

ARTÍCULOS

**EL CATOLICISMO MENTAL:
EL ORO DE MALLORCA DE RUBÉN DARÍO**
MENTAL CATHOLICISM:
RUBÉN DARÍO'S *EL ORO DE MALLORCA*

Omar Baca Muñoz

Universidad Nacional Autónoma de México

*Becario del Instituto de Investigaciones Filológicas, asesorado por la Dra. Ana Laura Zavala Díaz.
Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Sus áreas de investigación incluyen el modernismo
hispanoamericano, la recepción de la literatura francesa en México y la poesía moderna*

Contacto: omarBaca91@gmail.com

ORCID: [0009-0009-7497-6544](https://orcid.org/0009-0009-7497-6544)

DOI: [10.5281/zenodo.16389565](https://doi.org/10.5281/zenodo.16389565)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Rubén Darío**Novela modernista**Catolicismo**Secularización**Huysmans*

*En el siguiente artículo analizo el conflicto religioso representado en *El oro de Mallorca*, novela incompleta de Rubén Darío. A partir de la dilucidación de ese motivo recurrente en la narración, señalo las técnicas literarias modernas mediante las cuales se relata lo que acontece en la conciencia del protagonista. Las indagaciones sobre la fe y la espiritualidad del artista en el mundo moderno desembocan en reflexiones sobre el arte y la mente humana, a las cuales corresponde una singular propuesta narrativa.*

ABSTRACT

KEYWORDS

*Rubén Darío**Modernist novel**Catholicism**Secularization**Huysmans*

*In the following article I analyze the religious conflict represented in *El oro de Mallorca*, the incomplete novel by Rubén Darío. Based on the elucidation of this recurring theme in this work, I point out the modern literary techniques through which the events in the protagonist's conscience are narrated. The inquiries into the artist's faith and spirituality in the modern world lead to reflections on art and the human mind, which correspond to a particular narrative development.*

Fecha de envío: 25/10/24

Fecha de aceptación: 27/03/25

Aunque no lo define, hay un elemento que aparece una y otra vez en la literatura modernista: el catolicismo. A finales del siglo XIX e inicios del XX, el mundo hispánico conservaba, en la mayoría de su territorio, la vida religiosa. Además, la modernidad, antes que deshacerse de la fe, la convirtió, al menos para un puñado de escritores, en un problema. Rubén Darío muestra evidencias de ambas circunstancias en *El oro de Mallorca*. El personaje, un músico, sufre una crisis espiritual, al parecer irresoluble, que también implica al arte. A pesar de la importancia que tiene el catolicismo en esta narración, la crítica la ha reducido a una expresión autobiográfica o la ha explicado con más prisa que detalle. En el presente trabajo estudio el conflicto y las contradicciones religiosas del protagonista de esta novela inconclusa, bajo la hipótesis de que estas crisis desembocan en una concepción pesimista sobre la conciencia, a partir de la cual Darío desarrolla una poética heterogénea.

Cuando en 1967, Allen Phillips descubrió y publicó, para el mundo académico, los seis primeros capítulos de la novela *El oro de Mallorca* de Rubén Darío —originalmente impresa en *La Nación*, en 1913-1914—, los juzgó de manera tajante: “esas páginas de Darío no valen casi nada literariamente” (1967: 455). Esas entregas solo tenían, según el crítico, interés autobiográfico, pues ofrecían “inesperadas dimensiones testimoniales sobre los profundos conflictos espirituales que tanto atormentaban al poeta durante toda su vida” (1967: 455). La crítica repitió esa valoración (Anderson Imbert, 1967: 257; Loveluck, 1967: 237; Meneses, 1996: 161) y continuó la prescripción de leer la obra como un mero documento sobre la vida del poeta (Anderson Imbert, 1967: 258; Loveluck, 1967: 233; Rama, 1973: 8; Barchino, 1998; Delgado Aburto 2012; Arellano 2013; Schmigalle, 2013: 230; Argüello, 2020a).

La reducción, en el artículo de Phillips, deriva del siguiente juicio: como la novela carecía de una supuesta calidad estética, habría que estudiarla únicamente por su aportación informativa. El texto es, en efecto, autoficcional; así lo prueban tanto las coincidencias entre el protagonista y los datos conocidos sobre la vida de Darío —quien pasó dos estancias en Mallorca: una en 1906 y la otra en 1913—¹ como da cuenta la posdata que

¹ Para conocer más sobre las personas que conoció y las actividades que realizó Rubén Darío durante estos dos viajes, pueden revisarse la autobiografía del poeta, en específico una página sintética: (2021: 238); para un recuento más amplio, pero también resumido puede acudir a los breves capítulos que Rocío Oviedo Pérez de Tudela y Julio Vélez-Sainz le dedicaron en su reciente biografía (2021: 342-346; 425-429; los autores, sin embargo, cometen la falta de ignorar el capítulo que descubrió Schulman (2021: 426)); para una narración más extensa de la segunda visita, véase el libro de Edelberto Torres (1966: 467-475; esta no es la edición última y definitiva del texto de Torres, pero es la que he podido consultar en esta ocasión).

escribió para su *Vida*: “Los atraídos por mi vagar y pensar tendrán en esas páginas de mi “Oro de Mallorca” fiel relato de mi vida y de mis entusiasmos en esa inolvidable joya mediterránea” (2021: 251). La ficción autobiográfica presupone una cercanía: se identifica al autor con el protagonista; también, sin embargo, conlleva una distancia: el autor modifica el nombre del personaje, le otorga otras circunstancias y, al menos en la de Darío, cuenta la historia mediante un narrador extradiegético, en tercera persona. Esta distancia, más que algún improbable grado de autenticidad, distingue la *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo* de *El oro de Mallorca*. Eso se nota no solo en las diferencias entre Darío y su alter ego, o entre el narrador de una y otra, sino incluso en las técnicas narrativas que utiliza en ambos géneros.

El juicio negativo de esa obra de Darío derivó, de este modo, al menos, de dos premisas generales: la novela debe ser convencionalmente narrativa; y la prosa del modernismo debe ser preciosista. Phillips, de hecho, descalifica toda la expresión finisecular del género bajo el primer prejuicio:

es indudable que la mejor prosa de la época no se halla en la novela, sino en otras formas más modestas o menos extensas, las del cuento, del ensayo, de la crónica o del poema en prosa. Además, la novela modernista suele ser en verdad poca novela en el sentido tradicional de la palabra. (1968: 757)

Aunque Loveluck admite, primero, que la “novela del modernismo rara vez se da en forma pura” (1967: 221), después considera *El oro de Mallorca* como fallida debido a que “se van insertando copiosos elementos digresivos, no funcionales siempre: éstos no se acomodan a un desarrollo orgánico de la ficción” (1967: 237). La sentencia, me parece, es doble y contradictoria. Phillips y Loveluck descalifican esa serie de capítulos por ser poco narrativos, aunque antes señalan que esa cualidad define la narrativa de la época. También reprueban el estilo de la prosa por no cumplir con los estereotipos parnasianos asociados a lo más emblemático del movimiento; es decir, lo desestiman porque es y porque no es modernista. En 2002, cuando Iván Schulman descubrió un capítulo aislado de la tercera parte de *El oro de Mallorca*, cuestionó la valoración que habían dictado sus colegas. Si la releemos sin los prejuicios revisados, entendiendo el modernismo como un movimiento autocrítico y no como una preceptiva, la comprensión de su estética puede modificarse:

No será que en lugar de fijarse en la naturaleza del discurso crítico cultural de ésta como de otras narraciones modernistas, estos y otros críticos se hayan dejado guiar, no por el concepto de renovación —ideológica y artís-

tica—, por la voz contestataria, por el fundamental sentido de ruptura que constituye la base de las creaciones modernistas concebidas como textos de vanguardia, y, confrontados con narraciones tanto heterodoxas como contrahegemónicas, hayan valorado el texto en términos de un modelo truncado del modernismo, con énfasis sobre el estilo preciosista y los registros estéticos? (Schulman, 2002: 198)

Después de esta pregunta retórica, Schulman desarrolla un argumento que permite liberar a la obra de la reducción autobiográfica. *El oro de Mallorca* es una narración modernista:

Y lo es no porque su prosa sea “artística” —aunque tiene pasajes de prosa metafórica— sino porque en su discurso se refracta el caótico y metamórfico proceso de la modernización del universo finisecular, el asedio metafísico de la época, sus contradicciones culturales, y el asolador vacío que sentían los artistas e intelectuales del período como Martí, Darío, Silva, y luego, las figuras de relieve de la vanguardia de principios del siglo XX. (Schulman, 2002: 199)

Por ello, la novela resulta valiosa más allá de los datos materiales y espirituales que puede ofrecernos sobre Darío. Importa también como una representación e interpretación del mundo moderno, y como una escritura que no se quiere parecer del todo a las anteriores y que busca, pues, nuevas vías para la prosa. A partir de entonces, algunos críticos la han ponderado de otra manera y, aunque no se ha perdido el interés biográfico, se ha adoptado la perspectiva más amplia que postuló Schulman (Campos Ruiz, 2010: 144). Antes de él, sin embargo, Ramón Luis Acevedo ya había revalorado el estilo llano, poco lírico, de Darío, en este texto, como un método para representar los conflictos de conciencia del protagonista: “Lo que se busca no es la belleza de la palabra misma, sino su poder de comunicación de la intimidad” (1982: 198). En un texto más reciente, Diego Bentivegna, para argumentar en contra de la primera recepción de los capítulos de la primera parte, propone leerlos como una búsqueda formal novedosa: “«El oro de Mallorca»”, más que novela fallida, o autobiografía velada -verdaderos tópicos en su historia crítica-, podría ser leída -creemos que con mayor justicia- como un espacio de experimentación (y de lucha) de estilos y como un laboratorio de subjetividad” (2021: 29). Aunque leerla como autobiografía ha sido provechoso, resulta mucho más productivo, como lo afirman algunos de los estudiosos que he referido, analizar las técnicas narrativas de *El oro de Mallorca* y su relación con los conflictos del protagonista, pues indican una comprensión diferente del artista ante la modernidad.

Como muchas otras narraciones finiseculares sobre artistas (Girardot, 2004: 56), *El oro de Mallorca* es una obra heterogénea, es decir, compuesta de digresiones y de géneros prosísticos diversos: monólogos interiores, extensas citas, reflexiones ensayísticas. Y al igual que muchas expresiones modernas, según lo señaló Schulman, busca más la dispersión y la digresión que la unidad formal decimonónica. No funciona como una historia convencional ni está guiada por una estricta causalidad ni mucho menos por el recurso de la intriga. Trata sobre la vida de un músico, Benjamín Itaspes, que viaja a Mallorca para descansar y que, durante su estancia en la isla, enfrenta una crisis existencial, pero también se distrae con la cultura y las personas que encuentra ahí. Al menos eso sabemos por los capítulos que han sido encontrados —no hay evidencia definitiva que indique que Darío haya terminado o dejado inconcluso el proyecto. A causa de esta heterogeneidad, la obra carece de un conflicto central. Sin embargo, hay uno que aparece constantemente, como un *leitmotiv*: los problemas del protagonista con la fe. En su relación particular y conflictiva con el catolicismo, se perfila la contradicción que define a Benjamín Itaspes.²

A lo largo de lo que conocemos de *El oro de Mallorca*, el narrador cuenta algunos de los hechos que ocurren en la isla; esta cumple con ser un cronotopo de descanso, por lo que el elemento dramático no se concentra tanto en los hechos del viaje, como en lo que el personaje piensa, recuerda, lee... Bajo la superficie del recuento de los días libres, por no decir vacacionales, subyace la crónica de lo que se debate en la mente de Itaspes. Esta circunstancia afecta la forma de la novela y explica aquellas características que fueron reprobadas por los primeros críticos: la digresión, la heterogeneidad, la discontinuidad... No es un relato que dé cuenta de acciones, sino de lo que pasa en la conciencia del protagonista, es decir, la memoria, los monólogos interiores, la introspección, los juicios.

Algunos estudiosos ya la han descrito como una obra sobre los conflictos internos del protagonista y han identificado algunas técnicas narrativas que derivan de esa condición. Acevedo anotó, por ejemplo, que “el interés de la narración se concentra en el autoanálisis psicológico y sentimental que hace Itaspes de sí mismo, de sus dolencias físicas y espirituales, de su propia vida” (1982: 196); y después concluyó que “la mayor parte de la novela es un largo monólogo indirecto” (1982: 198). María Caballero Wangüemart observó que las reflexiones de Itaspes son integradas mediante el “estilo indirecto libre que se entrelaza o superpone al narrador

² La contradicción y la volubilidad definirán la relación de Darío con el catolicismo, como lo prueba el hecho, señalado por José Martínez Domingo (2008: 40), de que la crítica aún no se ha puesto de acuerdo sobre cómo interpretarlo, pues el catolicismo no juega el mismo papel en *Cantos de vida y esperanza* que en sus cuentos, sus crónicas o en la novela que analizo en este artículo.

omnisciente. Reflexiones, soliloquios, autoanálisis... ya se avizora la novela ensayo, la novela moderna que deja atrás el XIX y se acerca al texto híbrido característico del XX y XXI” (2017: 248). *El oro de Mallorca* resulta interesante no solo porque se narra desde la conciencia del personaje, sino por cómo lo hace.

Dada la forma digresiva y heterogénea de la narración y su concentración en la conciencia angustiada del personaje, no resulta extraño que críticos como Schulman (2002) o Caballero Wangüemart (2017) vinculen *El oro de Mallorca* con la vanguardia narrativa de inicios del siglo XX. Sus características formales pueden recordar, guardadas las distancias, las experimentaciones de Knut Hamsun, Marcel Proust o Virginia Woolf. Sin embargo, tanto la forma heterogénea y el tema religioso asemejan esta obra de Darío a aquellas en las que Joris Karl-Huysmans relata la conversión de Durtal, su alter ego, sobre todo a *En route* (1895).

Bentivegna ya había asociado *El oro de Mallorca* a *À rebours*, la novela huysmaniana que más menciones ha merecido por parte de la crítica sobre el modernismo, y con cuyo protagonista –des Esseintes– compara a Itaspes (2021: 15). Caballero Wangüemart, en cambio, define al protagonista dariano como un dandy “tentado por ciertas iglesias y por la conversión del decadente Huysmans” (2017: 250). Hasta ahora no he encontrado comentarios ni artículos que vinculen *En route* con *El oro de Mallorca*. Darío no la menciona directamente en estas páginas, llenas de referencias y de largos pasajes de diversas fuentes, pero sí cita, en el cuento “La extraña muerte de Fray Pedro”, una de sus escenas. El narrador recuerda que, “en el maravilloso libro el que Durtal se convierte”, aparece un guardapuercos “que hace bajar a la pocilga a los coros arcangélicos” (Darío, 2022: 410). Este personaje es visitado por Durtal en el cuarto capítulo de la segunda parte de *En route* (Huysmans, 2019: 1391-1393), y sirve para mostrar la elevación mística en medio de un ambiente terrenal y “sucio”. Darío y Huysmans coinciden en incluir los monólogos en los que sus protagonistas se dirigen a Dios y en narrar una fe en conflicto. Después del recuento temporal del capítulo IV, el narrador yuxtapone, directamente, los monólogos interiores en los que Itaspes le reclama a Dios; cada uno comienza con el apóstrofe “Señor”. Aunque podrían parecer plegarias, el protagonista no pide favores ni suplica por la salvación; más bien se queja de su vida y culpa a la divinidad por su infelicidad.

Darío también tomó de Huysmans el erotismo sacrílego que tanto Durtal como Itaspes intentan superar. En ese cuarto capítulo, el narrador revela que a Itaspes, “hasta en el mismo templo y en el instante de la plegaria, llegaban a perturbarle y a hacerle sufrir ideas de negación y de pecado, visiones de un erotismo imaginario, ultranatural y hasta sacrílego” (Darío, 2021: 209-210). No explica más, pero los adjetivos sugieren bas-

tante. En la iglesia, la mente del protagonista mezcla las imágenes religiosas con las fantasías de la lujuria. También Durtal duda, a causa del deseo carnal, sobre su posibilidad de dedicarse a una vida mística: “Toujours des nudités lui dansaient dans la cervelle, au chant des psaumes: et il sortait de ces reveries, haletant, enervé, capable, si un prêtre s’était trouvé là, de se jeter en pleurant, à ses pieds, de même qu’il se fût rué aux plus basses ordures si une fille eût été près de lui, dans sa chambre” (Huysmans, 2019: 1185). Más adelante en la narración, Durtal dice, de manera directa: “je suis sûr que, malgré ma bonace charnelle, si je me trouvais en face de certain femme dont la vue m’affole, je céderais ; j’enverrais la religion au diable” (Huysmans, 2019: 1291). Se trata de un efecto singular de la intertextualidad intercultural: el escritor receptor encuentra algo propio y reconocible, en vez de extraño y extranjero, en la literatura fuente. Si la cultura francesa había llevado a los modernistas hacia el orientalismo y la representación de cosas que no se encontraban aún en Hispanoamérica, también significó una vía para retornar a lo que ya consideraban local e incluso tradicional, como la religión católica.

Pero si Darío toma de Huysmans la idea de narrar, en una forma digresiva e híbrida, el proceso mental de sus intentos por acercarse a la fe, es más importante lo que las distingue. Durtal logra convertirse al catolicismo y Huysmans escribe otras dos novelas católicas; en la última, *L’Oblat*, como lo indica su título, el protagonista decide pasar un periodo de su vida en un monasterio, igual que lo hizo el autor. En cambio, el Itaspes de Darío no logra acercarse a la gracia. Después de dudar si alguna vez podrá alcanzarla, cita como un caso ejemplar la conversión del novelista católico: “la [gracia] que en los días nuestros y en París babilónico transforma en santo a un escritor refinado y conecedor de todas las lujurias y sensualidades como Huysmans” (Darío, 2021: 310). Al final del único capítulo que tenemos de la tercera parte, después de saber que no ha sido admitido en el monasterio, Itaspes viaja a Barcelona para visitar a una amiga. Y esa diferencia en el destino de los protagonistas, entre otras cosas, impide que la narración de Darío pueda ser catalogada como católica,³ como sí puede serlo *En route*.

Esto también distingue, en general, a los escritores hispanoamericanos de los franceses. Mientras Huysmans y Paul Verlaine, por citar los ejemplos más conocidos, sí se convirtieron al cristianismo y publicaron libros al respecto, el papel del catolicismo en la literatura modernista hispánica no llegó a producir obras con una religiosidad tan convencida, qui-

³ No es el único ejemplo en la que el poeta muestra sus preocupaciones religiosas ni su fe, como se puede notar en varios de sus poemas y de sus cuentos (sobre estos, véase Argüello, 2020b).

zá porque tampoco hubo auténticos retiros místicos. Así lo ha detectado José María Martínez Domingo:

Y aunque varios de ellos recuperen al final de sus vidas la fe de su juventud (Nervo, Darío, Gutiérrez Nájera), prácticamente en ninguno de ellos encontramos una certeza absoluta y constante, y sí, en algunos (Herrera y Reissig), la ausencia del proceso de explícita búsqueda religiosa, que es quizá el síntoma más elocuente de la completa secularización de las conciencias. (2016: 233)

Las diversas formas de recuperación del catolicismo constituyeron una tendencia entre escritores y, por lo tanto, tuvieron un prestigio cultural. Al igual que el decadentismo o que otros movimientos estéticos finiseculares, la conversión a la fe católica cumplía con la función de rechazar el mundo moderno y utilitario, supuesto enemigo del arte, y con encontrar una vía mística. Si en la conversión de los escritores europeos que leyeron, los hispanoamericanos descubrieron un desenlace singular a los problemas espirituales provocados por la modernidad, debían interpretar su relación particular con el catolicismo hispano –diferente, por ejemplo, al francés– y con la secularización producida en su contexto.⁴ Mientras Huysmans, habitante de un París cada vez menos religioso, busca un catolicismo medieval, suficientemente extraño y diferente a la práctica común de su época, el alter ego de Darío recuerda, desde una isla cuyos habitantes todavía se rigen por los horarios y las reglas de la religión, la fe que practicó durante su infancia y su juventud. Itaspes no busca la “conversión” porque siempre ha sido católico. A pesar de ello, sin embargo, no logra encontrar en el catolicismo la solución a su crisis.

Cuando el protagonista repasa su relación con la fe, el narrador aprovecha las técnicas introspectivas de manera particular. El recuento de su relación intermitente con la religión se concentra sobre todo en el capítulo IV. La cuestión implica la temporalidad: Itaspes reflexiona sobre el pasado, la crisis presente y un porvenir incierto. El capítulo se desarrolla mediante una sintaxis narrativa particular, con la que se representa el curso de la conciencia del alter ego de Darío. Del presente en Mallorca salta a la inspección de su pasado. Una sirvienta le recuerda que es hora de la misa. Después de alistarse, él decide no ir, porque se le ha hecho tarde. A ello sigue una apreciación lírica del sonido de las campanas de la iglesia. Todo esto sirve como detonante para la memoria: “Tenía más de veinte años de no oír [sic] misa, de no frecuentar los sacramentos; y con todo, él se sentía

⁴ Sobre la literatura francesa y su relación con el catolicismo y los procesos secularizantes, véase el libro de Sudlow (2011), sobre todo la introducción.

favorecido de Dios, únicamente por el hábito de la plegaria. Y mientras iba en el fresco aire matinal entre los plátanos de la carretera, se hizo de pronto esta pregunta: ¿Pero soy en realidad un creyente?” (Darío, 2021: 306). Itaspes no responde la pregunta. En vez de ello, mediante la discontinuidad que refleja el flujo de su pensamiento y que le da forma al relato, recuerda un episodio de su niñez.

Como lo señala Dora Poláková, el catolicismo representó, para los escritores finiseculares, una posible respuesta ante el vacío existencial que les provocaba la vida moderna; pero, aclara la estudiosa, solían dotarlo “frecuentemente de cierta forma estetizante: deleitándose con sus rituales, la opulencia barroca o el sacrificio de sus mártires -de esta forma agita la desgastada sensibilidad finisecular y apunta hacia momentos que ponen en duda lo científico y racional” (Poláková, 2021: 86). Los posrománticos también descubren en las figuras religiosas analogías con la situación del artista en el mundo capitalista:

El bohemio/dandy encuentra parecidos entre su sufrimiento y marginalización (su arte no es comprendido por el vulgo y hasta es burlado) y el destino de profetas o santos – cuya fe y estilo de vida tampoco fueron aceptados. Es obvio como los viajes de artistas finiseculares y su búsqueda del sentido de la vida y del arte se asemejan a las peregrinaciones religiosas y las retiradas del mundo de los ermitaños. (Poláková, 2021: 86)

Como ejemplo, Poláková cita el viaje narrado en *El oro de Mallorca*. Aunque en el catolicismo los escritores encontraban un esteticismo sensualista, semejante al propuesto por el simbolismo, de igual modo, o al menos en el caso de Darío, los remitía a una vida tradicional que muchos de ellos habían conocido muy bien desde la infancia; muestra de ello se encuentra en este capítulo o en la poesía de autores posteriores, como César Vallejo y Ramón López Velarde. Que la religión persistiera, temática e intertextualmente, en artistas latinoamericanos caracterizados por una plena voluntad de modernización literaria es un indicio de la persistencia del rol que tenía el catolicismo en la vida del continente, pero, de forma paradójica, también de la progresiva secularización, que impedía a la Iglesia regir la vida humana como antes y permitía a los artistas representar lo sagrado con mayor libertad o, por lo menos, de una forma diferente.⁵

⁵ La modernidad no exige –ni material ni intelectualmente–, como parte de su proceso de secularización, la desaparición de las religiones. Lo que ofrece, en cambio, entre otras cosas, es la posibilidad de no creer, sin tener problemas legales o sociales por ello (véase Taylor, 2007: 3). Esto implica que la gente sigue gozando la posibilidad de practicar una fe sin renunciar a una vida moderna, por lo que las religiones, aunque disminuidas, han persistido. A causa de esta permanencia, Habermas (2008) pudo señalar el necesario cambio de paradigma sobre cómo se estaba pensando la secularización del mundo

La religiosidad de Itaspes aparece desde una perspectiva doble: como una práctica social, conocida en sus primeros años; y como una creencia individual. La memoria de la infancia le llega, sobre todo, mediante los recuerdos incompletos de plegarias y poemas religiosos; es decir, recuerda de la liturgia su parte poética y empírica. Ángel Rama afirma que el poeta nicaragüense “nunca quiso ni pudo apartarse” (1973: 21) de la Iglesia. El crítico uruguayo entendía el catolicismo de los modernistas como un lastre de su conservadurismo aristocratizante. El acercamiento particular de los escritores finiseculares a la religión revela un efecto del vacío espiritual moderno, mas no un retorno a la colectividad. Su interés espiritual no significa una comunión con los demás, sino la búsqueda de una respuesta para un conflicto individual. Sirviéndose de una sugestiva idea de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Bentivegna rechaza la interpretación del misticismo como un mero retroceso conservador: “debería ser visto no tanto como una regresión a una fe inscrita en el pasado, una mera devoción de niño, compensatoria de la crisis, sino más bien como un ‘bloque de infancia’, que ‘levanta el deseo en vez de hundirlo, lo desplaza en el tiempo, lo desterritorializa, hace que proliferen sus conexiones, lo hace pasar a otras intensidades” (2021: 15). Más que una vuelta a la religión, entonces, se trata de un intento por reubicarla como una cuestión por medio de la cual dirimir los conflictos individuales del artista en la modernidad.

El alejamiento del catolicismo desemboca, en el capítulo IV, en otra perspectiva del tiempo: la de la vida posible que no fue. En el repaso memorístico de su relación con la fe, el narrador remite a su adolescencia, recuerda la educación recibida con los jesuitas y comprueba lo lejos que se encuentra, en el presente, de ese mundo. Entonces añora esa otra vida que abandonó para ser un artista secular: “¡Ah, otra cosa hubiera sido si él se hubiese quedado para siempre en aquellos claustros en donde los sacerdotes de la Compañía de Jesús se deslizaban como sombras, cuando eran llamados, con individuales toques de campana!” (Darío, 2021: 308). Esta

moderno; y por ello pudieron surgir los estudios literarios y culturales que ha recibido el nombre de postseculares (véase Pecora, 2015: 1-17; Branch y Knight, 2018; y Martínez Domingo, 2023). De hecho, a finales del siglo XIX e inicios del XX, la secularización provoca una aparición, no inusitada, pero sí diferente, de la religión. Como ahora es posible no creer, la religión se convierte, para una parte de la población, en una decisión complicada, como lo es para Darío y su alter ego, y como lo fue para una nómina extensa de escritores occidentales e hispanos, los cuales podemos dividir entre quienes eligieron creer, aquellos que no lo lograron y los que permanecieron como casos ambiguos. Todos coinciden, además, en no estar exentos ni de ser afectados por el proceso de secularización, por más convencidos y conservadores que fueran –Huysmans, por ejemplo– ni por la cultura religiosa, por más que se declararan no creyentes o incluso enemigos de ella –como Nietzsche. Como lo ha señalado Valis: “The point is not to deny the historical clash between religion and secularizing modernity but to disclose what the oppositional model masks: the degree to which both are intertwined, the one embedded in the other, mutually defining one another in periods of change and crisis” (2010: 9).

idealización de la existencia mística a la que renunció sugiere que el protagonista pone en duda su vida actual, dedicada a la música, pero también que considera el retiro a un monasterio como algo irrecuperable: “otra cosa hubiera sido” significa que, irremediabilmente, “ya no podrá ser”.

El abandono de la religión también se revela, para Itaspes, en su vida de viajes constantes. Sus peregrinaciones lo llevaron, según su recuento, a sitios católicos, incluso a Roma, donde habló con el Papa; interpreta esas visitas excepcionales como un interés ajeno a la fe auténtica: “el artista y el turista sustituían, en realidad, al creyente” (2021: 209). Solo en su conciencia, en momentos de crisis, “hablaba con Dios como con un padre desconocido” (2021: 309). Para el artista maduro, la religión se ha reducido a monólogos interiores, varios de los cuales se representan en la novela. La sintaxis con la que hila, en el capítulo IV, las memorias de su relación con la vida religiosa están guiadas por el contraste, construido mediante la interrupción del presente narrativo por los recuerdos que distraen la mente del protagonista: la infancia y adolescencia en las que la religión era cotidiana, contra la vida del artista adulto, alejado del catolicismo, peregrino en un mundo secular.

¿En qué sentido estas preocupaciones se proyectan hacia el futuro? Itaspes se cuestiona si algún día podrá alcanzar una auténtica vida religiosa: “¡Más quién sabe si para él vendría alguna vez la gracia!” (Darío, 2021: 310). Parece definir su existencia como si hubiera sido, hasta ese momento, espiritualmente fallida; el porvenir anuncia la continuación de esa carencia. A raíz de esa revisión de su catolicismo, la duda se extiende al resto de sus días. Aunque ni el narrador ni el protagonista lo evidencian, hay otro concepto que se contrapone a la “gracia” deseada: la gloria. Itaspes es un músico exitoso. Pero sus triunfos terrenales no llenan ni sustituyen el vacío espiritual; por ello los desprecia, como lo hicieron algunos escritores que admiraba: “la gloria, que es, en lo infinito del tiempo, no el sol de los muertos, como dijo el gran novelista [Honoré de Balzac], sino un templo de deleznable ceniza.” (Darío, 2021: 291).

En el capítulo suelto que encontró Schulman, Itaspes conversa con un sacerdote. Ahí reitera su propósito espiritual: “Acuérdese Vd. de aquel don especial que yo he pedido siempre, y que todos los [*santos*] escogidos han tenido: la gracia. Sin ella, padre, no será posible la felicidad de mi espíritu, la tranquilidad de mi [*alma*] conciencia” (Darío, 2021: 415). El protagonista dice esto después de enterarse que no ha sido aceptado en un monasterio. El padre intenta consolarlo explicándole que su condición de artista no concuerda con el retiro monacal. Hasta aquí, Itaspes es representado como alguien a quien le resulta inaccesible la vida religiosa que añora. Incluso si Darío nunca terminó su novela, la reaparición del con-

flicto espiritual en esta tercera parte demuestra que no queda resuelto en la primera.

Pero el catolicismo no se constriñe, en la novela, al dilema interior del personaje. También aparece representado en los edificios y objetos religiosos, cuya belleza o historia aprecian el narrador y el protagonista, como ocurre en las obras de Huysmans. Estos pasajes son descriptivos y no tienen ningún vínculo narrativo directo con la búsqueda espiritual del personaje. Funcionan más como una contemplación estética que como una búsqueda religiosa; o, como lo dice el propio Itaspes en una frase que ya he citado, contribuyen más al turismo que a la fe. Los objetos religiosos son admirados por su belleza sensorial antes que por su posible significado litúrgico. ¿A qué se debe esta separación entre la admiración de los objetos artísticos religiosos y la crisis espiritual de Itaspes? Dicho de otro modo: ¿por qué no le sirven como medio para resolver o enfrentar sus dudas religiosas?

En el primer capítulo, cuando el protagonista llega a las islas, el narrador menciona "la dulce Palma, cuya catedral, en los crepúsculos, sobre la ciudad violeta, como sobre un altar, arde de sol como una llama" (Darío, 2021: 285). La catedral es comparada con la vela de un altar, pero ambos elementos del tropo son reducidos a su plasticidad ígnea: importan como objeto perceptible, poseedor de una belleza que satisface los sentidos, como imágenes libres de su función y su significado religiosos. Nótese, además, que el narrador, que un momento antes usaba el pretérito imperfecto para referir la llegada del barco, cambia, en la descripción de la catedral, al presente. A diferencia del conflicto religioso del personaje, que implica una temporalidad compleja, la apreciación estética se expresa en una actualidad perenne. La catedral no lo remite de nuevo a la comparación con su religiosidad perdida ni lo proyecta hacia el futuro de su espiritualidad; aunque es un edificio al servicio de la fe, es observado como cualquier otra imagen paisajística.

La reducción de los objetos religiosos a su interés estético o histórico revela una perspectiva moderna, no necesariamente atea, pero sí secular. Al igual que otras religiones, el catolicismo se convierte en una mitología y una pieza de museo. Esto resulta aún más notable en la novela cuando se relata la visita al monasterio. Entre otras cosas, el narrador menciona "la capilla hoy convertida en teatro familiar", "las celdas, hoy habitaciones modernizadas", y advierte, sobre el sitio donde estaba el cementerio: "No hay ni vestigios de tumbas" (Darío, 2021: 297). Ese capítulo concluye, significativamente, con la cita de un texto que el narrador llama "guía" y que informa sobre las piezas de arte que hay en la nueva cartuja. En vez de acercar al personaje a la religión, estas observaciones parecen sugerir una distancia. En cambio, se confirma la perspectiva moderna: así como la

capilla se convierte en teatro, la apreciación religiosa se transforma en un goce sensorial. Estos ejemplos comprueban la distancia y las contradicciones respecto a la fe de las que se lamenta Itaspes. Al igual que una gran parte de la cultura moderna, ya no puede acercarse a los objetos estéticos para obtener de ellos un contenido espiritual, sino solo para admirarlos como objetos plásticos.

Además, las descripciones de elementos cristianos, desde la catedral hasta el "murmullo o rumoreo, en el cual oyó las palabras de la oración dominical en mallorquín" (Darío, 2021: 312) suelen estar yuxtapuestas o mezcladas, como hemos visto en las citas anteriores, con imágenes de la naturaleza o ajenas al catolicismo. Después de afirmar: "El recuerdo de los dos beatos, el grande Raimundo Lulio y la mínima Catarina Tomás, flotaba en el ambiente, impregnaba los vetustos olivares, los viejos muros, los puntos que frecuentaron, los santuarios, oratorios, cuevas y fuentes. Una religiosidad antigua se revelaba en los habitantes de la villa", el narrador precisa:

Y sin embargo, en los campos pedregosos, donde se alzaban amontonamientos de rocas grises y blanquizas, y entre los olivos que hacían recordar la pagana Grecia, y en los valles en donde se abre la granada y da su miel el sexual higo, y cuelgan de las viñas las uvas que recuerdan la siesta del fauno mallarmeano, y hay flores y espigas, y verdes hojas de maíz, no sorprendería surgir de repente allá un egipán, aquí una ninfa o hamadriada, a son de flauta de carrizos como es consuetudinario en el mundo de las líricas y helénicas ficciones. (Darío, 2021: 313)

Aquí la religión, sugerida por el paisaje, es vista como un elemento más del repertorio de la cultura occidental, donde se mezcla o es interrumpida por la mitología grecolatina. Esta reflexión estética sobre las sugerencias religiosas del lugar y los habitantes mallorquinos aparece en el cuarto capítulo, el mismo que contiene el repaso de la relación de Itaspes con el catolicismo y los monólogos en los que increpa a Dios. Pero las observaciones religiosas del paisaje se refieren al mundo exterior y ajeno: son, en todo caso, alusión a la religión tradicional y colectiva de los habitantes de la isla, un mundo y un rito al que Itaspes no puede integrarse y sobre el cual se superponen, como en un palimpsesto, la mitología griega, la belleza de la naturaleza y las transformaciones de la modernidad. Es una parataxis guiada por la percepción, no una sintaxis construida sobre un razonamiento continuado. Además, con el adjetivo "antigua", antes que sugerir un posible escape de la modernidad, se interpreta esa religión como un anacronismo o un vestigio de algo ausente en el mundo moderno. Esto indica también la diferencia entre la práctica religiosa de quienes habitan esa isla

y el drama espiritual del artista que proviene de un contexto urbano, secular y capitalista.

Que Itaspes contemple el arte religioso con una perspectiva desacralizadora implica una doble pérdida: la de los objetos que se han vaciado de su uso y su sentido espiritual; y la del arte que ha fracasado tanto para mantener esos sentidos como para reemplazarlos con un misticismo concebido a partir de las estéticas modernas. Aunque representa un dilema importante, el catolicismo no es el único medio por el que Itaspes intenta resolver su crisis espiritual. En el primer capítulo, el narrador explica esta crisis, que es también física, y concluye mencionando sus dos formas de consuelo:

Se encontraba a los cuarenta y tantos años fatigado, desorientado, poseído de las incurables melancolías que desde su infancia le hicieran meditabundo y silencioso, escasamente comunicativo, lleno de una fatal timidez, en una necesidad continua de afectos, de ternura, invariable solitario, eterno huérfano, Gaspar Hauser, sin alientos, sin más consuelo que el arte amado y por sí mismo doloroso, y el humo dorado de la gloria en que Dios le había envuelto para calma de su incurable desolación. (Darío, 2021: 287)

En esta parte de la novela, en la que se explican los conflictos de Itaspes y la razón de su viaje de descanso a Mallorca, también se anuncia la contradicción y los límites de la conciencia que se desarrollarán en la narración. El otro medio, aparte de la religión, por el que Itaspes busca resolver sus estragos existenciales es el arte. El narrador no usa palabras como "salvación" o "remedio". Prefiere la palabra "consuelo". Y ni siquiera como consuelo ninguno de esos medios es del todo eficaz. El arte resulta "por sí mismo doloroso" y la religión no resuelve su "incurable desolación". Nótese que para la segunda usa una palabra que, como se ha visto, despreciará páginas después: "gloria"; y una metáfora que indica su engañosa fugacidad: "humo dorado". Tiene sentido, por lo tanto, que a este capítulo sigan otros donde se relate la frustración de una mente contradictoria que no encuentra una solución definitiva a sus problemas. En el segundo, en estilo indirecto libre, Itaspes menciona otra vez, con una analogía, la función del arte y la fe en su existencia: "El arte, como su tendencia religiosa, era otro salvavida" (Darío, 2021: 293). Son medios para sobrevivir a la zozobra, no vías hacia la gracia. Antes de esa frase, se mencionan los "paraísos artificiales", con los cuales el protagonista escapa momentáneamente de la ansiedad que le produce la muerte.

En ese segundo capítulo, sin embargo, pareciera que, contrario a lo que Itaspes ha afirmado antes, el arte podría ser un sustituto de la religión, en especial la música, a la que ha dedicado su vida: "La Música en su in-

menso concepto lo abraza todo, lo material y lo espiritual [...] Dios está en el Arte, más que en toda ciencia y conocimiento, y la santidad, o sea el holocausto del existir, no es sino el arte sumo elevado a la visión directa del Completo teológico” (Darío, 2021: 293). Itaspes desea –como muchos artistas finiseculares– que el arte sea una forma de religión y la religión una forma de arte. El desarrollo de los capítulos que conocemos de *El oro de Mallorca* demuestra, más bien, que, como he señalado, ambos intentos fracasan. El protagonista ya no encuentra lo sagrado ni en los objetos católicos que observa ni en la música que compone. La intención de unir arte y religión tenía como fin resistir a la secularización que, sin embargo, hacía posible ese ideal, pues, como lo describió Gutiérrez Girardot, colocaba la práctica artística en la periferia:

La sociedad burguesa, que se había liberado de las tradiciones religiosas y había marginado al artista y al arte, esperaba necesariamente del nuevo sacerdote y de la nueva mitología mucho más de lo que esta nueva mitología podía dar. Esperaba una totalidad, una “religión de la prosa”, si así cabe decir, que el artista y el arte, ocupados en crear esa nueva mitología y en definir de nuevo las maneras de sentir y de pensar, no podían dar. Su busca experimental de nuevos símbolos, la definición misma de lo que debía ser un nuevo símbolo, se mantuvo en el ámbito particular de los artistas y del arte: no tuvo ni pudo tener el carácter de una *religatio* para todos. Así, la nueva mitología, la nueva religión comprobó involuntariamente la marginalidad del arte y del artista en la sociedad burguesa. (2004: 86)

Antes Itaspes ha definido la música como un instrumento para las búsquedas espirituales: “una pasión de arte podía llenar toda una vida, pero no como un fin, sino como un gran complemento para la elevación del propio ser en su enigmático paso por la tierra” (Darío, 2021: 291). El arte no puede ser un propósito en sí; y si es pensado como religión se debe a que, según Itaspes, permite vislumbrar la misma meta: la gracia. Pero su experiencia con la música es contradictoria. Al fin y al cabo, afecta los sentidos, las emociones, el cuerpo. Y su efecto no puede ser únicamente místico. Al definirse a sí mismo, Itaspes recuerda su relación con la música como una posesión, vinculada a la lujuria y definida mediante un oxímoron: “Un temperamento erótico atizado por la más exuberante de las imaginaciones, y su sensibilidad mórbida de artista, su pasión musical, que le exacerbaba y le poseía como un divino demonio interior” (Darío, 2021: 288). Que la padezca como una posesión a la vez divina y demoniaca muestra el carácter contradictorio de sus propósitos, pues une los elementos de una oposición común en la época: la sensualidad del cuerpo, con sus goces y sus malestares, y el ideal del espíritu, imposible pero deseado.

Más allá de esa dicotomía común a la cultura finisecular, la novela se concentra en esas dos vías –no contrapuestas, y a veces, de hecho, imbricadas– que fracasan para alcanzar la gracia: la religión y el arte. En el único capítulo encontrado de la parte tercera, se cita casi una página de fragmentos del “*Essai sur la musique comme une religion de l’avenir*”. Darío integra este texto al suyo para que su personaje concluya, sin dudar: “Tampoco por ese rumbo encontraría la salida al oasis deseado” (Darío, 2021: 419). Antes del descubrimiento de este capítulo, Anderson Imbert había resumido e interpretado el dilema de Itaspes como si la doble fe en el arte y la religión le ofrecieran medios para salvarse: en el arte encuentra a Dios y en Dios encuentra a un artista (1967: 259-260). Aunque el resumen del crítico argentino sintetiza de manera convincente las divagaciones del protagonista en la primera parte, el conocimiento del capítulo que descubrió Schulman exige otra interpretación. Después de no ser admitido en el monasterio, Itaspes se resigna de manera pesimista a su angustiante vida secular: “Estaré, pues, condenado á volver à la lucha de miserias entre las manadas de lobos sociales [...] Tendré que defenderme de mis propios nervios con la habitual droga funesta, que a su vez continuará siendo la más terrible de las enfermedades” (Darío, 2021: 418). No encuentra, pues, una salvación definitiva; la vida solo le ofrece paliativos contraproducentes. Por ello tampoco me parece convincente la interpretación de Raymond Skyrme, quien entiende los seis capítulos iniciales como una búsqueda creativa y artística, más que espiritual (1985: 409). Aun si esa lectura fuera correcta, habría que preguntarse si no implicaría más bien otro tipo de fracaso.

La imposibilidad de Itaspes por encontrar la gracia depende más de él que de los medios por los que la busca. Aquello que le da una forma heterogénea a la novela también la vuelve contradictoria en forma y contenido: la conciencia del artista; a un monólogo desesperado sobre los conflictos espirituales sigue una descripción lírica del paisaje. A un pensamiento optimista sobre el arte se yuxtapone la convicción de que falla como vía de salvación, o viceversa.

Otra contradicción del protagonista tiene que ver con su perspectiva sobre el libre albedrío y las posibilidades de su existencia. Al recordar su pasado se arrepiente de no haberse dedicado a la vida religiosa. Perdió, cree Itaspes, la posibilidad de una fe auténtica: “No haber apuntalado, con los más firmes aceros de la convicción absoluta, desde los primeros años, una fe ciega, ciega por completo, en vez de esta fe en extremo miope que se acerca al misterio para ver mejor y luego no ve nada...” (Darío, 2021: 292). El problema, entonces, se debe, por una parte, a una conciencia que se ha vuelto irremediabilmente racionalista y que le impide una creencia absoluta; y, por otra, a una elección equivocada. Solo en este sentido hay

una contraposición entre religión y arte: si en vez de una vida secular hubiera elegido una dedicada al misticismo, quizá no padecería la crisis a la que se enfrenta. Cuestiona, pues, la vida que ha llevado como si pudiera haber elegido otra.

Sin embargo, en los monólogos en que le recrimina a Dios, Itaspes lo culpa de haberlo hecho tal y como es, y niega el libre albedrío:

No me siento libre; no existe la libertad [...] Señor, ha tiempo que yo hubiera dejado el siglo, los combates cotidianos con la hostilidad del ambiente, con la ferocidad de los prójimos; habría buscado la paz de los conventos y te habría servido como el más consagrado de tus siervos: pero tú no lo has querido, me has dejado solitario sobre la faz de la tierra, con un cerebro pagano, con un cuerpo que han atacado con sus magias todos los pecados capitales, y con una inteligencia de las cosas que me aleja cada día más de la fuente de la fe. (Darío, 2021: 311)

En este giro se nota también la volubilidad de su conciencia al reflexionar sobre sus problemas religiosos. Por eso los monólogos y los fragmentos de estilo indirecto libre que aparecen en la novela se acercan al flujo de conciencia de la narrativa vanguardista: no siguen una argumentación ordenada ni cuidadosamente lógica, sino que representan los pensamientos tal y como brotan en la mente.

Quizá se debe a esa razón que, en uno de esos párrafos en los que Itaspes le reclama a Dios que lo haya hecho propenso al pecado, se queje de que la conciencia no sirve para comprender la divinidad: “Porque nuestra “animula”, “blandula”, “vagula”, tan sujeta a lo material que un golpe en el cerebro, un alcaloide, o un elixir embriagante la cambian y trastornan, es un instrumento poco adecuado a la idea que han tenido las humanidades de todos los siglos de la inmensidad y la excelsitud de Dios” (Darío, 2021: 311-312). Esta observación trasciende las circunstancias individuales: es una conclusión universal. No es solo su conciencia la que está incapacitada para la tarea espiritual, sino la de toda la humanidad. Este reclamo en contra de la conciencia ya se hallaba en algunos poemas de *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes y otros poemas* (1905), de los que los más conocidos tal vez sean “Ay, triste del que un día” o “Lo fatal”, en donde el poeta afirma que no hay “mayor pesadumbre que la vida consciente” (Darío, 1977: 297). La mente representa un obstáculo para la salvación, por el racionalismo que le impide la fe absoluta, por su volubilidad ante las sustancias y por su debilidad ante los deseos del cuerpo. También, por ello, la representación de esta mente en crisis exige una prosa distinta, que ya no se limita a narrar el orden del mundo, sino que incluye las crisis, las contradicciones y las discontinuidades del espíritu.

Conclusión sobre una novela inconclusa

Aunque la visión pesimista de la conciencia humana que expresan Darío y su alter ego les otorgue sentido tanto a la forma heterogénea de *El oro de Mallorca* como a la imposibilidad de encontrar una salvación religiosa en el catolicismo, no se puede asumir que esta es el punto en el que la narración se detiene, pues la conocemos incompleta. Sin embargo, en esos capítulos a los que hemos podido acceder hasta ahora se nota que, si el acercamiento al catolicismo surge como una reacción ante el vacío espiritual de la modernidad e implica la añoranza de un pasado idealizado y perdido, también propicia, al menos para Darío, un motivo para representar la conciencia mediante técnicas prosísticas modernas. La religión no aparece en *El oro de Mallorca* como una doctrina ni como una respuesta —como sí acontece en las obras de Huysmans, por ejemplo—, sino como una estética sensorial y una fe en conflicto, a partir de la cual el protagonista se cuestiona su identidad y el sentido de su existencia. El catolicismo, en esta novela de Darío, es sobre todo un caos mental y textual.

El problema se amplía si consideramos que la religión no es el único fracaso del protagonista, quien tampoco ha encontrado en el arte que disfruta o practica una solución a sus dilemas. Itaspes intenta retornar a la fe —e incluso ingresar a un monasterio—, porque la música no ha sido suficiente para enfrentar el vacío metafísico de la modernidad. La crisis de conciencia, entonces, desemboca en una frustración espiritual que incluye tanto a la religión como al arte. Sin embargo, aunque el segundo falle como vía mística, persiste, igual que el catolicismo, como un objeto estético. Al fracaso espiritual, se contraponen, en la narración, la constante contemplación lírica del mundo. Esa doble imposibilidad mística no desemboca en el ateísmo ni en la negación de lo espiritual, sino en un diagnóstico sobre el artista moderno, quien se descubre incapaz de conservar el rigor religioso o de trasladarlo al ámbito musical. El intento por retornar a la fe no solo termina, contraproducente, en una confirmación de la secularización del mundo, sino también en el descubrimiento de la “secularización” del arte. Aunque Itaspes acusa su conciencia individual, no se puede negar que sus incapacidades religiosas correspondían a la historia moderna de Occidente. No era el único para quien la religión se había reducido al recuerdo de una experiencia irrecuperable.

Bibliografía

- ACEVEDO, RAMÓN LUIS. *La novela centroamericana. (Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual)*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1982.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- ARELLANO, JORGE EDUARDO. “Darío: el novelista que intentó ser”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, pp. 135-149, 2013.
- ARGÜELLO LACAYO, JOSÉ. “Rubén Darío en Mallorca, cara a cara con Dios”, *Albertus Magnus*, vol. 10, no. 2, pp. 203-240, 2020a.
- _____. “El centauro y la cruz. Paganismo y cristianismo en los cuentos de Rubén Darío”, *Albertus Magnus*, vol. 11, núm. 1, pp.181-222, 2020b.
- BARCHINO, MATÍAS. “Oro de Mallorca de Rubén Darío: necesidad y fracaso de la ficción”, en Cristóbal Cuevas García (ed.). *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*. Madrid: Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 227-244, 1998.
- BENTIVEGNA, DIEGO. “Introducción”, en Rubén Darío. *Obras Completas. La Vida De Ruben Darío Escrita Por El Mismo/ Historia De Mis Libros/el Oro De Mallorca*, Diego Bentivegna (ed.). Buenos Aires: EDUNTREF, pp. 7-61, 2021.
- BRANCH, LORI Y MARK KNIGHT. “Why the Postsecular Matters: Literary Studies and the Rise of the Novel”, *Christianity & Literature*, vol. 67, núm. 3, pp. 493-510, 2018.
- CABALLERO WANGÜEMERT, MARÍA. “Rubén reescribe su vida: autobiografía, crónicas, autoficción... o de cómo pasar a la posteridad”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 46, pp. 243-252, 2017.
- CAMPOS RUIZ, IGNACIO. *Ficcionalización (auto)biográfica de Rubén Darío en la novela centroamericana: entre la construcción y su deconstrucción*, tesis de doctorado. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2010.
- DARÍO, RUBÉN. *Obras Completas. La vida de Rubén Darío escrita por él mismo/ Historia de mis libros/El oro de Mallorca*, Diego Bentivegna (ed.). Buenos Aires: EDUNTREF, 2021.
- DELGADO ABURTO, LEONEL. *Excéntricos y periféricos: escritura autobiográfica y modernidad en Centroamérica*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012.
- HABERMAS, JÜRGEN. “El resurgimiento de la religión, ¿un reto para la autocomprensión de la modernidad?”, *Dianoia*, vol. LIII, núm. 60, pp. 3-20, 2008.
- HUYSMANS, JORIS KARL. *Romans et Nouvelles*, André Guyaux y Pierre Jourde (ed.). París: Gallimard, 2019.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

- LOVELUCK, JUAN. “Darío, novelista”, en Juan Loveluck (sel.). *Diez estudios sobre Rubén Darío*. Santiago de Chile: Zig-zag, pp. 219-242, 1967.
- MARTÍNEZ DOMINGO, JOSÉ MARÍA. “Modernismo literario y modernismo religioso: encuentros y desencuentros en Rubén Darío”, *Hipertexto*, núm. 7, pp. 38-57, 2008.
- _____. “La Biblia en el Modernismo: el gran código y la crisis finisecular”, en Genevieve Favry y Daniel Attala (ed.). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, pp. 225-254, 2016.
- _____. “Literatura y secularización: el estado de la cuestión”, *Ínsula*, núm. 921, 2023, pp. 2-5.
- MENESES, CARLOS. “El rostro de Rubén Darío a través de su obra mallorquina”, en Trinidad Barrera (ed.). *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía / Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, pp. 157-161, 1998.
- OVIDO PÉREZ DE TUDELA, ROCÍO Y JULIO VÉLEZ-SAINZ. *Rubén Darío. La vida errante*. Madrid: Cátedra, 2021.
- PECORA, VINCENT P. *Secularization without End. Beckett, Mann, Coetzee*. South Bend: Notre Dame, 2015.
- PHILLIPS, ALLEN W. “El oro de Mallorca: Textos desconocidos y breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío”, *Iberoamericana*, núm. 65, pp. 449-492, 1967.
- _____. “El arte y el artista en algunas novelas modernistas”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. II (Homenaje a Federico de Onís), pp.757-775, 1968.
- POLÁKOVA, DORA. “El cuestionamiento de lo racional en la prosa del fin de siècle desde una perspectiva hispanoamericana y centroeuropea”, *Anales de Literatura Hispánica*, núm. 50, pp. 83-94, 2021.
- RAMA, ÁNGEL. “Sueños, espíritus, ideología y arte del diálogo modernista con Europa”, en Rubén Darío. *El mundo de los sueños*. Barcelona: Universidad de Puerto Rico, pp. 5-61, 1973.
- SCHMIGALLE, GÜNTHER. “La edición crítica de las crónicas de Rubén Darío. Problemas soluciones y hallazgos”, *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, núm. 37, pp. 228-249, 2013.
- SCHULMAN, IVÁN. *El proyecto inconcluso. La vanguardia del modernismo*. México: Siglo XXI, 2002.
- SKYRME, RAYMOND. “Darío’s Alter Ego: On the Identity of Benjamín Itaspes”, *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 32, núm. 4, pp. 405-413, 1985.
- SUDLOW, BRIAN. *Catholic Literature and Secularization in France and England, 1880-1914*. Manchester: Manchester University, 2011.
- TAYLOR, CHARLES. *A Secular Age*. Cambridge: Belknap Press, 2007.

TORRES, EDELBERTO. *La drámatica vida de Rubén Darío*. Barcelona: Grijalbo, 1966.

VALIS, NOËL. *Sacred Realism. Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative*. New Haven: Yale, 2010.