13 Hermes



Lam. 14 Massolino, *Madona col Bambino*, 1423



Lam. 15. Benozzo Gozzoli, *Corteo dei Maggi*, 1459-61



Lam. 16 *Primavera*, detalle, Flora



Lam. 17 Botticelli, *Venus y Marte*, ca. 1483



Lam. 18 detalle *Venus y Marte*



Lam. 19 Fra Angelico, detalle *Cristo glorificado en la corte del cielo*, 1423.



Lam. 20 Fra Angelico, *La Anunciación*, ca. 1425-28 Museo del Prado



Lam. 21 Beato Angelico, *Annunciazione* (fresco) 1425-28



Lam. 22 Giacomo Jaquerio, *Sao pietro liberato dal carcere*, ca. 1405-10



Lam. 23 Filippino Lippi y Sandro Botticelli, *Adoración de los reyes*,  
1475



Lam. 24 Pietro di Giovanni d'Ambrogio (Maestro dell'Osservanza)  
*San Antonio tentado por el oro*, 1435



Lam. 25 Pisanello , *Visión de San Eustaquio*, 1436-38





Lam. 26 Rusiñol, *Paisaje de Fiesole*, 1894



Lam. 27 Rusiñol, *Paseo Místico, Montserrat*, 1896

## INDICE DE LÁMINAS



- Lam. 1 Dante Gabriel Rossetti Beata *Beatrix*, ca. 1864-70. Tate Gallery, Londres.
- Lam. 2 John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-2. Tate Gallery, Londres.
- Lam. 3 John Brett *Val d'Aosta*, 1858. Colección privada.
- Lam. 4 Sir Edward Burne-Jones, *The Beguiling of Merlin*, 1872-77. Lady Lever Art Gallery, Liverpool.
- Lam. 5 Sir Edward Burne-Jones *Laus Veneris*, 1873-75. The Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne.
- Lam. 6 John Roddam Spencer Stanhope, *Love and the Maiden*, 1877. Colección privada.
- Lam. 7 Filipino Lippi *La Virgen y el Niño con San Juan*, 1502-1504. National Gallery, Londres.
- Lam. 8 Botticelli, *Madona of the Magnificat*, 1480-81. Uffizi, Florencia.
- Lam. 9 Giotto di Bondone, *The Pentecost*, ca. 1305 y 1317. National Gallery, Londres.
- Lam.10 Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini*, 1849-50. Tate Gallery, Londres.
- Lam.11 Boticelli, *Primavera*, ca. 1482. Uffizi, Florencia.
- Lam. 12, *Primavera*, detalle Las Gracias.
- Lam.13 *Primavera*, detalle Hermes.
- Lam.14 Massolino, *Madona col Bambino*, 1423. Bremen Kunsthale, Bremen.
- Lam.15 Bennozzo Gozzoli, *Corteo dei Magi*, (fresco), 1459-61. Florencia, Palazzo Medici.
- Lam. 16, *Primavera*, detalle, Flora.
- Lam. 17, Botticelli, *Venus y Marte*, ca. 1483. National Gallery, Londres.
- Lam. 18 detalle, *Venus y Marte*.
- Lam. 19 Fra Angelico, detalle *Cristo glorificado en la corte del cielo*, ca 1423. National Gallery, Londres.
- Lam. 20 Fra Angelico, *La Anunciación*, ca. 1425-28. Museo del Prado, Madrid.
- Lam. 21 Beato Angelico *Annunciazione*, (fresco), 1425-28. Convento di San Marco, Florencia.
- Lam. 22, Giacomo Jaquerio, *Sao Pietro liberato dal carcere*, ca. 1405-1410, Musei Civici, Torino.
- Lam. 23 Filippino Lippi y Sandro Botticelli, *Adoración de los reyes*, 1475. National Gallery, Londres.

Lam. 24 Pietro di Giovanni d'Ambrogio, (Maestro dell'Osservanza), *San Antonio tentato dell'oro*, 1435. Metropolitan Museum, Nueva York.

Lam. 25 Pisanello, *Visione di S. Eustachio*, 1436-1438. National Gallery, Londres.

Lam. 26 Rusiñol, *Paisaje de Fiesole*, 1894. Museo Cau Ferrat, Sitges.

Fig. 27 Rusiñol *Paseo místico, Montserrat*, 1896. Colección particular.

