

## ***Ut pictura poiesis: luminismo y modernismo como paradigmas transatlánticos de la modernidad***

Por *Alberto ACEREDA\**

LA LITERATURA DEL FIN DE SIGLO HISPANICO supuso la aparición de unos autores cuya actitud definió el fenómeno llamado Modernismo y cuyas realizaciones artísticas marcaron una de las fases de la modernidad. Octavio Paz ya demostró en *Los hijos del limo* cómo el Modernismo supuso uno de los primeros movimientos poéticos modernos y estableció sus relaciones contradictorias con dicha modernidad.<sup>1</sup> Entre sus variantes, el Modernismo optó por la referida al arte (modernidad artística) que conjugó con una honda conciencia del problema de la existencia humana (modernidad existencial), como uno de los estigmas del "desarraigo espiritual" del Modernismo, según certera definición de Octavio Paz (1974: 127). En aquel intrincado fin de siglo es posible estudiar el tratamiento del paisaje marino, al ser éste uno de los espacios propios de esa modernidad: el mar como paisaje aglutinador y como centro de ocio que apareció en el arte y la literatura de fin de siglo y que estuvo presente en el proceso de modernización occidental, es decir en la instauración de las sociedades industriales y de una pujante burguesía. Más particularmente, vale la pena contrastar la distinta representación que de ese paisaje marino ofreció el poeta modernista Rubén Darío y el pintor del llamado Luminismo, Joaquín Sorolla. La comparación muestra dos paradigmas transatlánticos de la modernidad.

\* Arizona State University, USA

<sup>1</sup> Por razones de espacio, resulta imposible aquí pasar revista de las diferentes valoraciones del concepto de modernidad. Sin necesidad de incluir las referencias completas de todos esos trabajos, cabría tener en cuenta las paradojas de la modernidad expuestas por Matei Calinescu, Jürgen Habermas o Walter Benjamin. En el caso hispánico, específicamente en el referido al Modernismo, contamos con un extenso aparato crítico, desde los tempranos esfuerzos de Federico de Onís, seguidos por Juan R. Jiménez, Ricardo Gullón, Octavio Paz o José Olivio Jiménez. En los varios intentos de reordenación de los nexos de la escritura modernista con el proceso de la modernidad pueden consultarse las aportaciones de Ivan A. Schulman y Evelyn P. Garfield, Cathy L. Jade, así como las compilaciones de Trinidad Barrera y Al Geist & J. A. Monleón. Sobre la modernidad en Darío y desde perspectivas diversas, son interesantes otras aportaciones de Ivan A. Schulman, Saúl Yurkievich, Jesse Fernández y Luis Sáinz de Medrano. A ellos cabe añadir otros novedosos esfuerzos críticos sobre el Modernismo realizados por José María Martínez, Francisco Solares-Larrave y Alberto Julián Pérez. Resulta asimismo recomendable el número monográfico de la revista *Bulletin of Spanish Studies* (2002) dedicado a los modernismos hispánicos.

Este análisis comparativo mostrará que en la representación pictórica de Sorolla hay una identificación con la idea burguesa de percibir el espacio marino, y en él la playa, como *locus amoenus* y marco de diversión (modernidad de raíz socioeconómica). En Darío se observará el uso del paisaje marino como espacio para la reflexión metafísica de carácter existencial (modernidad de raíz artística) que coincide asimismo con el "horror al vacío", en palabras de Octavio Paz referidas a Darío y los modernistas (1965: 21). La pintura luminista de Sorolla entra así en una economía de mercado que afirma a la burguesía y supedita la estética a los gustos de sus compradores burgueses. La poesía modernista de Darío, en cambio, niega la validez del mar como espacio exclusivo de diversión y aspira a un arte opuesto al materialismo, que desemboca en la visión del mar como interrogación existencial. La modernidad de la pintura de Sorolla se basa en la representación de un paisaje marino luminoso que plasma los gustos sociales del momento, pero que ignora cualquier dimensión trascendente. Darío conoció la pintura de Sorolla y hasta en algún caso realizó comentarios de ella, lo que nos permitirá comprobar las diferencias en sus posicionamientos frente al arte y la modernidad. Como punto de partida, desarrollaremos las conexiones teóricas entre Modernismo y modernidad; consideraremos las representaciones artísticas del espacio marino desde las diferentes actitudes tomadas por Darío y Sorolla; finalmente, estudiaremos la poetización de ese mismo espacio marino en Darío como prueba de esa modernidad ubicada en lo existencial. El análisis de la escritura dariana servirá de base empírica para mostrar las diferencias con la representación pictórica de Sorolla, y permitirá destacar la vigencia existencial de la modernidad.<sup>2</sup>

### *Los paradigmas de la modernidad*

LA delimitación de los caminos que en el ámbito de la cultura hispánica llevan a la modernidad no puede establecerse en términos simples, sino que requiere de una perspectiva completa de todos sus componentes. Como ha escrito Carmen Peña: "En el caso de la modernización de la pintura o del arte de una época, o de un país, ciertas posturas antimodernizadoras explican el sentido particular que adoptó la acción

No pretendemos equiparar modernidad literaria con existencialismo filosófico, al ser dos cosas distinguibles. Aquí identificamos la meditación poética sobre la existencia a raíz del espacio marino como signo de una modernidad artística y espiritual, que trasciende la modernidad socioeconómica derivada en los usos contemporáneos del mar como fenómenos de pasatiempo social. Véanse los trabajos de Rabade 1981 y McElroy 1966

modernizadora" (1993: 24). En este sentido, la utilización del espacio marino en la pintura finisecular de Sorolla y su comparación con el empleo en la poesía modernista de Darío favorece la comprensión de los paradigmas de la modernidad. El propio Darío afirmó en "Páginas de arte": "Se comprenderá la intelectual intimidad que puede nacer entre un pintor y un poeta. Hay mucho de pintura en la poesía, y hay mucho de poesía en la pintura; recordad que, en lineamiento, casi todos los pintores eran poetas, y los que no hacían versos pintaban poemas" (*OC*, I, 661-662).<sup>3</sup> Las relaciones entre pintura y poesía, al hilo del *ut pictura poesis* horaciano, son constatables en autores modernistas como Julián del Casal o Manuel Machado, y fueron después desarrolladas por las vanguardia poéticas.<sup>4</sup> Desde estos paradigmas transatlánticos, el concepto de modernidad resulta complejo en su delimitación semántica y existen diferentes etapas y claves de la modernidad. Uno de sus análisis fue el realizado por Matei Calinescu, quien definió la modernidad bajo dos modalidades: una de raíz socioeconómica/tecnológica y la otra de base estética/artística (1991: 41-42). Ambas nos interesan para establecer la diferenciación entre el paradigma poético modernista de Darío y el paradigma del registro pictórico finisecular de Sorolla en lo referido a la modernidad del espacio marino. En ese doble paradigma encontramos, por un lado, la escritura poética de un artista rebelde y antiburgués, desazonado por una permanente interrogación metafísica de signo existencial. Por otro, en el pintor español percibimos al artista despreocupado por esas cuestiones metafísicas y dedicado a satisfacer los gustos burgueses al hilo de la modernización de las estructuras sociales. La luminosidad de Sorolla contrasta con la oscuridad del conocimiento humano que lleva a Darío a la reflexión existencial y al entumescimiento agónico de vacío que deriva en el cuestionamiento del misterio universal. El carácter existencial de su poesía se circunscribe a la tradición secular de la filosofía general de la existencia y no necesariamente debe coincidir de manera exacta, ni siquiera parcial, con los diversos y variados postulados del llamado existencialismo filosófico del siglo xx.<sup>5</sup> Esa dimensión meditativa

<sup>3</sup> En adelante, todas las citas de Darío se remiten a las *Obras completas*, indicando después el volumen y las páginas.

<sup>4</sup> La idea de *ut pictura poesis* arranca del verso 361 de Horacio en la Epístola "Ad Pisones" (*Epistulae*, II, 3) incluida en su *Ars poetica*. Para un acercamiento teórico a la cuestión, véase Reissenlaer Lee 1981 y Antonio García Berrio & Teresa Hernández Fernández 1988. Entre los varios estudios interdisciplinarios sobre la pintura y la literatura, son interesantes los realizados por Peter Standish, Lily Litvak y Miguel Ángel Lozano Marco.

<sup>5</sup> Tal existencialismo filosófico no es una doctrina uniforme o un sistema perfecto y homogéneo y el abuso que de él se ha hecho como concepto ha devaluado su sentido.

sobre la existencia fue uno de los rasgos apuntado por Charles Baudelaire al teorizar sobre la modernidad en la literatura y el arte en el artículo "Le peintre de la vie moderne" (1863). Allí anunció el talante existencial de la modernidad al presentar al artista como ser solitario en medio del gran desierto humano: "ce solitaire [...] toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*" (1961: 1163). Baudelaire, además, concibió la modernidad como ente indefinible, presente en todas las épocas, pero escindido entre lo efímero, fugitivo y lo eterno, inmutable. La formulación baudelairiana confirma, por tanto, la importancia de la actitud existencial como marca intrínseca del artista moderno.

La lírica modernista, y la de Darío, pueden valorarse como una de las claves de la modernidad poética en español. De entrada, el Modernismo testimonia el abismo agónico del vacío vital y adelanta el sentido contemporáneo de la angustia de existir. Desde muy temprano, Federico de Onís relacionó los códigos del Modernismo con la articulación de la modernidad.<sup>6</sup> Octavio Paz también identificó modernidad con "contemporaneidad" (1965: 21) y definió el Modernismo como "estética nihilista" (1965: 23). En la percepción del Modernismo como una de las etapas de la modernidad, resta ejemplificar textual y documental donde radica tal modernidad y los modos en que los modernistas tuvieron conciencia de ella. En este particular, el propio Darío ya usó en diversas ocasiones el término "modernidad", y hasta llegó a emparentarlo con su propia escritura: "A todo esto agregad un espíritu de modernidad con el cual me compenetraba en mis incursiones políglotas y cosmopolitas" (*OC*, I, 215). Pero este concepto dariano se define paralelamente como oposición a los exclusivos valores socioeconómicos de la sociedad burguesa, representados por la pintu-

Aunque es un fenómeno privativo del siglo xx (Heidegger, Jaspers, Marcel, Sartre) con raíces decimonónicas (Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche...), es posible hallar elementos existenciales en muchas de las manifestaciones de la cultura universal. Nuestro interés no radica en buscar en el Modernismo, y concretamente en Darío, una anticipación de los variados presupuestos del existencialismo filosófico, sino en mostrar la presencia de una "actitud existencial" en una parte de su poesía con espacios marinos. En pretender establecer paralelos concretos en términos de *causa-efecto*, el Modernismo incluyó una preocupación poético-existencial que resulta moderna. En palabras de Octavio Paz, el Modernismo "fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y la metafísica" (1974: 128). Sobre la modernidad existencial del Modernismo, véase el estudio de Acereda 2001.

<sup>6</sup> "uestro error —afirmó Onís— está en la implicación de que haya diferencia entre modernismo y 'modernidad' porque modernismo es esencialmente, como adivinaron los que le pusieron ese nombre, la busca de la modernidad" (1955: 625).

ra de orolla. Aunque Ángel Rama ya dio buena cuenta de la circunstancia socioeconómica del arte modernista, en el caso dariano basta recordar textos tempranos como “El rey burgués” (1887), con la alegórica muerte del artista/esclavo en una sociedad materialista. Lo mismo ocurre en una crónica porteña de 1895, donde al comentar una de las telas del pintor argentino Ernesto de la Cárcova hallamos una censura del mundo de espaldas al arte y ante el que Darío subrayó “el odio innato de todo intelectual al entronizamiento del mercantilismo imbécil, del gordo becero burgués fatal a los espíritus de poesía y ensueño” (*OC*, iv, 850). En el libro primero de *La caravana pasa* (1903), Darío reincidió en los males del utilitarismo: “La época actual ha bastardeado las cosas del espíritu y del entendimiento y del corazón. El utilitarismo y la poca fe han mermado el soñar y el sentir. La viejalira se ha vuelto un instrumento que hay que poseer a escondidas” (*OC*, iii, 614). En la crónica “Una exposición”, de *España contemporánea* (1901), Darío se lamentaba:

Los pintores no hallan qué hacer, y desde luego, con singulares casos en contrario, arte no hacen [...] Escasos, muy escasos, son aquí los artistas que tengan de qué vivir; los ricos son señalados. Por tanto, la lucha por la peseta es ante todo [...] Se pinta como se escribe, como se esculpe, con la puntería puesta al cocido patrio, buscando la manera de ‘réussir’, de caer en gracia al público que paga (*OC*, iii, 172).

En sus juicios sobre el pintor belga Henri de Groux, incluidos en *Opiniones* (1906), Darío volvió a recalcar el rebajamiento artístico de la época y el imperio de la mediocridad a expensas de una economía de mercado. De la vida artística de Groux, a quien conoció personalmente, Darío subrayó también “la dolorosa esclavitud de un artista selecto que tiene que padecer horribles promiscuidades y la tiranía del industrialismo, las injusticias de la crítica, que no señala al éxito sino al que la paga” (*OC*, i, 390). El desencanto dariano es también observable en varios textos dedicados a otros pintores, y a partir de los que puede inferirse su visión del arte y de la modernidad.<sup>7</sup> Darío, en suma, se lamentó de una modernización de espaldas a los problemas de la existencia y reclamó un espacio social para el arte y la poesía. Al final del

<sup>7</sup> En “Un peregrino del arte”, dedicado al pintor mexicano Alfredo Ramos Martínez, Darío afirmó “¡hay que saber que Ramos no copia, sino interpreta, es decir, que no sigue a los fotógrafos patentados, a quienes oficialmente se conceden medallas en los Salones [...] Ramón es un puro pintor de la tradición velasquina-rembrandesca, es decir, de los que encuentran la poesía en las cosas mismas, y buscan en cada cosa que pintan la ‘psicología’ ya sea una persona, o un paisaje, o una flor” (*OC*, i, 662-663).

prólogo a *El canto errante* (1907) afirmó: "La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación" (*OC*, v, 960). Y lo mismo en su crónica "El pueblo del Polo", de *Letras* (1911):

El progreso moderno es enemigo del ensueño y del misterio, en cuanto a que se ha circunscrito la idea de utilidad. Mas, no habiéndose todavía dado un solo paso en lo que se refiere al origen de la vida y a nuestra desaparición en la inevitable muerte, el ensueño y el misterio permanecen con su eterna atracción (*OC*, t, 545)

Todas estas afirmaciones permiten plantear el doble y distinto paradigma de la modernidad que aquí estamos deslindando entre Darío y Sorolla. Sus particulares configuraciones y variantes se perciben al comparar sus respectivos tratamientos del espacio marino.

#### *Dos visiones del arte y la modernidad Darío frente a Sorolla*

El rechazo dariano y modernista ante el materialismo burgués choca frontalmente con la general aceptación que es visible en la pintura finisecular, especialmente en Sorolla. Las diferentes etiquetas, tendencias, personalidades y estilos que se entremezclaron bajo el genérico título de pintura de fin de siglo (realista, naturalista, simbolista, luminista, impresionista...) dificultan la codificación de un panorama aclarador.

En embargo, en el caso español es visible la pervivencia de una corriente dominante de realismo artístico que reflejaba los valores ideológicos del pensamiento burgués y que tiene en el impresionismo y el luminismo una extensión y/o variedad refinada. Contra esas corrientes de captación instantánea, conformadas también en términos naturalistas, respondió un sector artístico hispánico, espoleado por la impronta del movimiento simbolista europeo. Desde Francia, y ya desde 1886, Jean Moréas, Albert Aurier y Maurice Denis habían afirmado el triunfo de la belleza y el ideal sobre la mentira realista. En España, dicha corriente llegó muy tímidamente al *Modernisme català* y constituyó uno de los fundamentos de la poética que configuró el Modernismo hispánico y en el que se enmarca Darío. Así pueden explicarse los entusiastas comentarios de Darío sobre Santiago Rusiñol en *España contemporánea* (1901), y su acuerdo en la visión del arte como algo superior.

encaminado a la belleza a través de la meditación sobre lo trascendente. Varios representantes del Modernismo literario hispánico, como Darío o Valle-Inclán, constituyeron ejemplares valedores y comentaristas de esa nueva estética simbolista. Darío lo hizo a través de su poesía y sus páginas de crítica artística, donde muy tempranamente se lamentó de la falta de una base cultural en España y de un público amplio y receptivo. Valle-Inclán llevó a cabo su ideario no sólo mediante su propia creación y su tertulia pictórica del Nuevo Café de Levante desde 1903 a 1916, sino sobre todo en *La lámpara maravillosa* (1916), fundamental tratado estético para comprender el simbolismo artístico hispánico.

En este difuso marco de la pintura peninsular de entresiglos, encontramos abundantes ejemplos de la representación del paisaje marino. Sorolla observó que uno de los espacios propios del proceso de modernización social se ubicaba en el mar, como nuevo hábitat de relación festiva y vacacional. En el caso español, uno de los signos de la modernidad fue la concurrencia pública a playas y ciudades costeras del litoral cantábrico (Santander, San Sebastián) y mediterráneo (Valencia). Si los paisajes pictóricos de las marinas habían sido un tema clásico ya desde el siglo xvii, los lienzos que adoptaban el mar como pretexto plástico encumbraban otras intenciones ligadas precisamente a la modernidad socioeconómica. Sin olvidar la representación del mundo de la pesca. Sorolla y muchos de los pintores del fin de siglo perfilaron la aparición en escena, gracias al mar y la playa, de otros personajes infantiles y femeninos que gozaban al aire libre del paulatino cambio de usos y costumbres. Los baños de ola y el lucimiento de pamelas o parasoles pasaron a ser recogidos por las telas de muchos pintores de la época, como mostró Lily Litvak en una reciente exposición. Baste recordar los lienzos de Hermen Anglada Camarasa, Aureliano Beruete, Darío de Regoyos, José Pinazo, Cecilio Plá y, sobre todo, Sorolla, uno de los pintores hispánicos de inicios del siglo xx con mayor proyección internacional.

Una revisión del espacio marino en la pintura luminista de Sorolla favorece la interpretación de su obra como la búsqueda de un mayor protagonismo para su tierra de Valencia, entonces parte periférica peninsular. Según ha valorado acertadamente Carmen Pena, las telas de Sorolla llegaron a ser las más populares y sirvieron como representación internacional de la imagen de España, hasta el punto de que el mismo Sorolla aprovechó su éxito "para hacerse fuerte en la política artística institucional y nacional a nivel estatal" (1993: 22). Sabemos que Sorolla gozó de enorme fama, razón que explica las elevadísimas

cotizaciones para sus cuadros en el panorama artístico del momento. Ninguno de los otros autores de prestigio, ni Ignacio Zuloaga ni Hermen Anglada Camarasa, habían podido alcanzar tales fortunas a raíz de sus cuadros. Sorolla, además, tuvo detrás un apoyo constante por parte de importantes figuras del momento, como el doctor Luis Simarro y Vicente Blasco-Ibáñez, autor éste cuyas novelas aparecieron a veces con dibujos de Sorolla y cuyas relaciones con el impresionismo pictórico y con la temática social de Sorolla ya fueron estudiadas por Michael Gerli y Emilio González. En el espacio marino fue donde Sorolla alcanzó su mayor éxito, con telas como *Después del baño* (1902), *Verano* (1904), *Niños tomando el baño* (1905), *Nadadores, Jávea* (1905) o *Niños en la playa* (1910). A ellas se unieron otras ligadas al tema de la pesca que el propio Darío conoció en una exposición madrileña en 1899 y sobre las que escribió sus impresiones, según detallaremos. Resulta incuestionable el logro de las figuras en movimiento de Sorolla, sus matices solares sobre la orilla del mar y todo lo que en la pintura finisecular se entendió como Luminismo.<sup>8</sup> La fama de Sorolla llevó a que la Hispanic Society of America de Nueva York expusiera su obra bajo el mecenazgo de Archer M. Huntington, quien curiosamente fue también amigo y admirador de Darío. Del 4 de febrero al 9 de marzo de 1909 Sorolla expuso trescientos cincuenta y seis lienzos en la sede de dicha sociedad y se publicó un catálogo que incluía ocho ensayos críticos sobre su pintura. En uno de ellos, a cargo de Christian Brinton, es destacable la identificación del arte de Sorolla con la idea de “actualidad”. Para Brinton, “Sorolla seems to have been one of those positive spirits who are predestined to take a definite view of actuality” (1909: 414); y unas páginas después reitera: “He knows but one lesson and that is the lesson of actuality” (p. 432). Brinton vio la “actualidad” de Sorolla en el retrato de las playas rebosantes de una clase burguesa que encontraba en el mar y la playa una moda estival. La representación que Sorolla hizo del paisaje marino ratifica esa idea de actualidad, pero ésta responde a una modernidad diferente a la del signo existencial de la poesía de Darío. Así se explica también que el mismo Brinton echara en falta esa dimensión trascendente, filosófica y meditativa en Sorolla. La observación de Brinton reafirma nuestra hipótesis de que la visión del arte y del espacio marino de Sorolla se ubicó en una modernidad dependiente de la circunstancia socioeconómica. Sorolla y otros pintores del momento, como Cecilio Plá, observaron que su éxito radi-

<sup>8</sup> Para un recuento crítico de la vida y el arte de Sorolla son recomendables los libros de Pantorba 1963 y Muñoz 1998



caba en la satisfacción de los gustos burgueses, los únicos a quienes debían agradar. El crítico de arte Javier Pérez Rojas observó que Sorolla fue el artista moderno que descubrió un nuevo modo de ver la propia tierra y quien creó “el paisaje de la luz, en el que el dramatismo y los sentimientos trágicos no tienen cabida” (1993: 170).

Frente al gusto pictórico de Sorolla y sus seguidores por presentar un espacio luminoso, libre y alejado de toda concepción angustiada del mundo, encontramos la otra cara de ese paisaje marino: el que ofrecieron Darío y los modernistas como espacio para una honda reflexión metafísica. En ella se adelantaron algunas de las claves de la reflexión existencial contemporánea: la desasosegada incógnita ante la vida y la muerte, el tiempo, la divinidad, el ser solitario, la duda, la nada y otras varias categorizaciones apuntadas por Emmanuel Mounier respecto al existencialismo. Desde el paradigma existencial de la modernidad resulta posible explicar las razones por las que autores de la órbita modernista como Valle-Inclán, Darío y hasta Unamuno censuraron la pintura de Sorolla, su superficialidad y comercialización, según mostró Calvo Serraller. Al margen de las conocidas polémicas con Ignacio de Zuloaga,<sup>9</sup> aquí interesa valorar la visión que Darío tuvo de la obra de Sorolla a fin de clarificar sus distintos paradigmas de la modernidad.

En el terreno de la crítica artística dariana, ya tuvimos ocasión de indicar algunas instancias en que Darío enjuició el arte y la pintura de su época.<sup>10</sup> El prestigio de Sorolla no pasó desapercibido para Darío y es interesante conocer sus apreciaciones en *España contemporánea* (1901). En este sentido, al censurar la falta de apoyo gubernamental al arte, Darío subrayó la popularidad de Sorolla entre las clases pudientes: “En la última exposición fue de gran resonancia la compra de un cuadro de Sorolla hecha por una dama de la aristocracia” (*OC*, III, 317). Darío sintió que tal fama no se correspondía con los méritos artísticos, según muestra su otra crónica “Certámenes y exposiciones”:

<sup>9</sup> Véase el catálogo de la exposición *Sorolla. Zuloaga dos visiones para un cambio de siglo*, celebrado en Madrid, del 8 de abril al 28 de junio de 1998 (Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998).

<sup>10</sup> El interés de Darío en materias de arte y pintura puede comprobarse en otros textos, como los juicios publicados entre 1893 y 1897 en Buenos Aires: “Artistas argentinos” (*OC*, IV, 849-854), “Notas de arte” (*OC*, IV, 902-907) o “Exposición de arte latino” (*OC*, IV, 907-913). También resulta iluminadora la sección entera de “Páginas de arte” (*OC*, I, 625-734), muchas crónicas de *España contemporánea* (1901) y del diario de Italia en su visita a la pinacoteca de Turín (*OC*, III, 509-516), o textos como “En el Louvre” (*OC*, II, 547-548), de *Todo al vuelo* (1912)

“Del célebre Sorolla hay también dos telas en las que, como siempre, prueba su vasto dominio de la pintura y su indigente comprensión del arte” (OC, III, 372).

La modernidad artística de Darío, por tanto, se diferencia de la de Sorolla, y esto es más notable en otra alusión dariana a las “paletas apopléticas” y “las atronadoras murgas coloristas” (OC, III, 370). Darío citó también a Sorolla en su crónica “Una exposición”, donde echaba de menos el mundo interior de la pintura española de fin de siglo y particularmente de Sorolla.<sup>11</sup> También al comentar dos telas marinas del pintor español. Darío señaló que ambas ejemplificaban la falta de un espíritu trascendente.<sup>12</sup> En definitiva, la luminosidad y la placidez de la pintura marina de Sorolla se contraponía a la meditación existencial que revelaban por entonces muchos autores modernistas al hilo del espacio marino.<sup>13</sup> En el caso de Darío, es posible mostrar el tratamiento poético de ese mismo espacio desde una perspectiva existencial que se opone a la modernidad socioeconómica representada por la pintura de Sorolla. El posicionamiento dariano se enmarca en la modernidad,

<sup>11</sup> Darío escribió: “Después de recorrer estos salones diríase que para los pintores españoles no existe el mundo interior. El mismo paisaje no es sino la reproducción inanimada de tierra, de árboles, de aguas, solitarios o con acompañamiento de figuras anecdóticas, sin que la secreta vida de la Naturaleza se presente una sola vez, y mucho menos el alma del artista, que contagiara con su íntima sensación al espectador atraído” (OC, III, 176).

<sup>12</sup> “Sorolla—escribió Darío— presenta una tela meritoria. *Componiendo la vela*, en la cual habría que señalar, al par que las condiciones de color que acreditan a este pintor y su estudio del movimiento, la nimiedad en la búsqueda de un efecto como el atigrado de luz y sombra que produce el sol al pasar entre las hojas. Por otra parte, sus figuras, muy bien hechas, tienen ojos que no miran, gestos que no dicen nada: es un mundo de verdad epidérmica, de realidad por encima. Esto mismo digo de los personajes de su escena de mar *El almuerzo a bordo*: en el ancho bote, bajo las velas, unos cuantos marineros toman su alimento en la fuente común. Maneja Sorolla con habilidad el claroscuro: los tipos están bien agrupados; la inevitable ‘realidad’ está conseguida” (OC, III, 178-179).

<sup>13</sup> Bastaría constatarlo en la poesía precursora de Rosalía de Castro (“Del mar azul. . .”, “Sedientas las arenas. . .”), en Manuel Gutiérrez Nájera (“Para entonces”), Julián del Casal (“Día de fiesta”), Antonio Machado (“Glosa”, “Proverbios y Cantares”, “Parábolas”, “El mar triste”), Manuel Machado (“Ocaso”, “Marina”) o en la presencia del mar en Juan R. Jiménez (*Diario de un poeta recién casado*, 1917). Desde diferentes perspectivas y modos poéticos la vanguardia hispanoamericana recogió el componente marino en textos clave como *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro o *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza. Y lo mismo puede decirse de la presencia marina en otros libros de los autores españoles del 27 como en Gerardo Diego (*Manual de espumas*, 1924), Rafael Alberti (*Marinero en tierra*, 1925 u *Ora marítima*, 1953), Pedro Salinas (*El contemplado*, 1946) o Jorge Guillén (“Que van a dar en la mar” de *Clamor*, 1957), por citar sólo unos cuantos ejemplos.

ya que muchas de sus preguntas siguen vigentes contemporáneamente en el ámbito de la poesía existencial hispánica del siglo xx.<sup>14</sup>

*El espacio marino como meditación existencial dariana*

LA exploración meditativa de Darío en torno al espacio marino y su abierto enfrentamiento a la modernización industrial es perfectamente constatable. En su prosa poética pueden verse varias reflexiones sobre la existencia por vía de lo femenino, la divinidad o la infancia en "Idilio marino" (*OC*, iv, 441-442), "Monotonía del mar" (*OC*, iv, 446) y "En el mar" (*OC*, iv, 469-470), respectivamente. *España contemporánea* (1901) se abre con "En el mar", relato del trayecto de Buenos Aires a Barcelona que corrobora una dimensión reflexiva.<sup>15</sup> En *Tierras solares* (1904), y desde la costa malagueña, Darío mostró sus reticencias ante el proceso de modernización urbana por quebrar el arte y la originalidad de lo pintoresco local.<sup>16</sup> Defensor de la modernidad estética, Darío reflexionó unas páginas después sobre su concepción pre-destinada del universo, donde el mar (Thalassa) es parte de la misteriosa armonía universal y donde, como en el orfismo-pitagorismo, todos los seres tienen un alma y una misión.<sup>17</sup> También en la crónica "En Asturias", de *Opiniones* (1906), Darío reiteró su disgusto ante la modernización industrial (modernidad socioeconómica) de espaldas al arte y que negaba la naturaleza misma (modernidad estética).<sup>18</sup> En esa

<sup>14</sup> Como afirmó Octavio Paz: "Darío no es únicamente el más amplio y rico de los poetas modernistas: es uno de nuestros grandes poetas modernos. Es el origen" (1965: 30)

<sup>15</sup> Al describir el mar Darío incluyó la idea de la existencia "Así pienso en tanto se inicia a bordo una existencia de monotonía que conocéis bien los que habéis cruzado el océano" (*OC*, iii, 18). Y unas páginas después aparece el fatalismo existencial de Darío "Estamos en alta mar; un incendio, un choque, un naufragio podrían ocurrir, y ese presidiario tiene igual derecho que cualquiera de nosotros para salvar su existencia" (*OC*, iii, 20)

<sup>16</sup> "El progreso —escribió Darío— es enemigo de lo pintoresco, y su nivelación no va dejando carácter local ni originalidad en ninguna parte [ ] Los malagueños progresistas que quieren su ciudad igual a no importa qué 'ciudad moderna', con las abominaciones rectangulares que odiaba el gran Yanqui, están en su derecho, como los venecianos que quieren rellenar el *Canalazzo* y echar al olvido las góndolas. Están en su derecho; pero también están en el suyo los artistas del mundo que defienden la belleza del pasado y la razón del arte" (*OC*, iii, 876-877).

<sup>17</sup> Hablando del mar como Thalassa, afirmó: "Ella vive en su misterio. Hace su eterna obra, cumple su destino infinito. Apenas si se comunica con los corazones que se acuerdan con la palpitación del suyo, con las mentes de los soñadores y pensadores que se hunden en lo insondable del tiempo y del espacio, con los buzos de Dios" (*OC*, iii, 890).

<sup>18</sup> Una muestra de la opinión que a Darío le merecía tal modernización social e industrial, y con ella el fenómeno del turismo, se halla en esta misma crónica Darío no fue anti-moderno, sino que anticipó casi proféticamente las consecuencias de tal modernización: "Esta quietud, esta pasividad, este tranquilo reposo en la naturaleza ha de cambiar con las invasiones de la vida moderna que están transformando a España [...] Y perderá La

misma crónica, Darío relató un eclipse solar frente al mar, que incluía una reflexión sobre el misterio de la vida.<sup>19</sup>

En el ámbito particular de la poesía dariana, estudiaremos los poemas que el propio autor organizó al final de su vida y que han sido editados bajo el título general de *Y una sed de ilusiones infinita*. El hecho de que fuera Darío quien ordenara su poesía nos ayuda a investigar su disposición textual a la luz de los códigos de la modernidad aquí señalados. Es muy significativo que la ordenación de los poemas encaje con unos hilos temáticos que resultan ser parte integral de la meditación contemporánea enmarcada en la modernidad: lo vital, lo erótico, lo existencial, lo religioso, lo social, y todo ello a partir de tratamientos multipolares y hasta contradictorios. De hecho, ya Octavio Paz indicó que “Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador” (1965: 13). Algunos de los poemas seleccionados por Darío testimonian su interés por lo marino como espacio de reflexión existencial. En ellos Darío llevó a cabo una poética de cuestionamiento metafísico que anuncia la modernidad por vía de lo existencial. Resulta ya significativo que Darío incluyese en su selección varios poemas de paisaje marino. En *Y una sed de ilusiones infinita*, tras el introductorio “Preludio” (que se inicia “Yo soy aquel...”), Darío incluyó los poemas “Caracol”, “Marina” y “El viaje a Citeres”. El primero muestra una dimensión del mar como meditación y misterio al escuchar el sonido del caracol. El segundo implica un retorno a la infancia y una reflexión sobre la vida a partir del espacio marino. El tercero es una despedida marina que permite al poeta dejar atrás una existencia amarga y llena de desilusiones.

Un recorrido diacrónico por toda la poesía de Darío muestra el nexo entre el espacio marino y la meditación existencial. Es sintomático que el mar sirva ya al Darío juvenil para enmarcar episodios amorosos que reproducen un desengaño vital. El espacio marino se torna así metáfora del dolor y encuentra resabios románticos, como

Arena su poesía, ¡helás!, y ya habrá aquí veraneantes que pasearán sus modas, y correrán por la playa otros automóviles que los cangrejos, y habrá casino con sus correspondientes *petits-chevaux*, y los que como yo buscan la actual paz y sosiego que dan estas cosas primitivas se irán con la música y sus sueños a otra parte. Aunque pronto no habrá rincón del mundo en donde refugiarse. La unificación del planeta será absoluta” (OC, iv, 434). Para una reciente valoración del turismo en la literatura hispanoamericana, véase el estudio de Cristóbal Pera 1998

<sup>19</sup> Al paso de unas barcas escribió: “La oscuridad no me dejaba percibir las. Mas en las consternación de la naturaleza toda, oía el son del mar como el comentario de un misterioso coro” (OC, i, 450) Sobre las cuestiones del mar en la obra de Darío, véanse los trabajos de Sánchez Castañer 1969 y Sicard 1999

cuando en “Introducción”, de *Epístolas y poemas (Primeras notas)* (1885), Darío reflexiona: “En tus promesas divinas / no me hablaste de dolores, / ni de tus pintadas flores / me enseñaste las espinas; / bajo las ondas marinas / hay escollos que temer” (*OC*, v, 393-394). La utilización del mar como marco caracterizador de un desengaño amoroso es un recurso que los modernistas tomaron de la tradición romántica.<sup>20</sup> Darío profundizó en la percepción del mar como espacio para la reflexión sobre su propia existencia. En este sentido, es harto significativo que Juan R. Jiménez, amigo y confidente epistolar de Darío, le escribiera un retrato en *Españoles de tres mundos* (1942), donde intuía un ser íntimamente relacionado con el mar.<sup>21</sup> La mirada al mar como un espacio de reflexión existencial es comprobable desde bien temprano en Darío, como en una de las estrofas de “Introducción”, de *Epístolas y poemas (Primeras notas)* (1885): “Ignoro de dónde vengo / ni a dónde voy a parar; / he empezado a navegar / ignota playa buscando, / y voy bogando, bogando / sobre las aguas del mar” (*OC*, v, 395). En estos versos hay un anticipo de “Lo fatal”, de *Cantos de vida y esperanza* (1905), poema capital del Modernismo en cuanto a la moderna meditación existencial. De forma parecida, el soneto “La dulzura del Angelus”, incluido también en aquel mismo libro, reflexiona existencialmente sobre el sentido de la vida al establecer un metafórico espacio marino: “Y esta atroz amargura de no gustar de nada, / de no saber adónde dirigir nuestra prora, / mientras el pobre esquife en la noche cerrada / va en las hostiles olas huérfano de la aurora” (*OC*, v, 898). La angustia ante el destino desconocido constituye la dolorosa realidad del hombre que anticipa su total aniquilamiento, pero que habrá de aceptar por su eterna ignorancia. Estas ideas coinciden con el vacío existencial de poemas como los Nocturnos y el citado “Lo fatal”, al tiempo que anuncian unas preocupaciones que desde el Modernismo serán recurrentes en la lírica hispánica posterior. En uno de esos

<sup>20</sup> No resulta necesario recordar la amplia tradición romántica hispánica en José de Espronceda, José Zorrilla y tantos otros que después toman con el influjo francés los primeros modernistas como Salvador Díaz Mirón. Como ejemplo de los poemas darianos de corte romántico en el espacio marino, véase el segundo poema de la serie *Abrojos* (1887) o los textos III y IV de *Rimas (Otoñales)* (1887). Para el caso peninsular, véase la edición de Blecua 1945.

<sup>21</sup> “¡Cuánto he pensado —afirmó Juan R. Jiménez— que Rubén Darío era, no un lobo de mar, un raro monstruo humano marino, bárbaro y exquisito a la vez! ¡siempre fue para mí mucho más ente de mar que de tierra [ ] Él mismo tenía algo de gran marisco náufrago. Y, sin duda, su instrumento sonoro favorito era el caracol. Su poesía ¿no es una cantata de caracol y lira? [ ] Su misma técnica era marina. Modelaba el verso con plástica de ola” (1942 41-42).

o nocturno, el que se inicia "Quiero expresar mi angustia", incluido también en el citado libro de 1905. Darío plantea metafóricamente la vida como viaje marino: "Y el viaje a un vago Oriente por entrevistados barcos" (*OC*, v. 900). Tras autodefinirse como "huérfano esquife" (*OC*, v. 900), el poeta reconoce su angustia existencial: "Y el horror de sentirse pasajero, el horror / de ir a tientas, en intermitentes espantos, / hacia lo inevitable desconocido y la / pesadilla brutal de este morir de llantos de la cual no hay más que Ella que nos despertará!" (*OC*, v. 900).

También en el poema "Coloquio de los centauros", de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), aparece la meditación sobre la existencia en relación con el mar. En boca del mítico centauro Quirón, Darío afirma en términos panteístas su creencia en que todas las cosas tienen un alma: "Cada hoja de cada árbol canta un propio cantar / y hay un alma en cada una de las gotas del mar" (*OC*, v. 796). En las estrofas finales del "Poema del otoño", incluido en el libro homónimo de 1910, Darío redonda en lo mítico y dota al ser humano de una naturaleza marina: "La sal del mar en nuestras venas / va a borbotones: / tenemos sangre de sirenas y de tritones" (*OC*, v. 1057). En el mismo poema Darío había entrevisto el destino humano en el mar como espacio de eternidad: "Y nuestras vidas son la espuma / de un mar eterno" (*OC*, v. 1053). Darío entronca con el sentido manriqueño de la muerte evocando los ríos como vida que fluyen al mar, en alegórico testimonio del fin de la existencia terrena. Darío se sitúa asimismo ante el mar del ser de Giacomo Leopardi y se aproxima al cementerio marino de Paul Valéry en lo que luego Darío define en términos divinos como "mar de Dios" (*OC*, v. 1020), en "Libros extraños" de *El canto errante* (1907).<sup>22</sup>

En un texto dariano clave como el que inicia "Yo soy aquel...", que abre intencionadamente la selección de Darío y su libro *Cantos de vida y esperanza* (1905), hallamos una autobiografía vital y espiritual que incluye una meditación de su dolor por existir a través del símil marino: "Como la esponja que la sal satura / en el jugo del mar, fue el dulce y tierno / corazón mío, henchido de amargura / por el mundo, la carne y el infierno" (*OC*, v. 863). En otras ocasiones, la insatisfacción

<sup>22</sup> El tópico cristiano de la *navigatio vitae*, relacionado con el motivo horaciano del *oh navis*, tiene una fecunda tradición literaria universal. En la estética finisecular, y como evolución del Romanticismo, el viaje marino implicó una búsqueda del yo interior, una travesía en la que el espacio marino se convertía en un océano simbólico. En la pintura romántica se dieron infinitas representaciones de barcos con un sentido alegórico-existencial. Fueron abundantes también los naufragios, así como la identificación de esa navegación con la vida, como muestra la pintura de Caspar David Friedrich

del hombre en el mundo no tiene una causa concreta, como en “Tarde del trópico”, del mismo libro de 1905, donde Darío revela un paisaje marino de duelo que es su propio interior: “Es la tarde gris y triste. / Viste el mar de terciopelo / y el cielo profundo viste / de duelo” (OC, v, 898). En algunas ocasiones, el espacio marino incluye elementos que refuerzan la reflexión del poeta, como en el poema “Pájaros de las islas”, nunca incluido en libro poético. Escrito en el invierno mallorquín de 1906, Darío evoca el paisaje isleño para indagar en el misterio del mundo a través del vuelo de esas aves: “Pájaros de las islas, ¡oh pájaros marinos!, / vuestros revuelos, con / ser dicha de mis ojos, son problemas divinos / de mi meditación. / Y con las alas puras de mi deseo abiertas / hacia la inmensidad, / imito vuestros giros en busca de las puertas / de la única Verdad” (OC, v, 1326). El vuelo de estas aves marinas adelanta el ave del *Altazor* (1931) huidobriano y evoca el de aquellos otros albatros en el poema de *Les Fleurs du Mal* (1857) de Baudelaire, donde se simboliza el esfuerzo inútil del poeta en una sociedad que lo rechaza. También Darío reincide en esa importante idea dentro del Modernismo al presentar a los poetas en “¡Torres de Dios! ¡Poetas!”, de *Cantos de vida y esperanza* (1905), como seres obligados a afrontar las iras de una sociedad de espaldas al arte. Son los poetas presentados en un paisaje marino y como torres divinas, “rompeolas de las eternidades!” (OC, v, 880), con la capacidad de poner ante cualquier afrenta “una soberbia insinuación de brisa / y una tranquilidad de mar y cielo” (OC, v, 881).

El espacio marino sirve con frecuencia a Darío para poetizar lo que Enrique Anderson Imbert calificó de “angustiosas interrogaciones del enigma del ser” (1967: 169). Así ocurre en el poema “Revelación”, de *El canto errante* (1907), donde hay una revelación divina en el acantilado de una roca marina. La visión sobrenatural del poeta tiene como testigo al mar que recobra su mitológica condición femenina y maternal cuando Darío afirma: “Y mi deseo / tomo a Thalassa maternal la vista, / pues todo hallo en la mar cuando la veo” (OC, v, 978). En otras composiciones, el mar da pie a unas ideas enmarcadas en la reencarnación y que pertenecen al esoterismo y al ocultismo. Especialmente revelador en este particular es el poema “¡Eheu!”, incluido también en *El canto errante* (1907). Se trata de un texto plagado de “abismos” existencial, palabra que, en su intento de autoconocimiento personal, emplea el propio Darío junto a los atributos del “yo y el no yo”, “del ser y el no-ser”, así como los “fragmentos de conciencias / de ahora y ayer” (OC, v, 1010-1011). “¡Eheu!” plantea la reflexión del poeta frente al mar que se siente un ser reencarnado y desde su antigüedad cuestio-

na su finalidad en el mundo: "Aquí, junto al mar latino, / digo la verdad: / siento en roca, aceite y vino / yo mi antigüedad. / ¡Oh, qué anciano soy, Dios santo, / oh, qué anciano soy! ... / ¿De dónde viene mi canto? / Y yo, ¿adónde voy?" (*OC*, v, 1010). El interés de Darío por lo órfico-pitagórico le llevó a introducirse en las doctrinas de la transmigración de las almas. Conciliando lo católico con lo teosófico, Darío creyó firmemente en la reencarnación, como ya señaló Cathy L. Jrade (1983: 71-72).<sup>23</sup> Las menciones ocultistas reaparecen en la "Epístola a la Sra. de Lugones", poema escrito en el mar Mediterráneo y desde donde Darío reconoce antiguas vidas en la quinta parte del poema. En *Poema del otoño* (1910) se halla "Retorno", que constituye una reafirmación del paisaje marino como marco para la meditación sobre experiencias pasadas: "Por atavismo griego o por fenicia influencia. / siempre he sentido en mí ansia de navegar. / y Jasón me ha legado su sublime experiencia / y el sentir en mi vida los misterios del mar" (*OC*, v, 1066). El espacio marino del Mediterráneo reaparece en "Valldemosa", incluido después en *Canto a la Argentina* (1914), y donde hay otra evocación de posibles vidas pasadas en las civilizaciones grecolatinas.

Los poemas señalados ejemplifican en Darío un tratamiento del espacio marino desde una desorientación ontológica que deriva en una angustiada reflexión existencial. Así lo reconoció Darío en *Historia de mis libros* (1909), donde afirmó: "Ciertamente en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba, o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo" (*OC*, I, 223). Sus poemas comparten un mismo vínculo respecto a la visión del mar como objeto de reflexión y no de mera representación luminista y/o realista de un espacio social y burgués de diversión. La reflexión que revelan los textos darianos son signos inequívocos de una modernidad artística existencial, opuesta a la modernidad socioeconómica visible en la pintura luminista de Sorolla.

---

<sup>23</sup> según las doctrinas de la reencarnación, el alma procede de otro mundo y manchada con el pecado debe llevar, encadenada al cuerpo, una vida de peregrinación hasta que logre verse libre de lo sensual en favor de lo espiritual. Darío, igual que los órficos, consideró el alma un espíritu desterrado en este mundo como castigo de una culpa anterior heredada. Sabemos que Darío trabó amistad con el doctor G. Encausse ("Papús"), quien reconoció en el poeta a un antiquísimo espíritu. También leyó a varios autores ocultistas y teosóficos como Helena P. Blavatski o Édouard Schuré y estuvo ligado a la masonería. Véase el capítulo XLVI de la *Autobiografía* (1912) de Darío (*OC*, I, 133-134).



*Valoración final*

Las visiones del espacio marino perceptibles en la poesía de Darío y en la pintura de Sorolla configuran dos paradigmas transatlánticos de la modernidad. El posicionamiento gozoso ante la vida, ajeno a cualquier profundización existencial, prefiere la luminosidad recogida en las playas y las arenas de muchos de los lienzos de Sorolla y aparta la vista ante las oleadas trágicamente existenciales de los mares del ser planteados en una vertiente de la lírica de Darío. El gozoso luminismo plasmado por Sorolla se contrapone al oscuro cuestionamiento modernista de Darío. Por todo ello, la modernidad de la pintura de Sorolla radica en la representación de un paisaje que el siglo xx irá tomando después como forma estival de vida y asueto y que coincide con los avances que en materia económica y social implicó la modernización industrial. El público burgués que compró y admiró las telas de Sorolla hallaba en esos cuadros una forma de ostentación y lujo, así como la reivindicación de un ascenso social y un regionalismo periférico diferencial. La modernidad de Darío, en cambio, traspasó cualquier idea de arte restringido a lo regional y buscó su dimensión universal como expresión de belleza y anhelo de armonía universal. En esa búsqueda se produjo el choque con la realidad y con el vacío del hombre y del artista ante una existencia inexplicable y turbadora. A su vez, mientras algunos pintores como Sorolla encontraron un espacio en la nueva economía de mercado, muchos de los poetas modernistas, como el mismo Darío o como José Asunción Silva, sufrieron lamentables estragos económicos. Darío, y con él el Modernismo, perfiló la modernidad de la meditación existencial por vía del arte en una reflexión que recorrería después algunas de las mejores páginas de la poesía hispánica del siglo xx. La revisión de estos dos artistas de fin de siglo y de sus distintas visiones del espacio marino favorecen la comprensión de los paradigmas de la modernidad, de sus variantes y sus contradicciones. En el ámbito literario, debe insistirse en la necesidad de seguir investigando la vertiente existencial del Modernismo, y particularmente de Darío, como poética pionera y fundadora de nuestra más inmediata modernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- Acereda, Alberto, "La poética del Modernismo: una hermenéutica de la modernidad existencial", *Cuadernos Americanos*, 85 (2001), pp. 85-103.
- Anderson Imbert, Enrique, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Barrera, Trinidad, ed., *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía-AEELH, 1998.
- Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961.
- Bleca, José Manuel, *El mar en la poesía española*, Madrid, Editora Hispánica, 1945.
- Brinton, Christian, "Sorolla at the Hispanic Society", en *Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1909, I, pp. 407-454.
- Calinescu, Matei, *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Calvo Serraller, Francisco, "Los orígenes de la modernización artística española", en AA.VV., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española*, 1993, pp. 34-39.
- , *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*, Madrid, Tusquets, 1998.
- Darío, Rubén, *Obras completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950-1953, 5 vols.
- , *Y una sed de ilusiones infinita*, ed. de Alberto Acereda, Barcelona, Lumen, 2000.
- Fernández, Jesse, "La modernidad en algunos textos de Rubén Darío", en José O. Jiménez ed., *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Nueva York, Eliseo Torres, 1975, pp. 189-198.
- García Berrio, Antonio, y Teresa Hernández Fernández, "Ut poesis pictura" *poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.
- Geist, Anthony L., y José B. Monleón, eds. *Modernism and its margins: reinscribing cultural modernity from Spain and Latin America*, Nueva York, Garland Publishing, 1999.
- Gerli, Michael, "Blasco Ibáñez's 'Flor de mayo', Sorolla and Impressionism", *Iberomania*, I (1974), pp. 121-129.
- González, Emilio, "Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la Generación del 98 y el simbolismo", *Insula*, 350 (1976), p. 11.
- Jiménez, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- Jrade, Cathy L., *Rubén Darío and the romantic search for unity*, Austin, University of Texas Press, 1983.
- , "Modernismo", *Modernity and the development of Spanish American literature*, Austin, University of Texas Press, 1998.
- Lee, Reissenlaer, *Ut pictura poesis*, Madrid, Cátedra, 1981.

- Litvak, Lily. *Imágenes y textos. estudios sobre literatura y pintura, 1849-1936*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- . *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España, 1890-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
- McElroy Davis D., *Existentialism and modern literature: an essay in existential criticism*, Nueva York, Citadel Press, 1966.
- Mounier, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Gallimard, 1973.
- Muñoz. Abelardo, *Joaquín Sorolla viajero de la luz*, Valencia, Institución Alfons el Magnànim, 1998.
- Onís, Federico de, *España en América*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955.
- Pantorba, Bernardino de, *Sorolla, estudio biográfico y crítico*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1963.
- Paz, Octavio, "El caracol y la sirena", en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965, pp. 9-65.
- . *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- Pena, Carmen, "Presentación", en AA.VV., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española*, 1993, pp. 17-25.
- Pera, Cristóbal, "De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*, 184-185 (1998), pp. 507-528.
- Pérez Rojas, Javier, "Un periodo de esplendor: la pintura valenciana entre 1880 y 1918", en AA.VV., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española*, 1993, pp. 162-173.
- Rábade Sergio, *Método y pensamiento en la modernidad*, Madrid, Narcea, 1981.
- Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Sáinz de Medrano, Luis, "Rubén Darío: un periodista ante la modernidad", *Revista de Filología Románica*, 14 (1997), pp. 407-421.
- Sánchez Castañer, Francisco, *Rubén Darío y el mar*, Cátedra Mediterráneo, 1969.
- Schulman, Iván A., y Evelyn P. Garfield, *Las entrañas del vacío. ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, México, Cuadernos Americanos, 1984.
- Sicard, Alain, "Mar, ritmo y poesía en Rubén Darío y Pablo Neruda", en Daniel Vives, ed., *Poesía hispanoamericana: ritmos, métricas, rupturas*, Madrid, Verbum, 1999, pp. 22-35.
- Standish, Peter, *Lírica y color. desde la pintura a la poesía*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- Yurkievich, Saúl, "Rubén Darío y la modernidad", *Plural*, 9 (1972), pp. 37-41.
- . *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.