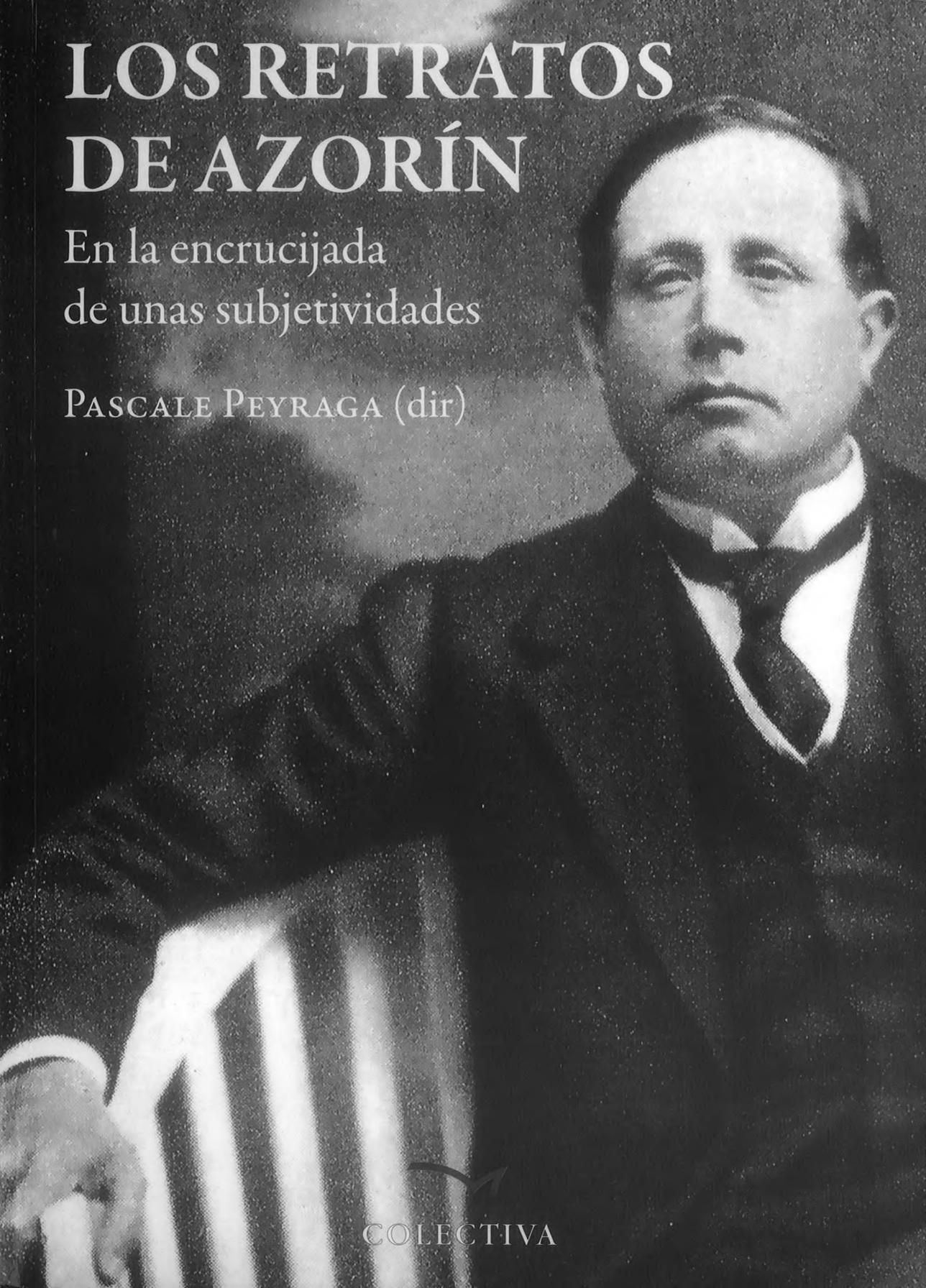


LOS RETRATOS DE AZORÍN

En la encrucijada
de unas subjetividades

PASCALE PEYRAGA (dir)



COLECTIVA

LOS RETRATOS DE AZORÍN

**En la encrucijada
de unas subjetividades**

PASCALE PEYRAGA
(dir.)

LOS RETRATOS DE AZORÍN

**En la encrucijada
de unas subjetividades**

VII Coloquio Internacional

Pau, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre de 2007

Organizado por:

Laboratoire de Recherches: Langues, Littératures et Civilisations
de l'Arc Atlantique (E.A. 1925),
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Casa-Museo Azorín, Obra Social de la Caja Mediterráneo



INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DEPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

Colección COLECTIVA / 4

El VII Coloquio internacional *Los Retratos de Azorín* (Pau, 29, 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2007), organizado por el Laboratoire de Recherches Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique (E.A. 1925) de la Université de Pau et des Pays de l'Adour y por la Casa Museo Azorín de Monóvar (Obras Sociales de Caja Mediterráneo), contó con la colaboración de la Communauté d'Agglomération Pau-Pyrénées, del Conseil Général des Pyrénées-Atlantiques, del Conseil Régional d'Aquitaine y del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (Diputación Provincial de Alicante).

Comité de lectura del Coloquio: Bénédicte de Buron Brun, Emilie Guyard, Isabel Ibáñez, Christian Manso y Pascale Peyraga.

© De la obra en su conjunto: Laboratoire de Recherches: Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique (Université de Pau et des Pays de l'Adour), 2008.

© De los textos: sus respectivos autores, 2008.

© De esta edición: el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2008.

Edita: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
San Fernando, 44. 03001 Alicante

Imagen de portada: Azorín en 1919.
Diseño de cubierta: José Ferrándiz Lozano.

ISBN 978-84-7784-541-6
Depósito Legal: A-266-2009

Impreso en: Segarra Sánchez, S.L.U.

ÍNDICE

Introducción	9
EL RETRATO: CONSIDERACIONES TEÓRICAS	
A propósito de la noción de «retrato» Margarita IRIARTE LÓPEZ.....	17
AZORÍN: RECEPCIÓN	
<i>Azorín íntegro</i> : recepción en la crítica de su tiempo (retratos personales y literarios) Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ	35
PINTURA Y LITERATURA	
Azorín: la pintura y el retrato de Velázquez a Cézanne Juana María BALSALOBRE GARCÍA	57
Recordar en los retratos: iconografía azoriniana en <i>Memorias inmemoriales</i> Renata LONDERO	83
Le portrait d'Azorín par Zuloaga: le sujet égaré dans un miroir à deux faces Pascale PEYRAGA	99
Azorín et Darío de Regoyos: une sensibilité de l'Espagne à l'unisson Denis VIGNERON	121
INFLUENCIAS PERIODÍSTICAS Y RETRATOS POLÍTICOS	
Un aguafuerte madrileño: el retrato de periodistas y escritores en <i>Charivari</i> (1897) Gemma MÁRQUEZ FERNÁNDEZ	139

Trazos políticos: sobre los usos políticos de la palabra escrita y el retrato dibujado en el contexto del 98 Manuel MENÉNDEZ ALZAMORA	155
Retrato del Parlamento: humor, caricatura e indiscreción en Azorín José FERRÁNDIZ LOZANO	171
AZORÍN Y EL ARTE DEL RETRATO	
Imágenes del yo, espejismos y simulacros Antonio SÁNCHEZ MARTÍN.....	189
<i>Bohemia</i> (1897) ou la dynamique du portrait bohème Xavier ESCUDERO	199
José Martínez Ruiz retrata a sus deudos de Yecla José Manuel VIDAL ORTUÑO	215
RETRATOS LITERARIOS Y ENCUENTROS DE ESCRITORES	
En busca de la imperceptible mueca: Azorín retratista de Larra Christian MANSO	231
Azorín, retratista de poetas Miguel Ángel AULADELL PÉREZ	243
en una «caricatura lírica» de Juan Ramón Jiménez M ^a Ángeles SANZ MANZANO.....	265
Retrato y apócrifo: Azorín, por Max Aub Eva SOLER SASERA	285

INTRODUCCIÓN

Este libro reúne las reflexiones llevadas a cabo por dieciseis investigadores españoles, italianos y franceses, en torno a la noción de *Retrato* aplicada a José Martínez Ruiz, 'Azorín' (1873-1967), en el VIIº coloquio internacional que la Universidad de Pau (Francia) quiso dedicar al escritor monovero (los 29-30 de noviembre y 1º de diciembre de 2007). Con este encuentro quedaba confirmada la colaboración con la Casa-Museo Azorín (Monóvar), Obras Sociales de la Caja Mediterráneo, entablada desde el primer coloquio de 1985, así como con el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, el que reiteró su apoyo a los estudios azorinianos editando, por segunda vez seguida, las Actas de los coloquios de Pau.

Si esta publicación se inscribe en la línea de los seis anteriores coloquios en los cuales se estudió la producción literaria del escritor monovero, se aleja del recorte cronológico elegido en los coloquios III, IV, V y VI, para reanudar con la elección claramente temática de los primeros coloquios –*Azorín, vida y obra* (Coloquio I), *Azorín y France* (Coloquio II)–, relacionándose la elección de los *Retratos de Azorín* con la celebración del cuadragésimo aniversario de la muerte del escritor, y con la doble función del retrato. Esta doble función, presente ya en el Egipto antiguo, consiste en asociar el papel funerario, conmemorativo o memorial del *Retrato*, con el deseo de asegurarle al difunto una vida en la eternidad. Así que hacerse retratar se nutre de una paradoja subyacente, de la conciencia innegable de la muerte confrontada al deseo de transmitir sus rasgos a la posteridad, de vencer lo efímero para tender hacia la eternidad (véase al propósito las comunicaciones de Margarita Iriarte López o de Juana María Balsalobre).

Pero la temática del *Retrato* se impuso esencialmente a nosotros por constituir una de las constantes que sobresale de la obra de Azorín y abarca el conjunto de sus actividades, desde la del novelista a la del hombre político, pasando por la del periodista o del crítico de arte. Lejos de haberse especializado en los retratos

literarios exhaustivos, a la Balzac, o de multiplicarlos sin tregua, Azorín se contentó a menudo, en sus cuentos y sus novelas, con esbozar a sus personajes con algunas pinceladas que creaban un ambiente y estimulaban las sensaciones, desarrollando plenamente el arte del retrato en otros ámbitos, que a veces poco tenían que ver con la ficción.

Es de notar, a este propósito, cómo adapta la forma de sus retratos a la gente retratada: se puede ver cómo en *Bohemia* (1897), se nutre de la dinámica del retrato bohemio (Xavier Escudero) o cómo se inspira, en *Charivari* (1897), de la técnica del aguafuerte para reducir a sus personajes a caricaturas, mediante pormenores deformados (Gemma Márquez). Renueva asimismo el género de la crónica de Corte ridiculizando a los políticos, dando acceso a la trastienda del Parlamento y centrándose en los pormenores a veces inadvertidos (José Ferrándiz Lozano). Pero si esta estética de los detalles relevantes caracteriza la totalidad de su obra, manifiesta, también, en los retratos (mediante el uso del simbolismo, de la sugerencia, de la sinécdoque), la imposibilidad para convertir al cuerpo en sujeto, la ineluctable limitación que se le impone al artista a la hora de reflejar una subjetividad, según advierte Antonio Sánchez Martín en sus «Imágenes del yo, espejismo y simulacros».

Evocar pues la temática del *Retrato* a través de la figura del autor monovero nos conduce ineluctablemente a las esferas de la pluralidad, o de la heterogeneidad: Azorín retrató tanto a seres ficticios como a seres reales, tanto a ciudadanos y a políticos como a autores o a pintores, sintonizándose la variedad de los retratos dibujados con el eclecticismo intelectual del autor. Así, multiplica los retratos de sus allegados y celanos, a quienes incorpora en sus obras de ficción (José Manuel Vidal Ortuño), perfila los retratos de numerosos poetas en los que deja su impronta, la del detalle definidor (Miguel Ángel Auladell), o afirma su afición a la pintura a través del amplio panorama de sus retratos de pintores, de Velázquez a Cézanne (Juana María Balsalobre).

Dicho eclecticismo encuentra un eco en el recorte temático de las secciones —si exceptuamos las dos primeras partes dedicadas a «Consideraciones teóricas» y a la «Recepción de la figura de Azorín»—, ya que evocan, una a los maestros de la pintura («Pintura y literatura»), otra el mundo periodístico o político («Influencias periodísticas y retratos políticos»), y las dos últimas los retratos meramente literarios, que incluyen las descripciones de los contemporáneos de Azorín («Azorín y el arte del retrato» y «Retratos literarios y encuentros de escritores»).

La formulación misma de *Los retratos de Azorín* nutre asimismo dicha pluralidad en la medida en que juega, con mucha razón, con la ambigüedad, y sobrentiende no solo los retratos hechos por Azorín, sino también los retratos que tienen como sujeto al mismo Azorín, ya que inspiró a pintores (Sorolla, Echevarría...) y a escritores (Ramón Gómez de la Serna o Ricardo Baroja en su *Gentes del 98*). La expresión de

«los retratos de Azorín», que parece de buenas a primeras convocar el sentido visual, implica al fin y al cabo la existencia de diálogos artísticos, que alcanzaron su apogeo en los albores del siglo XX, respaldados por la actividad intensa de las tertulias españolas que reunían a artistas procedentes de horizontes diversos y entre los cuales podíamos contar a Azorín.

La esfera exclusivamente azoriniana se ensanchó, pues, gracias a la mirada que otros artistas echaron sobre Azorín, con lo cual se planteó el problema de la recepción del artista, con la intervención de Santiago Riopérez y Milá. Pero a través de la visión de otros escritores (la de Max Aub analizada por Eva Soler Sasera o del poeta Juan Ramón Jiménez, cuya «caricatura lírica» fue sutilmente analizada por M^a Ángeles Sans Manzano) o la de pintores (la de de Vázquez Díaz y de Zuloaga evocadas por Renata Londero y Pascale Peyraga), se estudiaron también los fundamentos del *Retrato*, siendo este un puente tendido entre el artista y el mundo, puente mediante el cual cada autor —o cada pintor— abre el camino hacia los demás a la par que atrae la alteridad hacia sí mismo.

En realidad, el retrato se plasma como la concreción de intercambios humanos y de amistades compartidas, interacciones que alcanzan su cúspide con la creación de «retratos cruzados», que nos conducen por ejemplo de Azorín a Zuloaga y de Zuloaga a Azorín. Pero es también el lugar de interferencias éticas y estéticas (véase el texto de Xavier Escudero relativo a «La dinámica del retrato bohemio»), incluso el lugar de un diálogo entre los géneros artísticos, entre el texto y la imagen, informándonos tanto acerca de la persona retratada como acerca del artista que la retrata. Dicha relación entre retratado y retratista se extiende desde luego a la biografía de Azorín por Santiago Riopérez, que no sólo enseña la personalidad del monovero sino también la relación del biógrafo con el biografiado.

Si no cabe duda de que los retratos sobre Azorín, sea literarios sea pictóricos, permiten acceder a la personalidad del escritor monovero, nos interrogamos también sobre el alcance de los retratos hechos por Azorín, y nos preguntamos si no eran tan reveladores de su ser profundo como los primeros.

¿No habría siempre, en efecto, en la misma elección del Otro que el artista retrata, un reconocimiento parcial de sí mismo, la afirmación de una ética propia, la reivindicación de una estética determinada? ¿No sería la alteridad del retrato —aunque relativa cuando se trata del retrato de un amigo o de otro artista— reveladora de cierta identidad artística? Es lo que parece confirmar Manuel Menéndez Alzamora al indicar que el diagnóstico que Azorín establece sobre Bagaría, según el cual no pinta las cosas sino el extracto de las cosas, podría aplicarse al propio escritor. Denis Vigneron observa asimismo el juego de correspondencias entre Azorín y Darío de Regoyos, que asoma en la descripción que el escritor hace de la obra del pintor vasco, revelando una visión de España «al unísono». El artículo de Christian Manso, «En

busca de la imperceptible mueca: Azorín retratista de Larra», que muestra hasta qué punto el monovero recurre a resortes afectivos y vierte su sensibilidad en sus retratos nos conduce a la misma conclusión: el retrato de Larra –que encierra observación a la par que divinación– resulta de una interrelación activa entre Azorín y el escritor que le fascina.

Es, sin lugar a dudas, en la encrucijada de los numerosos retratos que pueblan la obra de Azorín y de los retratos que otros artistas hicieron del monovero donde se dibuja el retrato –incluso el autorretrato– más completo y convincente de José Martínez Ruiz, ‘Azorín’, el hombre y el artista. Detrás de la multitud de retratos de Azorín se esboza un autorretrato del artista: Renata Londero comprueba cómo en *Memorias Inmemoriales*, Azorín elige retratos de artistas que tienen afinidades temáticas o estéticas con él, afinidades que también emergen en las imágenes que dan de él artistas como Vázquez Díaz y Zuloaga, revelando al fin y al cabo una verdadera ósmosis estética (análisis de Pascale Peyraga).

Tales consideraciones, que permiten considerar el *Retrato* como una encrucijada de subjetividades, entre el sujeto-modelo, el sujeto-retratista y el sujeto-receptor (que sea lector o espectador) se respaldan en el marco genérico dado por las consideraciones teóricas de Margarita Iriarte López («A propósito de la noción de *Retrato*»), que ponen de realce a los distintos actores que intervienen en este proceso complejo de conocimiento –o incluso de reconocimiento– del Otro que es el del retrato. Su artículo estudia el desarrollo histórico del concepto de *Retrato*, partiendo del proceso retórico descriptivo para llegar al *Retrato* como posible categoría genérica. Al proponer un esquema metodológico de análisis que nace de un esquema pragmático, fundado en las preguntas «quién», «a quién» o «qué» se describe, esboza el nudo gordiano de todo retrato, según el cual la persona está en la confluencia de múltiples facetas.

Al plasmarse el *Retrato* como el encuentro entre individuos, entre subjetividades, entre Azorín y sus contemporáneos, entre literatos y pintores, el coloquio de *Los retratos de Azorín* merece el subtítulo de «Encrucijada de subjetividades». Dicho aspecto quedó perfectamente percibido por el propio Azorín, cuando se refirió de manera intuitiva y sin embargo atinada a la problemática del *Retrato*. Por eso, no podemos sino concluir esta introducción con algunas palabras del maestro Azorín, sacadas del artículo suyo «Los retratos», en que se concentran muchas de las temáticas profundizadas en los textos subsiguientes:

En el retrato hay que considerar ante todo, al retratado; después, al retratista; en último término, al espectador o contemplador del retrato.

¿Ha querido retratarse Cervantes? Si no se ha retratado, ¿lo sentimos nosotros? ¿Hubiéramos querido o no que se retratara? Hay muchos poetas que

no se han retratado; si lo han hecho, no conocemos sus retratos. De Gonzalo de Berceo, no tenemos retrato. ¿Y es que lo deploramos? ¿No limitaríamos nuestra visión del poeta si tuviéramos ante nosotros su imagen? No nos lo podríamos figurar entonces del modo que nos place figurárnoslo. Y si Cervantes se ha retratado, como parece, ¿lo ha hecho como él quería ser retratado? ¿Ha quedado el poeta, sea quien fuere, satisfecho de su retrato?

Y pasamos al segundo aspecto de la cuestión. El retratista va a hacer el retrato del poeta. ¿Cómo se nos mostrará al poeta? La visión que tenga él del poeta, será la que tenemos nosotros? El concepto del poeta que el retrato arguye ¿es el verdadero concepto del poeta? Contemplamos algunos retratos célebres y comprendemos que no es el retratado el mismo que nosotros deseábamos. El pintor no nos da la plena personalidad del retratado.

Y en último término, el espectador formula su juicio; está acorde o no lo está con el pintor.

En último término, el retrato, si es un acierto, llega a convertirse en símbolo; el retratado deja de ser el retratado para ser una persona abstracta, simbólica. Tal acontece con uno de los retratos de Erasmo pintados por Holbein: el de perfil, existente en el Louvre. Y este Erasmo es sencillamente, por su verdad, por su universalidad, *el hombre que escribe*. Y tal sucede con el retrato de Goethe en el campo; recostado con sombrero ancho y capote blanco; Goethe, que es, no el filósofo, sino *el hombre que descansa*. Y tal acontece asimismo con el San Agustín y su madre, Santa Mónica [...], cuadro que se convierte, por su intensa espiritualidad, en un hijo y su madre que *están en éxtasis*. [...] Lo que importa es que se den en la efigie una porción de circunstancias que la saquen de la realidad concreta y la eleven a lo genérico.¹

Pascale Peyraga

NOTAS

¹ Azorín, «Los retratos», *Con permiso de los cervantistas*, in *Obras Completas*, tomo IX, Madrid, Aguilar, 1954, pp.209-210.

**EL RETRATO:
CONSIDERACIONES TEÓRICAS**

A propósito de la noción de «retrato»

Margarita Iriarte López
IES Plaza de la Cruz, Pamplona, España

De modo general, y sin que ello despierte mayores discusiones, el término «retrato» se asimila hoy día a aquel tipo de representación artística que toma al ser humano como modelo.

Sin embargo, en sus orígenes la voz¹ refería únicamente aquella actividad que, a través de la imitación o la simulación, conseguía «traer algo al presente», sin especificar cuál fuera el objeto considerado ni el medio empleado. Ese carácter mostrativo ponía de relieve únicamente el afán del artista por reproducir algo que, por la razón que fuera, había atrapado su atención, lo había forzado a detenerse y a mirar detalladamente lo que luego, a través de su pericia creadora, brindaba ya convertido en objeto artístico, al espectador. «Retratar» era, en el fondo, «haber acertado a mirar» y haber conseguido, en el mejor de los casos, «haber sabido hacer mirar a los demás».

Ahora bien, esta mirada no puede dejar de ser subjetiva y limitada. Subjetiva en cuanto que es el artista el que moldea el objeto, el que al apropiarse de él, lo ficcionaliza; limitada en cuanto que elige una de sus posibilidades desechando otras, por qué no, igualmente válidas. Pero hay, además, una burla al tiempo: un arrebatarse al devenir lo que le es propio, un dar vida eterna² a lo que de por sí no deja de ser contingente y perecedero.

No es casual que el término naciera durante el Renacimiento, cuando el tiempo humano reclama derecho a ese no-tiempo de la divinidad que tanto había regido la Edad Media; no es tampoco fortuito que el valor de la contemplación individual, del subjetivismo, nazca en estas fechas y menos sorprendente todavía que el objeto que acabaría ocupando lugar preferente en este «hacer presente», en este «imponerse a la contemplación de los demás» sea el propio ser humano; no lo es menos que la noción, ya que no los objetos, alcance ahora categoría de taxonomía. Representaciones del ser humano las ha habido siempre, conciencia de llevarlas a cabo; reflexión sobre el propio mirar, dignificación sobre el objeto mirado y, por lo tanto de individuación singularizadora, no. La historia del concepto de retrato es la historia sobre la individualización, incluso sobre la «dignificación» si se me permite la palabra, del ser humano.

No obstante, es necesario ceñirse ahora a un ámbito más humilde, dejar estas consideraciones cuasi-filosóficas para otra serie de debates y analizar cómo, en la historia de la literatura, ese concepto va tomando forma, va perfilándose como un hacer propio que reclama, cada vez con más fuerza, una atención y un reconocimiento teóricos.

I. El retrato: de técnica procedimental a género independiente

La tradición, y cuenta ya con más de 2000 años en su haber, ha considerado el retrato como manifestación concreta de un proceso retórico más amplio, la descripción³, y aún este en el marco de un proceso de presentación mayor, la *amplificatio*. De ese modo, el retrato es considerado como el desarrollo, más o menos extenso, de una idea que le sirve de eje, en este caso, el ser humano. No va más allá de ser una técnica, un procedimiento.

A decir verdad, la noción misma de descripción tardó en ser conceptualizada como tal. Los griegos no acabaron de discriminarla de otros procesos más generales que se interesaban por la manera de hacer progresar, lógica, verbal y semánticamente, un discurso; describir no entrañaba una gran diferencia con la idea de narrar, contar o presentar. Existía, sin embargo, y es interesante que se diera, una particular inquietud por los efectos que cada uno de estos procedimientos provocaba en el receptor; la idea de que algunos de ellos permitían «visualizar» lo representado abrió puertas a reflexiones posteriores. No obstante, que no respondiera a un término técnico, no significa que no existiera retrato o, mejor dicho, composiciones de corte retratístico, si bien el marcado carácter ético-filosófico de esta época hizo que muchos de ellas se mostraran más bien como elocuentes tratados. Estos tratados, además, no se interesaban tanto por el ser humano como por ciertos principios morales que la

persona encarnaba; algunas disquisiciones sobre las cualidades que deberían ornar al ser humano en la *Retórica a Alejandro*, las reflexiones sobre el *ethos* o el *pathos* aristotélicas, o, ya más claramente, *Los caracteres* de Teofrasto son un claro ejemplo.

El carácter notablemente sistematizador de los estudios latinos favoreció una reflexión más puntillosa sobre el fenómeno descriptivo y, por más que no alcance todavía un estatuto claro, gran parte de su naturaleza va siendo desvelada al sesgo de otras reflexiones. Surgen incluso ciertos conceptos que se le acercan notablemente: *ante oculos ponere, evidentia, pictura...* conceptos que insistían en una de las características que luego será más repetida y defendida a la hora de hablar de descripción: el detenerse, el estatismo, el representar lo fijo y, en ese momento, inmutable y a-temporal. Nace también la preocupación por discriminar sus objetos de atención; el ser humano ocupa pronto un lugar destacado entre ellos y, como resultado, comienzan a proliferar posibles esquemas de presentación. Son los llamados *loci* (*a persona*, en este caso). Múltiples retóricas y, bajo sus preceptos, no pocas composiciones, compiten por hallar la mejor de las sistematizaciones. Volveremos más adelante sobre algunas de ellas.

Pese a que, en términos generales, la Edad Media limitó su labor a cristalizar los modelos retórico-discursivos clásicos, en el siglo VI, Prisciano en sus *Praeexercitamina*, como indica Ricardo Senabre, «recogió y sistematizó el lugar del retrato entre los diversos procedimientos y artificios de la composición»⁴ con lo que le otorgaba una entidad propia. No pocos tratadistas, por su lado, se preocuparon por detallar el orden de presentar adecuadamente los distintos atributos o cualidades del ser humano; es el momento en el que comienzan a fraguarse, sin ser ajenos al espíritu de idealización que dominaba el periodo, los famosos cánones⁵ que tendrían su continuidad, bien para observarlos, bien para denostarlos, en los posteriores Renacimiento y Barroco. Nuevas formalizaciones que adelantan camino más en la práctica que en la reflexión teórica propiamente dicha. Tampoco los siglos XVIII y XIX supondrán ningún avance significativo fuera de que el ser humano, y su consecuente presentación, se instrumentalicen para dar cauce a concepciones filosóficas de otro alcance (belleza, orden, libertad, rebeldía, destino...).

Hay que esperar al siglo XX para que cobre nuevos bríos la búsqueda de nuevos horizontes teóricos. El interés por la descripción vuelve a subir a la palestra aun cuando muchas veces lo hace ligado a disciplinas que exceden el campo de la retórica: ciencias lingüísticas e incluso filosóficas; parece retornarse, así, un tanto a las disquisiciones que se plantearon en los albores clásicos. Parece haberse llegado a un punto de inflexión: la retórica ha agotado sus posibilidades sin conseguir dar una definición exacta del fenómeno. Es cierto que en su seno ha ido fraguando los principios conceptuales que le dan forma pero su hacer aboca definitivamente a un punto muerto. De resultas, las explicaciones buscan otro camino, muchas veces

incluso inconscientemente, y así, durante el siglo pasado, el retrato comienza, y es lo más notable, a ser considerado como un posible género textual. Deja de ser entendido como un mero procedimiento técnico y de forma progresiva, puesto que es un proceso que todavía está en desarrollo, diríase que va adquiriendo entidad propia, independiente.

Entender el retrato como categoría genérica no resulta descabellado en absoluto. Posee como todo género una indudable capacidad relacional, es decir, la solvencia suficiente como para ser concebido como concepto categorizador que identifica, discriminándolas, una serie de obras particulares que muestran unos rasgos comunes y propios⁶. Estos nexos relacionales o fundamentos básicos pueden ser, además, directamente aplicados convirtiéndose en efectivamente operativos puesto que dan razón, al explicarlas, de dichas obras. Evidentemente, todo ello debe ser sistematizado como un paradigma, como un modelo abstracto de interpretación perfectamente definitorio.

Conviene precisar, en este punto, que el retrato es un género un tanto «original» desde el momento en que establece un juego de normas sumamente particular. En sentido estricto es algo tan endeble como la noción de semejanza a un modelo, el ser humano, lo que lo justifica. Curiosamente, pese a ello, en la práctica pocas veces surgen dificultades a la hora de etiquetar, y lo que es más pertinente, definir, obras por complejas que sean, bajo este marbete. Suele tratarse además de obras muy dispares que difícilmente, fuera de esta relación, podrían establecer nexos entre sí. Es precisamente esta operatividad la que hace sospechar la existencia de un esquema teórico-práctico subyacente.

Las dificultades, no obstante, persisten. En primer lugar, aun si la descripción es el medio más recurrido a la hora de su formalización, existen otros procedimientos lingüístico-textuales posibles; han de aceptarse modos dialógicos, narrativos o técnicas dramáticas como igualmente válidos. Por otro lado, tampoco el que haga referencia un modelo-estructural determinado, el ente humano, puede servir de criterio exclusivo puesto que otras entidades literarias, los personajes, podrían servirse de esta misma definición. No hay tampoco una sucesión de temas que se le asocien por principio y no responde ni mucho menos a una única y demarcadora función. Añádase para concluir que por más que goce de una independencia nociónal y que pueda llegar a presentarse como obra autónoma, las más de las veces obedece a las necesidades de otros procesos, o incluso de otros géneros y no es raro verlo inserto, y no menos incluso de forma discontinua, en textos mayores. Ni siquiera una tradición lo puede enmarcar como hijo socio-cultural de un momento histórico-clave que diera razón del mismo. Pese a todo, sigue reclamando su reconocimiento.

Puede ayudar entender el retrato como un género lírico⁷ puesto que el retrato plasma perfectamente este espíritu de introspección, de saber mirar y dejar

constancia de ese mirar al que se hacía referencia al comienzo del artículo. Es la lírica la que justifica también, algo en lo que se insistía ya en las primeras líneas del trabajo, ese afán por re-crearse en la contemplación (y de ahí la preferencia por la descripción), por subjetivizar necesaria, perentoriamente. Esto no quiere decir que no puedan descubrirse retratos dentro de la narrativa o la dramática pero, a nada que se profundice sobre ello, habrá que reconocer que translucen siempre este espíritu lírico que parece ser, a fin de cuentas, su principio más esencialmente radical.

II. Hacia un posible esquema de análisis

Es hora de intentar fijar una posible metodología crítico-operativa. Conviene para ello reconocer que son múltiples, y muy dispares, las maneras en las que es posible acercarse al estudio de los retratos literarios (lingüística, estilística, retórica, o, en el mejor de los casos, genéricamente...); todas ellas igualmente válidas siempre y cuando respondan a unos principios coherentes determinados de antemano. Y, pese a todo, como se viene apuntando, se necesita todavía, a la hora de llevar a cabo un estudio crítico más específico, en el momento de someter a estudio cada caso particular, un protocolo metodológico de más amplio espectro, que aúne distintas perspectivas, ámbitos y niveles. Es entonces quizás cuando la pragmática ofrezca una mayor ayuda. El esquema que aquí presento se fundamenta en ella y se orquesta en torno a unas preguntas sencillas, casi inmediatas, que permiten, sin cerrar puertas a mayores profundizaciones, un acercamiento sistemático. Intentaré, de ser posible, ilustrarlo con ejemplos azorinianos.

La primera cuestión que cabe plantearse es la que se interesa por algo tan aparentemente evidente como es la identidad del emisor: «¿quién describe?». La respuesta, sin embargo, dista mucho de ser obvia. Sin duda, la responsabilidad más directa recae en el autor histórico-real; aquel que, es de suponer, pertenece, o espera pertenecer, al elenco literario, a los anales de la Historia del Arte. Es él quien, bajo su firma, se hace cargo de la obra que presenta al lector. En el caso que nos ocupa, hablaríamos de José Augusto Trinidad Martínez Ruiz (Monóvar, 8 de junio de 1873-Madrid 1967). Si bien es cierto que pasaron ya los tiempos del positivismo a ultranza que explicaba muchas de las obras en virtud de la biografía de sus autores, en el caso de nuestro autor, su vida, como señalan muchos críticos y así mismo pareció desearlo él, se entrelaza significativamente con su obra convirtiendo, en cierto sentido, su biografía en poética, o la inversa incluso, su poética en un testimonio en cierto sentido biográfico⁸.

Todo ello conduce a un punto algo más enrevesado: la naturaleza de su necesario *alter ego*, su polarización como artífice efectivo de la obra. El autor real se transfigura

entonces en una voz testimonial, en autor propiamente literario: se adentra en el gremio de los escritores y adopta sus modos, se explica de acuerdo a ellos. Sin ser todavía un ser ficcional, cede parte de su libertad a cambio de un revestimiento 'de oficio'; José Augusto Trinidad Martínez Ruiz se presenta como Cándido, Ahimán o, el más conocido de sus pseudónimos, Azorín, novelista noventayochista, y como tal acepta su labor creadora. Se convierte en testigo de su obra, en autor comprometido con la voz que, al adoptar, lo definirá, tanto a él como a su obra. El «*quién*» atiende en este plano a su escritura, su estilo, entendido este en el sentido más amplio.

Y aun con todo, la pregunta por el «*quién*» no ha agotado todavía todas sus posibilidades; resta analizar el punto más complejo, el modo en el que todas estas instancias acaban tomado forma en una voz literaria, una voz que, a través de una cierta configuración lingüístico-discursiva, orquesta y da realmente forma a la obra concreta. Esta nueva voz puede ser la del narrador o la de un personaje si así lo decide el autor... en cualquier caso, con ella, se da lugar a la representación ficcional, ya estrictamente considerada.

Analizar la instancia emisora resulta particularmente interesante en el caso de Azorín puesto que gran parte de su obra parece consistir precisamente en un constante juego de perspectivas, en un prisma caleidoscópico de identidades. Biografía, poética y voces en las que transfigurarse se hilvanan como hebras de un mismo ser. Acierta Salvador Pavía cuando afirma:

El autobiografismo de la obra azoriniana ha sido muy estudiado. Martínez Cachero llama a las novelas de Azorín «*egopeyas*» por el marcado carácter de personales etopeyas del autor. [...] Azorín siempre tiene delante el espejo que le refleja. Tanto que no puede hacerse una drástica separación entre lo que podría considerarse ficción novelesca y remembranza autobiográfica en los llamados libros de memorias. Y hasta tal punto es así que haya tanta o menos información autobiográfica en los personajes explícitamente identificados con un «yo» narrativo [...] que en personajes supuestamente ficticios [...].⁹

Es momento de llegar a la segunda pregunta rectora: «*¿a quién se describe?*», y detenerse con ella en el objeto representado: el ser humano. Una pregunta de este tipo apunta en realidad a disquisiciones de corte filosófico puesto que, en último término, supone adentrarse en los principios sobre la interpretación del hombre. No es tampoco esta la vía de este trabajo pero sí lo es discriminar las perspectivas desde las que esta conceptualización puede llevarse a cabo. Sin llegar a excesivas especulaciones, piénsese, por ejemplo, en la diferencia que supone considerar al ser humano como ser concreto, individualizado, al que se puede, en la realidad o en la ficción, poner nombre y apellidos, o hacerlo, en el ámbito de las nociones conceptuales, en tanto que entidad abstracta. O repárese, por otro lado, qué alejadas pueden llegar a estar las libertades a la hora de representar un ser humano real frente

a uno imaginario. Variará igualmente el hacer, y el resultado, si el retratado es un individuo singular o, como bien es posible, un grupo o colectividad.

El interés que mostró Azorín por el «*a quién*» queda patente en el alto número de retratos que pueblan, en ocasiones configurando obras completas, su labor como escritor. Es más, el ser humano parece haber sido siempre uno de los ejes nucleares de su producción. Huelga traer a colación la larga lista de personajes, reales o imaginarios, a los que prestó atención y de los que dejó constancia en conocidas semblanzas¹⁰. Lo hizo desde todas perspectivas expuestas y de manera constante a lo largo de toda su trayectoria; sin duda muchas de las comunicaciones de este congreso así lo pondrán de relieve con análisis mucho más detallados.

Sí quisiera reparar en un artificio retórico que creo adivinar recurrente en el hacer azoriniano y que probablemente deje translucir una peculiar concepción del hombre; a menudo la referencia al ser humano se lleva a cabo a través de una metáfora (metonímica o sinecdóquicamente), incluso un símbolo. Es muy fácilmente perceptible en bastantes de sus títulos, *El alma castellana* (1900), *Diario de un enfermo* (1901), *Los pueblos* (1905), *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904), *El político* (1908), *El escritor* (1942)... Hay veces en que esta «concepción metonímica» sustenta incluso una definición reveladora y, con ella, una determinada concepción del hombre o, al menos, de un determinado tipo de hombre, como si la técnica del retrato encubriera en realidad el deseo de aprehender aquellos elementos que, en último término, dan verdadera razón del sujeto. En estos casos, el retrato no busca tanto presentar como precisar, discriminar, singularizar. Con ello, el «*a quién*» supera el afán testimonial, concreto y se transforma en una cuestión antropológica, una reflexión sobre conceptos abstractos, no carente de vetas ópticas y ontológicas.

El siguiente paso del análisis supone una particularización del apartado anterior. Fijada ya la naturaleza general del objeto de estudio, cabe a continuación detenerse en el «*qué describe*»; es decir, en aquellos componentes que configuran el conjunto global; ello fuerza a indagar en aspectos notablemente más particulares. He aquí el nudo gordiano de todo retrato puesto que la persona humana es siempre la confluencia de múltiples, si no innumerables, facetas en ocasiones muy dispares, susceptibles de ser convertidas en objetos independientes de atención. Establecer cuáles son en cada caso los elementos elegidos, la relación que el autor hilvana entre ellos y ponderar el acierto o no de esta formalización constituirá, sin duda, la tarea más complicada.

Es en este punto donde el lenguaje, frente a las artes plásticas, muestra una innegable supremacía puesto que cuenta con una serie de recursos vedados a aquellas. La lengua puede poner de manifiesto lo que las artes plásticas solo pueden insinuar puesto que, mientras que en ellas todo lo más se puede sugerir lo «interior» a través de su «exteriorización» física, en el arte de la palabra los vericuetos de la psique humana, sus características más inaprensibles encuentran

un abierto camino de expresión¹¹. Gracias al lenguaje el retratado puede moverse, sentir, pensar, sufrir o alegrarse. Surge entonces un nuevo problema, el retrato deja de ser una mera imagen para cobrar vida y, con ella, transformarse en personaje. No cabe, en el marco de esta comunicación, derivar las pesquisas en esta dirección y, todavía más cuando ha de señalarse, los límites entre una y otra realidad no acaban de estar completamente claros.

Pese a todas estas posibilidades, al tratar el «*qué se describe*», y por artificioso que resulte tal división, la crítica más generalizada se conforma con la dicotomía que separa lo físico (apariencia o aspecto) de lo psíquico (carácter o temperamento); ‘prosopografía’ y ‘etopeya’ en términos retóricos. En el primer caso, el esquema básico lo fija la propia anatomía humana y es esta misma configuración física la que fundamenta la idea de unidad o individuación (aún antes que de individualidad). Por lo general, suele tratarse de un conocimiento tan evidente, es decir, un saber compartido implícitamente con el receptor, que de hacerse explícito tiende a observar aquellos rasgos peculiares, diferenciales, que singularizan al retratado. En la gran mayoría de los casos, unas simples pinceladas son suficientes. En *La ruta de don Quijote* (1905)¹² por lo general una o dos líneas bastan para detallar perfectamente un desfile de personajes: «La Xantipa tiene unos ojos grandes, unos labios abultados y una barbilla aguda, puntiaguda [...]» (p. 765); «Juana María es delgada, esbelta; sus ojos son azules; su cara es ovalada; sus labios son rojos» (p. 766); «José Antonio [...] muestra una calva rosada, reluciente; [...] tiene unos ojos anchos, expresivos; lleva un bigotito gris, sin guías, romo, y que sonríe, sonríe, con una de esas sonrisas inconfundibles, llenas de bondad, llenas de luz, llenas de una vida interna, intensa, tal vez de resignación, tal vez de hondo dolor» (p. 772)...

Puede ocurrir, y de hecho es habitual que así sea, que estos atributos se conviertan en una excusa para vehicular otra serie de conceptos de naturaleza más abstracta: la belleza, la bondad, el orden... No se trata como en otras ocasiones, de un proceso metonímico o sinecdótico, sino de una transfiguración simbólica. La personificación permite hacer más comprensibles y más próximos los conceptos. En un momento de *La voluntad*¹³, el protagonista, precisamente hojeando una serie de viejos retratos, e inspirado por la contemplación de aquellos individuos, da por pensar en una serie de conceptos más amplios: la figura de un arzobispo (Antonio Claret) le evoca la Voluptuosidad, con mayúscula; un político (Antonio Cánovas del Castillo) da vida a la Fuerza; un actor (Julián Romea) encarna la Elegancia; un desaliñado altivo (José de Salamanca) presta cuerpo al Dinero y, finalmente, un conocido poeta (Gustavo Adolfo Bécquer) deja translucir la mismísima Poesía. Lo personal sirve de excusa para reflexionar sobre cuestiones de esencia bien distinta¹⁴.

Cuando el interés se dirige al segundo caso, lo psíquico, y más allá de la personalidad propiamente dicha, exigen atención una suerte de factores más difusos

(sentimientos, emociones, pasiones, motivaciones o incluso pensamientos...) que complican considerablemente los perfiles de la silueta general. No existe gran complicación cuando la información versa sobre las cualidades internas –Azorín parece tener especial predilección por este tipo de presentación– si bien la situación se torna espinosa cuando exigen reconocimiento otras potencias o facultades igualmente reveladoras; así, el modo de andar, de moverse, de gesticular, de hablar... son rasgos igualmente inherentes, sin dejar de lado los gustos, inclinaciones o tendencias... que particularizan, cuando no determinan, la semblanza completa. Quedan, además, otra suerte de condicionamientos culturales y/o sociales que completan la imagen final: nombre, rango, oficio, cargos, vestimenta...¹⁵

El siguiente punto se detiene en la presentación histórica y, junto a ella, la presentación escénica. Entiendo por la primera la ubicación histórico-social que sitúa al personaje en unas coordenadas espacio-temporales acordes con la cronología histórico-cultural. Esta precisión puede faltar, con lo que el retrato aparenta una cierta a-temporalidad y, con ella, una mayor universalidad. No es tampoco el camino que más frecuentemente tomó el escritor noventayochista que, por lo general, interesado por la época que le tocó vivir, se sintió más atraído por seres coetáneos a él mismo. Sí en cambio es más fácil encontrar en él referencias de «segundo grado», aquellas que se interesan por el nombre, linaje, rango, edad, profesión. En ocasiones, uno solo de estos datos le es suficiente para dar exacta idea del personaje; en «Pequeña guía para los extranjeros que nos visiten con motivo del centenario», al fin de *La Ruta de don Quijote*¹⁶, dice de uno de sus personajes: «El doctor Dekker es ante todo, F.R.C.S.; es decir, *Fellow of de Royal Collage of Surgeon* [...]».

Por presentación escénica pueden entenderse tanto un planteamiento escénico, un *hinc et nunc* puntual que encuadra al personaje en un marco contextualizado; como una localización de tintes más dramáticos que lo muestra como agente de una acción: cómo opera, cómo actúa, cómo posa... Serían cientos los ejemplos que podrían encontrarse en la obra azoriniana.

Interesarse por el cuarto y siguiente paso, el «cómo se describe», fuerza a dar el salto de la formalización a la formulación. Baste pensar que ningún concepto cobra cuerpo hasta que se reviste de una determinada manera; en toda labor artística es necesaria una imprimación vehicular que materialice lo que de otra forma solo quedaría en una váporosa entelequia mental.

Ahora bien, esta labor de concreción puede darse en el plano de las ideas o concretarse ya en el de la formulación verbal. Si se atiende al primer punto, es la reflexión sobre la disposición lo que ha de primar; si la atención se dirige al segundo son los logros de la elocución los que merecen atención. En el primer caso deberá buscarse una cuidada selección de los elementos que deberán esbozarse, si quieren adquirir sentido, de acuerdo a una lógica jerarquización. Será precisa también una

reflexión sobre los detalles a juzgar, con qué precisión se lleven a cabo, o el ritmo con el que sean expuestos. En el segundo, la lengua habrá de acudir en socorro de las ideas, les dará forma, entidad y belleza, eligiendo para ello la modalidad discursiva más apropiada; es sin duda, la descripción aquella que mejor se ajusta a las necesidades propias del retrato aunque no han de dejarse de lado otras posibilidades: la narración de hechos significativos, la exposición de datos definitorios, incluso el diálogo que va esbozando a través de las réplicas un carácter determinado. Algunos de los pequeños capítulos de *Bohemia. Cuentos* (1897) son obras maestras en este sentido; en muchos de ellos los diálogos se bastan para describir perfectamente la idiosincrasia de sus protagonistas, véase en particular el que lleva por título «Una mujer»¹⁷. En cualquier caso, será necesario disponer coherentemente el conjunto y acertar a mostrarlo de un modo lingüísticamente cohesionado. Resolver con bien el «cómo» es, sin duda, el *quid* del proceso y el garante del resultado final. Obvia decir que ambos procesos pueden llegar a presentarse tan íntimamente relacionados que difícilmente podrán ser estudiados por separado.

Existe una última complicación relacionada con el «cómo»; baste pensar que en arte es a menudo la formalización la que determina y define la naturaleza de lo representado; es decir, la configuración dibuja, en cuanto que da forma, el objeto considerado. Al tratar de ello, la crítica ha tendido a establecer una diferenciación entre las llamadas «encarnaciones», «tipos» e «individuos». Sin embargo, por lo general, ha defendido esta tripartición a tenor del número de datos que se diera de cada uno de ellos (menor en las encarnaciones, más acusado en los tipos, mucho más cuidado en los individuos). No es correcto. No es el número de informaciones el que determina la naturaleza del referente, es la concepción inicial la que lo conforma. Debe entenderse por «encarnación» la presentación, bajo forma humana, de una noción abstracta; por «tipos» personajes representativos, cuando no paradigmáticos, de una colectividad, virtud o vicio de cierto alcance; por «individuos» las representaciones de seres singulares, concebidos como únicos, con una personalidad propia y diferencial que los hace particulares e irrepetibles. La obra de Azorín no es una obra de encarnaciones, los conceptos abstractos no parecen interesarle tanto como esbozar tipos y, es evidente –lo atestiguarán así los estudios de este congreso–, individuos; es sin duda con ellos con los que alcanza sus mejores cotas como escritor.

Queda preguntarse por dos principios íntimamente relacionados, el «¿cuándo y dónde?», y con ellos por el contexto en el que se enmarca el retrato. Estos interrogantes se hallan cerca de las ya estudiadas presentaciones histórica y escénica sobre las que no volveremos de nuevo. Sin embargo, junto a ellas existen también otros matices que merecen una cierta atención; así, en principio, todo retrato implica, por propia definición, un más o menos consciente, más o menos profundo cavilar sobre el paso del tiempo. El momento elegido, aquel en el que un sujeto queda

representado, es una declaración de intenciones, entraña detener el tiempo en un fluir que es inevitable; es por lo tanto una ficción, incluso una burla a un proceso, la vida, con un devenir inexorable y como tal tiene que ser analizado. Bien mirado, no es casual que muchos tópicos a propósito del paso del tiempo (*tempus fugit, collige virgo rosas, carpe diem, ubi sunt?*...) se plasmen a través de un proceso retratístico. Algo similar sucede con las coordenadas locales, la ubicación puede esconder valores-clave de cara a la interpretación final; todo personaje suele estar situado en un determinado encuadre, en un «aquí» al que pertenece y en el cual cobra valor; la des-ubicación puede resultar, de hecho, muy significativa.

Y, aun con todo, hay otro modo de entender ese «¿cuándo y dónde?» puesto que la localización espacio-temporal puede también hacer referencia al momento de la enunciación; es decir, al momento en el que el retrato, dentro de la obra en la que está inserto, aparece como tal. Si bien es cierto que, por su propia naturaleza, el retrato goza de cierta autonomía, es evidente que en un sinnúmero de ocasiones es parte de una obra mayor. Por ello, averiguar el lugar y el momento en el que se sitúa arroja luz sobre cuestiones de carácter crítico-analítico: ¿es una introducción? ¿representa una digresión? ¿aclara o especifica algún punto necesario? ¿ralentiza o intensifica el ritmo del texto? ¿es pertinente? ¿en qué o de qué manera? Con ellas, el análisis se centra en aspectos pragmáticos, textuales, sintáctico-funcionales e incluso semánticos.

La pregunta que cierra este análisis debería hacer converger todas las anteriores, al menos darles valor: «¿por qué se describe?». Es esta además una cuestión que, de un modo u otro, más o menos explícitamente, ha sido ya planteada, y si no resuelta, al menos sí investigada, en apartados anteriores. Se trata de una pregunta un tanto ambigua ya que, bajo ella convergen inquietudes de distinta naturaleza: razón, origen, propósito, finalidad... Interrogarse por el «por qué» suele responder al deseo de saber qué impulsa a un autor a mirar detenidamente a alguien y qué le mueve a hacer partícipes a los demás de aquello que contempla. Ahora bien, puede tener también el valor de un velado «para qué» y encerrar entonces un sinnúmero de intenciones que, aun cuando, en términos generales, es viable agrupar en grandes bloques (testimonial, memorial, didáctico, conmemorativo...), pueden responder a razones particulares, bastante más puntuales y concretas y que como tales deberán ser consideradas en cada caso.

El esquema expuesto hasta ahora ha intentado presentar un posible modo de abordar las composiciones entendidas, generalmente, como retratos. Sin embargo, se limita a ser un principio de análisis, no llega, en sí mismo, a mayores conclusiones y pone de relieve la necesidad de dar un paso más: el de fijar una tipología. El hacer retórico, el único que, como se ha ido viendo, ha tratado el fenómeno de forma

sistemática, apuntaba una primera clasificación al diferenciar primero entre los distintos objetos descriptivos y, dentro de estos, dependiendo de sus características en distintos subgrupos. Así, hablaba del ser humano y, al detenerse en él, diferenciaba entre rasgos físicos y rasgos psíquicos; no iba más allá. Quizás pueda ser útil añadir a ella una nueva propuesta, la que diferencia entre tres grandes bloques:

- a) ***Según el sujeto representado.*** Cabe diferenciar entonces si se atiende a su identidad antropológica (su esencia más inherente, aquello que por principio parece responder mejor a su definición) y su identidad histórica (su necesaria ubicación espacio-temporal). Dentro de la primera es preciso establecer cuatro grandes subgrupos, cada uno de ellos con sus correspondientes divisiones: según su número (individual y colectivo, y aún en éste discriminar entre homogéneo cuando los componentes son similares y heterogéneo cuando muestran disparidad entre sí); según su esencia (ser concreto, ser abstracto); según su existencia (ser real, ser imaginario); y, en último lugar, según los elementos considerados (físico, psíquico, mixto).
- b) ***Según su formalización.*** Se atiende ahora al modo de realizar la representación, al «cómo» se lleva a cabo dicha formulación. Las posibilidades son bastante simples: por un lado puede determinarse si se trata de un retrato que atiende a la totalidad del individuo (retrato complejo) o se conforma con un único aspecto (retrato parcial). Evidentemente, se trata de dos extremos artificiales en los que hay que fijar muy distintos grados; ningún sujeto, aunque sea metonímica o sinecdóquicamente deja de ser siempre uno (no hay parcialidad estrictamente hablando), ni ninguna representación, por detallada que sea agota todas las posibilidades del sujeto (no existe una globalidad perfecta). Muy ligados a estos conceptos, y completándolos, se halla la atención a su complejidad representativa; así, puede hablarse de retratos más o menos simples, más o menos detallados.
- c) ***Según el grado de autonomía de la composición.*** El interés se dirige entonces al retrato como composición textual siendo válido considerarlo bien como composición autónoma, bien como composición, ya lo vimos, integrada en una obra de mayores dimensiones. En este último caso podrá verse si la presentación tiende a la unidad o a la fragmentación y determinar, finalmente, el mayor o menor grado de dependencia respecto a ese texto base.

El esquema podría ser el siguiente:

S	Ident. antropológica	Según su número	individual colectivo	h o m o / heterogéneo
		Según su esencia	concreto abstracto	
E	el sujeto representado	Según su existencia	real imaginario	
		Según elementos considerados	físico psíquico mixto	
G	Ident. histórica	Localiz. espacial		
		Localiz. temporal	pasado presente futuro	
Ú	En su totalidad	parcial complejo		
	En su complejidad	simple detallado		
N	Autónoma			
	la autonomía de la composición	Presentación	unidad fragmento	
	I n t e g r a d a en un texto	Dependencia	(grados)	

No contempla esta tabla un aspecto ya ampliamente repetido en estas páginas. El *quién describe*, el sujeto que realmente da origen, sentido, forma y valor al conjunto. No se volverá sobre ello si bien deberá estar presente siempre a la hora de dar razón de cualquier composición retratística puesto que es él, el que, a la sazón, le da entidad.

Resta ahora aplicar este esquema, y con anterioridad el análisis que lo sustenta, a los retratos azorinianos: ¿por cuáles se inclina? ¿A qué formalización recurre con mayor frecuencia? ¿Da a los retratos categoría autónoma o los sigue considerando un proceso vehicular sujeto a los intereses de una composición más extensa?

Ojalá las contribuciones a este congreso consigan adelantarnos algunas conclusiones. La reflexión sobre el retrato y más en un autor tan complejo como José Martínez Ruiz, Azorín, quien, en la práctica, y a través de ella en la teoría, le prestó tanta atención, y en él consiguió de nuevo su buen hacer, abrirá nuevos caminos de investigación y no dejará de dar, seguramente, no pocos y sazonados frutos.

BIBLIOGRAFÍA

- Azorín, *Obras completas*, tomo 1, Ángel Cruz Rueda [ed.], Madrid, Aguilar, 1947.
- Azorín, *El enfermo*, Salvador Pavía [ed.], Ayuntamiento de Petrer, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998.
- Colby, Alice M., *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Librairie Droz, 1965.
- Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1958.
- Fernández Urtasun, Rosa, «Autobiografías y poéticas: confluencia de géneros narrativos», *RILCE*, vol. 16, n° 3 (2000), pp. 537-556.
- Iriarte López, Margarita, *El retrato literario*, Pamplona, Eunsa, 2004.
- Marín Llombart, Felipe V., «Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico», en AA.VV., *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, pp. 9-20.
- Sánchez Trigo, María Elena, *El retrato femenino en la literatura provenzal de la Edad Media (Descripción de la dama en la lírica trovadoresca)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1992.
- Senabre, Ricardo, *El retrato literario. Antología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.
- Spang, Kurt [ed.], *Las artes y sus modos*, Pamplona, Eunsa, 2003.

NOTAS

- ¹ Muchas de las apreciaciones de este trabajo están fundamentadas en el estudio, más amplio y detallado, que constituyó mi libro, *El retrato literario*, Pamplona, Eunsa, 2004. A él remitiré a lo largo de este trabajo para no extenderme en aspectos que no tengan, en este contexto, mayor relevancia. Así, para el análisis del término «retrato», y con él de la bibliografía consecuente, pueden leerse las páginas 38-43 de dicho trabajo.
- ² Felipe V. Marín Llombart, y es paradigma de numerosas críticas similares, asegura incluso que «si tuviéramos que buscar una razón que explicase la tendencia humana a producir retratos diríamos que es la voluntad de vencer a la muerte». Felipe V. Marín Llombart, «Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico», en AA.VV., *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, pp. 9-20.
- ³ Margarita Iriarte López, *op. cit.*, pp. 179-203.
- ⁴ Ricardo Senabre, *El retrato literario. Antología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, p. 9.
- ⁵ A este respecto pueden consultarse: Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1958; Alice M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An Example*

of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes, Genève, Librairie Droz, 1965; María Elena Sánchez Trigo, *El retrato femenino en la literatura provenzal de la Edad Media (Descripción de la dama en la lírica trovadoresca)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1992.

⁶ Margarita Iriarte López, *op. cit.*, pp. 251-279.

⁷ Coincido con la definición que entiende que: «la modalidad lírica encuentra su plasmación en la configuración verbal del recuerdo y de la interioridad. El texto lírico crea una “vivienda” verbal que recoge interioridad, que invita a morar y demorarse. Es decir, la lírica profundiza insistentemente en estados anímicos supuestamente personales o autobiográficos que en realidad poseen validez universal», Kurt Spang [ed.], *Las artes y sus modos*, Pamplona, Eunsa, 2003, p. 137.

⁸ Un excelente estudio sobre este tipo de interacciones lo constituye el artículo de Rosa Fernández Urtasun, «Autobiografías y poéticas: confluencia de géneros narrativos», *RILCE*, vol. 16, n° 3 (2000), (ejemplar dedicado a géneros narrativos), pp. 537-556.

⁹ Azorín, *El enfermo*, Salvador Pavía [ed.], Ayuntamiento de Petrer, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998, p. 33.

¹⁰ El propio Azorín acabó también por encarnar él mismo este «a quién» y son varios los escritores, y en otras disciplinas pintores y escultores, que le rindieron tributo convirtiéndolo en objeto de retrato: Ricardo Baroja, Francisco Sancha, Ramón Casas... por citar a algunos pintores; Sebastián Miranda, J. Alfonso... como escultores. Antonio Machado con el soneto que empieza «La roja tierra...» enarbola el estandarte de los escritores que lo tomaron como modelo (Azorín, *Obras completas*, tomo 1, Ángel Cruz Rueda [ed.], Madrid, Aguilar, 1947, pp. LXVI-LXVII).

¹¹ Aquí nace, si bien no es factible detenerse en ello ahora, la posibilidad de dar a luz, más allá de un simple retrato, al personaje dramático-narrativo. En cualquier caso, deslindar cuándo un retrato se transforma en personaje es otra de las cuestiones que, todavía a día de hoy, requiere mayores investigaciones. Margarita Iriarte, *op. cit.*, pp. 81-91.

¹² Azorín, *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 751-862.

¹³ *Op. cit.*, pp. 140-143.

¹⁴ Ver a este respecto el artículo, dentro de este mismo volumen, de Christian Manso, «En busca de la imperceptible mueca: Azorín retratista de Larra», pp. 231-241 que lleva a cabo un análisis mucho más preciso y acertado de esta misma cita azoriniana.

¹⁵ La preocupación por determinar cuáles pueden ser estos factores ha estado presente desde la época clásica. Sin olvidar a importantes rétores anteriores, fue Quintiliano quien en el S. I acertó a cifrar un modelo que, con pocas variaciones, se mantuvo posteriormente; él llega a enumerar casi una veintena de elementos que, en su conjunto, circunscriben sobradamente muchas de estas posibilidades. Él habla de: familia, nación, patria, sexo, edad, educación y formación, estado físico, fortuna, condición, características [avaricia, irascibilidad, piedad, crueldad y severidad...], género de vida, ocupación, pretensiones, estados de ánimo, estilo de vida y nombre. Vuelvo a remitir a un estudio más detallado en mi libro, *op. cit.*, pp. 209-211 y 230-234.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 793.

¹⁷ Azorín, *Obras completas*, tomo 1, Ángel Cruz Rueda [ed.], Madrid, Aguilar, 1947, pp. 157-177 (en particular, para este cuento, pp. 171-172).

AZORÍN: RECEPCIÓN

Azorín íntegro: recepción en la crítica de su tiempo (retratos personales y literarios)

Santiago Riopérez y Milá

Biógrafo de José Martínez Ruiz, Madrid, España

I. Introducción

La biografía *Azorín íntegro*—estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico, con iconografía y epistolarios inéditos—, editada por Biblioteca Nueva, apareció en Madrid, a finales del mes de septiembre de 1979. Han transcurrido, pues, desde su publicación, cerca de treinta años. Desde entonces, la figura y la obra de Azorín han sido continuamente asediadas por investigadores, filólogos, escritores y estudiosos, que han ido abriendo nuevos caminos al conocimiento de su personalidad y de su estética.

Considerando tales trabajos de acercamiento a nuestro escritor, observamos con el tiempo nuevos aspectos de su creación artística y vertientes desconocidas de su intimidad, tan infranqueable. Al margen de libros importantes —*Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, de Antonio Risco; *Tras la huella de Azorín: el teatro español en el último tercio del siglo XIX*, de Antonio Díez Mediavilla; *Ideología, política y literatura en el primer Azorín*, de Antonio Sánchez Martín; *J. Martínez*

Ruiz, lector y bibliófilo, de Magdalena Rigual Bonastre; *Azorín y la música*, de Pedro Ignacio López García; *El universo novelesco de Azorín*, de Andrée Ricau Hernández; *En el estudio del escritor*, de Renata Londero; *Azorín, la cara del intelectual*, de José Ferrándiz Lozano; *Azorín, poeta puro*, de Pedro Ignacio López García y *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, de José Manuel Vidal Ortuño, y como sería, si no imposible, sí fatigoso citar en su totalidad la enorme bibliografía producida, invitamos a los azorinistas de este VIIº Coloquio Internacional a una nueva lectura de los diez últimos números de *Anales Azorinianos* y a las *Actas* de los Coloquios que nos preceden, organizados por la Universidad de Pau (Francia). De ahí que, en principio, debamos facilitar y reconocer la atención y el mérito que han prestado a nuestro escritor José Payá Bernabé –director de la Casa-Museo Azorín de Monóvar (Alicante)– y Christian Manso y Pascale Peyraga, extraordinarios organizadores de estos encuentros. En estas publicaciones que hemos citado nos encontramos con un riquísimo venero de ensayos monográficos. Y hacer llegar también nuestro recuerdo entrañable –por amistad y admiración– a Miguel Ángel Lozano Marco, tal vez el más penetrante analista del frondoso mundo azoriniano, en cuyas disecciones literarias nos ha descubierto su grandeza creadora y el estremecimiento ante el Arte.

Ello quiere decir, ante todo, que *Azorín íntegro* si bien es una biografía no superada –desde la cuna a la sepultura–, al decir de Rafael Conte, Domingo García Sabell y José Carlos Mainer, espera impaciente una nueva, actualizada, y que se enriquezca con los frutos de los más modernos y recientes investigadores. En *Anales Azorinianos-2002*, publiqué un pequeño trabajo en que, en síntesis, pretendí diseñar lo que yo he llamado «Historia de los azorinistas» y ahí trazo la evolución crítica que ha soportado nuestro gran estilista de Monóvar.

II. Azorín, pasión y fervor: la gestación de mi biografía

He repetido muchas veces, a lo largo de mi vida –y con ocasión de mis modestas intervenciones en el mundo azoriniano– que, a mis veinte años –en la lejana mocedad, en el jardín sombrío de mi adolescencia– había leído las *Obras completas de Azorín*, en aquellos nueve volúmenes en piel roja –grabada en oro la silueta del autor– y que yo puse el nombre emocionado de *los soldaditos de la sensibilidad*.

Publiqué, por aquellas fechas, en la revista universitaria *Alcalá* –que era un foco de libertad y de cultura en tiempos de opresión y de censura rígida– un artículo titulado «El problema de la muerte en la obra de Azorín». Quiso el azar que lo leyera Ángel Cruz Rueda –sin duda, el mejor recopilador de la obra de Azorín–, a quien en estos momentos evoco con devoción discipular y emoción permanente–, y por él tuve el privilegio –que marcó mi vida, mi vocación y mi quehacer profesional–

de conocer personalmente al viejo escritor, en su casa de Madrid, en la calle de Zorrilla, número 21. Me abrió las puertas de su alma y de su hogar, inmediatamente, y desde aquel día –21 de diciembre de 1957– nació una amistad, un trato singular, una correspondencia afectiva, que todavía bullen en el fondo de mi espíritu como llamas encendidas e inextinguibles.

Quiero trazaros en esta ponencia la pequeña historia de mi libro –de mi biografía de Azorín–, no por orgullo ni vanidad y, mucho menos, por pedantería: sí porque quiero recoger aquí una serie de fechas, datos, cartas, proyectos que hicieron posible mi trabajo ilusionado. Sé que, en el fondo, pueden ser pequeñas anécdotas sin importancia, pero me dirijo exclusivamente a vosotros que conocéis a Azorín por su obra. Modestamente, yo he sido un testigo excepcional, único, de los últimos diez años de su vida, y este hecho singular –cuando el viejo escritor no recibía a nadie y estaba en el crepúsculo desfallecido de su vida, en soledad torturadora– ha de significar un testimonio irrepetible y evanescente.

¿Cuánto tiempo tardé en preparar mi biografía, en recopilar cartas, fotografías, sucesos de la vida de Azorín? ¿Cuánto tiempo tardé en escribirla? Yo fui gestando esta obra durante veinte años. En 1974 ya tenía dispuesto todo el material para realizarla. Ya en la tercera edición de las *Obras Selectas* de Azorín –de 1962, publicadas igualmente por la editorial Biblioteca Nueva–, aparece en un encarte un anuncio de la misma, «de próxima aparición», dice, y se recogen, en su bibliografía, cerca de veinticinco trabajos míos, publicados en distintos medios de comunicación.

Pero debe anotarse, para la pequeña historia de los estudios azorinianos, que el 25 de noviembre de 1958, Azorín me escribe una carta en la que me comunica: «He hablado con el Sr. Ruiz Castillo; está dispuesto a editar el libro». Esta carta tiene para mí una doble significación, de recuerdo imborrable: de una parte, en que en el sobre, debajo de mi nombre, pone: escritor. Y que ese mismo día en que había escrito la carta –que todavía no había recibido yo– me había citado en su casa para corresponder a mis asesoramientos profesionales con la donación de un tesoro. Un tesoro de fotografías antiguas –de Clarín, de Navarro Ledesma, de Unamuno, de Valle-Inclán, de Baroja, de los lugares frecuentados por él en su juventud, en su patria chica– y de cartas importantísimas que esclarecen el panorama ardiente de la Generación del 98: las de Emilia Pardo Bazán, Rubén Darío, Leopoldo Alas, Baroja, Unamuno, y por encima de todas ellas las del gran poeta catalán Juan Maragall, que suponen el primer alumbramiento crítico del grupo de todos esos escritores incipientes, a los que califica mágicamente, de «nueva escuela castellana».

En 1974 contraigo matrimonio en Roma. En aquel año tenía escritos a máquina quinientos folios; el original alcanzaría los mil. Mi mujer me preguntó, «¿cuándo vas a terminar ese libro?». El foro, mi actividad profesional de matrimonialista, había desplazado mi vocación literaria. «Nunca –la respondí. No tengo tiempo de escribir.

El bufete me tiene absolutamente absorbido». «Antes de que nazca nuestro primer hijo, tienes que acabarlo» –me respondió, casi amenazadoramente.

Y así fue. Me recluyó los fines de semana en nuestra residencia campestre. Y antes de nacer el primero y único hijo –en mayo de 1977–, el libro estaba dispuesto para su publicación.

Azorín íntegro tiene diez capítulos y un epílogo. Mi proyecto abarcaba veinticinco capítulos. Por exigencias editoriales hubo que reducirlo, en cuanto al texto, fotografías y reproducción de cartas. Conservo el viejo proyecto y recuerdo que lo sometí al criterio de Cruz Rueda: «Si usted da cima a esta obra, habrá escrito la mejor biografía del maestro» –me dijo. Ni Azorín ni su esposa, ni mucho menos, Cruz Rueda vieron el libro; nunca pudieron tenerlo en sus manos. Doña Julia me agobiaba: «Termine el libro sobre mi marido; trabaje como trabajó él». Pero Azorín me donó su *Archivo Literario* consciente de que iba a escribir una biografía completa de sus quehaceres y de su obra. Años más tarde de su donación, en 1958, me dijo: «Todo lo que le he dado a usted no pensaba dárselo a nadie. Guillermo Díaz Plaja me lo ha pedido en muchas ocasiones. Si Mercadal le pide las cartas de Baroja, no se las dé. Póngalas en el libro que va a hacer sobre mí».

III. Mi tarea de periodista en torno a Azorín

Desde 1957 hasta 1967, fecha de su muerte, publiqué incesantemente artículos sobre Azorín, en prensa, revistas, radio y televisión –Televisión española, la única cadena que existía. Antes, desde 1950 –a mis dieciocho años– había publicado probaturas, aproximaciones, tanteos, acerca de su figura y de sus libros. En aquel periodo fui de los pocos escritores que se acercaron a él, con devoción, con respeto, con deseos de aprender y de saber, tomando contacto con aquella maravillosa Generación, de la que Azorín era el último superviviente. Si se repasan los fondos de las hemerotecas, se contarán hasta más de doscientos artículos míos.

Y eso, Azorín no lo olvidó nunca. En 1963, con motivo de su noventa cumpleaños, me pidió que recogiera sus *Recuadros de ABC* y los pusiese un *Prólogo*: aquellas páginas que titulé *Azorín, en las madrugadas*, escritas con amor, con pasión, con fervor. Yo hablé con Azorín de Santa Teresa, de Fray Luis de León, de Marcel Proust, de los hermanos Goncourt. No fumé nunca en su casa, aunque me ponía un cenicero sobre su mesa modesta de trabajo. Azorín daba un valor primordial a la educación, a la sensibilidad, a la cultura... Yo no sé por qué me dispensó un trato tan extraordinario: llegó a considerarme de la familia. Se alegraba sonriendo al verme entrar en su gabinete, y me despedía, la mano en alto, con estas palabras: «¿Cuándo volverá a verme?»

En esos años postreros de su vida estaba solo, radicalmente solo. No recibía a nadie, no escribía a nadie; sus artículos de *ABC* aparecían con intermitencias. Es cierto que sus obras se reeditaban en la famosa Colección Austral: pero desde esas altas instancias de la política era mirado con cierta prevención. Recién llegado de París, desde su exilio voluntario –aterido de temor–, se le calificó de tráfuga político. Ramón Serrano Suñer –con el que también conviví al final de su existencia–, me contó cómo tuvo que apoyarle para que le dejasen escribir de nuevo en los periódicos. Nunca se rindió ante la Dictadura. Los escasísimos artículos que publicó sobre el General Franco solamente perseguían que le dejasen en paz, después de tanto sufrimiento –lejos de su amada España.

IV. *Azorín íntegro*: su presentación en distintos foros

Mi biografía de Azorín, recién aparecida, se presentó en el Ayuntamiento de Monóvar (Alicante) con la intervención de Vicente Ramos, entonces director de la Casa-Museo de Monóvar. Después, en la Agencia EFE, con Luis María Ansón y Antonio Hernández Gil, ex-presidente del tribunal constitucional; y en el Ateneo de Madrid, con Rafael Conte –que calificó la obra de una locura de amor– y José Luis Castillo Puche.

Estas presentaciones que son, en fin de cuentas, retratos literarios del escritor, dieron un auge tremendo a la obra; un éxito rápido de venta, de aceptación pública y de crítica profesional en todos los medios. Casi todos ellos coincidían en que la publicación de esta biografía sacaba a Azorín del purgatorio y era como un homenaje debido a un Azorín olvidado.

El diario *ABC* –de 2 de diciembre de 1979–, en su página de huecograbado «Galería de actualidad», realizada por el caricaturista Menéndez-Chacón, publicaba una magnífica caricatura de nuestro escritor –unos trazos breves en que aparecen en su rostro la ironía, el desdén y el escepticismo–, con el siguiente texto: «Ha constituido un homenaje al maestro Azorín la presentación en Madrid de la monografía *Azorín íntegro*, de Santiago Riopérez y Milá».

En el mismo número de dicho diario, firmado por Florencio Martínez Ruiz, en su Sección *Domingo Cultural*, se publicaba un artículo titulado escuetamente «Azorín», en el que se dice:

Azorín vuelve a la actualidad literaria. La mano pudorosa y minuciosa a la vez de Santiago Riopérez y Milá ha ido con paciencia y amor, recogiendo esas piezas olvidadas del rompecabezas de José Martínez Ruiz en una recomposición iconográfica y biográfica de la que surge –y se pone en pie, como diría Unamuno– un Azorín íntegro, un escritor total, un hombre definitivo... Este

libro tiene algo de bula o de credencial mediante las que Azorín salva ya de las contingencias de este valle de lágrimas de nuestras letras... Azorín paró como un Josué la carrera de los gerundios, la abundosa sintaxis castellana, los largos periodos oratorios a base de quedarse quieto y callado, y así poder realizar una terapia literaria, auténtico exorcismo de nuestro estilo y de nuestra lengua. Pues siempre en la vida y en la prosa de Azorín, una flauta —una extraña levitación—, una percusión peculiarísima, suena en la noche. El mundo de Azorín nada tiene de gélido ni de frío.

Toda la prensa nacional, la Radio y la Televisión saludaron la aparición de la biografía, con gran aparato fotográfico. Facilitamos a continuación las reseñas más destacadas —solamente a los fines bibliográficos que pretendemos con nuestra intervención en este coloquio en Pau—.

Hoja del Lunes —de 17 de diciembre de 1979—, dice: «De gran interés será el acto que se celebrará el jueves en la Agencia EFE y en el que Antonio Hernández Gil, ex-presidente de las Cortes presentará el libro de Santiago Riopérez y Milá, *Azorín íntegro*».

El diario *Pueblo* —de 21 de diciembre de 1979—, destaca la presentación en la Agencia EFE con estas afirmaciones:

El profesor Hernández Gil hizo un brillante análisis escueto y ceñido del libro *Azorín íntegro*, diciendo que no había conocido personalmente a Azorín, pero al que he buscado siempre con avidez... Es una inestimable antología de textos con la revelación de un espléndido epistolario que el propio Azorín entregó a su discípulo en sus últimos años y que nos descubre un Azorín inédito, a la vez que una defensa apasionada del escritor. Había de ser contada precisamente su vida por un hombre de leyes que ha dedicado a su obra muchos años de su vida. ¿Qué imagen de Azorín se capta a través de su obra? Azorín es literatura. No puede establecerse una distinción entre el hombre y el escritor: son una sola pieza. Él está en sus palabras, en sus escritos y, en suma, en el discurso de las letras. Azorín en el campo de las letras supone una revolución copernicana o un corte estilístico. A partir de Azorín el lenguaje es distinto, se serena, se sosiega, se clarifica.

El diario *ABC* —de 22 de diciembre de 1979—, en *Vida Cultural*, escribe:

La última biografía de Azorín ha conseguido lo que parecía imposible para el maestro de Mónovar después de varios años de su muerte: volverlo a la vida y a la actualidad literaria... A través del discurso de Antonio Hernández Gil, el fantasma de Azorín fue cobrando relieve, esencializado y desmenuzado, ralentizado, como en una moviola. Mostró su complacencia por presentar tan extraordinario libro, ya que se sentía atraído tanto por Azorín, como por su brillante alumno Riopérez y Milá, en la Facultad de Derecho de Madrid. La obra es por encima de todo una defensa de Azorín, la exaltación de su personalidad. Santiago Riopérez ha sabido ser un hombre de leyes y un hombre de letras... Azorín se da todo en el lenguaje; es un gran clarificador. Para caracterizar a

Azorín no basta con la voluntad y la reflexión. Hay que acudir a la sensibilidad. Es un observador que describe la forma, el color, el sonido, el aroma, la perspectiva.

El 2 de marzo de 1980, en el Ayuntamiento de Monóvar (Alicante), Vicente Ramos, en su presentación, dijo:

Cuando acabamos la lectura de *Azorín íntegro*, una profunda melancolía anega nuestro corazón. «Estudiosos e investigadores –dice allí Riopérez– están empeñados en descubrir otra faz del escritor, tan apasionante para las preocupaciones urgentes de nuestra hora. Bajo la pureza de su estilo, más allá de la superficie tersa de su obra, debajo vive y vivirá un hombre que ha pretendido crear siempre un estado de conciencia nacional y que ha luchado, en su medida y con sus armas, por la justicia, por la comprensión y por el pacífico entendimiento entre todos los españoles. Santiago Riopérez y Milá no podía olvidar la influencia de la tierra materna en Azorín. Y ahí está su testimonio en el capítulo primero de la obra, «El niño», y en el epílogo denominado «Monóvar, con una ausencia al fondo». Riopérez y Milá ha trazado un libro de valor inestimable. Se trata de la obra más completa que se ha escrito hasta la fecha; obra certeramente bautizada *Azorín íntegro*, que merece la gratitud de todos los españoles y la más concreta y efusiva de todos los alicantinos.

Resulta muy curiosa la nota aparecida en *El Veinat* –que edita el Ayuntamiento de Monóvar– –de 21 de marzo de 1980–: Presentación del libro *Azorín íntegro*: Califica el discurso de Vicente Ramos de un discurso de tipo nacional, a la antigua usanza, apoyado en Azorín, en su paisaje y en su tiempo. «El Sr. Riopérez y Milá fue quien estuvo más acertado: nos contó cómo era el Azorín que él conoció, los motivos de su libro, con palabras llanas, precisas y emotivas». Acabó el acto con una palabras del Alcalde de Monóvar, Enrique Peiró: «En Monóvar nos hemos de preocupar y apoyar a muchos monoveros –dijo–. Azorín nació aquí, pero nada más».

El diario *ABC* –el 25 de mayo de 1980–, registra la presentación en el Ateneo de Madrid:

Riopérez y Milá ha escrito la única biografía que estudia la personalidad de Azorín desde su nacimiento hasta su muerte. Se trata de una biografía exhaustiva del escritor del 98, que Rafael Conte calificó de una locura de amor y Pedro Rocamora como la biografía de una época. Riopérez y Milá habló del amor y las mujeres en Azorín, un amor visto y no sentido: Azorín padecía una timidez congénita acrecentada por sus años de internado colegial con los Padres Escolapios de Yecla.

El diario *El País* –de 27 de mayo de 1980–, pone de relieve que la biografía de Riopérez no es una biografía corriente, sino una obra seria y profunda –según Rocamora. Castillo Puche dijo que posiblemente esta sería la biografía que Azorín

hubiera preferido, por sus datos y su exactitud. Señala que Conte puso el acento en que una obra de esta categoría solamente puede hacerse desde el amor intenso a la figura del biografiado.

La *Voz de Asturias* –de 15 de junio de 1980–, dedica una crónica de Apuleyo Soto al acto del Ateneo: «Azorín es un escritor renovador y revolucionario. No es conservador sino todo lo contrario. Está plenamente vigente. Los ataques que hizo al Parlamento los podría repetir hoy mismo».

V. Entrevistas periodísticas

Los diarios de la mañana *ABC*, de Madrid, y *La Vanguardia española*, de Barcelona, me hicieron sendas entrevistas, publicadas con profusión de fotografías, en las que aparece Azorín conmigo, en distintos aposentos de su casa, tomadas en la década de 1957-1967. En ellas, se destaca el valor del libro, desde su acumulación de datos, textos, iconografía y epistolarios, resaltando la arquitectura formal del mismo; y poniendo el acento en que es la única biografía completa, tratada con sensibilidad, amor y ternura.

Los diarios de la tarde, de aquellos años –*Madrid, Pueblo, Informaciones, El Alcázar*–, se hacen eco igualmente de la publicación de la obra y aparecen entrevistas, reportajes, en los que trazo la gestación de la biografía; la evolución estética de Azorín –sus renovaciones en periodismo, en el ensayo, en el teatro y en la novela– y sus distintos comportamientos políticos, en el curso de su larga vida, actitudes esencialmente exógenas a su auténtica y verdadera creación literaria.

El periodista de la Agencia EFE-FIEL, José Olivares me hace una entrevista, a nivel nacional, que se publica en toda España, debiendo enumerar *Diario de Burgos, Heraldo de Aragón, La Voz de Almería, Hierro de Bilbao, Levante de Valencia, El Correo de Zamora*, entre otros. Todos aparecieron en la segunda quincena de diciembre de 1979. Y llevan como capitulares, «*Azorín íntegro*, una obra definitiva sobre el insigne literato».

Riopérez ha sido –se dice en dicha entrevista– el albacea literario de Azorín. Vinculado a la Generación del 98 desde su juventud –tuvo contactos con Baroja, Pérez de Ayala, Marañón, Menéndez Pidal, Astrana Marín– ahora ofrece a los estudiosos y público en general una esclarecedora visión de Azorín y también una atinada interpretación de su obra. Ha huido de una llamada tentadora: la intimidad barata, centenares de anécdotas, curiosidades, chismes, fruto de un largo convivir con el escritor. Ha huido de todo eso para dar a su obra un rigor científico y serio. Nos revela que Azorín no es sólo el escritor que conocemos, sereno, conservador, tolerante;

en su juventud tuvo ideas anarquistas o anarquizantes y fue un periodista comprometido y combativo. *Azorín íntegro* es una pieza clave para descubrir a uno de los grandes del 98. Fue tan íntima su vinculación con el maestro que, con ocasión de cumplir noventa años –que no sabía dónde estaba su futuro biógrafo–, exclamó: «¿Dónde está Riopérez?; Riopérez, ¡no te apartes de mí!»

Rosa María Pereda –Diario *El País*, 19 de diciembre de 1979–, bajo el epígrafe «El derechismo de Azorín fue el fruto de la desilusión», traza una profunda entrevista en que trata magistralmente distintos aspectos de Azorín, de la amistad de Azorín con su biógrafo y de la obra en torno a su vida. Se pone de manifiesto, en la misma, que el escritor tuvo siempre una conducta ejemplar, aunque variable y movida por un intenso amor a España; sus cambios políticos son consecuencia de una maduración biológica; siempre intentó, en su creación literaria, volver al paraíso perdido de su infancia: la influencia de su madre fue decisiva. Lo mejor de Azorín es que nos ha enseñado a todos a escribir con claridad, a ordenar las cosas, a contarlas con objetividad; no es solo el escritor de la belleza formal y de la plasticidad: él es creador de un estilo bajo el que tiembla una honda preocupación por su Patria. Azorín confesó a Riopérez que él quiso llegar o alcanzar los centros de poder para poder observar a las personas que lo ejercían.

Emilio Chipont, en *La Verdad*, de Murcia –18 de mayo de 1980–, evoca junto a la entrevista tierras de Levante y de Castilla, descritas nítidamente por Azorín en su libro *España*, y, en su fondo, aparecen los retratos de su juventud y ya anciano, en el cuadro de Genaro Lahuerta, sentado frente a su chimenea, y junto a sus libros predilectos y queridos.

En *Heraldo de Aragón*, de Zaragoza –4 de julio de 1980–, Apuleyo Soto publica una entrevista muy interesante: «Azorín, renovador y revolucionario. Es un autor vivo para los jóvenes. Se reivindica su estilo y se desmonta la imagen de pasado y conservador». El periodista señala que:

Santiago Riopérez y Milá, autor de *Azorín íntegro* –suma bibliográfica sobre el maestro– piensa que Azorín está sufriendo el olvido y el silencio lógicos que tienen todos los escritores, pero es consciente de que se le reivindicará muy pronto. En el olvido tiene gran parte la política, pero la libertad democrática actual supondrá un mayor eco de Azorín en el futuro.

Radio Nacional de España y Televisión Española comentaron vivamente la obra *Azorín íntegro* y mostraron perfiles de su juventud violenta y de su ancianidad respetable y consagrada.

VI. Artículos literarios de firmas sobresalientes

Para mi satisfacción, grandes escritores, destacadas firmas del periodismo, se ocuparon en las páginas de distintos diarios nacionales de la aparición de *Azorín íntegro*.

Entre otros –sería inconveniente citar a todos– Domingo García Sabell –en *ABC*, de 16 de febrero de 1980, y en *El País*, de 4 de noviembre de 1983–; Pedro de Lorenzo –*ABC*, de 2 de marzo de 1980–; José Luis Castillo Puche –*ABC*, de 6 de abril de 1980–; Ernesto Giménez Caballero –*Diario 16* de 25 de abril de 1980–; Juan Van Halen –*El Imparcial*, de 1 de agosto de 1980– y *La Tarde* –de Santa Cruz de Tenerife, de 2 de agosto de 1980–; Vicente Ramos –*Información*, de Alicante, de 5 de agosto de 1980–; Miguel Martínez-Mena, *El Imparcial* –12 de abril de 1980–; y, en fin, el autor de la obra –quien tiene el honor de dirigiros la palabra– publicó en el *Diario Ya* –de 25 de mayo de 1980– testimonio de los años de convivencia con Azorín, bajo el título de «Azorín, la obsesión por la literatura». Pasados los años, pocos días antes de su fallecimiento, el 11 de febrero de 1991, en el *Diario ABC*, en la tercera, Ricardo Gullón me hizo el honor de analizar mi tarea literaria.

En estos artículos citados, obvio es decirlo, aparecen retratos literarios y personales de Azorín, decisivos para encuadrar su labor en el ámbito de la Literatura y sus perfiles fisonómicos, a través del tiempo, a través de la larga andadura de su existencia.

VII. Críticas literarias de *Azorín íntegro*

En «Vida cultural» –el 28 de noviembre de 1979–, sección del diario *ABC* –sin firma–, se dice:

«*Azorín íntegro*: importante monografía sobre el gran escritor monovero» (La vida y la obra de José Martínez Ruiz se estudia a través de un gran paralelo bio-bibliográfico), su autor Santiago Riopérez y Milá.

La Editorial Biblioteca Nueva, que a lo largo de su historia ha destacado como la mejor promotora de los valores del 98, acaba de publicar un estudio biográfico, crítico-bibliográfico y antológico, titulado *Azorín íntegro*, debido a la devoción y al tesón de Santiago Riopérez y Milá. En realidad, se trata de un ensayo biográfico que tiene su principal germen en el ensayo *España en Azorín*, que fue «Premio *ABC*» en 1964, y que sólo ahora, después de muchos años de trabajo, alcanza su auténtica granazón, debidamente ampliado.

Pero no siempre los Granjel, los Gómez de la Serna, los Martínez Cachero, los Pérez de Ayala o los Valverde, han encontrado los seguidores que la exquisita y a la vez honda producción del maestro de Monóvar, necesita –continúa la reseña crítica–. Abundan más libros discretos que iluminaron con sus anécdotas y matices su vida y su obra –recordemos a Sabater, a José Alfonso, a Ángel Cruz Rueda y a José Serba, siempre valiosos, aunque parciales y limitados. El libro de Santiago Riopérez y Milá, se presenta ahora con un carácter integrador y totalizador de unos y otros, aunque prima más lo informativo y erudito que lo propiamente valorativo. O al menos, esto último importa, en cualquier caso, menos. Se nos ofrece un Azorín transparente a través de un claro biografismo, que se inserta sobre el contexto de su circunstancia histórica. Riopérez presenta un Azorín perfectamente coherente en la evolución de su pensamiento y de su estilo, cuya aportación estética demuestra una línea unitaria del escritor. La grandeza de Azorín, subrayada en esta obra, radica en haber sido un intérprete de la crisis de uno de los momentos más dramáticos de nuestro país. Todo ello queda claro en diez capítulos, sostenidos sobre una exhaustiva documentación y con subrayado en cada caso de los textos del propio Martínez Ruiz. La cercanía con que el autor trató durante su vida a Azorín se refleja en la exactitud de muchos comentarios y en las impresiones de primera mano. El cabal retrato se completa con unas tablas sinópticas para la vida y en la obra de Azorín, y una iconografía, en buena parte, desconocida.

La crítica literaria de Pedro Rocamora –*ABC*, de 29 de noviembre de 1979– se abre afirmando que la mejor biografía de un personaje es la que logra situarlo en su circunstancia:

Santiago Riopérez y Milá, hombre de Leyes y de Letras, ha recreado el clima del 98 como trasfondo de su estudio biográfico de Azorín. Fueron todos ellos, hombres radicalmente individualistas e insolidarios. Azorín fue un navegante solitario, alentado por el imperativo de una absoluta independencia intelectual. Con el apoyo de esos datos y con la devoción de un discípulo fiel, Santiago Riopérez y Milá ha escrito una obra amplia, seria y profunda... No nos hallamos ante una biografía corriente. Riopérez y Milá ha realizado una tarea de verdadera investigación. Su obra nos brinda la imagen de un Azorín esencial; es decir, de un Azorín hasta ahora desconocido. Riopérez sigue una técnica cronológica itinerante. Una de las conclusiones más significativas de la aportación de Riopérez y Milá es la de que el pensamiento azoriniano no es monolítico, no constituye un bloque compacto de ideas inmovibles. Por Azorín el artículo literario comienza a convertirse en instrumento de cultura. Paso a paso nos lo va diciendo Riopérez en su magnífico trabajo. La literatura de Azorín desbordó aquel sutil calificativo de «primores de lo vulgar». Por eso dice Riopérez que cuando Azorín deja de ser el espejo que refleja el encanto de las cosas sin nombre, lo que pierde su narrativa de emoción y de nostalgia, gana en profundidad. La gran sensibilidad de Santiago Riopérez y Milá ha contemplado

entre las penumbras de un siglo que muere bajo el estigma de una derrota y las primeras luces de otro que comienza, cargado de inquietudes y brumas. Ese fue el claroscuro del 98.

Dámaso Santos –en *Pueblo*, de 1 de diciembre de 1979–, en su crítica, traza una semblanza entrañable de mis primeros pasos literarios en las revistas universitarias:

Recuerdo, hace cerca de veinte años, a Santiago Riopérez y Milá llegando al semanario universitario *La Hora*, con una enorme cartera de la que extraía algún artículo para entregar al Director, escrito casi siempre sobre Azorín y mostrando a la vez, algunos documentos fehacientes –libros, folletos, cartas, fotografías– del trabajo que se traía entre manos para un estudio que anunciaba ser monumental y exhaustivo sobre la figura del autor de *La voluntad*. Siempre venía de allí, de la casa del maestro... Un día desapareció la revista y no volví a ver más a Santiago Riopérez. Y hete aquí que, en uno de estos días, le veo entrar en mi despacho con su *Azorín íntegro*, salido no sé si de la misma cartera... El entonces estudiante, en pruebas finales de la carrera de Derecho, es hoy un abogado de campanillas que no ha vuelto a firmar en ninguna otra publicación. Ya se lo decía el mismo Azorín: que si se dedicaba decididamente al Foro no tendría tiempo para la Literatura... Dudo que haya ningún estudioso de la vida y la obra del maestro monovero, que haya tratado más al escritor y escudriñarlo más en su vida, en sus escritos y en todo lo que se ha escrito en torno a él, con haberlos tan ilustres y tan decisivos como Guillermo Díaz-Plaja, Ángel Cruz Rueda, Dionisio Gamallo Fierros, Ramón Gómez de la Serna, José Alfonso, Luis Granjel, Jorge Campos, José María Martínez Cachero, José García Mercadal y José María Valverde... Es muy sugestiva la capitulación y cada uno de sus epígrafes o de sus parágrafos. Son todos indicativos de la realidad humana del escritor, desde la infancia a la senectud: su proceso psicológico y actitud artística, su andadura indagadora y contemplativa de España, su tarea crítica y su creación, sus análisis políticos y su convivencia generacional. Ciertamente, *Azorín íntegro*... Demuestra en este trabajo Santiago Riopérez y Milá unas excelentes condiciones de biógrafo –en el pormenor y en la síntesis– y una preparación literaria y crítica adecuada para el comentario y la selección de textos que se añaden benéficamente a su paciencia benedictina de un erudito. Quiero decir que, su libro de tantos años puede ser una guía inestimable para el estudio de Azorín y su tiempo. Más yo creo que el entusiasmo juvenil con que esta obra se inició tiene un propósito aún más ambicioso.

Y concluye Dámaso Santos:

Ya por entonces comenzaban las reticencias y los silencios típicos de los clásicos purgatorios en los que se suele arrojar a las grandes figuras literarias en sus últimos años y despiadadamente después de su muerte. Riopérez y Milá apostó por la reviviscencia, poniendo para ella todos los sufragios de una

dedicación total. Riopérez ha querido facilitar las cosas con esta guía admirable y este testimonio, que no es sólo de la interpretación salida de su caletre, sino también la aducción bibliográfica más completa, animada por una copiosa iconografía suscitadora de la imagen ya gloriosa del hombre en el tiempo y en el espacio que le tocó nacer, vivir y morir.

En el diario *Ya* –de 20 de diciembre de 1979–, apareció mi auto-crítica del libro, en la que relato pormenorizadamente su trayecto vital, sus trabajos y sus días y la pesada carga de acopiar materiales, durante cerca de veinte años; las dificultades para acceder a los archivos fotográficos y la penosa labor de compulsar la exactitud de fechas y acontecimientos. En esta búsqueda infatigable, sin ayuda ni colaboración algunas, fui descubriendo la imagen del escritor sobre distintos escenarios o panoramas, junto a sus compañeros de generación o al borde de los caminos de su Monóvar natal; trozos de la historia viva de una España desaparecida, que he ido ensamblando con paciencia y amor y con una aguda emoción más que intelectual, sencillamente sensitiva por mi encendido amor a su figura, con la que compartí tantas horas de mi ilusionada y fervorosa juventud.

La periodista y escritora Josefina Carabias –en *Ya*, de 28 de diciembre de 1979–, bajo el título de «Todo Azorín» traza una crítica precisa de *Azorín íntegro*:

[...] Los libros sobre Azorín son incontables. Pero he aquí que cuando muchos pensaban que sobre Azorín ya estaba todo dicho, surge un libro que es como la traca final de una función de fuegos artificiales. Es una traca deslumbradora. Santiago Riopérez y Milá estuvo muy unido a Azorín en sus últimos años y tuvo la suerte –o más bien la consiguió a fuerza de méritos– de que el maestro le entregara todo su archivo. Cartas que nadie había visto más que él, recortes, fichas, fotografías inéditas... Un verdadero tesoro con el que ha compuesto otro tesoro... Los Ruiz Castillo de hoy estaban habituados desde niños a ver a Azorín en su casa. Yo también lo vi allí cuando murió don José –el fundador de la Editorial. Me pareció que Azorín tenía aquel día una cara fantasmal; como si ya estuviera fuera del mundo. Sin embargo, vivió casi veinte años más. Pero ya no era el mismo que había visto en París pocos años atrás, con su boina y su aspecto vigoroso paseando con Marañón y con Hernando o él solo en los andenes del Metro... Entre todas las cartas sobresalen y divierten más que ningunas las de don Miguel de Unamuno... En esta obra, hay magistrales semblanzas de todos los grandes de su época y están siempre muy presentes su amistad y su entusiasmo hacia Baroja. De Valle-Inclán, Azorín dice que siempre le fascinó. Del mismo modo, el lector se siente hoy fascinado por esta nueva y grandiosa biografía.

En el *Boletín informativo de la Fundación Juan March* –de enero de 1980–, se dice que:

[...] el ensayista y estudioso azoriniano Santiago Riopérez y Milá ha dedicado al maestro una biografía analítica del pensamiento del escritor, partiendo de artículos y referencias de la prensa de la época, de extractos de cartas, diarios y anotaciones, que ilustran acerca de muchas cuestiones de juventud y madurez creadoras, destacando cómo *Clarín* fue el primero en vaticinar el valor literario del escritor alicantino, y poniendo de relieve el valor extraordinario de la bibliografía en torno al 98, incorporada y hasta ahora no sistematizada.

Rafael Conte –crítico del diario *El País*, en el «Suplemento de Libros», de 27 de enero de 1980–, practica una disección minuciosa sobre la biografía, bajo el título de «Azorín o el enigma»:

Azorín se ha puesto a salvar de la quema del olvido –señala–. La *summa* de Riopérez y Milá completa los trabajos de García Mercadal, Cruz Rueda y Sainz de Bujanda. La admiración de Riopérez a Azorín le hace acarrear el mayor acopio de materiales posible hasta la fecha. En el aspecto biográfico, documental y bibliográfico, esta obra es considerable. En el crítico, los enigmas permanecen. Azorín es, al mismo, la transparencia y la opacidad. Su trasfondo autobiográfico que aparece en casi toda la obra, no deja traspasar nada de su intimidad infranqueable. Azorín no fue jamás un revolucionario; su auténtica revolución fue estética. Su enfrentamiento con lo real fue el de la huida: unas veces, rozaba la realidad; otras, la descuartizaba; otras, la disecaba. Sobre Azorín hay centenares de libros. El de Riopérez y Milá cuenta entre los esenciales. Será difícil de superar.

Pablo Martín Cantalejo –director de *El Adelantado de Segovia*, de 6 de febrero de 1980–, califica a *Azorín íntegro* de obra monumental, de gran obra, construida sobre la erudición, la belleza, la admiración y el cariño de su autor.

Pedro Rodrigo –en *El Alcázar*, de 12 de febrero de 1980–, confirma:

La obra de Riopérez y Milá es, sin exageración, la más completa y exhaustiva que se ha escrito sobre Azorín... La integridad del personaje, su figura y su sombra, su vida y su trascendencia, están aquí, descritos galanamente, como en una apasionante novela, como si un Stefan Zweig y un Emil Ludwig hubieran sincronizado sus puntos de vista para recrear al arquetipo. Esa sinfonía es interpretada magistralmente por este biógrafo que ha sabido ofrecernos la versión más completa de la vida y obra de Azorín. La iconografía ilustra maravillosamente el libro y un epistolario inédito.

Carmen Llorca titula como Josefina Carabias la crítica del libro, «Todo Azorín» –*Ya literario*, de 14 de febrero de 1980:

Esta biografía es también una enciclopedia, un diccionario, un epistolario y una galería iconográfica. Los que quieran conocer realmente a Azorín tendrán que sumergirse en este libro. En él encontrarán todo. [...] Este hombre austero, con un físico de monje, es enormemente curioso, con un sentido hiriente del humor y de la burla y sus juicios críticos son implacables. [...] El autor de

Azorín íntegro, Santiago Riopérez y Milá, ha acompañado a su biografiado y amigo, por el lento recorrido de su vida, recogiendo con precisión todos los datos de su existencia, con una devoción humana y una admiración intelectual que no han excluido la aportación y la presencia de todo aquello que constituye una vida comprometida y una gran obra.

En *Revista de Procuradores* –de febrero-marzo-abril de 1980–, el crítico resalta que:

Azorín íntegro es un amplio panorama de la vida y obra del escritor, que incorpora documentos fotográficos que van desde Azorín niño hasta la inhumación de su cadáver en la Sacramental de San Isidro, en Madrid, el día 3 de marzo de 1967. Es una obra imprescindible para el descubrimiento de las raíces del arte literario de Azorín, y una galería de la época, documentada, crítica y apasionante. Es, sin duda, el estudio más acabado y luminoso en torno al gran reformador de nuestro lenguaje, descubridor de los paisajes de España e incomparable retratista de nuestros clásicos.

Concha Castroviejo –en *Hoja del Lunes*, de 30 de junio de 1980–, bajo el membrete de «Un ambicioso estudio», dice:

La biografía aquí ha sido realizada desde una larga comunicación, desde una frecuencia de años en el trato y en la amistad, de alguien tan reacto a la confidencia y que en la etapa final de su vida parecía atrincherado en un total rechazo al diálogo... Azorín conversó con su biógrafo frecuentemente, largamente; le proporcionó material inestimable –el material del libro merece mención aparte–. Sobre Azorín existe una bibliografía que no ha cesado de incrementarse. Pero esta aportación de Riopérez y Milá puede considerarse de importancia decisiva, no sólo en cuanto abarcadora, en cuanto asentada sobre bases de solidez que difícilmente podrán igualarse, sino porque referida a la totalidad del personaje –al hombre y al escritor–, aparece en un momento en que la figura corría el riesgo, frente a las nuevas generaciones, de quedar fijada en actitudes que marcan la última, aunque prolongada etapa de una vida. Parte Riopérez de una compenetración admirativa y cordial con su biografiado. Parece cierto que las biografías suponen casi siempre en cierta manera una presencia de afinidades electivas. En esta obra hay un acertado encaje de piezas. Como aportación a la bibliografía azoriniana, en muchos aspectos podría decirse que definitiva, y en lo que corresponde a valor informativo, tal vez insuperable. *Azorín íntegro*, por sus valores, es un libro extraordinario.

Resulta curioso el enfoque de la crítica en la *Revista Fuerza Nueva* –de 23 de febrero de 1980–, ya que dentro de su conocida línea política, destaca al principio palabras pronunciadas por Azorín, en 1903, con motivo del homenaje del Ateneo de Madrid, a la memoria de Ángel Ganivet –que se recogen en la biografía– y que suponen un ataque a «los gobiernos formados por hombres ineptos y venales, en nuestro Parlamento atiborrado de vividores». A renglón seguido, el crítico apunta:

Son palabras de Azorín, pero tan actuales, que parecen proféticas.

Se califica el libro de

magnífico, la más completa visión del escritor de Monóvar y nos brinda toda una época de la historia de España. Una obra de enorme interés y sugestión.

Juan Van-Halen –en *El Imparcial*, de 1 de agosto de 1980–, crítica recogida en su libro *Galería de cristales rotos*¹, afirma:

Si hay un escritor que haya sumido plenamente a Azorín, que se haya acercado a él con el vehemente cariño del nunca concluido descubrimiento, desde el fervor laborioso de la obra literaria, de la compenetración vital, de la complacencia estética, este escritor es Santiago Riopérez y Milá. Su contribución al conocimiento exacto de Azorín, alejado de la mitología de los lectores superficiales y de los críticos a la violeta, es impagable. *Azorín íntegro* posiblemente resulte insuperable. Nadie más consecuente con Azorín que Santiago Riopérez. Sólo hablé una vez con Azorín. La lectura de Azorín íntegro me ha proporcionado una conversación inagotable.

El periodista Millán Clemente de Diego –director de informaciones, el 26 de septiembre de 1980–, dice:

[...] Ante todo, Riopérez y Milá, considerado como el albacea literario de Azorín, ha tenido durante los últimos diez años de la vida del gran estilista acceso a su intimidad y ha obtenido por ello valiosas confesiones inéditas que le han permitido estudiar los distintos temas de su obra bajo una luz nueva y originalísima. El libro es imprescindible para el conocimiento no sólo de Azorín sino de la época que tan intensamente vivió. Es el gran retablo de una generación excepcional de literatos, bellamente escrito, profundamente desarrollado.

El académico Antonio Tovar –en *Gaceta Ilustrada*, de 9 de noviembre de 1980– analiza la biografía bajo el sugestivo título de «Guardo una carta de Azorín». En este análisis, destaca que:

Riopérez ha escrito un libro muy rico en información. Riopérez es un seguidor fiel y consecuente con su admiración. Santiago Riopérez y Milá, después de tanto como se ha escrito sobre Azorín –Ramón Gómez de la Serna, Ángel Cruz Rueda–, ha estudiado cuidadosamente su obra y además ha extraído de los archivos azorinianos documentos de excepcional interés: por ejemplo, las cartas de Unamuno de 1906 y 1907. Los párrafos confesionales de Azorín han sido sacados de su obra con minuciosidad.

Blas Matamoro –en *Cuadernos hispanoamericanos*, número 363–, mantiene:

Riopérez es un especialista en el tema, conoce y tiene clasificada toda la información posible sobre el maestro de Monóvar y ha llegado a tratarlo con frecuencia en los últimos años de su vida. El resultado es un *corpus* de Azorín de una dimensión hasta ahora inédita y a la vez una suerte de antología temáticamente ordenada de la obra glosada. Pasan ante el lector los distintos Azorines históricos, el joven libertario e iconoclasta; el meditador e impulsivo protagonista del 98; el clásico y más extendido, refugiado en su casticismo castellano. Es casi un Azorín día por día. El libro de Riopérez es el todo Azorín, el Azorín posible, monumento documental estructurado y desarrollado con

devoción, sin desmayo y de consulta obligada para quien quiera imponerse de cualquier dato relativo al prosista de Monóvar.

Jorge Campos –que tanto estudió y trabajó sobre Azorín–, en la Revista *Ínsula* –números 404-405–, escribe:

Es un libro cargado de datos y de afecto: un Azorín de cuerpo entero. Se sigue la línea vital y literaria de José Martínez Ruiz. Lo más importante es su aportación documental, desconocida hasta el presente. Especial emoción produce leer la impresión que a Unamuno causa un libro de Machado. Hay artículos de prensa poco conocidos y opiniones oídas directamente al propio escritor por su biógrafo. El libro tiene un interés enorme para todo azoriniano. La norma de trabajo del biógrafo ha tratado de ajustarse a palabras del propio maestro que coloca al autor como pórtico a su obra.

Quiero cerrar esta pequeña antología de críticas, con la publicada por Miguel Ángel Lozano Marco –*Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, Número 2, 1983:

Esta obra es monumental por su contenido, significación y lograda plenitud. Su autor, Santiago Riopérez y Milá ha dado forma literaria a una labor gestada durante muchos años y levantada sobre los sólidos cimientos del conocimiento minucioso de toda la obra de Azorín. Riopérez ha sido un testigo privilegiado y excepcional. Funde en un solo texto lo que hasta su aparición andaba excepcional. Restituye la unidad de vida y obra en Azorín. Es la biografía de un rico y complejo mundo interior, y esta tarea solamente es posible para un hombre de inteligencia y sensibilidad nada comunes, apto para percibir los matices y los sutiles movimientos de una andadura velada para muchos. Es un libro del máximo interés para conocer la vida del escritor y la de su generación. Es una obra interesante, sugestiva, que debe leerse también por su propio valor literario; es una obra notable por su valor estético. Posee Riopérez y Milá un estilo equilibrado, elegante, limpio, claro, preciso y rico en matices.

VIII. Correspondencia privada

Igualmente, la repercusión en los medios intelectuales de un libro puede medirse por el número de cartas, bien de escritores o de especialistas en la materia tratada, que recibe su autor.

En este caso, *Azorín íntegro* produjo en corto espacio de tiempo –de 1980 a 1982– centenares de cartas de azorinistas destacados; de conocedores de la Generación de 1898; de políticos afines a la estética e ideología de Azorín; y, en fin, de las figuras destacadas del mundo cultural o artístico.

Reseñaré, a efectos del puro interés bibliográfico o por su propio contenido, revelador de datos o sugerencias, solamente las recibidas de Cecilio Lázaro

Benítez –fiscal del tribunal eclesiástico de Madrid–, Alejandro Fernández Pombo –director del diario *Ya*–, Francisco Oliver Narbona –director general de Caja de Ahorros de Alicante y Murcia–, Francisco Vega Díaz –médico de cabecera que fue de Azorín–, Manuel Bricio Sanz –ingeniero técnico forestal, en Tarragona–, Juan Fernández Figueroa –director del programa cultural «Tercer Programa», de Radio Nacional de España–, Vicente Ramos Pérez –director de la Casa-Museo Azorín, en Monóvar (Alicante)–, Miguel Martínez Mena –escritor alicantino, fervoroso de Azorín–, Domingo García Sabell, doctor Ramón Soriano Garces, Pablo Martín Cantalejo –director del diario *Pueblo*–, Leopoldo Calvo Sotelo –presidente del gobierno español– y Camilo José Cela. Y, por último, la recepción en audiencia privada, que su Majestad el Rey Juan Carlos nos concedió a mi esposa, hijo y a mí, en el Palacio Real, el 28 de octubre de 1987, donde se interesó no solo por mi biografía sino por las actividades de la Casa-Museo Azorín.

Cecilio Lázaro Benítez –diciembre de 1980–, dice:

[...] Recuerdo mis noches en tu chalet y la lectura de tus manuscritos azorinianos. Eres un poeta. Tu libro es una tesis doctoral de Filosofía y Letras, al nivel de los trabajos de Vicente Cacho. Tu libro es imaginación: ni vives en el Monóvar que hoy es, ni ves a la gente de verdad, incluido su Alcalde. Eres diplomático, fervorosamente falso. Tu libro es un gran trabajo de investigación parcial y partidista. Eres un fan de Azorín. Volviendo a tu libro, soy salvajemente sincero. La vida tiene caricaturas, chistes, bromas, lágrimas, tacos, enfados, riñas, alegrías, brindis, homenajes y éxitos. Tú, al decir «íntegro», has olvidado todos los otros. Un hombre es todo: su negativo y su positivo. A mí me gusta Quevedo, al ser crítico. No llames «íntegro» a lo que es parcial y encomiástico, admirativo, asombroso, maravilloso. ¡Ojalá que todos los de Monóvar fuesen así! Honestamente, no es todo Azorín.

Francisco Vega Díaz –4 de diciembre de 1979–:

Su libro sobre Azorín me ha entusiasmado y emocionado; magnífico, insuperable. Está escrito con pulcritud y cariño. Pienso que la comunidad afectiva con D. José Martínez Ruiz puede explicar el hecho de que comience esta carta llamándole amigo. También le mando esos tres números de la Revista *Papeles de Son Armadans* –de 1969– sobre unos documentos de Antonio Machado con que me obsequió Azorín. Su libro, repito, es extraordinario.

Camilo José Cela, en carta desde su finca en Guadalajara, me dice:

Su libro *Azorín íntegro* es una biografía perfecta del principio al fin. Al acopio acertado de fotografías y de pasajes del escritor introducidos con oportunidad, se une lo ameno de la redacción y el amor por el personaje que se aprecia en todas las páginas. Mi afición a Azorín es conocida –no todo el 98 es Baroja– y el libro de usted me ha servido para comprobar datos, recordar cosas y aprender muchas nuevas.²

IX. Dedicatorias de libros de azorinistas

He recibido, en el transcurso del tiempo, los libros que han ido publicando los más sobresalientes azorinistas. Dejo noticia de *Tras la huella de Azorín*, de Antonio Díez Mediavilla; de *El Universo novelesco de Azorín*, de Andrée Ricau-Hernandez, de *En el estudio del escritor*, de Renata Londero y de *J. Martínez Ruiz, lector y bibliófilo*, de Magdalena Rigual Bonastre.

Todos ellos vienen con una dedicatoria coincidente, que colma mi satisfacción de trabajador azoriniano, de fervoroso seguidor de su estética y de sus emociones. Se refieren, insistentemente, a mi *Azorín íntegro*, como manantial de constante azorinismo; eminente conocedor del maestro Azorín; pionero del moderno renacimiento azoriniano; el primer libro que leí sobre Azorín fue tu biografía *Azorín íntegro*: a partir de ese momento inicié mi caminar azoriniano. Muy especialmente, la edición crítica de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, de María Martínez del Portal –sobrina del gran escritor, tratadista singular de su Teatro: «Para Santiago Riopérez y Milá, gran azorinista por su obra, maestro y amigo».

X. El apoyo de Azorín para mis tanteos azorinianos

Me uní a Azorín literariamente, leyendo sus obras en mi adolescencia, en los jardines de mi paraíso perdido, sintiendo sus sensaciones y sus desfallecimientos; personalmente, el primer día que apreté mi mano y mis ojos coincidieron con sus ojos azules.

Misteriosamente, acrecentó mi vocación literaria. Leía mis primeros artículos de *ABC* y los ponderaba con frases concretas, iluminadoras; tenía fe en mi futuro de escritor. Me facilitaba –me regalaba, pese a estar dedicados por sus autores de él– los libros en que, embrionariamente, sonaba mi nombre que no conocía nadie: aquellas primeras citas de mis trabajos agraces, inmaduros, que tanto fomentaron mi auto-estima vacilante –«Comienzos de Azorín en Madrid», «El problema de la muerte en la obra de Azorín», «Azorín, sensibilidad y ternura».

Cuando perdí a mi padre –repentinamente, en junio de 1960–, orfebre, infatigable trabajador en su taller de joyería, que me enseñó a descubrir el destello de las piedras preciosas –el rubí, la esmeralda, el zafiro– yo seguí en su compañía, deslumbrado por el fulgor de sus palabras.

Azorín, Azorín: desde este misterio de la vida, yo te saludo emocionado y alzo mi mirada a la cúpula celeste –inmensa, inalcanzable–, nácar, oro, carmín, para

encontrar la estrella que sabe tu cuidado, desde donde sigue sonando la sinfonía de tu obra de Arte.

NOTAS

¹ Juan Van-Halen, *Galería de cristales rotos*, Madrid, Ed. Digesa, 1982.

² Esta carta se ha publicado recientemente, octubre de 2007, en mi Autobiografía y Memorias, *Si preguntáis por mí*, Madrid, ediciones 98, 2007.

PINTURA Y LITERATURA

Azorín: la pintura y el retrato de Velázquez a Cézanne

Juana María Balsalobre García

UNED, Elche / IAC Juan Gil-Albert, Alicante, España

Esta ponencia tiene como idea, como eje, acercar y relacionar la relevancia de la mirada de Azorín, mucho más que una instantánea, que un retrato a un determinado pintor o a una obra plástica. Cuando inicié mi investigación, para la ponencia de este VII Coloquio, empecé a descubrir: los retratos hechos por Azorín, los retratos que tienen como sujeto al escritor de los pintores como Sorolla, Echevarría, Zuloaga. Precisamente porque he encontrado tantas interesantes conexiones con el arte y con el tema del retrato me voy a acercar al Azorín que ve a los artistas, sus ideas, relaciones y particularidades en la plástica pictórica, para en otro trabajo, adentrarme en como lo pintan, como lo retratan los pintores.

*Pintar como querer*¹ es un texto clave porque es Azorín quien escribe los cuarenta y un artículos publicados, en la primera mitad del siglo XX en los diarios *ABC*, *La Vanguardia* y *Destino* de Barcelona, reunidos y ordenados por el periodista José García Mercadal en una edición publicada en el año 1954. No obstante, el espacio de esta ponencia y los enlaces del tema determinan que yo haya seleccionado de forma subjetiva los escritos que van cronológicamente del año 1906 al de 1928 y dos más, uno de 1943 y otro de 1944. Estos se seleccionan en relación con el título

de este trabajo «Azorín: la pintura y el retrato de Velázquez a Cézanne», en el que se analizarán los retratos que escribe Azorín de Velázquez a Cézanne, el primero, maestro indiscutible de la pintura y el segundo, referente clave del arte de las primeras vanguardias del siglo XX.

Se trata de un tema sustantivo y apasionante que nos descubre a Azorín, periodista, creador, historiador, crítico de arte². La mirada y la palabra del escritor nos conduce a su tiempo y a más de una cuestión relacionada con Velázquez, El Greco, así como a la descripción de retratos de otros pintores, con eruditas referencias al arte, a la pintura y a determinadas obras como *La Maison du pendu* de Cézanne que pertenecía a la importantísima colección de los Camondo y pasaría a formar parte de los fondos del Museo del Louvre.

Quiero iniciar el tema con palabras de Azorín escritas en la introducción de *Pintar como querer*, en el año 1954. Cada voz contiene un significado, una imagen, una vivencia, un interés abierto por el arte en mayúsculas y en minúsculas, por el hombre que crea:

Pintar como querer; pero no sabemos cómo quiere pintar el pintor. Cómo quiere o cómo puede. No sabemos tampoco si pinta por instinto o deliberadamente. Ni si es pintor dominado por la realidad o dominador de lo visible. Continuamos no sabiendo si lo visible lo es todo para él, o si necesita algo más. En su mente surge en este momento una casa pintada por Cézanne: la ve en la colección Camondo, del Louvre. No tiene nada en la apariencia esa casa, y le atrae: en ella simboliza un elemento invisible, magnético, que quiere poner en su pintura. El efluvio que emana de esa mansión sórdida –ya lo dice el título del cuadro, *La Maison du pendu*– es fatídico, trágico. ¿No podría él circundar de aura vital su pintura? [...] ¿Y renunciará el pintor a ser él mismo en ese retrato, a transfundirse en eternidad? Ya está pronunciada la gran palabra: eternidad. Eternidad serena de Velázquez, eternidad misteriosa en Rembrandt.³

Es evidente que no podemos penetrar en los sueños, instintos, deseos y pensamientos de nuestros artistas cuando crean una obra de arte, sea cuando sea su tiempo. En la historia del arte hay muchos y diversos ejemplos, entre ellos se puede señalar un estudio titulado *Picasso total, 1881-1973*⁴, que como su nombre indica pretende abarcar la totalidad de la obra del genial artista y en el que se recogen muchos de los pensamientos, ideas y reflexiones de Pablo Picasso. Entre ellos se halla una serie de preguntas que es bastante clarificadora: «¿Cómo quiere que un espectador viva un cuadro como lo he vivido yo? ¿Cómo puede alguien penetrar en mis sueños, en mis instintos, en mis deseos, en mis pensamientos, que han tardado tanto tiempo en elaborarse y en salir a la luz, sobre todo para captar lo que he metido en ellos, tal vez, en contra de mi voluntad?».

No es fácil penetrar en la esencia humana, creativa del individuo, pero sí podemos emocionarnos, sentir la pulsión de una obra, su esencia, evidentemente

subjetiva y también real para el espectador. Cuántas definiciones y sensaciones ante una obra de arte, cuántas⁵. A lo que se puede añadir la imagen visual, que incluye un esbozo imaginado de Picasso, su retrato en el instante en que se hizo esas preguntas. Fascinante es ese mundo de sugerencias abiertas, que tiene y ofrece más de una cualidad de la personalidad retratada e igualmente muestra las particularidades innatas del observador, en una determinada época, en un espacio y en un tiempo.

I

Volvamos a la introducción de *Pintar como querer* cuando Azorín se pregunta: «¿Y renunciará el pintor a ser él mismo en ese retrato, a transfundirse en eternidad? [...] Eternidad serena de Velázquez, eternidad misteriosa en Rembrandt».



fig. 1 a.- DIEGO VELÁZQUEZ, *Autorretrato*, ca. 1623-1625, Óleo sobre lienzo, 56 x 39 cm, Madrid, Prado.

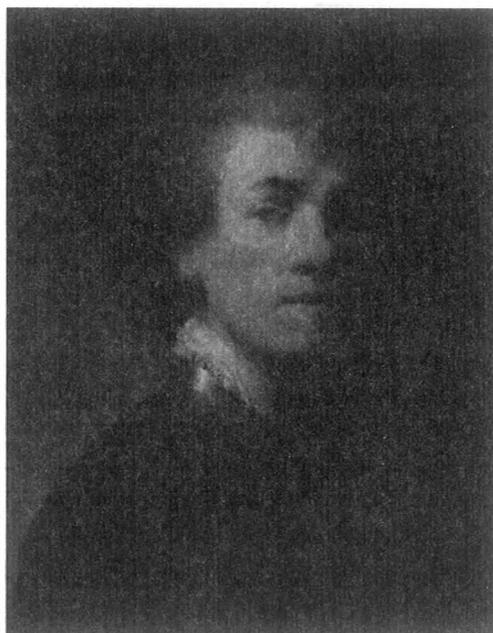


fig. 1 b.- REMBRANDT VAN RIJN, *Autorretrato*, 1629, Óleo sobre tabla, 38,2 x 31 cm, Nuremberg, Germanisches National Museum

Azorín podría referirse al pintor que, siendo él mismo, retrata a una persona y también cuando él se autorretrata y se transfiere en eternidad. En ese contexto de eternidad, lo importante que aporta el escritor es la particularidad de cada eternidad enlazada a una connotación individual y propia que él le otorga. Sabemos que son

dos formas de crear, de pintar y de vivir: una serena, la otra misteriosa, e igualmente son dos biografías vivenciales y creativas que de manera sintética podemos delinear en dos autorretratos: uno de Velázquez (1599-1660) y el otro de Rembrandt (1606-1669).

Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale. Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait. Baudelaire. Salon de 1859.

Como género pictórico, el retrato es clave para la historia del arte porque reúne los elementos materiales, formales, compositivos y psicológicos que lo caracterizan, y también lo es para los investigadores que se acercan desde otras diversas disciplinas. Un hecho a destacar enlaza con su función básica, dar a conocer al personaje, pero dicha función forma parte o determina las tendencias artísticas del retrato⁶ en cada época⁷ y los valores sociales característicos. A la técnica utilizada por el artista se añade la mirada del hombre que observa para descubrir, percibir y captar al retratado y además este le mira y nos mira en una especial atemporalidad.

Personajes como Esopo, el bufón don Diego de Acedo, Pablo de Valladolid, Juan Martínez Montañés, Juan de Pareja, Don Sebastián de Morra, Don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, inmortalizados por Velázquez con sus pinceles. Ellos desde su aparente silencio nos hablan del hombre como también lo hacen cada uno de los personajes de *La familia de Felipe IV*, *Las Meninas*. Lienzo de hacia 1656 en el que descubrimos al pintor dentro del cuadro, su retrato muestra su maestría pictórica, su carácter y reflejo de su posición en la Corte, y en el que cada detalle captado y pintado, cada color es más que una luz, un reflejo que no se agota, ni en su sentido plástico ni significativo y que nos lleva como nos sugiere Azorín a disfrutar una y otra vez del arte en el Museo del Prado y de las obras maestras de la pintura. Cuando nos habla de eternidad serena de Velázquez, eternidad misteriosa en Rembrandt, nos aporta una imagen pero también nos conduce a una búsqueda.

En este apartado y de forma sintética haré referencia a algunos de sus autorretratos. En primer lugar al de Velázquez, pintado de joven con 24 o 25 años que se encuentra en el Museo del Prado (fig. 1a)⁸ y seguidamente a dos de su madurez, uno del Museo de Bellas Artes de Valencia y otro, muy conocido, que forma parte de la composición de una de sus obras maestras, *Las Meninas*.



fig. 2 a.- DIEGO VELÁZQUEZ, *Autorretrato*, h. 1650, Óleo sobre lienzo, 45 x 38 cm, Valencia, Museo BB AA



fig. 2 b.- DIEGO VELÁZQUEZ, *Las Meninas* - detalle, h. 1656, Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm, Madrid, Prado.

En este autorretrato el joven Velázquez concreta una expresión que parece estar dirigida a una comunicación directa y visual con el observador. Asimismo capta la naturalidad y la intensidad de una mirada penetrante, generosa, transparente y expresiva, la suya, que transmite una personalidad creadora. Destaca esa misma línea estética y expresiva en el lienzo mencionado del Museo de Bellas Artes de Valencia, en el que también es fácil reconocer la técnica y el estilo del pintor sevillano: no hay elementos que distraigan al espectador, sobre un fondo neutro interviene con sus pinceles utilizando los tonos ocres y los negros para dar vida al rostro que él percibe y quiere mostrar.

El maestro se retrata en uno de sus mejores lienzos, *Las Meninas*, donde forma parte de la escena, en el momento en que está pintando, al recrearnos en las pinceladas de su mano derecha sentimos el movimiento de la mano como si de una fotografía instantánea se tratase, efectos que también pueden señalarse en el rostro de Velázquez, que pinta su reflejo, su personalidad, con una selección en el tratamiento de la luz y de los tonos de color realmente única.

Es fácil apreciar y percibir la «Eternidad misteriosa en Rembrandt», entre otros autorretratos, en dos con 23 años⁹. Gran pintor, dibujante y grabador del barroco holandés, del que recientemente se ha conmemorado los cuatrocientos años de su nacimiento. Juega con el color y con las líneas retrata su gesto, su porte con pinceladas de tonos naturales y sus ojos dejan entrever algo interior que transmite con

gran fuerza, una audaz e intensa expresión. Utiliza también el recurso de los efectos del claroscuro pictórico de líneas y pinceladas empastadas. Rembrandt representa pictóricamente y capta el paso del tiempo en sus autorretratos y especialmente en los pintados en la década de los sesenta del siglo XVI, en los que capta la vida, «sometida al destino del tiempo»¹⁰.

Asimismo hay que señalar que si el retrato posee un enorme interés pictórico con la plasmación de un fondo, de una utilización del color y unos signos, el del autorretrato conjuga un ejercicio de estilo, porque como modelo siempre puede el artista recurrir a su espejo en una búsqueda de dejar constancia de su propia existencia, de su personalidad, de su propio yo. A la maestría formal, elegancia y sobriedad ya comentadas hay que añadir la esencia y el reflejo de los rasgos faciales del retratado, que queda inmortalizado.

Azorín con sus textos y referencias nos centra en un mundo de sugerencias, que nos llevan a sentir su presencia cuando nos acercamos a otro autorretrato, este del siglo XIX. Francisco de Goya¹¹ se pinta a sí mismo de joven y también en sus años de madurez; en este se aprecia la mano maestra del aragonés, sin otras aportaciones al fondo que un juego de tonos, donde destaca su rostro, que con su mirada capta la atención del observador y transmite una expresión concentrada. Su percepción del retratado, del mismo pintor que ve, ¿cómo se ve? El enigma puede ser la figura con la que se encuentra, los ojos que le miran, los sentimientos visibles, los escondidos. ¿Cómo puede el artista trascender una personalidad reflejo de un instante, con sentimientos y cualidades? ¿Cómo puede descubrir los reflejos de una vida marcada por vivencias, aspiraciones y frustraciones? En esencia son cuestiones que posiblemente no se plantean los creadores, ni los artistas, ellos pueden aprehender los lienzos y las páginas en blanco y darles vida.

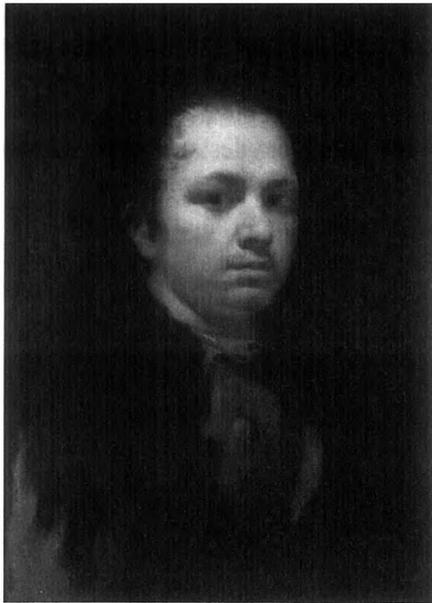


fig. 3 a.- FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES, *Autorretrato*, ca. 1815, Óleo sobre lienzo, 46 x 35 cm, Madrid, Museo del Prado.



fig. 3 b.- FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES, *Autorretrato*, ca. 1815, Óleo sobre lienzo, 46 x 35 cm, Madrid, Museo del Prado.

II

La visita de Azorín a la exposición *Mujeres* del Círculo de Bellas Artes, en marzo de 1906, es muy descriptiva respecto al montaje, al tema y a los artistas.

Hemos ascendido por unas amplias escaleras de piedra; luego hemos atravesado un zaguán, y por último nos hemos visto en una salita pequeña, iluminada con una luz suave, en cuyas paredes penden hileras de retratos flamantes. Son retratos de mujeres [...] Y ¿qué nos dicen estas mujeres que los pintores pintan?¹²

Antes de referirse a esas cuestiones se pregunta acerca de sus ideas sobre la imagen retratada de la mujer y si nos paramos en los nombres de los artistas que cita, comprobamos que Azorín parte del retrato italiano del Renacimiento con *La Donna velata*, de Rafael (1483-1520). Del italiano pasa al francés La Tour (1704-1788) y a dos de los máximos representantes del retrato inglés, Reynolds (1723-1792) y Romney (1734-1802). Respecto al siglo XIX, el artista al que hace referencia es el norteamericano Whistler (1834-1903).

Interesante la pregunta de Azorín: ¿*La Donna velata*, de Rafael o la *Maja desnuda*, de Goya? Obras maestras, referentes estéticos y simbólicos de dos miradas, la del

italiano y la del español. Encontramos por un lado la mirada del lenguaje clasicista de Rafael y por otro la fuerza significante que sugiere su elección. Podría haber citado la *Maja vestida* de Francisco de Goya (1746-1828), pintor de cámara, de la nobleza, de la sociedad, de la vida y gran observador de los grandes y pequeños acontecimientos, de los héroes y antihéroes, del hombre¹³. O lo que quería era destacar el atrevimiento de Goya al pintar ese lienzo que contiene más de una historia¹⁴.



fig. 4 a.- RAFAEL, *La Donna Velata*, 1516, Óleo sobre lienzo, 82 x 60,5 cm, Florencia, Palazzo Pitti, Galería Palatina.



fig. 4 b.- FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES, *La maja desnuda*, 1797-1800, Óleo sobre lienzo, 98 x 191 cm, Madrid, Museo del Prado.

¿Había visto la *Maja desnuda* en el Museo del Prado —donde ingresó en 1901, procedente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando—? En dicha institución estuvo guardada en los años de la Guerra de la Independencia (1808-1813), y del año 1836 al de 1859, en aquel periodo de 23 años, estuvo secuestrada por la Inquisición.

Respecto al montaje de la exposición, subraya que las obras son pocas pero colgadas holgadamente y por ello no cansan, cada obra tiene su espacio, su aire para respirar y deja un espacio de paso a la siguiente. Dispone un orden claro para no confundir ni ejercer interferencias en el ojo del espectador que puede apreciar el espacio de la sala sobrio, elegante y de fina decoración que hace resaltar sabiamente las pinturas de estos buenos amigos¹⁵.

En cuanto al tema se pregunta ¿qué nos dicen estas mujeres que los pintores pintan? Azorín nos hace detenernos en esas imágenes que hablan de la vida, del trabajo, de esas viejas campesinas luchadoras que avanzan a pesar del viento con un haz de leña en la espalda en un camino y en su silencio hablan. Son retratos de

aquella España campesina, que sufre, vive y percibe la realidad social y económica de la época:

Y vemos aquí unas viejas campesinas de Solana que nos hacen pensar en las buenas mujeres que nosotros, andando por el mundo, hemos encontrado en los pueblos vetustos, en los caseríos perdidos en la montaña, en los caminos amarillos y retorcidos de Castilla.¹⁶

Una de esas viejas campesinas es la retratada por el madrileño Gutiérrez Solana (1886-1945), en su visión subjetiva de líneas y contornos marcados, con escuetos campos de color, con pinceladas densas y trazo grueso que conforman sus figuras y sus temas. En aquella exposición tenía 20 años, era el más joven de los artistas de la muestra; 15 años más tenía Ricardo Baroja (1871-1953), al que Azorín considera grande y querido artista. De la exposición destaca una sutil y enérgica aguafuerte de su mano que sabemos tuvo la influencia de Goya. En el recorrido de la exposición, se detiene delante de una obra del madrileño Carlos Lezcano (1871-1929), discípulo de Sorolla, que en su cuidada y sustantiva descripción nos conduce a la pintura romántica:

Es una cabeza de una muchacha fina, delgada, vaporosa; la vemos y sentimos por ella una simpatía repentina. Esta muchacha no es de esta edad: vivió en un tiempo en que nosotros no hemos vivido; leyó los versos de Musset; tuvo por novio a un estudiante con unas largas melenas y una pipa; fue a estos bailes locos, ruidos, desenfadados, que ha retratado en sus litografías Gavarni; pasó una temporada dichosa, con pintores y poetas, entre los viejos árboles de Fontainebleau. Y luego, un bello día de otoño, tuvo un golpe de tos y murió.¹⁷

Seguidamente, despierta su interés el retrato de otra dama que el joven vallisoletano Anselmo Miguel Nieto (1882-1964), al que Azorín nombra como el más aristocrático de los retratistas españoles. Delante del cuadro, se pregunta sobre la dama que se encuentra en una grata estancia en penumbra, con exquisito y maravilloso gesto de abandono, de suave melancolía, de desdén:

¿No habéis sentido ansias de tocar y volver a tocar con vuestras manos y con vuestros labios estas manos incomparables? ¿Qué expresión es la que hay en este rostro de suave melancolía y de desdén supremo? ¿No es éste el cansancio inexpresable de estas mujeres que comienzan a declinar en la vida, que la han gozado plenamente, y que aún sienten, sin embargo, por ella una profunda y plácida atracción?¹⁸

Antes de terminar el paseo por la exposición *Mujeres* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y concluir la reseña sobre los retratos, menciona al gallego Sotomayor, al malagueño Labrada y al almeriense Martínez Jerez y apuesta por los queridos artistas del Círculo de Bellas Artes.

III

Hace cien años, en el mes de marzo del año 1907, Azorín escribía sobre una exposición colectiva en el Círculo de Bellas Artes titulada *Sobre pintura* de la que no pretende ni hacer una reseña ni tampoco una guía. Manifiesta su intención de formular «unas pocas reflexiones en abstracto o de carácter general»¹⁹. La muestra la califica de muy notable y también de alarde pictórico, expresión que nadie sabe lo que significa y que todo el mundo repite. Está en relación con los cambios habidos en aquellos años en la estética artística. Dicho cambio está basado en la idea de «destruir todo lo antiguo, de abominar de todo lo pasado, de crear algo nuevo, raro e insólito». Azorín no está de acuerdo con esa pretendida vía iconoclasta y destructora y recurre a la historia de la literatura en una explicación que enlaza con unas reflexiones sobre la pintura y la historia del arte:

De la pintura teatral, efectista, internacionalista, hemos pasado a una pintura más reflexiva, más personal, más española. No importa que el asunto del cuadro no sea español; en nuestro Museo Moderno existen cuadros con escenas de nuestra historia, de nuestra vida nacional, y que, sin embargo, no tienen nada de españoles. Lo que importa es el espíritu, la esencia. Nuestros pintores actuales han hecho un detenido estudio del arte clásico, han observado los procedimientos, las tendencias, la manera de los antiguos. Velázquez, el Greco, han sido objeto principal de sus observaciones.²⁰

De forma que al mirar el mundo y las cosas como hacían los grandes maestros, los pintores de esa exposición del Círculo de Bellas Artes podían, alejados de la copia directa de la estética realista, estudiar las gradaciones, los matices, las luces y las sombras, los planos, los valores de la obra.

A dichas observaciones podemos añadir que entre los pintores llamados independientes, José Gutiérrez Solana (1886-1945), Ricardo Baroja (1871-1953), Darío de Regoyos (1857-1913) y Anselmo Miguel Nieto (1882-1964), en aquella exposición de 1907 también participaba un joven cordobés, Julio Romero de Torres (1880-1930).

IV

Atrayente es el retrato, buenos los retratos cruzados que encontramos en el artículo titulado «Las pinturas de Darío de Regoyos». Un texto que describe un espacio, lo evoca, le da una realidad y más de un significado a manera de recorrido porque traza un buen número de líneas a cual de ellas más interesantes. Una de ellas parte de una exposición de Regoyos en una pequeña tienda. Azorín nos deja sin saber qué tipo de tienda, pero sí nos informa que se encontraba en la calle del Príncipe. No nos da la referencia del número o de algún edificio representativo como podría ser el

Teatro de la Comedia²¹; ese elemento podría ser una clave pero no parece importarle, lo que le ocupa es el pintor. En relación a esa cuestión, transcribimos del texto de Azorín, un extenso y original retrato cruzado:

Regoyos no es conocido del gran público. Nació en las provincias vascongadas. Desde niño mostró una gran afición a la pintura. Lo que pintaba estaba en abierta oposición con las tradiciones y la manera de ser en pintura. No ganaba nada con sus obras. Los partidarios de la pintura corriente sonreían de sus cuadros; algunos partidarios de lo nuevo –sea lo que sea– le aplaudían. Si el lector de estas líneas es artista, él sabrá que nada hay que desconcierte, que desconsuele, que amargue tanto a un artista como los elogios de los admiradores entusiastas. Las censuras se pueden tolerar; tenemos fe en nuestro ideal y caminamos. Pero ¿y estos elogios, estos entusiasmos, estas hipóboles que demuestran la perfecta y estulta incomprensión de los que nos admiran, y que nos dejan con nosotros mismos, odiados de una parte y no comprendidos de otra?

Regoyos tuvo fe en sí mismo y continuó pintando. En las tentativas y ensayos de un artista naciente hay siempre algo de exageración. Esta exageración la forma de un lado la ingenuidad propia de la inexperiencia y de otro el secreto despecho que, al no ser comprendidos y respetados desde el primer momento, nos mueve a extremar la nota que nos separa de los que nos desdeñan. Algo de esta exageración existía en los primeros ensayos de Regoyos. El artista estaba solo.²²

Y si es sincero más. Se trata de una cualidad del artista que Azorín encuentra tanto en el artista plástico como en el literario. Explica que al primero si es innovador la crítica tardará más en reconocerle como tal que a un escritor, el ejemplo es claro: «Góngora fue un clásico no muchos años después de morir. ¿Cuándo ha llegado a serlo el Greco?» Azorín perfila ese retrato del pintor Regoyos y lo recrea porque quiere dejar constancia de la fuerza, la voluntad y la fe del pintor genial, del pintor original desde joven. Añadía que el tiempo hizo que los críticos prestasen atención a la obra del pintor asturiano, que no pertenecía al modernismo y no había aparecido en abril de 1908 cuando con cincuenta y un años participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes en el Palacio del Retiro.

Hace 150 años que Darío de Regoyos nació en Ribadesella (Asturias), en 1857, y murió en Barcelona el año 1913. Fue alumno del paisajista Carlos de Haes y con veinte y dos años, en un viaje a Bruselas, conoció entre otras personalidades de la música y del arte a su futuro mecenas Picard. En 1899, publicó con el poeta Émile Verhaeren *La España negra*, era conocido internacionalmente, desde el año 1882 con estancias y exposiciones individuales y colectivas entre otras capitales del arte como Bruselas, Amsterdam, París, Munich. Participó en la VI Bienal de Venecia, año 1905. También participó en la XLII Exposition Sociéte des Amis des Arts de Pau, que tuvo lugar en el Ancien Casino, Pavillon des Arts, del 15 enero al 15 marzo

de 1906. Al año siguiente, expuso entre otros lugares en Barcelona, Bruselas, San Sebastián y continuó en ese importante momento de exposiciones nacionales e internacionales. Ya lo escribió como crítico Azorín: Regoyos es pintor del color y de la luz, uno de nuestros mejores pintores impresionistas²³.

V

El 8 de enero de 1913, en *La Vanguardia* de Barcelona y con el título de «Los pintores», Azorín esboza un retrato sobre «un pintor sin nombre» y un literato, él mismo, que como el artista confiaba en sí mismo y contaba con el soporte leal y el aliento de su mujer. En apariencia no le preocupaba la fama porque al escritor lo que le interesa es el arte:

¿Qué importa al verdadero artista, pintor, poeta o prosista, lo que piense o no piense de él, lo que de él ignore o no ignore la masa del gran público? Cuando comenzamos a laborar hay una secreta e invencible fuerza en sentirnos ignorados, desconocidos de la multitud. Cuando nuestro cuadro o nuestro libro pasa inadvertido para la crítica corriente, para el gran periodista o para el gran comprador; cuando vemos que otro cuadro u otro libro hechos según una tradición y un casticismo convencionales –no los verdaderos, los eternos– se llevan la admiración y los aplausos, entonces nos replegamos sobre nosotros mismos, nos reconcentramos, y lejos de desesperarnos, si somos verdaderos artistas, si amamos nuestro arte, trabajamos en el silencio con más pasión, con más fe, con más entusiasmo, con más grande y más incontrastable intensidad [...] entonces es cuando nosotros, rebeldes, insumisos, despreciados por revolucionarios, combatidos por incoherentes, denostados, ridiculizados, nos colocamos con nuestro arte en la grande y perdurable corriente del verdadero casticismo y enlazamos nuestra obra –ridiculizada o ignorada– a la obra de todos los maestros antiguos.²⁴

Son pues sus preguntas y respuestas las que nos sugieren ese retrato en el espejo o autorretrato, donde las líneas son comunes a los dos individuos, pintor, literato. Subraya esos comienzos difíciles, vuelve al tema y cita a grandes pintores franceses como Courbet, Degas, Puvis de Chavannes²⁵ que son muy admirados y reconocidos como maestros, del realismo, impresionismo y simbolismo. Sin embargo, la crítica de su tiempo no valoró, incluso se burló de muchas de sus obras como *El entierro de Ornans*, *El encuentro*, *El estudio de Gustave Courbet* (1819-1877). A la exposición de 1977, dedicada a este pintor en París, en el año del centenario de su muerte, siguieron diversos estudios que han aportado nuevas miradas a la obra del artista. La retrospectiva que actualmente se está exponiendo en París²⁶ además de 120 pinturas, grabados y fotografías, destaca el lugar que Courbet ocupa dentro de la historia del

arte. Desde sus primeros años en el que copia a los maestros²⁷ como en los siguientes, en los que se define su particular visión estética, es el mismo.

En los duros comienzos de aquellos artistas, Azorín retoma la crítica publicada en 1876 en *Le Figaro*, y en sus comentarios muestra su preferencia por el pintor Degas.



Fig. 5 a.- EDGAR DEGAS, *Autorretrato*, 1863, Óleo sobre lienzo, 92.5 x 66.5 cm, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian.

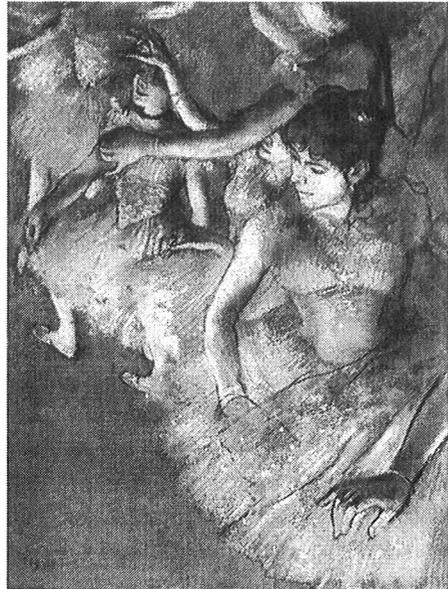


Fig. 5 b.- EDGAR DEGAS, *Bailarinas*, 1883, Pastel, 64,8 x 50,8 cm, Dallas, Museum of Art.

Dicha crítica manifiesta una de las citas repetidas en la historia del arte en relación con la segunda exposición de los pintores impresionistas en abril de 1876 en el número 11 de la rue Le Peletier, donde participaron dieciocho artistas²⁸, que atrajeron las más duras críticas, también las 165 obras de los treinta artistas reunidos en la primera muestra, calificados de desgracia en la línea de la pérdida por incendio del edificio de la Ópera, sito en la misma calle e igualmente referido a la tercera, al año siguiente en la Galería Durand-Ruel, sita en el número 6 de la calle Le Peletier. Los pintores continuaron creando y exponiendo, el único pintor que estuvo presente en las ocho exposiciones impresionistas celebradas fue Camille Pissarro. Volvamos al texto del periodista Pierre Wolf, que critica la exposición de los pintores impresionistas:

El transeúnte incauto, atraído por los gallardetes que decoran la fachada, penetra en el local, y a sus ojos estupefactos se ofrece un espectáculo cruel...

¡Intenten ustedes de hacer comprender las cosas a M. Degas; díganle que en arte existen ciertas cualidades que se llaman dibujo, color, ejecución, energía; Degas se reirá de ustedes en sus barbas y les llamará reaccionarios!

No; Degas el prodigioso pintor de las bailarinas de la Ópera, no se hubiera reído ni hubiera dicho nada. Degas no se rió, en efecto, ni dijo nada. Trabajaba en silencio.²⁹

La lectura de Azorín indica y recoge la defensa del artista. Insiste en el tema y menciona que hacía pocos años que Degas respondió a un pintor joven que se lamentaba de las dificultades para *llegar* y le escribía «De mon temps, monsieur, on n'arrivait pas!». Azorín subrayaba que no había que llegar a ninguna parte. La idea era trabajar por el arte sin pensar en los compradores, en las medallas, en el dinero, los aplausos.

VI

Otro pintor sugestivo para Azorín es El Greco, que comentaremos más adelante. Es un pintor, un personaje bien visible que comunica y parece que te detiene, te atrapa en el tiempo, en su tiempo. Cuántas imágenes encontradas en los retratos posibles y esbozados por los más diversos estudiosos, investigadores, eruditos, escritores, de la época del Greco y posteriores que nos hablan, después de una especie de hibernación. Lo cierto es que El Greco, que nace en Candía, Creta, hacia 1540 o 1541 y muere en Toledo el año 1614, despierta y ha despertado el interés por su obra pictórica e igualmente por su biografía, a veces supuesta, inventada, novelada. No me voy a centrar en los diversos escritos referidos al pintor, desde los dedicados por Pacheco, suegro de Velázquez, a los estudios, páginas escritas, conferencias y publicaciones posteriores como las del profesor Álvarez Lopera³⁰, el catálogo razonado³¹ de Leticia Ruiz, pero sí haré alguna referencia a una de ellas, publicada en 1908.

Se trata de la monografía El Greco citada por los grandes expertos en este pintor, escrita por Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), publicada en Madrid en 1908 y con una gran difusión internacional. Este pedagogo, profesor de la Institución Libre de Enseñanza, fue historiador de la pintura³² y conferenciante. En enero de 1915, como presidente de la sección de Artes plásticas del Ateneo de Madrid, inició con dos conferencias un ciclo de charlas sobre arte. También fue uno de los renovadores en materia educativa y en la valoración de la historia del arte. Asimismo Javier Portús y Jesusa Vega destacan la relevancia y valor del estudio de El Greco elaborado con rigor, seriedad y honradez que «a su vez trasluce una actitud y un respeto ante el trabajo historiográfico que hoy resultan ejemplares; en el fondo, no es sino un reflejo de la dedicación, el entusiasmo, el amor y la profesionalidad con que se dedicó Cossío a todas sus actividades»³³.



fig. 6 a.- EL GRECO, *Retrato de caballero llamado autorretrato de El Greco*, h. 1595-1600, Óleo sobre lienzo, 52,7 x 46,7 cm, Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.



fig. 6 b.- EL GRECO, *San Pablo*, 1610-1614, Óleo sobre lienzo, 97 x 77 cm, Colección particular.

Por otra parte, un año antes de la conmemoración del cuatrocientos aniversario de la muerte del pintor, en mayo de 1913, Azorín escribe dos artículos titulados «El Greco» y «La cuestión»³⁴ y relacionados con la lectura de una publicación que contenía las teorías del Dr. Beritens. En el primero expone el asunto referido a la publicación de un artículo firmado por el doctor Beritens, acerca de una teoría con la que trataba de explicar, dice Azorín –patológicamente– la pintura del Greco. Con el mismo tema el citado doctor Beritens dio una conferencia en el Ateneo de Madrid³⁵ que fue publicada con el título de *Aberraciones del Greco científicamente consideradas*³⁶. Su teoría se basaba en «la prueba y la contraprueba» para mostrar que el pintor padecía de astigmatismo y por eso pintaba las figuras alargadas. Pero Azorín pasa al estudio de dicha teoría desde el punto de vista de la línea y del color:

Ya ha visto el lector que nuestro autor, para explicar este enigma, ha tenido que achacar al Greco otra enfermedad: una enfermedad que enturbie el color, como la otra trastoca el dibujo. ¿Qué enfermedad será ésta? «¡Quién sabe cuál!» exclama nuestro crítico. [...] no se trata de que los colores estén paliados, borrosos o anublados. No; el nervio del problema estriba en que son *determinados colores*; es decir, no que estén turbios sus colores (lo cual pudiera ser causa de una enfermedad visual), sino que tiene preferencia por ciertos colores, que emplea *éstos* y no *los otros*.³⁷

Afirma Azorín, es pues el pintor quien elige la forma, el color e igualmente el tema como así lo han hecho los pintores modernos, los impresionistas y se pregunta

¿Habrá en Claudio Monet, por ejemplo, una anomalía por haber pintado –en estos últimos tiempos– paisajes de jardines con estanques, o por haber preferido antes las catedrales? Tanto en la pintura como en la literatura hay que tener cuidado con los tópicos físicos o psicológicos, por ejemplo, en el caso de Zola, se ha visto que se trataba únicamente de una tendencia estética, reflexiva, pensada, sistematizada y también en el caso del pintor que nos ocupa. El Greco componía su obra y en ella determinaba cada uno de los elementos, planos, figuras, disposición, color, forma, tema y ambiente. Además, Azorín cierra de una forma magistral su estudiado examen:

Si el Greco –concluye el Dr. Beritens– hubiera vivido en nuestros tiempos, no hubiera pintado sus anómalos cuadros. No los hubiera pintado, porque de vivir hoy, en su mano estaría, dados los adelantos de la óptica, el usar unos lentes muy cuidadosamente elegidos. Esos lentes no los han usado ni Degas, ni Sisley, ni Pissarro, ni Monet. Es verdad que se les ha tachado también de extravagantes. Se les ha tachado, pero...³⁸

Unos días después el 23 de mayo 1913, en el *ABC* de Madrid Azorín volvió a tratar la teoría del Dr. Beritens, pero inicia su exposición en base a un estudio de fuentes bibliográficas para explicar, por un lado, la leyenda sobre el Greco sustentada en la singularidad de su pintura, en la de su vida con o sin excentricidades, también en algunos comentarios de sus coetáneos, y por otro desde la historia del arte. El Greco (1540-1614) en su trayectoria profesional fue reconocido como hombre genial, extraño y raro, después fue olvidado hasta que en el siglo XIX, el espíritu del romanticismo hace que los franceses como Gautier, Imbert, y otros escritores españoles como Zacarías Astruc y Cossío escriban sobre sus cualidades pictóricas, su lenguaje personal y su modernidad, así en las dos últimas décadas se redescubre³⁹ con fuerza su pintura y su obra, la pregunta seguía siendo ¿Por qué El Greco pinta como pinta? y la respuesta es porque esa era su estética. En la primera década del siglo XX, se valora desde diferentes perspectivas, y por algunos de los grandes artistas de las primeras vanguardias, también Picasso, Derain y Cézanne.

VII

Otra de las miradas de Azorín a las artes, más especialmente, a los que estudian a Velázquez, la encontramos en «Cuestiones de actualidad: Velázquez», en *ABC*, 7 de noviembre de 1913:

Nada de mayor actualidad y universalidad –que Velázquez–. Velázquez es siempre: actual y universal, como Cervantes, Luis Vives, Goya, Góngora... Hace poco se ha publicado en Francia un libro sobre Velázquez; presta interés a este libro el hecho de que haya sido escrito por un pintor [...].

No olvidemos que en España poseemos otro libro –admirable– sobre Velázquez escrito por otro gran pintor Aureliano de Beruete.⁴⁰

Sabemos que el madrileño Aureliano de Beruete (1845-1912)⁴¹, pintor paisajista, crítico, coleccionista, viajero, fue uno de los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza y compartía con Azorín aquel sentir de la España del 98. El escritor alicantino le dedica, en 1912, su obra *Castilla*, año de la muerte de Beruete.

Volvamos a Azorín y a Edmond Aman-Jean (Chevry-Cossigny, 1860, París, 1936). El primero aporta importantes reflexiones y citas, y solo haré algunas referencias a las relacionadas con observaciones a la personalidad del pintor reseñadas en el título del libro de Aman-Jean publicado en París⁴² porque el tema contiene muchos más enlaces. Notable es un autorretrato de juventud de Aman-Jean que tiene sus nexos en el comentado más arriba de Velázquez.



fig. 7 a.- EDMOND AMAN-JEAN, *Autorretrato*, 1878.



fig. 7 b.- DIEGO VELÁZQUEZ, *Autorretrato*, ca. 1623-1625, Óleo, 56 x 39 cm, Madrid, Prado.

Se trata de un estudio centrado en la vida y obra del sevillano que despierta el interés de Azorín en esa relación que establece su autor entre el paisaje de España y la técnica y estética de Velázquez. Interviene con sustantivos comentarios a la idea expresada por Aman-Jean de que Velázquez no es un colorista y que lo esencial en él es la línea ¿Cómo pudiera un pintor español ser colorista reproduciendo un paisaje que no tiene color? A esto Azorín responde: ¿No es colorista, señor Aman-Jean,

nuestro maravilloso paisajista Beruete? ¿Y los encendidos rojos, amarillos y azules que vemos en la paleta del Greco? Añade que la realidad de los paisajes sin color en verano a medio día manifiesta la fuerza de los colores contenidos a primera hora de la mañana y a la última de la tarde:

Línea, a pleno sol, o línea, si queréis, en todo momento, sea a la mañana, a mediodía o a la tarde. Pero este paisaje tan sutil, sobrio, elegante y transparente de Castilla, de Alicante o de Mallorca, ¿lo habéis visto a la caída de la tarde, cuando el sol declina? Si lo habéis contemplado a pleno sol, todo cegado por la luz, ¿no os sorprende esta eflorescencia de colores que se produce como un inefable concierto, es esta hora plácida y melancólica del crepúsculo? ¿Dirán que este paisaje no tiene color? ¿Nos atreveremos a decirlo?⁴³

Azorín encuentra en la lectura y análisis del libro otro elemento de interés relacionado con la que menciona como verdadera, entusiasta y efusiva admiración de Aman-Jean por Velázquez en su faceta de pintor de paisaje. Cuando el pintor francés, refiriéndose al cuadro de San Pablo, dice que es uno de los grandes paisajistas aquel lo encierra en una pregunta que deja abierta ¿Qué mayor elogio se puede hacer de un artista sino decir que ha sentido de este modo la Naturaleza?

Después, se ocupa de otro tema determinante en la historia del arte y pregunta ¿Cuál es el papel de Velázquez en la evolución del arte? Responde en palabras de Aman-Jean y nos invita a descubrir la creatividad del maestro. El cuadro de *Las Meninas* es:

la sinfonía en menor de las tintas en el minimum de su coloración.

¡Lo gris acaba de aparecer en la pintura moderna!

Velázquez acaba de revelar que toda huella de iluminación puede desaparecer en delante de los cuadros; ese esfumamiento de los tonos, ese retroceso del color, que le es tan particular, va a convertirse en una de las bases de nuestro arte contemporáneo.⁴⁴

Azorín deja abiertas estas y otras interesantes referencias, enlaces y caminos delineados en los renglones de su texto y en otras ideas que forman esa esencial historia del arte. En la que también encontramos más de un retrato cruzado entre creadores.

VIII

La publicación de un libro por dos médicos franceses, Doiteau y Leroy, titulado *La locura de Van Gogh*⁴⁵ es para Azorín una obra donde destaca la delicadeza y también el amor con que se trata la locura del pintor. Sabemos que entra en la relación de la ciencia, la vida y el arte así como en el interés que despertó

y sigue despertando su biografía, las posibles patologías, que se sustentan o se pretenden mantener con una base documental tan íntima, tan particular como son las cartas. A Azorín la lectura del libro le hace sentir «sensaciones confusas, agudas, penetrantes, se apoderan de nuestro ser». Y además le mueve el recuerdo de un viaje en Mallorca, de Palma a Sóller, entre aquellas imágenes una enlaza con el retrato descriptivo, que el escritor había sentido y escrito, el de un pintor entregado a la pintura:

Parecía que no había nadie en la casa; el piso estaba empedrado con redondos guijarros blancos. En un ángulo descubrimos, de pronto, un lienzo, en un bastidor. Íbamos a volver la tela –puesta de cara a la pared– cuando percibimos unos pasos. Vivía un pintor en la casita de la higuera frondosa, junto al mar, en agreste y solitario retiro. Su esquividad era absoluta; no veía a nadie; no se ocupaba más que de su pintura. Siempre a todas horas, este pintor en lucha con la Naturaleza. Siempre tratando de coger, de aprisionar este fugaz instante en que la luz, el reflejo, el vislumbre tenue, va a cambiar.⁴⁶

La luz, la luz que todo lo transforma, es atrapada por el ojo del pintor que capta, al aire libre, ese instante, ese «reflejo sutilísimo y fugaz» y Azorín se pregunta ¿cómo se compondrán para poder aprehenderlo en la tela? El reflejo, la luz y la sombra, los matices y los tonos. Azorín siente la luz en el paisaje mediterráneo en «la tierra alicantina, llamada por Castelar tierra de plata» y percibe su esencia: está llena de grises etéreos, de grises rojizos, azulinos, verdosos pero ¿cómo aprisionarlos?

Y lo más aterrador del problema: si los recogemos, si aprisionamos, al fin, tras un trabajo jadeante, estos colores del Norte y estos grises de Levante, ¿entenderán la armonía de los colores que hayamos formado en nuestra tela? ¿Será esta pintura, que nos ha costado tanto, que tanto nos ha hecho trabajar y sufrir, comprensible para el público?⁴⁷

Cuántas preguntas, cuántas reflexiones, cuántas vivencias le han generado al escritor la lectura del libro *La locura de Van Gogh*. En el texto se muestra como artista, como creador, que lucha «todos los días, en la soledad, en el silencio». En ese combate, más de un pintor ha perdido la razón; así le sucedió a Vincent Van Gogh y a Joaquín Mir (1873-1940), y Casimiro Sáinz (1853-1898). «¡Qué profunda sugestión la de esos dos paisajistas españoles, el catalán y el cántabro!»⁴⁸. Sugestión, fascinación, convencimiento, obsesión, obstinación, a veces, perturbación, de los pintores que hacen de la pintura una religión. Azorín explica que la pintura va a la vanguardia y la poesía va detrás y cierra el artículo con «un recuerdo, unas palabras de amor y gratitud para esos pintores que se llamaron Joaquín Mir, Casimiro Sainz, Darío Regoyos»⁴⁹. En sus palabras y significados hay elementos exteriores a las cosas, con diversos significantes.

IX

Azorín, «En el estudio» (*Destino Barcelona*, 16 octubre 1943)⁵⁰. Le veo como a Sherlock Holmes: al exponer un caso, presenta la línea a seguir en la investigación, que parece clara, pero en esa aparente linealidad se constituyen pequeños enlaces, donde muestra su conocimiento de los mismos, su agudeza intelectual reflexiva y vivencial, y a veces su discurso escondido en el relato provoca un sinfín de recorridos que podrían conducir a sueños evocados o a una cualidad expresiva a través de una imagen, que no se encuentra en la imagen pintada:

En el silencio y la soledad, el pintor, en su estudio de la casa vetusta que se levanta en la isleta, va pintando y pintando. Nunca está satisfecho de su labor. No lo estaría nunca tampoco aunque le aseguraran que su obra es perfecta. No siente complacencia el pintor ante su pintura, como tampoco la siente el amigo del pintor, literato, ante las cuartillas llenas con su letra. Se llama el pintor Claudio Sautier y se llama su amigo Pedro Sandoz. Para Sandoz debemos tener los españoles curiosidad: Sandoz es hijo de un español y de una borgoñona. Cuando estaba más enfrascado Claudio en su tarea, llega Pedro. Ha de servir de modelo y se coloca en un ancho diván. Claudio Sautier exige de sus modelos inmovilidad absoluta.⁵¹

Claudio pinta en silencio, Pedro se cansa, y el pintor se enoja, no se ha dado cuenta del paso del tiempo e incluso cuando el amigo se levanta y comienzan a charlar, continúa dando toques a la pintura. «¡Ah pintar! ¡Quién supiera pintar! Continúa pintando, se distancia del cuadro y vuelve al lienzo. Es como una lucha, una batalla como la que libra el escritor». ¿Podrá darle forma a sus pensamientos?... ¿A los de Azorín?

Y cuando Pedro Sandoz, en una novela, describe las ansias de su amigo ante el lienzo ¿quién podrá decir que no describe sus propias ansias? [...] Y desde este estudio, en la isla tranquila, ha de partir una falta de ecuanimidad que ha de desazonar a cuantos lean los libros de Sandoz y contemplen los cuadros de Sautier, o sea, Paul Cézanne. La observación ha sido hecha por la hija del novelista. Y debemos rendirnos a la evidencia.⁵²

Es en «La cuestión Cézanne» (*Destino Barcelona*, 22 octubre 1944)⁵³, meses después, cuando Azorín nos descubre que dicha cuestión es la cuestión Claudio Sautier, protagonista de una novela de Emile Zola (1840-1902) titulada *La Obra*, pero comenta que lo que cuenta en cerca de 500 páginas podría haber sido contado en doscientas. A lo que añade que el defecto principal de Zola es su recurso al efectismo:

Claudio Sautier, o sea, Paul Cézanne nos interesa desde el primer momento. [...] ¿Es que Paul Cézanne era tal como lo pinta Zola? Ya que no existe la verdad novelística, ¿existirá la verdad histórica? También tendríamos que ir cotejando con cuidado la vida de Cézanne y la vida de

Lautier. Nos resistimos a creer que la verdad histórica sea como Zola nos la presenta. Dejamos aparte el hecho de si Zola se ha portado bien o mal con su antiguo amigo; ese, en esta ocasión, es un aspecto moral que queda al margen de los otros.⁵⁴

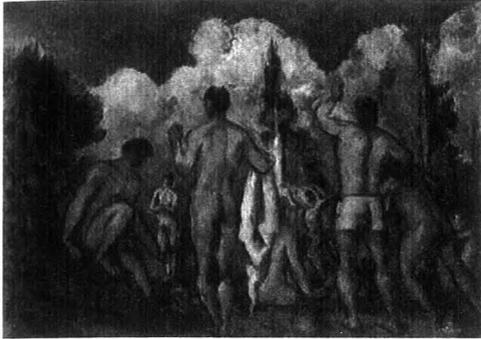


fig. 8 a.- PAUL CÉZANNE, *Bañistas*, 1890-1892, 60 x 82 cm, París, Museo de Orsay.



fig. 8 b.- Cézanne en su taller de los Lauves, 1904, Foto Emile Bernard.

Azorín, en la introducción de *Pintar como querer*, sin pronunciar un nombre propio, se refiere al pintor moderno –a Cézanne–, a su mirada a la pintura abstracta, opuesta a la figurativa, y a la idea de que no podrá plasmar el «infinito dibujar – infinito y diverso– de la Naturaleza en el bosque. No podrá tampoco, en sus cuadros abstractos, alcanzar la maravillosa belleza, varia e infinita también, de los cristales de la nieve, con sus dibujos fantásticos, simétricos». Y esta es una reflexión del propio Cézanne:

Ahora, viejo con casi setenta años, las sensaciones del color, que proporcionan la luz, son la razón de las abstracciones, que me impiden tanto cubrir mi tela como continuar en la delimitación de los objetos cuando los puntos de contacto son tenuous y delicados; como resultado, mi imagen o pintura es incompleta. Por otro lado, los planos caen uno encima del otro desde la aparición del neopresionismo, que bosqueja los contornos mediante un trazo negro, un defecto contra el que hay que luchar a toda costa. Y es que cuando consultamos a la naturaleza, ésta nos proporciona los medios necesarios para lograr este objetivo.⁵⁵

Las palabras de Paul Cézanne (1839-1906) nos hablan del hombre, del genio, del artista, de la vida, igualmente nos mira en sus autorretratos y nos hace sentir con sus obras⁵⁶. Donde encontramos una riqueza de matices esbozados y pintados con pigmentos e igualmente nos conduce a ese camino de búsqueda del artista, en sus reflexiones estéticas, conceptos artísticos y perspectivas de análisis propias que Azorín admira.

Así cuando en el año 1954 escribe la introducción de *Pintar como querer* y en ella destaca en cursiva *La Maison du pendu* de Cézanne de la colección Camondo (fig. 9), es realmente sustantivo, posiblemente, la vería en su estancia en París. Podríamos preguntarnos por qué cita esta obra, la casa del ahorcado, aunque en el texto, Azorín deja claro que la idea de recordar viene de un imaginario pintor. ¿Por qué esa obra? ¿En recuerdo a una historia? ¿A un pintor?



fig. 9 a.- CÉZANNE, *Autorretrato*, 1873-1876, Óleo/lienzo, 64 x 53 cm, París, Museo de Orsay.



fig. 9 b.- CÉZANNE, *La casa del Ahorcado*, 1873, Óleo sobre lienzo, 55 x 66 cm, París, Museo Orsay.

De manera sintética podemos comentar que la historia de esa saga familiar de los Camondo, judíos, que dejaron la península ibérica con la expulsión, de ahí a Venecia, Viena, Chipre, Estambul, París y Auschwitz.

En 1851 en París habitaron dos palacios en la rue Monceau, fueron objeto de críticas antisemitas en los diarios y en los altos círculos. La donación al estado francés de la colección de arte de Isaac de Camondo en 1911 nos conduce a la sala Camondo del Museo del Louvre, una de sus obras era *La Maison du pendu*. La condición del donante era que dicha colección fuera expuesta durante cincuenta años en las salas de dicho museo, donde una de sus salas tiene todavía su nombre, después las pinturas impresionistas pasaron al Jeu de Paume y al museo de Orsay.

Por otra parte el sacrificio de la vida en el ejército francés de Nissim hijo de Moise de Camondo y la donación de este al Estado en 1935 de su fabulosa colección –aunque para los franceses seguían siendo judíos del Levante–, que hoy se halla en el Museo Nissim de Camondo, en París, 63 rue de Monceau, inaugurado en 1936.

X

He intentado mirar a través de los ojos de Azorín y he sentido que cada uno de sus artículos de *Pintar como querer* es único, es un momento atrapado, congelado por la mente del escritor que crea, experimenta y compone una obra en su espacio, apoyándose en una mesa camilla, en una mesa de despacho, en una silla y la escribe a mano o en la máquina de escribir y al hacerlo mira y nos hace mirar, descubre y nos hace descubrir, viaja y nos trasladamos con él, no es necesario el movimiento físico de desplazarse hay algo descriptivo, emocional.

NOTAS

- ¹ Azorín, *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca nueva, 1954.
- ² Como profesora de historia del arte he leído interesantes estudios de expertos en Azorín pero mis enlaces, referencias bibliográficas, gráficas y documentales están relacionadas con la historia y la crítica de arte. El hilo conductor es la mirada de Azorín vista desde dichas premisas.
- ³ *Op. cit.*, p. 5.
- ⁴ Brigitte Léal, Christine Piot, Jean Leymarie, *Picasso total, 1881-1973*, Traducción Ramón Íbero, Carlos Vitale, Barcelona, Polígrafa, 2000.
- ⁵ En el IX Encuentros de Arte Contemporáneo, *A Picasso, a los artistas. Crear y expresar Arte en el IX EAC*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Alicante, 2007, p. 8.
- ⁶ Leticia Ruiz, Javier Portús, Juan J. Luna, *El Retrato Español en el Prado del Greco a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.
- ⁷ Javier Portús Pérez, «Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, *Historia del Arte*, t. 12, Madrid, UNED, 1999. «El pintor, como el poeta, aparece caracterizado como un ser cuya actividad creativa refleja o produce una personalidad especial, cuyos rasgos están relacionados con el ejercicio continuo de la mente. En la insistencia que hacen los tratadistas desde el Renacimiento en la definición de la pintura como actividad mental, frecuentemente van más allá y sugieren que es también una labor “temperamental”, en el sentido de que el estilo de un pintor depende en parte de su propia contextura emocional. Con eso dan un paso más en la definición de este arte, y a su caracterización científica y codificable añaden un componente eminentemente personal, con lo que insisten en su dimensión irrenunciablemente individual». p. 179.
- ⁸ También son importantes los dos autorretratos que se conservan en Italia, uno de medio busto y el otro, con un poco más de medio cuerpo fechado en 1643 (lienzo, 1,01 x 0,80 cm, Florencia, Galería de los Uffizi).
- ⁹ Rembrandt Harmensz Van Rijn, *Autorretrato*, 1629, óleo sobre tabla, 37,9 x 28,9 cm; *Autorretrato*, 1629, 155 x 125 cm, óleo sobre panel, Munich, Alte Pinakothek.
- ¹⁰ Georg Simmel, *Rembrandt*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería Yerba, Caja Murcia, 1996, p. 25.
- ¹¹ Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), *Autorretrato*, ca. 1815, óleo sobre lienzo, 46 x 35 cm, Madrid, Museo del Prado. Existe un autorretrato similar, de la misma fecha, en Madrid, en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ¹² Azorín, «Mujeres» (*ABC*, 25 marzo de 1906), *Pintar como querer*, pp. 17-20.
- ¹³ Juana María Balsalobre García, «Una mirada a Goya: los desastres de la guerra», en *Espacio, tiempo y forma*, Serie V, *Historia contemporánea*, número 15, Madrid, UNED, 2002, pp. 13-24.
- ¹⁴ «Imagen de Venus desnuda, tendida sobre un diván de terciopelo verde con almohadas y colcha. La leyenda ha querido ver en la modelo a la duquesa de Alba, aunque también ha sido identificada con Pepita Tudó, amante de Godoy desde 1797. En 1800 aparece citada por primera vez en el palacio de Manuel Godoy sin su pareja, *La maja vestida* (P741), como sobrepuerta. En 1808 aparece mencionada por segunda vez junto a *La maja vestida* (P741), en el inventario realizado por Frédéric Quilliet, agente de José Bonaparte, de los bienes de

- Manuel Godoy, quien quizás las encargó. Y en 1813, se describe a las damas como Gitanas en el inventario de incautación de bienes de Godoy por el rey Fernando VII». Página web del Museo del Prado. <http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-maja-desnuda/>
- ¹⁵ Azorín, «Mujeres» (*ABC*, 25 marzo de 1906), *Pintar como querer*, *op. cit.*, p. 17.
- ¹⁶ *Idem*, pp. 17-18.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 19.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 19.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 21.
- ²⁰ *Ibid.*, pp. 24-25.
- ²¹ Teatro de la Comedia del arquitecto Agustín Ortiz de Villajos (1874-1875) y que fue inaugurado por el rey Alfonso XII y su hermana la infanta Isabel.
- ²² *Op. cit.*, pp. 29-30.
- ²³ Juan San Nicolás, *Diario de Regoyos 1857-1913*, exposición en la Fundación Mapfre Vida, del 6 de noviembre de 2001 al 6 de enero de 2002. Catálogo con textos de Valeriano Bozal, Iñaki Moreno Ruiz de Eguino y Juan San Nicolás.
- ²⁴ *Op. cit.*, pp. 57-62.
- ²⁵ Matthieu Pinette, *Puvis de Chavannes. Une voie singulière au siècle de l'Impressionnisme*, Amiens, Musée de Picardie, 2005. Commissaires scientifiques: Louise d'Argencourt; Claire Bessède, conservateur stagiaire de l'Institut national du Patrimoine; François Blanchetière, conservateur au Musée Rodin, Paris; Bertrand Puvis de Chavannes.
- ²⁶ *Courbet*, du 13 octobre 2007 au 28 janvier 2008. Galeries nationales du Grand Palais, Paris. Commissaires: Laurence des Cars, conservateur au Musée d'Orsay; Dominique de Font-Réaulx, conservateur au Musée d'Orsay; Gary Tinterow, Engelhard Curator in Charge, Department of the Nineteenth-century, Modern and Contemporary Art at The Metropolitan Museum of Art; Michel Hilaire, directeur du Musée Fabre de Montpellier.
- ²⁷ «Il copie les maîtres du Louvre comme Rembrandt, Hals, Rubens, Caravage ou Titien. Dans la "galerie espagnole" de Louis-Philippe, il découvre Vélasquez ou Zurbaran qu'affectionnera également Manet». «Reseña Courbet» elaborada por el Musée d'Orsay: *Gustave Courbet 1819-1877: Une biographie. Les années de jeunesse, 1833-1848*. <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/dossier-courbet/biographie.html>
- ²⁸ Base Joconde. *Les expositions impressionnistes*, Ministère de la Culture, France. http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/decouvrir/expositions/impressionnisme/theme_impr.htm
- ²⁹ *Op. cit.*, pp. 61-62.
- ³⁰ Una más de las teorías sobre la pintura y la vida del Greco. José Álvarez Lopera, «La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco», en *El Greco. Identidad y transformación (catálogo de la exposición)*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999. Actualmente en el Museo de Arte Clásico de Atenas se muestra una gran exposición (16 octubre 2007 al 6 enero 2008), *El Greco y su taller*, comisariada por Nico Hadjinicolaou, José Álvarez Lopera y Carmen Garrido.
- ³¹ Leticia Ruiz Gómez, *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, ediciones El Viso, 2007.
- ³² Manuel Bartolomé Cossío, *Aproximación a la pintura española*, Estudio preliminar y notas de Ana M^a Arias de Cossío, Col. Universitaria número 74, Madrid, Akal, 1985.
- ³³ Javier Portús y Jesusa Vega, *El descubrimiento del arte español: tres apasionados maestros Cossío, Lafuente, Gaya Nuño*, Prólogo de Nigel Glendinning, Madrid, Nivola, 2004.
- ³⁴ Azorín, «El Greco» (*La Vanguardia*, Barcelona, 6 mayo de 1913) y «La cuestión Greco» (*ABC*, Madrid, 23 mayo de 1913), *op. cit.*, pp. 71-77 y pp. 79-84.
- ³⁵ La conferencia tuvo lugar el 6 de marzo de 1913.
- ³⁶ G. Beritens, *Aberraciones del Greco científicamente consideradas*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1913.
- ³⁷ *Op. cit.*, p. 74.
- ³⁸ *Idem*, pp. 76-77.
- ³⁹ Ver Álvarez Lopera, *op. cit.* Paul Lefort relaciona la pintura del Greco con la ascética y mística castellanas. En 1898, Aureliano de Beruete describe los procedimientos técnicos de la pintura del Greco y en el año 1900, Elias Tormo le califica de pintor manierista. En 1902: primera exposición en el Museo del Prado del Greco. 1908: monografía de Cossío y primer catálogo de su obra. 1908: exposición en el Salon de otoño de París. 1908-1910: estudios científicos. Obra del Greco en Munich.

- ⁴⁰ Unos meses antes en *La Vanguardia* del 27 de julio de 1913, Azorín había publicado un artículo con el título de «El Museo y Velázquez», tema de interés pero que ahora no voy a tratar.
- ⁴¹ A. de Beruete, *Velásquez* (en francés). Paris, H. Laurent, 1898. Otras ediciones en inglés –Londres, Methuen, año 1906– y en alemán –Berlín, Photographische Gesellschaft, 1909.
- ⁴² Edmond Aman-Jean, *Velásquez*, Paris, Alcan, 1913. El que he consultado se encuentra en la Biblioteca de Andalucía.
- ⁴³ *Op. cit.*, p. 112.
- ⁴⁴ *Idem*, p. 106.
- ⁴⁵ Victor Doiteau, Edgard Leroy, *La folie de Vincent Van Gogh*, Préf. de Paul Gachet, Paris, Editions Aesculape, 1928.
- ⁴⁶ *Op. cit.*, p. 148
- ⁴⁷ *Idem*.
- ⁴⁸ Es posible relacionar con el tema que trata Azorín, en la biografía de Joaquín Mir (Barcelona 1873-1940). En 1901, va a Mallorca en busca de la luz, pero el año 1905 sufre un accidente grave, al caer por un precipicio y fue ingresado en una clínica mental hasta 1907, año en que se retira con su madre y su hermana en l' Aleixar cerca de Reus, más tarde en Mollet del Vallès; y en la biografía de Casimiro Sáinz (Mamoroso 1853-Madrid 1898) porque padeció una cojera por un tumor que sufrió con tratamiento y recaídas, y en 1890 ingresó en el psiquiátrico y en 1898 falleció.
- ⁴⁹ El primero seguía vivo cuando Azorín escribió el artículo.
- ⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 197-202.
- ⁵¹ *Idem*, pp. 199-200.
- ⁵² *Ibid.*, p. 202.
- ⁵³ *Ibid.*, pp. 197-202.
- ⁵⁴ *Ibid.*, pp. 206-207.
- ⁵⁵ Paul Cézanne: selección de sus cartas à Émile Bernard, Aix-en-Provence, 23 de octubre de 1905, en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Torrejón de Ardoz (Madrid), Akal, 1995, pp. 251-252.
- ⁵⁶ El año pasado, 2006, centenario de su muerte, fueron organizadas dos grandes exposiciones, una, en el Musée d'Orsay, de febrero a mayo, con el director del MOMA de Nueva York, que tenía como hilo conductor la amistad de Paul Cézanne y Camille Pizarro y la pintura de unos mismos paisajes y temas en los mismos años, y la otra, en Aix-en-Provence, de junio a septiembre de 2006, en un reencuentro de Cézanne con sus soleados paisajes del sur.

Recordar en los retratos: iconografía azoriniana en *Memorias inmemoriales*

Renata Londero

Universidad de Udine, Italia

De acuerdo con la «compenetración [...] poderosa» que Azorín siempre establece entre literatura y pintura, como él mismo subraya en el conocido artículo «Pintores y literatos» (*La Vanguardia*, 10 de junio de 1913), los retratos –verdaderos e imaginarios–, junto con los autorretratos (bajo forma de un sinfín de *alter ego* del escritor empírico), salpican la obra del monovarense, desde *Diario de un enfermo* (1901) hasta *Los recuadros* (1960-1962). Entre los retratos, por ejemplo, se pueden recordar la mención de «Dama y niña» de Adriaen Cronenburch (1537) en *La voluntad* (1902); la eficaz reelaboración verbal del retrato velazqueño de Diego del Corral (1631) en *El político* (1908); o el retrato de la protagonista que el pintor Taroncher realiza en el capítulo XXXVI de *Doña Inés* (1925).

Por lo que atañe, en cambio, a las semblanzas del propio Azorín, camuflado detrás de sus innumerables fantasmas ficticios, quizá no sea arriesgado afirmar que la totalidad de su producción –profundamente autobiográfica– es un magno autorretrato, reflejado en las decenas y decenas de poetas, novelistas, dramaturgos, artistas (masculinos y femeninos) que pueblan las páginas del autor. De hecho, el

autorretrato resulta consustancial a la visión de la realidad y la escritura literaria de Azorín, «pequeño filósofo» asistemático, reacio a encasillamientos y rigideces. Abierto, discontinuo, fragmentario, el autorretrato es el dominio de lo infinito, lo a-narrativo, lo estático, y, huelga decirlo, en él priman los cruces verbales/figurativos, como apunta Michel Beaujour en *Miroirs d'encre*¹.

Por otra parte, un genio de la *ekphrasis* como Azorín, en los rasgos más típicos de la pintura –esencial, sincrónica, ilusoria²– encuentra los ejes de su propia estética: la constante oscilación entre realidad y ficción, el afán de concisión y de eternidad³, la afición por la pausa descriptiva. No es ninguna casualidad que su más extenso, original y heterogéneo libro de memorias, *Memorias inmemoriales* (1943-1946)⁴, esté concebido fuera de todo género literario pre-establecido, o sea como «blanda arcilla» que cada escritor moldea según su óptica (cap. XXVI, «Concepto de las memorias», p. 1116)⁵. En consecuencia, el autor recorre su fragmentada vida pasada a saltos, sin un hilo cronológico lineal, y además intentando ofrecer una imagen de sí idealizada y, por así decirlo, intemporal. Intemporal y filtrada como la imagen que pretenden dar del sujeto representado tanto el retrato⁶ como el autorretrato⁷. Retratos y autorretratos abundan, pues, en este complejo aglomerado textual donde se aglutinan estampas –tanto de lugares (el Levante, Madrid, París) como de personajes reales y literarios–, cuentos, mini-ensayos de poética. En *Memorias inmemoriales* se insertan incluso dos pre-textos que perfilan sendas novelas azorinianas de 1944 –*María Fontán* y *Salvadora de Olbena*⁸–, cuyas protagonistas son versiones ficcionales, en femenino, del autor. Además, el yo enunciador ensambla y yuxtapone actividad literaria y labor pictórica, pluma y pincel:

Desde niño se había sentido atraído por el arte pictórico; había gastado muchos tubitos de colores pintarrajeando [...]. Veía su propia vida, no como la de un escritor, sino como la de un pintor. Se imaginaba al sentarse ante la máquina, que estaba con pincel y paleta en mano. (cap. XL, «La pintura», pp. 1147-1148).

En la lagunosa y desordenada reconstrucción de su trayectoria vital y artística, Azorín resalta la infancia y la juventud felizmente transcurridas en Monóvar y Yecla (como ya había hecho en *Confesiones de un pequeño filósofo*, 1904), la época de la consagración literaria madrileña (con el ingreso en la Real Academia en 1924), y la importante etapa del exilio en París (1936-1939). De ahí que las personas a quienes el autor esboza con escuetas pinceladas sean figuras amadas y apreciadas por él –la madre (cap. III), el primo paterno José Martínez del Portal (cap. XXIII), los hermanos Amancio (cap. XXIX) y Ramón (cap. XLIX), la

hermana María (cap. XXXI), su devota mujer Julia (cap. XXII). A los cuales se añaden amigos y conocidos gratos en el recuerdo, tales como José María Sogorb (cap. XVI), el médico José Pérez Bernabéu (cap. XXVII), el ingeniero Daniel de Cortázar, compañero de la Real Academia en Madrid (cap. XXXVIII), el biógrafo y estrecho colaborador editorial Ángel Cruz Rueda (cap. L), al que están dedicadas las *Memorias*, y algunos de los pintores predilectos de nuestro escritor: por ejemplo, Ignacio Zuloaga (cap. XLI), Daniel Vázquez Díaz (cap. XLII), y Marceliano Santa María (cap. XLIII).

Está claro, pues, que en *Memorias inmemoriales* Azorín prefiere hablar de los demás más que de sí mismo, y en el tercer capítulo lo confirma rotundamente: «lo hondo no gustaba de manifestarlo nunca. Ni en los escritos [...] ni a nadie, ha revelado nunca X sus íntimos sentimientos» (cap. III, «Otras influencias», p. 1062). Y más adelante, reitera: «Callar, callar discretamente, es la norma fundamental» (cap. LXXVIII, «Una actitud expectante», p. 1281). En efecto, en estas heterodoxas memorias Azorín no quiere confesarse a sus lectores, y decide que le miren (y mirarse él) desde fuera. Así lo hace desdoblándose en el desconocido e inasequible Equis, descrito en tercera persona por el yo narrador, un «antiguo amigo» suyo (cap. I, «Nadie», p. 1055), indefinido e indefinible también, que al restar valor a la escritura biográfica y autobiográfica («imposibles las autobiografías, y más imposibles las biografías», *idem*), justifica *a priori* la fragmentariedad reticente y a-crónica del libro. Leamos un pasaje muy significativo al respecto:

No quiero más que acervar, sin orden, lo que vi en X y lo que escuché de sus labios. Será, pues, mi libro [...] trozos más o menos coherentes de una personalidad. [...] Para mí [...] todo es presente. Y si todo es presente, ¿por qué voy yo a guardar un orden sucesorio que en realidad no existe? (*Ibid.*, pp. 1055-1056).

E incluso, en el capítulo final del libro, irónicamente titulado «Quedaba algo – Autobiografía», el narrador llega a insinuar: «No conozco al autor de estas páginas; para mí es muy difícil conocerle. Sé de él lo que, poco más o menos, sabe todo el mundo» (p. 1296). Así que Azorín, siempre esquivo y solitario, queda entre bastidores y proporciona una idea parcial y evanescente de su personalidad, puesto que X «siempre quería estar en el fondo [...]: el fondo del tiempo, de las cosas y de las gentes. Con esto deseaba significar que ansiaba permanecer como borroso en la lejanía» (cap. VIII, «En el fondo», p. 1070). En concreto, aquí como en todos sus escritos, a nuestro autor solo le interesa mostrar una faceta de sí: o sea, la del hombre de letras, sumido en sus lecturas y cavilaciones, o entregado a la fatigosa tarea de la composición.



fig. 10.- REMBRANDT VAN RIJN, *San Mateo y el ángel*, 1661, París, Museo del Louvre.

Desde esta perspectiva, resulta ideal la elección de un retrato de Rembrandt, pintor muy querido al monovarense, que se comenta en el quinto capítulo («Lo antiguo y lo moderno»). Se trata de «San Mateo y el ángel» (1661), conservado en el Louvre (fig. 10):

Sonreía X y me hablaba de *San Mateo*, cuadro de Rembrandt, que figura en el Louvre. Tenía predilección por este retrato; veía al retratado con la pluma en alto, ceñudo, con el ceño de la meditación, abstraído, pensando en lo que iba a escribir. [...] Supuse yo que tal querencia a ese cuadro –contemplado por X en sus cerca de trescientas visitas al Louvre– provenía de la similitud que establecía él entre el retratado, en función de escribir, y el propio X, obsesionado siempre, la pluma en el aire, con el afán de las cuartillas.

Las razones de semejante mención saltan a la vista: como tantos escritores salidos de la pluma de Azorín, el santo de Rembrandt, de mirada meditabunda y perdida en la lontananza, está fijado en el acto de redactar su evangelio, asistido por un ángel que se asoma a su hombro derecho, con ademán protector y animador. Es

bien sabido, por cierto, que el ángel es una poderosa fuente de inspiración para José Martínez Ruiz⁹, como declaraba en un artículo de 1929, «Los ángeles» (*ABC*, 6 de junio de 1929), donde acogía con entusiasmo la salida de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti. Así escribía Azorín: «los ángeles existen; lo demuestra la poesía. [...] El ángel está siempre al lado de los poetas. De los poetas que han sabido —como Alberti, como Guillén, como Salinas— llegar a la región de lo abstracto»¹⁰. Pero las afinidades entre Rembrandt y Azorín no terminan aquí. Piénsese sobre todo en la difuminación del trazo y en las tonalidades más bien oscuras (negro, marrón, ocre y gris) que el maestro holandés emplea, entrando en plena consonancia con Azorín, partidario del matiz pictórico, discursivo y filosófico.

La imagen pública del literato austero, ensimismado en sus pensamientos, y el abstractismo figurativo y cromático se funden en el capítulo XXVIII, «Iconografía», donde X, dialogando en primera persona con el narrador, hace un rápido pero interesante *excursus* de diversos retratos suyos («Han pintado mi retrato varios pintores», p. 1120). Todos ellos proponen un Azorín casi estereotipado: impecablemente vestido de negro o pardo, de medio busto, de pie o sentado, mirada seria y absorta, con un libro en la mano o rodeado por libros. La galería comienza con el cuadro de Ricardo Baroja (1901), «un bello pastel [del] autor de *La Voluntad*», continúa con el «bello lienzo de luz: negro en blanco sillón de mimbre» de Joaquín Sorolla, y prosigue con el retrato de Juan de Echevarría (1922), obra —dice X— «sólidamente construida» y —añado yo— típicamente noventayochista, con «al fondo [...] Ávila [y] sus murallas», pintadas con los colores favoritos de nuestro escritor, los más densos de espiritualidad: azul, gris, ocre, verde.

El cromatismo suave, la luminosidad difusa, y la aguda penetración en la psique del retratado que Azorín nota en la pintura de Echevarría¹¹, se vuelven a hallar, de forma excelentemente lograda, en dos de los pintores españoles más estimados por el monovareense, y en los que se centran dos capítulos de *Memorias inmemoriales*. Me refiero a Ignacio Zuloaga (cap. XLI, «Zuloaga») y a Daniel Vázquez Díaz (cap. XLII, «Vázquez Díaz»). Como afirma Pedro Azara, el retrato debe sobre todo «evocar espiritualmente» la imagen del alma, más que del cuerpo, del modelo humano que representa¹², y constituye el «fruto de un encuentro buscado y voluntario entre un artista y un modelo que posa ante él, y muestra tanto la imagen que el retratado quiere dar de sí mismo, como la imagen que el artista recoge, transcribe y transmite al público»¹³. Y los retratos de Azorín creados por Zuloaga y Vázquez Díaz se adaptan perfectamente a estos dictados.

En «Iconografía», X/Azorín declara que en el retrato «no importa el parecido físico; sí el moral», y que «Zuloaga y Vázquez Díaz han puesto en sus retratos la atmósfera espiritual que todo retrato debe tener» (p. 1120). Pero lo principal es que el pintor y el sujeto de su pintura compartan la misma concepción del mundo.

Veamos cómo esto vale tanto en el caso de Zuloaga/Azorín como en el de Vázquez Díaz/Azorín.

Empecemos por Zuloaga, cuyo «Retrato de José Martínez Ruiz, “Azorín”» (1941) (fig. 11)¹⁴ se reproduce en la portada de la primera edición de *Memorias inmemoriales* (1946), encabezada por el autógrafo de Azorín. A la imagen del cuadro, antetexto iconográfico que da la tónica para la lectura del libro, no sigue su versión verbal detallada, de la que se había encargado el monovarense en un artículo suyo —«Ignacio Zuloaga»—, publicado en la revista *Vértice* el 1 de junio de 1941¹⁵. Sin embargo, en el capítulo sobre el pintor vasco incluido en sus *Memorias*, Azorín brinda una serie de observaciones metapoéticas que arrojan luz sobre la íntima comunión espiritual y artística entre Zuloaga y él mismo.

En primer lugar, Azorín alude a la veracidad con la que el eibarrés traza los «tipos [...] de la España auténtica» (cap. XLI, p. 1150)¹⁶, como, por ejemplo, había hecho en «El pintor de España», el bello epílogo de *Pensando en España* (1940)¹⁷, donde recordaba a Zuloaga pintando en su estudio de Montmartre.



fig. 11.- IGNACIO ZULOAGA, *Retrato de José Martínez Ruiz, «Azorín»*, 1941, Madrid, Colección particular.

No por nada, en su retrato de Azorín, el maestro vasco le pone en la mano derecha una copia de *Pensando en España*, dedicado precisamente al amigo Ignacio. A continuación, Azorín realza qué tipo de verosimilitud busca Zuloaga en sus lienzos. La misma a la que él siempre aspira en sus creaciones. O sea la superioridad del arte sobre la realidad física, como asegura X:

La visión interior que yo tenía de España enlazaba con la visión de Zuloaga. Pero lo fundamental en Zuloaga no era la veracidad o no veracidad de su pintura; el artista, en fin de cuentas, crea la verdad; la realidad circundante es una creación del artista. (p. 1150).

En efecto, Zuloaga y Azorín tienden a traspasar los límites de lo concreto para gozar de un «mundo apetente y expansivo» (p. 1151), el de su arte. Con todo, ambos, «por imposibilidad de llegar a ese mundo, se reconcentra[n] en arte definido, severo, noblemente altivo» (*idem*). De esta forma surgen la pincelada sobria y fina de Zuloaga, y el estilo escueto y elegante de Azorín. De ahí que en los cuadros del eibarrés –prosigue X– se celebre una

transmutación de lo sensual fracasado en lo ascético. Lo ascético, en el sentido en que es asceta un Rembrandt, un Ribera o un Zurbarán. No ha necesitado Zuloaga llevar a sus lienzos asuntos místicos; toda su obra, aun la que parece más lejana del ascetismo, rezuma aspiración a lo Infinito. (*Ibid.*).

Este deseo de infinito Azorín lo descubre, frente al «soberbio» lienzo de Zuloaga (cap. XXVIII, «Iconografía», p. 1120), en el azul intenso, casi místico, del cielo; en el ocre que amalgama los volúmenes redondeados de los declives castellanos; en la silueta bosquejada del castillo de Jadraque. Un paisaje inmerso en líneas y manchas cromáticas que se confunden entre sí, y dominado en primer plano por la figura hierática de Azorín, su expresión reconcentrada y ausente, y sus adorados libros y folios, apoyados en la mesa camilla que tantas veces se ve en las fotografías del monovarense¹⁸. Es más: a Azorín, magnífico cantor de hombres y paisajes, le gustaría detectar en el cuadro del eibarrés aquella vista del panorama desde lo alto, que él suele adoptar en sus descripciones, desde *Castilla* (1912) hasta *Salvadora de Olbena* (1944).

Extraordinarias analogías anímicas y estéticas también unen a Azorín y Vázquez Díaz, «pintor base de la generación del 98», como subraya Ángel Benito¹⁹, y «pintor favorito español» del monovarense, «después de Zuloaga, en los años cuarenta», según atestigua José Luis Bernal Muñoz²⁰. En el capítulo sobre Vázquez Díaz (XLII) de *Memorias inmemoriales*, ante todo Azorín marca la gran diferencia entre la actitud mental y artística de Zuloaga y del pintor andaluz, aunque enseguida reconoce que para él las dos son complementarias:

De la austeridad, al venir del estudio de Zuloaga al de Vázquez Díaz, hemos pasado de lo severo [...] a lo halagüeño. Nos encontramos en otro mundo

artístico. Nos son igualmente necesarios para nuestro espíritu, para nuestra vida mental, uno y otro. Zuloaga pinta como en éxtasis, y Vázquez Díaz es un malabarista maravilloso de volúmenes y colores. (p. 1152).

Esta premisa concluye con una relevante definición de la pintura de Vázquez Díaz –habilísimo juego de «volúmenes y colores»– que confirma su cercanía con el *modus sentiendi* azoriniano. Para empezar, el onubense escudriña la realidad conforme a una interpretación cerebral del mundo, que en sus lienzos adquiere una estructura espacial simplificada en formas y volúmenes básicos. De esta manera, Vázquez Díaz demuestra su evidente deuda con Paul Cézanne, tan amado por Azorín también, precisamente porque el arte del pintor francés se acomoda[ba] a su «visión interna» de las cosas²¹. Luego, X dice que «nuestro pintor se siente hechizado por el color» (p. 1153). Y por un color en especial, el gris:

Hay sin duda uno que es el adecuado a su personalidad artística; entre todos, ése ha de ser el dominante en su obra. Vázquez Díaz, de un salto, como por instinto, ha ido derecho a la gama suavísima de los grises. Nada más tenue y más delicado. El dominio del gris es el supremo dominio del arte. (*idem*).

Por cierto, en semejantes consideraciones se había explayado nuestro escritor en «Vázquez Díaz», un artículo que salió en *ABC* el 8 de junio de 1943: «Vázquez Díaz ha sido ya dominado por un determinado color [...]. Ese color es el más delicado y el más difícil a aprisionar: el color de la ceniza [...]. El gris simboliza para el pintor, como para el poeta, el supremo color»²². Supremó color de verdad para Azorín, que, regresando a *Memorias inmemoriales*, manifiesta: «lo gris, lo quedo, lo que se dice a media voz, es mi elemento» (cap. XXVIII, p. 1120). Quien, como el monovarense, aboga por el matiz y la supresión de las barreras (entre ficción y realidad, verdad y mentira, materia y espíritu), acoge lo indefinido como única forma para medir el mundo, persigue el justo medio en la vida y en el estilo, anhela el sosiego del alma y del cuerpo, no puede no adherirse de lleno a la predilección cromática de Vázquez Díaz.

Azorín, por tanto, magistral en sus bocetos de las colinas alicantinas, verdosas y grisáceas, alaba la inclinación hacia «la lontananza» y la «perspectiva espiritual lejana» (p. 1154), es decir la añoranza de una esfera situada más allá de los sentidos, que se manifiesta en los cuadros del onubense, verdaderos triunfos de los grises, de los verdes y de los marrones. Así sucede en el estupendo retrato del escritor que Vázquez Díaz llevó a cabo en 1942 (fig. 12). Leamos antes lo que de él nos cuenta X, *alias* Azorín, para pasar enseguida a comprobar sus palabras en un breve análisis de la tela:

Toda la gradación casi imperceptible de los grises está en ese lienzo. El gris da a esa pintura su carácter; quiero decir [...] que el color ha hecho, en ese retrato, que el personaje retratado tenga la realidad del arte de Vázquez Díaz, y

no la suya aparente; o sea, que, gracias a los grises, Vázquez Díaz ha extraído del retratado su verdad psicológica. (cap. XLII, p. 1153).

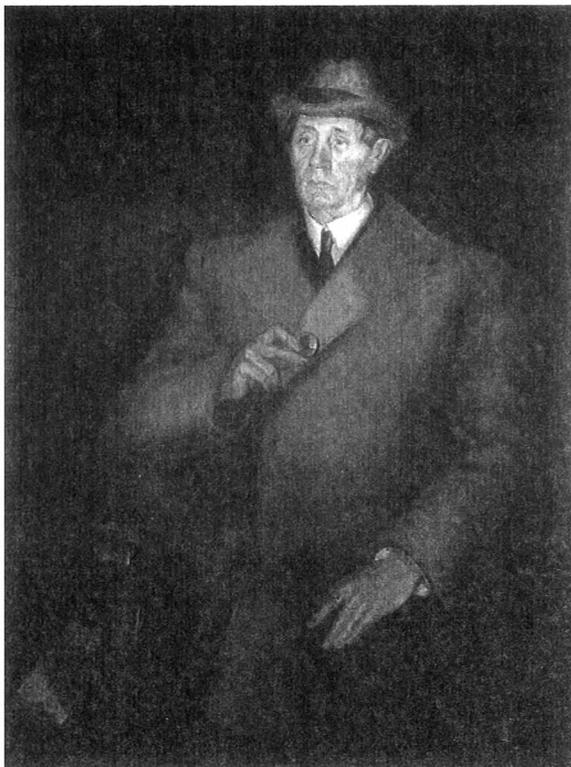


fig. 12.- DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ, *Retrato de José Martínez Ruiz*, 1942, Madrid, Colegio de los Padres Escolapios.

Es cierto que el pintor andaluz ha conseguido expresar plenamente la esencia del ser y del escribir azorinianos. No solo en la elección de los grises, que se esfuman en el azul, en el verde, en el marrón y el negro. Sino también en las formas regulares, armoniosas y bien marcadas del sombrero, del cuello de la camisa, del abrigo, del respaldo y de los brazos del sillón: claros signos de la incansable búsqueda azoriniana del equilibrio entre los opuestos. Hacia la ataraxia, meta ideal para Azorín, parecen propender también los ojos, de claridad cristalina y serena; la boca, entre seria y ligeramente sonriente; las manos, enjutas y cuidadas. Finalmente, hay dos objetos, en apariencia, insignificantes, pero en realidad de notable envergadura simbólica. Es decir una copia del periódico *Le temps* que se entrevé en la penumbra, por el suelo, y la pequeña lente en la mano derecha del escritor. El título del diario francés remite al doloroso sentimiento del tiempo que impregna la producción azoriniana y las

mismas *Memorias inmemoriales*, como hemos aludido anteriormente. Y con la lente el «miniaturista» Azorín –como lo llamaría Mario Vargas Llosa²³– «se dispone a examinarlo todo» (cap. XXVIII, p. 1120), a prestar la máxima atención a los nimios pormenores que encierran el sentido más profundo de nuestros días y quehaceres.



fig. 13.- SEBASTIÁN MIRANDA, *Estatueta de Azorín en bronce*, 1937, Monóvar, Casa-Museo «Azorín» (CAM).

Confusión de rasgos y sencillez volumétrica destacan en la obra, esta vez plástica, con la que cierro mi recorrido iconográfico-memorial azoriniano. Es una estatueta en bronce del autor (fig. 13), que Sebastián Miranda labró en 1937 en París²⁴: su fotografía acompaña el título de *Memorias inmemoriales* en la primera página de la segunda edición. Merece la pena detenerse un momento para describirla. El escritor, ya maduro, está sentado en un tosco bloque del que parecen salir, casi fundidas con el asiento, sus piernas cruzadas. Viste camisa, corbata, y pantalón estrecho, y está envuelto en un largo, cómodo gabán de pliegues esbozados apenas. En la mano izquierda tiene un libro. Por su mezcla pastosa de líneas y volúmenes, la estatueta de Miranda recuerda las esculturas de Auguste Rodin, partidario del «sentiment de l'inachevé»²⁵, tan afín a la idea azoriniana de lo inacabado e incompleto.

A diferencia de lo que ocurre con el retrato de Zuloaga, sobre la escultura del artista asturiano Azorín deja solo una cita fugaz: «como le hiciera una estatueta,

sentado, con un libro en la mano, un escultor amigo suyo, Sebastián Miranda [...]» (cap. VIII, p. 1071). Sin embargo, es interesante y elocuente el hecho de que el autor haya insertado este corto párrafo en un capítulo dedicado a la simplicidad a la que se ciñe X. Una simplicidad en el vivir y en el vestirse que metaforiza su estilo llano y denso:

Siempre, en el fondo, procuraba cerner cuidadosamente sus amistades. [...] Caminaba, a medida del avance de los años, hacia la mayor simplicidad. En su misma vivienda quiso simplificarlo todo. Le embarazaban, molestándole para sus pensamientos, los muchos muebles. [...] la modestia en el traje fue de par con la simplificación de su prosa. [...] El problema de la indumentaria lo trasladaba él, naturalmente, al problema del estilo. Procuraba escribir [...] de modo más claro que antes. Evitaba el doblar adjetivos; desdeñaba los efectos; decía las cosas directamente y sin aparatosas preparaciones. (pp. 1071-1072).

Y como «el arte de [...] Miranda estriba –según ya decía Azorín en 1921– en hacer resaltar en una personalidad la cualidad dominante»²⁶, se entiende enseguida que la estatuita de Azorín, con su atuendo y sus rasgos físicos tan esquematizados y condensados, ha logrado captar perfectamente el amor del escritor hacia la concisión lineal.

Sobre la tendencia azoriniana hacia la simplificación del estilo versan otros dos capítulos de *Memorias inmemoriales*, el XVIII («Carpintería, alfarería») y el XXXII («El estilo»), y varios apartados más, repartidos por el libro. Esta insistencia pone una vez más de relieve la importancia que reviste la escritura en las memorias de Azorín, y en todo su *corpus* literario. En el sucinto epílogo del libro («Quedaba algo –Autobiografía», pp. 1296-1301), nada nuevo se añade sobre la vida, la obra y el pensamiento del «autor de estas páginas» (p. 1296), pero el narrador hace hincapié en la absoluta e infatigable dedicación azoriniana al oficio de redactar:

No contaré el número de sus libros, obra de cincuenta; ni la profusión de sus artículos periodísticos. [...] Sigue, naturalmente, escribiendo nuestro personaje. No cesa en su empeño. No tiene más confortación en sus desmayos que el pergeñar artículos, cuentos, novelas y comedias. (p. 1297).

De todas formas, ¿la efigie de sí mismo que propone nuestro escritor en *Memorias inmemoriales* no es acaso una «mise en scène de l'écriture»²⁷, como lo es cada autorretrato? En la estela de su queridísimo Montaigne, una vez más Azorín se pseudo-pinta y define con jirones esparcidos, con silencios, con ausencias, al dejar asomar solo su fachada de letrado²⁸. Y a sus lectores parece sugerirles lo que el gran perigordino ambigüamente sostiene al principio de sus *Essais*: «je suis moi-même la matière de mon livre» («Au lecteur») ²⁹. «Yo soy mi libro», o, mejor dicho, «detrás de él me escondo y me refugio».

BIBLIOGRAFÍA

- Allet, Natacha, *Méthodes et problèmes – L'autoportrait*, Université de Genève, 2005, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/apintegr.html>
- Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Azorín, *Con Cervantes*, ed. Ángel Cruz Rueda, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1947 (2ª edición, 1981).
- , *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954.
- , *Crítica de años cercanos*, ed. José García Mercadal, Madrid, Taurus, 1967.
- , *Obras escogidas*, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, t. III (*Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario*).
- Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- Benito, Ángel, *Vázquez Díaz: vida y pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1991.
- Bernal Muñoz, José Luis, «Hacia una visión estética de la generación del 98», en *La mirada del 98. Arte y literatura en la Edad de Plata*, Madrid-Málaga, Ministerio de Educación y Cultura (Noventayocho-Comisión nacional para la conmemoración de 1898) – Diputación de Málaga, 1998, pp. 211-300.
- , *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001.
- Garavini, Fausta, *Mostri e chimere. Montaigne, il testo, il fantasma*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington D. C., National Gallery of Art, 1959 (trad. esp., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2003).
- Jurkevich, Gayana, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses, 1999.
- Londero, Renata, *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress, 1997.
- , «L'autoritratto reticente: Memorias inmemoriales di Azorín», *Rassegna Iberistica*, 60 (1997), pp. 15-25.
- , «Il primo Azorín e Montaigne: fra atarassia e scetticismo», en *Las conversaciones de la vispera. El Noventayocho en la encrucijada voluntad/abulia*, eds. José Manuel Martín Morán y Giuseppe Mazzocchi, Viareggio, Mauro Baroni, 1999-

2000, pp. 119-134.

Martínez Cachero, José María, «Azorín, *Memorias inmemoriales*», *Anales Azorinianos*, 5 (1996), pp. 175-183.

Montaigne, Michel de, *Essais*, edición presentée, établie et annotée par Pierre Michel, Paris, Gallimard, 1965, 3 tt.

Riopérez y Milá, Santiago, «Montaigne y Azorín: más allá de una influencia literaria», *Anales Azorinianos*, 3 (1986), pp. 179-206.

Vargas Llosa, Mario, «Epílogo-El miniaturista», en Azorín, *Páginas escogidas*, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Altea, Ediciones Aitana, 1995, pp. 455-462.

ICONOGRAFÍA (en orden cronológico)

Rembrandt van Rijn, *San Mateo y el ángel* (1661), París, Museo del Louvre.

Miranda, Sebastián, *Estatueta de Azorín en bronce* (1937), Monóvar, Casa-Museo «Azorín» (CAM).

Zuloaga, Ignacio, *Retrato de José Martínez Ruiz, «Azorín»* (1941), Madrid, colección particular.

Vázquez Díaz, Daniel, *Retrato de José Martínez Ruiz* (1942), Madrid, Colegio de los Padres Escolapios.

NOTAS

¹ «[...] un trait saillant de l'autoportrait [...] sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration». Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

² Sobre la naturaleza peculiar de la representación pictórica y de su percepción, remito al fundamental ensayo de Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington D. C., National Gallery of Art, 1959 (trad. esp., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2003).

³ En el mismo prefacio a *Pintar como querer*, el autor sostiene que la «eternidad» es la esencia más honda de la pintura (Azorín, *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, p. 6).

⁴ Por lo que se refiere a la crítica sobre estas peculiares memorias, ver José María Martínez Cachero, «Azorín, *Memorias inmemoriales*», *Anales Azorinianos*, 5 (1996), pp. 175-183; y Renata Londero, «L'autoritratto reticente: *Memorias inmemoriales* di Azorín», *Rassegna Iberistica*, 60 (1997), pp. 15-25.

⁵ Todas las citas de *Memorias inmemoriales* están sacadas de Azorín, *Obras escogidas*, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, t. III (*Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario*).

⁶ Según Pedro Azara, las imágenes de los retratos «son un medio para vencer al tiempo y reactualizar lo pasado» (Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 46).

- ⁷ «L'autoportrait vise à présenter le moi dans son essence intemporelle» (Natacha Allet, *Méthodes et problèmes – L'autoportrait*, Université de Genève, 2005, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/apintegr.html>. Por otro lado, en general, como subraya Gayana Jurkevich, «Azorín frequently attempted to suspend the inherent temporality of narrative through the spatializing poetics of ekphrasis, a topos that subverts the diachronicity of literature by recreating within the parameter of language art forms the synchronic and spatio-visual qualities of the plastic arts» (G. Jurkevich, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses, 1999, p. 88).
- ⁸ Se trata, respectivamente, de «La toledana» (cap. LXXIII), que había aparecido en *La Prensa* el 5 de marzo de 1944; y de «Salvadora de Olbena» (cap. LXXII), anteriormente publicado en *La Prensa* (19 de mayo de 1944).
- ⁹ El ángel en función de mensajero, guarda y fomentador de la creación artística aparece, por ejemplo, en el cuento «Las tres pastillitas» (*Blanco y Negro*, 13 de marzo de 1927; luego recogido en *Blanco en azul*, 1929), y en varios capítulos (IV-IX, XLVI-XLVII) de *Superrealismo* (1929).
- ¹⁰ Azorín, «Los ángeles» (1929), *Crítica de años cercanos*, ed. José García Mercadal, Madrid, Taurus, 1967, pp. 77-78.
- ¹¹ «Echevarría se ocupó fundamentalmente de la parte más profunda, más espiritual de sus retratados, buscando, por encima del parecido, la vida, la personalidad y el carácter». (José Luis Bernal Muñoz, «Hacia una visión estética de la generación del 98», en *La mirada del 98. Arte y literatura en la Edad de Plata*, Madrid-Málaga, Ministerio de Educación y Cultura (Noventa y ocho-Comisión nacional para la conmemoración de 1898) – Diputación de Málaga, 1998, p. 252).
- ¹² Pedro Azara, *op. cit.*, pp. 14 y 26.
- ¹³ *Idem*, p. 147.
- ¹⁴ El cuadro se halla en una colección privada madrileña.
- ¹⁵ Gayana Jurkevich, *op. cit.*, pp. 161-162.
- ¹⁶ Acerca de la relación entre Zuloaga y Azorín, desde su atormentada fase inicial en la primera década del siglo XX hasta la creciente admiración azoriniana por el maestro vasco a partir de 1912, ver José Luis Bernal Muñoz, *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001, pp. 135-141; y Gayana Jurkevich, *op. cit.*, *passim*.
- ¹⁷ El artículo también se recogió después en *Con Cervantes*, ed. Ángel Cruz Rueda, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1947 (2ª edición, 1981, pp. 103-108).
- ¹⁸ La disposición del retratado en primer plano, abriendo paso al panorama de cielos, nubes y campo castellano puesto detrás de su figura, es una característica frecuente en los cuadros de Zuloaga: ver, por ejemplo, el célebre *Gregorio en Sepúlveda* (1908), el *Retrato de Enrique Larreta* (1912), y *El Cardenal* (1912).
- ¹⁹ Ángel Benito, *Vázquez Díaz: vida y pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1991, p. 408.
- ²⁰ J. L. Bernal Muñoz, *op. cit.*, p. 159.
- ²¹ Azorín, «La cuestión Cézanne», *Destino*, 22 de enero de 1944; recogido en *Pintar como querer, op. cit.*, p. 206.
- ²² Azorín, «Vázquez Díaz», *Pintar como querer, idem*, p. 183.
- ²³ Mario Vargas Llosa, «Epílogo-El miniaturista», en Azorín, *Páginas escogidas*, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Altea, Ediciones Aitana, 1995, pp. 455-462.
- ²⁴ El original se puede ver hoy en la Casa-Museo «Azorín» de Monóvar. Una copia en yeso se encuentra en la Diputación Provincial de Alicante.

- ²⁵ Acerca de la afición de Azorín por Rodin, ver Renata Londero, *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress, 1997, p. 136.
- ²⁶ Azorín, «La íntima filosofía de un escultor», *ABC*, 16 de junio de 1921; recogido en *Pintar como querer*, *op. cit.*, p. 145.
- ²⁷ M. Beaujour, *op. cit.*, p. 144.
- ²⁸ Ver, al respecto, Fausta Garavini, *Mostri e chimere. Montaigne, il testo, il fantasma*, Bologna, il Mulino, 1991.
- ²⁹ Michel de Montaigne, *Essais*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, préface d'André Gide, Paris, Gallimard, 1965, t. I, s. p. Sobre la deuda filosófica azoriniana con respecto a Montaigne, ver Santiago Riopérez y Milá, «Montaigne y Azorín: más allá de una influencia literaria», *Anales Azorinianos*, 3 (1986), pp. 179-206; y R. Londero, «Il primo Azorín e Montaigne: fra atarassia e scetticismo», en *Las conversaciones de la víspera. El Noventa y ocho en la encrucijada voluntad/abulia*, eds. José Manuel Martín Morán y Giuseppe Mazzocchi, Viareggio, Mauro Baroni, 1999-2000, pp. 119-134.

***Le Portrait d'Azorín* par Zuloaga: le sujet égaré dans un miroir à deux faces**

Pascale Peyraga

Université de Pau et des Pays de l'Adour, France

El pintor y el poeta (Apólogo)

Un pintor hizo tan prodigiosamente el retrato de un poeta,
que trasladó al lienzo todo el espíritu del poeta.

El poeta se quedó sin espíritu.

Y no pudo ya escribir más.

Azorín¹

Introduction

Si toute œuvre d'art, activité humaine émise à l'adresse de l'homme, est le reflet et la représentation de celui-ci, nul genre ne signale mieux que le portrait la dimension humaine de la création artistique. Car l'homme ne se contente pas de s'y représenter indirectement et il n'y joue pas seulement un rôle de sujet (de créateur ou de récepteur), mais il s'érige au contraire en objet explicite de la création. Il devient ainsi, en théorie, l'axe de l'œuvre, la matière à traiter. Partant, le portrait s'impose comme un carrefour de subjectivités, la représentation imagée de l'homme convoquant par ailleurs de plus vastes champs d'application, qui révèlent le rapport

de l'être au monde. En témoignent les échanges intellectuels, esthétiques et amicaux entre Ignacio Zuloaga et Azorín, initiés au début du siècle avec la dédicace «Al pintor Zuloaga» de l'article «Los toros»², et qui se prolongèrent durant quelque quarante ans, avant de voir leur aboutissement dans le portrait que Zuloaga fit de son ami en avril 1941. Or, si ce portrait d'Azorín semble indissociable du lien intime tissé entre les deux artistes, plusieurs observations nous poussent à reconsidérer la signification de cette œuvre, bien au-delà de la seule reproduction iconique. En effet, le *Portrait d'Azorín* est l'un des derniers portraits de grand format dans lequel Zuloaga associe figure et paysage, ce qui lui confère une valeur emblématique. Par ailleurs, les polémiques créées autour de la «cuestión Zuloaga», à propos de ses représentations de l'Espagne et des Espagnols, laissent envisager que la portée des portraits dépasse amplement celle de la simple reproduction d'une personne. Enfin, cette interrogation ne peut être dissociée de la crise que connut le genre du portrait sous l'impulsion de l'art moderne, qui en modifia la nature de façon substantielle³, le portrait n'étant souvent qu'un prétexte permettant aux artistes d'affirmer leur propre attitude vis-à-vis du monde visible et de l'art.

En fonction de ces données, nous nous proposons de montrer qu'au-delà du simple portrait d'Azorín, ce tableau se construit comme un signe complexe. A travers le jeu entre l'artiste et le modèle, nous verrons qu'il n'est pas uniquement le témoignage d'une reconnaissance réciproque, et que s'il met en jeu l'interaction entre sujet et objet, celle-ci se redouble dans la tension entre intériorité et extériorité, référent et représentation. Nous nous interrogerons aussi sur la date tardive de sa création et constaterons qu'il n'aurait guère pu être peint plus tôt, étant moins élaboré comme une reconnaissance humaine que dans l'optique d'une pleine approbation esthétique.

I. Le sujet Azorín, modèle portraituré et objet d'étude

En décrivant le portrait d'Azorín par Zuloaga (fig. 14), Enrique Lafuente Ferrari évoque

uno de los más sensibles y menos enfáticos que hizo de sus compañeros de generación. Está Azorín de perfil, *abstraido, metido en sí, puro espíritu*. [...] Y hay entre la figura y el fondo como una *distancia infinita, más espiritual que atmosférica*.⁴

Nous sommes frappée, immédiatement, par l'introduction d'une terminologie abstraite qui envahit le commentaire de Lafuente, alors que les études sur le portrait⁵ tendent à définir le portrait pictural à partir d'une ressemblance visuelle, iconique –la représentation visuelle entretenant avec son objet un rapport analogique–, à la

différence du portrait littéraire qui requiert une abstraction mentale, le langage étant fait de signes littéralement abstraits par rapport à ce qu'ils désignent.

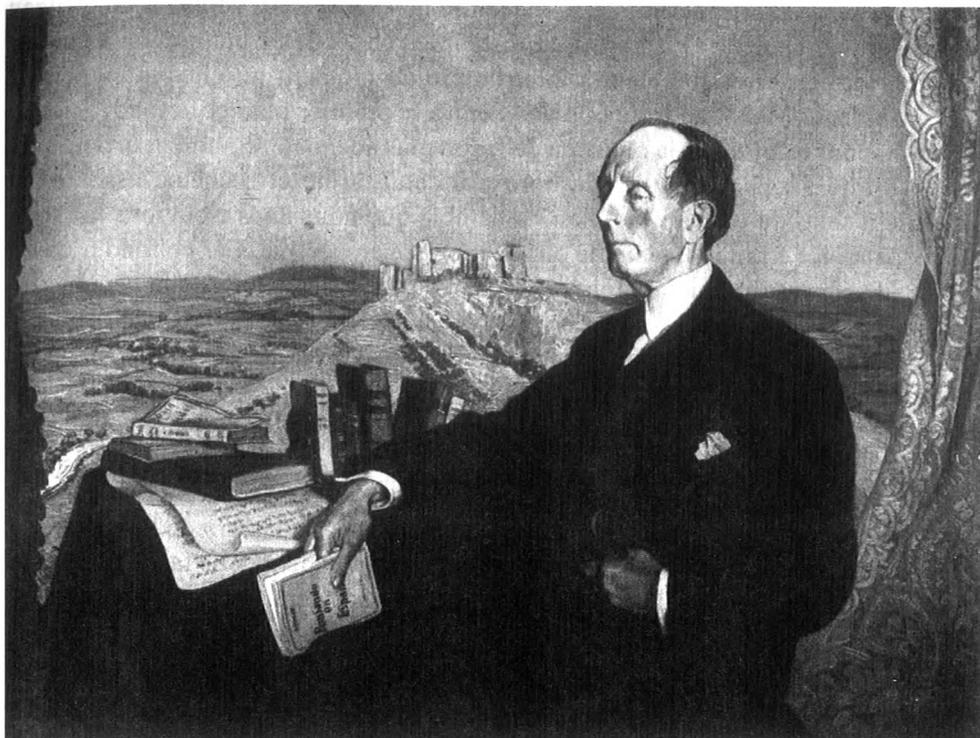


fig. 14.- IGNACIO ZULOAGA, *Portrait de José Martínez Ruiz, «Azorín»*, 1941, Madrid, Collection particulière.

Observons donc ce qui, dans le portrait d'Azorín, justifie l'*ekphrasis* de Lafuente Ferrari. Azorín est assis au premier plan, décalé vers la droite par rapport à la table sur laquelle se trouvent des livres semblant s'appuyer contre un mur invisible. Azorín, défini par ces attributs comme un homme de lettres, tient au bout des doigts l'ouvrage dont il est l'auteur, *Pensando en España*. N'étant pas vraiment de profil, ni de trois quarts, son regard échappe à la confrontation directe avec toute autre subjectivité, qu'il s'agisse de celle du peintre ou du spectateur. Derrière ses paupières à demi closes, ses yeux rêveurs ne fixent aucun objet, même si leur orientation nous conduit en diagonale vers la partie inférieure gauche du tableau, à l'instar de l'arête de son nez et de l'orientation de son bras droit qui dessinent une semblable ligne oblique, ligne venant seulement butter sur l'ouvrage précédemment cité.

Sur les côtés, fermant la composition, des rideaux que Zuloaga intercale entre le premier et second plan du tableau. Ce second plan, ou plutôt ce «fond», accueille

l'image d'un paysage aride, qui dessine une ligne d'horizon juste au dessus des épaules d'Azorín, de sorte que son visage se détache sur un ciel d'un bleu limpide, tout en faisant ressortir à sa gauche, au centre de l'œuvre, les ruines d'un château perché sur une hauteur. Observons un instant les bases de ce monticule: à gauche comme à droite, elles semblent s'interrompre au moment où elles atteignent la ligne du rideau. Mais que trouvons-nous entre le premier plan et le fond? Rien... ou plutôt, pour reformuler la question de façon plus adéquate, comment et pourquoi passe-t-on de l'espace douillet du bureau à celui, aride et rocheux, associé par Lafuente à celui du plateau castillan? Il semble que nous nous trouvions là face à une incohérence formelle, visuelle ou, du moins, perspective. Car ce fond n'en est pas un au sens traditionnel du terme, si l'on considère les règles de la *perspectiva artificialis*, qui a imposé, depuis la renaissance, ses normes à l'art occidental. Il n'est pas de plan intermédiaire, et tout se présente avec la même densité, la même transparence dans la lumière castillane. De fait, la composition d'ensemble, tout en jouant sur l'analogie du modèle, s'extrait de l'illusion de la perspective, tant géométrique qu'atmosphérique.

Les deux lieux décrits n'appartiennent pas à un même espace; ils ne sont pas continus mais contigus. C'est pour cela qu'on ne peut pas «passer» de l'un à l'autre, et c'est aussi pour cela qu'on ne peut pas se représenter, ni penser, de façon cohérente, l'unité spatiale du tableau. Il y a deux lieux, juxtaposés et tenus ensemble par la seule surface du tableau. Ce que nous avons interprété comme un «rien» est, en fait, un entre-deux lieux que le simple regard n'est pas apte à combler et qui introduit une rupture dans le code de l'image. Dans tous les cas, le lien entre premier plan et fond procède d'un mouvement de la pensée qui, seul, peut établir un lien entre ces plans discontinus, ce qui relègue le regard, primordial dans l'appréhension d'un art plastique, à une fonction subalterne, annexe.

Récapitulons: il y a une disjonction visuelle entre espace intérieur et espace extérieur, le lien ne pouvant être rétabli que par une activité intellectuelle; or, quel élément, nous l'avons vu, apparaît comme le prolongement du regard défaillant? Le livre -qui plus est constitué comme une somme de signes- recèle la clef du tableau, ouvre la porte des sens, celle du passage du premier plan au fond. Pris dans son sens littéral, le titre du livre, *Pensando en España*, offre un premier niveau d'interprétation. Il se réfère à une activité mentale, que l'on ne peut qu'associer à la posture méditative d'Azorín: le paysage du fond serait alors une image de l'Espagne, fruit de sa pensée projetée sur l'espace de représentation. Le tableau synthétiserait donc les capacités potentielles du portrait, qui vise non seulement à représenter les traits physiques d'une personne mais aussi à signifier l'état d'esprit du modèle, si l'on s'appuie, entre autres, sur la définition qu'Etienne Souriau donne du portrait dans son *Vocabulaire d'Esthétique*:

Au sens général, représentation d'une personne [...] Dans les arts plastiques, [...] le portrait est déjà interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de la physionomie, etc.⁶

Ainsi, s'il n'est guère surprenant de voir le portrait associer les deux pôles de l'apparence et de l'essence du portraituré, il est plus intéressant de constater, dès maintenant, que la composition de l'œuvre s'en fasse l'écho, et génère un discours méta-iconique en reproduisant dans sa structure les fondements matriciels du portrait liés, à plusieurs titres, à l'extériorisation d'une intériorité, extériorisation que signifie de façon explicite l'étymologie du terme. Si Roque Barcia⁷, faisant appel à la base latine *re-traho*, souligne la capacité du portrait à reproduire, à travers l'imitation, une réalité servant de modèle, nous préférons mettre en exergue l'une des implications de cette étymologie soulignée par Steffano Zuffi:

La palabra 'retrato' deriva del latín re-traho, y tiene un recorrido etimológico muy parecido al del término análogo 'portrait', derivado de pro-traho. En ambos casos la traducción exacta del latín indica la acción de 'sacar fuera'.⁸

Il s'agit donc, avec le portrait, de générer un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, de «faire sortir de» ou d'«attirer à soi», de révéler l'essence du portraituré. Et il est d'ailleurs surprenant de constater avec quelle intuition Azorín, dans le chapitre des *Memorias inmemoriales* intitulé «Iconografía», met en avant cette même capacité du portrait à extraire l'essence des modèles, à les faire «sortir d'eux-mêmes»:

—¿Y por qué quieres que hable de los retratos que me han hecho?

—Para saber si sabes la semejanza o desemejanza del retrato con tu persona. [...] ¿Parecido o no parecido en Zuloaga y en Vázquez Díaz?

—No importa el parecido físico; sí el moral. Moralmente sí podemos salir, no mucho, de nosotros mismos. Y yo creo que Zuloaga y Vázquez Díaz han puesto en sus retratos la atmósfera espiritual que todo retrato debe tener.⁹

Mais ce mouvement d'extraction n'implique pas tant le modèle que celui qui l'a choisi comme tel, la structure révélée appartenant au moins autant à Zuloaga qu'à Azorín. Car le portrait implique non seulement une reproduction iconique mais aussi la reconnaissance préalable d'un modèle, une réduction de la distance entre l'autre et soi-même, entre le peintre et son modèle.

Et avant de passer, justement, au sujet portraiturant et à sa présence dans l'œuvre, nous reviendrons un instant sur l'ouvrage de *Pensando en España*, dont nous sommes loin d'avoir épuisé la fonction dans le *Portrait d'Azorín*. Donnant un contexte à la scène représentée, puisqu'il fut écrit en 1939, il ouvre sur de nouvelles

interprétations. Il n'est pas fortuit que le titre de *Pensando en España* suggère une distance, morale ou géographique, vis-à-vis de l'Espagne, car il fait référence à la période où Azorín vivait à Paris, entre 1936 et 1939. Si, au moment où le portrait fut réalisé, en 1941, aussi bien Azorín que Zuloaga étaient revenus en Espagne, il ne fait pas de doute que l'œuvre matérialise le souvenir nostalgique de l'exilé et, plus encore, la réduction psychique de la distance entre ces deux espaces non continus que sont Paris et le plateau castillan¹⁰. De fait, *Pensando en España*, titre d'une œuvre de l'exil, recrée un chaînon manquant, abstrait, entre le premier plan et le fond, apparaissant comme le lien médiat entre l'attitude méditative d'Azorín et le paysage situé derrière celui-ci, entre le lieu physiquement occupé et le lieu rêvé. En esquissant le portrait d'Azorín, Zuloaga a ébauché un bref récit, dont le caractère fictif ne pouvait faire aucun doute et que nous formulerons en ces termes: «Lorsque Azorín pense, mélancolique, à l'Espagne, surgit dans son esprit un paysage de Castille». Mais si le spectateur peut décomposer cette fiction, il n'est toutefois pas invité à y entrer, cette structure imaginaire étant fermée sur elle-même, nous conduisant dans une forme de spécularité d'Azorín à Zuloaga et de Zuloaga à Azorín.

II. L'artiste e(s)t le modèle? Deux subjectivités face-à-face

Nous avons montré que la composition du *Portrait d'Azorín* jouait sur la tension entre intériorité et extériorité, rendant visible les pensées d'Azorín, tout en mettant en évidence le processus mis en branle par le portrait. Mais ce jeu entre intériorité et extériorité a beau illustrer la situation référée –l'écrivain exilé en train de méditer et de se représenter sa vision de l'Espagne–, il concerne au moins autant l'émetteur du portrait, le peintre, que le sujet portraituré. En effet, l'idée de représentation suppose de la part du sujet descripteur la reconnaissance d'un modèle préalable, qui est toujours la représentation mentale d'une première réalité extérieure et qui implique le passage entre le monde extérieur et la conscience humaine. C'est à partir de ce modèle que la représentation peut être menée à son terme, conséquence d'une intériorisation indissociable d'une extériorisation ultérieure de la part du sujet-artiste. En ce sens, le portrait est la rencontre de deux subjectivités, et se définit en termes de médiations, comme «une relation de regards plus ou moins fantasmée entre l'artiste, le modèle et le regardant»¹¹, l'image figée n'étant que le signe ultime de cette relation.

Or, si nous avons déjà constaté que Zuloaga construisait un discours interprétatif d'Azorín, par le recours à une construction mentale, nous ne pouvons mesurer la place occupée par le peintre lui-même dans ce portrait sans évoquer les rapports qu'il entretient avec ce même genre.

Nous rappellerons d'abord que si Ignacio Zuloaga développa une intense campagne de portraitiste «mondain» entre 1908 et 1918, donnant naissance à l'image d'un Zuloaga «commercial», il refusa souvent d'accepter des modèles qui n'éveillaient pas d'émotion en lui, et les nombreux portraits de ses proches révèlent la charge affective présente dans ses portraits. Est significative, à cet égard, l'entrevue donnée à Catherine Sprohenle pour *The Saturday Evening Post*, dans laquelle il expose sa conception du portrait:

Quando pinto un retrato, lo que me interesa, en realidad, es hacer un cuadro. Si al que lo ha encargado no le gusta, le digo inmediatamente: no vale la pena, me lo quedo; yo he pintado un cuadro, que es lo mío, y un retrato es un cuadro en el que la figura es una determinada y nada más; pero para el parecido están los fotógrafos.¹²

Ainsi pour Zuloaga le portrait ne s'épuise-il pas dans la représentation du personnage, celle-ci n'étant qu'une «determinada y nada más». Cette conception du portrait justifie que Zuloaga ait recours à des temps de pose très variables en fonction des modèles, la durée des séances étant d'autant plus courte que l'osmose avec le modèle était grande. Or on sait, selon un témoignage de Lafuente Ferrari, présent le jour où Zuloaga entreprit le portrait d'Azorín, que le peintre n'exigea de lui qu'un temps de pose minime, sachant pertinemment quelle image il voulait donner de lui.

Après avoir réalisé la tête d'Azorín sur une feuille, il la transféra ensuite sur la toile afin d'en extraire l'essentiel. L'image d'Azorín est celle que véhiculent traditionnellement les photographies et les caricatures, l'image ascétique de l'écrivain replié sur lui-même, qu'accentue Zuloaga en faisant que le regard d'Azorín ne puisse pas rencontrer celui du spectateur. Tout autant qu'une image véridique, cette image est celle qu'Azorín transmet de lui-même dans ses écrits, une vision construite, littéraire, et sur laquelle nous reviendrons puisque c'est aussi cette vision littéraire qui conditionne, pour partie, la présence du paysage dans le tableau. Et c'est avec le paysage justement, avec la composition du tableau, que l'empreinte de Zuloaga s'impose nettement. Certes, ce paysage se justifie par rapport au «sujet Azorín», puisqu'il renvoie à son attachement pour le paysage castillan, présent dans nombre de ses œuvres. Mais en 1941, quand Zuloaga peignit Azorín, la composition adoptée, qui associe deux lieux disjoints, est avant tout *la* marque de fabrique de Zuloaga, et le portrait d'Azorín est l'un des derniers tableaux dans lequel il applique cette formule de l'œuvre double inaugurée en 1897, avec son *Autoportrait en tenue de chasse*. Basée sur un contrepoint entre figure et paysage, cette constante suppose en outre un décentrage des figures, reléguées sur les côtés de façon à ouvrir la composition sur le paysage. Appliquée à des personnages connus ou anonymes, cette formule scelle, avec *Le nain Gregorio, le porteur d'outres* (1907, 127 x 124 cm, Saint Pétersbourg) ou encore *Femmes de Sepúlveda* (1909, 180 x 210 cm, Mairie

d'Irún, Guipuzcoa) (fig. 15), l'indissociabilité de l'homme et du paysage, la création de paysages de l'âme.

Nous voilà bien avancée. Dans le portrait d'Azorín, le paysage du fond ne serait-il qu'un caprice de Zuloaga, l'expression de sa manière? Et Azorín dans tout cela?



fig. 15.- IGNACIO ZULOAGA, *Femmes de Sepúlveda*, 1909, 182 x 213 cm, Mairie d'Irún, Guipuzcoa.

Nous sentons bien que le paysage se constitue en nœud de lecture de ce portrait, qu'il crée un pont, une interface entre Azorín et Zuloaga. Sa présence, justifiée par rapport à la place qu'occupe la Castille dans les récits d'Azorín, l'est aussi par rapport à Zuloaga. Quoi d'étonnant à cela, d'ailleurs, quand le paysage de Castille est un thème de la génération de 98, commun à Zuloaga, Unamuno, Baroja et Azorín, se trouvant au centre de leurs préoccupations esthétiques et idéologiques? De Zuloaga, Unamuno affirmait que ses paysages étaient le prolongement de l'homme¹³, que l'«âme» des hommes castillans était dans ses paysages¹⁴. De même en va-t-il pour Azorín qui, considérant la capacité du paysage à évoquer la sensation des choses

invisibles, est en parfaite harmonie avec la célèbre phrase de Amiel: Si «un paysage [réel] est un état d'âme, il doit pouvoir être représenté dans un paysage peint»¹⁵ –ou décrit, ajouterons-nous–. Le paysage serait donc le point commun entre les deux artistes, la reconnaissance de l'un par l'autre étant liée à la possibilité pour chacun de se projeter sur le paysage. Finalement, le dialogue entre les deux artistes ne se fait pas directement, ne donne pas lieu à un véritable face-à-face. Si le portrait d'Azorín renvoie à Zuloaga, ce n'est pas à travers un regard frontal, le regard d'un artiste plongeant dans le miroir de l'autre, mais à travers un regard biaisé, qui passe par des termes médiats, des terrains de rencontre qui ne peuvent faire l'économie du paysage ou du livre ou, plus encore, de l'action conjuguée du paysage et de la littérature.

III. La rencontre de deux esthétiques

S'il y a un processus de reconnaissance, ce n'est donc pas simplement entre deux individus, entre deux amis qui se respectent, ce que confirment aussi bien les éléments intrinsèques qu'extrinsèques de l'œuvre. D'une part, si ce portrait avait simplement signifié la reconnaissance d'une amitié, Zuloaga l'aurait réalisé depuis bien longtemps, lui qui multiplia les portraits de ses amis artistes au cours des années 1910-1930¹⁶, époque à laquelle il entretenait déjà des liens d'amitié avec Azorín¹⁷. D'autre part, les propres éléments du tableau nous détournent de celui qui, d'après le titre, en est le centre: rappelons en premier lieu que la figure de l'artiste est décalée par rapport à l'axe médian du tableau. Sous l'action du décentrement, c'est aussi le sujet du tableau qui se déplace: le modèle se subordonne au paysage, laissant s'imposer au centre du tableau les ruines du château de Jadraque... Pas totalement éclipsé, il est présent, en marge, donnant à voir, en plein cadre, le produit d'une activité qui reste à définir. Revenons donc à la question de base. A quoi le tableau fait-il réellement référence? Nous en étions restée à un rapport de l'homme au paysage, semblable chez Zuloaga et chez Azorín. Nous passons donc d'une première fiction, «Azorín, mélancolique, se représentant l'Espagne depuis son exil français», à une autre interprétation, plus abstraite, englobant aussi bien le peintre que son modèle: «le paysage, prolongement de l'âme humaine». Mais ce n'est pas si clair: là encore, une objection s'impose. Si tel était le discours du tableau, rien n'aurait empêché Zuloaga de le peindre avant. Or, nous avons l'intuition que jamais Zuloaga n'aurait pu réaliser ce tableau plus tôt. L'expérience de l'exil est indéniable, mais elle ne suffit pas. Il faut, encore, pour reconstituer la stratégie de Zuloaga, revenir:

- sur la composition et l'élaboration du tableau
- sur les relations entre les deux artistes
- sur l'ensemble de l'œuvre de Zuloaga

Donc, reprenons: nous n'avons pas suffisamment pris en compte un aspect capital du tableau, lié à l'apport de la figure même d'Azorín par rapport à une composition maintes fois éprouvée: c'est un écrivain –qui écrit aussi des critiques d'art–. Zuloaga essentialise cet aspect, le rend emblématique en l'entourant de livres, le saisissant dans une activité mentale, dans son rapport avec le paysage. Or, pour tout artiste, ce rapport entre l'être et le monde se manifeste dans l'art et prend forme dans le développement d'une esthétique particulière. Ainsi, lorsque le portraituré est un artiste, la composition s'enrichit d'une valeur ajoutée, et acquiert un niveau de communication additionnel.

C'est aussi en considérant ce niveau de communication, lié à l'univers de l'artiste, à son esthétique, que nous examinerons les conditions d'élaboration du tableau. Nous sommes en 1941; Azorín a soixante-huit ans, Zuloaga, soixante et onze. Deux hommes d'âge avancé, mais surtout, deux artistes parvenus au bout de leur cheminement créatif. Jusqu'à présent, nous nous sommes attardée sur le regard de Zuloaga sur Azorín, tout en précisant que tout portrait impliquait un processus de réflexion, voire de réflexivité dans le cas d'un artiste perçu par un autre artiste. Or, la vision d'Azorín sur Zuloaga, élaborée dans une quinzaine d'articles s'échelonnant globalement entre 1910 et 1941¹⁸, est marquée par une évolution profonde. Ce renversement est rendu palpable par la comparaison entre l'un des premiers articles consacrés à Zuloaga, en 1910, «La España de un pintor»¹⁹ et son pendant de 1939, «El pintor de España»²⁰, ainsi que dans le renversement spéculaire subi par le titre. En 1910, Azorín nie l'aptitude de Zuloaga à synthétiser l'Espagne et rejette la proposition selon laquelle «se dice que el pintor Zuloaga es el pintor de España», restreignant par le titre de «La España de un pintor» la propension du peintre à tendre vers l'universalité. Surtout, Zuloaga ne donne pas de l'Espagne, selon lui, une image véritable mais une représentation partielle et fautive²¹.

Ce jugement critique subit un infléchissement significatif dans les articles de 1912²² et de 1917²³, dans lesquels il concède à Zuloaga une capacité à se dégager d'une vision superficielle pour atteindre l'essence de l'Espagne. Mais perçoit toujours le reproche selon lequel la réalité seconde que cherche le peintre n'est jamais qu'une vision littéraire de l'Espagne, artificiellement construite:

La fórmula de nuestro Zuloaga es ésta: nada de realidad *tal como es*; estudiemos los grandes maestros; expresemos, no la primera y ostensible primera realidad, sino una *segunda realidad*.²⁴

Zuloaga –según nos advierte Frenzi– toma numerosos apuntes, sí, pero no son apuntes *gráficos*, sino *literarios*. Su procedimiento es análogo al de un novelista.²⁵

Ce caractère «littéraire» de l'œuvre de Zuloaga a de tout temps été remarqué par les critiques, parmi lesquels Manuel Abril²⁶, qui a commenté la manière dont

Zuloaga puisait dans les musées et dans les livres afin d'élaborer sa conception de l'Espagne. Ce qui est plus étonnant, c'est qu'Azorín condamne une esthétique qui pourtant est la sienne. Nous touchons du doigt la grande contradiction du monovéran, finement analysée par E. Inman Fox: tout en promouvant une esthétique empirique du prosaïque, sa propre sensibilité domine la manière dont il interprète le monde externe, jusqu'à faire perdre à la réalité observée sa valeur objective:

Aunque pueda parecer paradójico, el hecho es que Azorín, el llamado artista del detalle, de lo cotidiano, de lo vulgar, llega a desrealizar el mundo externo a través de su esfuerzo por minimizar sus relaciones temporales y espaciales de tal punto que todo tiende a quedar en una descripción de la misma experiencia de conocer. Poniendo así el mundo real «a distancia» o «entre paréntesis», practica una especie de reducción fenomenológica.²⁷

Surtout, il apparaît que les choses décrites par Azorín n'appartiennent que rarement à une réalité concrète ou appréhendée par les sens. Les villages vétustes, les paysages d'Espagne dont il parle tant, sont des images trouvées dans d'autres textes écrits (dans des œuvres littéraires ou historiques, des encyclopédies...), et quand il observe la réalité, un texte littéraire vient nourrir l'interprétation de cette réalité²⁸. C'est ainsi qu'Azorín, au lieu de peindre les choses finit par dépeindre l'idée qu'il s'en fait. Il en résulte que le véritable «objet» contemplé par Azorín n'est plus la réalité de l'Espagne, la référence constante à la littérature dans son œuvre transformant celle-ci en littérature sur la littérature, et son discours en discours métalittéraire. Paradoxale, donc, est la position qu'il adopte face à un Zuloaga «littéraire», donnant à voir une réalité seconde, et beaucoup plus cohérent est le virage qu'il prend après 1939. C'est l'exil parisien qui détermine le rapprochement esthétique et définitif dans «El pintor de España», l'éloignement faisant évoluer la vision d'Azorín qui se rapproche de celle de Zuloaga, immuable au fil des ans. «El pintor de España», article qui fut ensuite repris pour servir d'Epilogue à *Pensando en España*, révèle l'aboutissement de ces deux trajectoires en un même point, à travers un dialogue dans lequel se confrontent les expériences de deux hommes d'âge mûr, Azorín et Zuloaga:

—En París al cabo de tres años de constante París, he acabado de ver yo a España —dice el otro caballero—. Sólo cuando he estado fuera de España he sentido con toda intensidad a España.

—¿Es usted o soy yo el que está hablando? Porque a mí me ha sucedido lo mismo. De este estudio ha salido mi España. Y no hubiera podido salir, tal como es, de un estudio español.²⁹

Le changement perçu par Azorín est durable, l'écrivain reprenant les mêmes idées, sous une autre formulation, dans *París* (1945)³⁰ et dans les *Memorias inmemoriales* (1946)³¹, œuvres dans lesquelles il conclut sur la concorde sincère entre les visions intérieures des deux artistes, enfin établie en 1939:

Tres años sin visión material, sí imaginativa, de la realidad española.
Al volver a España me dió su rostro, de pronto, la verdad de la pintura de Zuloaga. [...] *La visión interior que yo tenía de España enlazaba con la visión de Zuloaga.*³²

L'exil est bien au centre de la problématique du tableau, non pas uniquement pour les raisons humaines pressenties mais surtout pour des raisons esthétiques, dans la mesure où il est à l'origine de l'évolution d'une sensibilité, d'une conception de l'Espagne et, plus largement, du rapport entre l'artiste et le monde («la realidad circundante es una creación del artista»). Mais si la correspondance artistique est enfin atteinte en 1939, et verbalement explicitée par Azorín, peut-on dire que le tableau, par sa composition, soit aussi la manifestation de cette rencontre esthétique?

C'est en revenant au point de départ que les choses s'organisent. Zuloaga a inventé une fiction et le caractère fictif de la mise en scène, on ne peut plus artificielle, théâtrale, ne fait pas de doute. Il y reprend une composition qui est devenue sa marque de création mais qui s'enrichit, dans le cas présent, d'un jeu entre intériorité et extériorité. Celui-ci reproduit le mécanisme d'élaboration du portrait et, plus largement, celui de la création artistique qui finit par prendre le dessus sur le thème du portrait. En effet, nous avons vu que la composition, par sa spécificité, remettait en question la fonction centrale de l'être représenté et problématisait le sujet du tableau.

De surcroît, l'absence de continuité spatiale entre les deux lieux du tableau, déjà analysée à un premier niveau, fait du paysage une sorte de «tableau dans le tableau». Or, selon André Chastel, quand le peintre peint «un tableau dans le tableau», celui-ci présente souvent le «scénario de la production»³³. Ce processus est accentué par le fait que l'écrivain, Azorín, est présenté dans son cabinet de travail, ce qui a souvent été interprété –et l'on peut repenser au célèbre portrait de Zola par Manet (1868)– comme un autoportrait dévié du peintre dans son atelier: il se met en abyme dans la mise en scène de l'écrivain, il tente de saisir sur le vif les mystères de la création. Mais cela va plus loin, car dans le cas présent, Azorín n'est pas «dans» le tableau mais est peint «sur» le tableau. Il est sur son bord, à la limite entre son espace fictif et l'espace réel d'où nous le regardons. Il est maintenu en cet endroit, en cet entre-deux, grâce au rideau de droite dont les deux parties, déployées sur deux plans, enserrent la silhouette d'Azorín et la maintiennent sur le bord du tableau, sur la limite de l'espace de représentation. Cette disposition du rideau n'est pas sans conséquence sur la définition de la figure d'Azorín: la partie inférieure le projette sur la surface du tableau, semblant presque l'en exclure, pour le maintenir dans l'espace du spectateur, donnant alors à voir, grâce à la composition, la tension entre l'espace du réel et l'espace fictionnel. Mais la figure d'Azorín n'en demeure pas moins représentation, étant sans épaisseur, écrasée entre les deux plans rapprochés du rideau. S'établit alors une gradation, une hiérarchie dans la composition du tableau puisque le paysage présent derrière lui a un degré de fictionnalité plus élevé,

puisqu'il est représentation fruit d'une représentation, étant le produit de la figure d'Azorín peinte dans le tableau. L'on est tentée de déduire, en observant le processus induit par le tableau et en repensant aux caractéristiques esthétiques d'Azorín et de Zuloaga, que ce que l'on nous donne à voir, ce n'est pas tant un paysage dont le référent serait la nature, qu'un paysage dont le référent est déjà une représentation, qu'elle soit littéraire ou picturale, qu'elle appartienne à Azorín ou à Zuloaga. Nous disons à Azorín ou à Zuloaga, car le *Portrait d'Azorín* étant à la fois matérialisation du processus créatif et reprise explicite de la «maniera de Zuloaga», la translation nous conduisant de l'acte créateur d'Azorín à l'acte créateur de Zuloaga n'en est que plus aisée, le *Portrait d'Azorín* devenant paradigmatique de l'activité créatrice. Ce paradigme, ce modèle reproductible sous-jacent à l'œuvre l'extrait des strictes contingences, et nous autorise à résumer la fiction du tableau par cette phrase simple: «Zuloaga a représenté le processus de création». Mais il manque encore à confirmer le dernier point de notre hypothèse selon lequel ce processus de création se redouble -la création ayant pour référent une représentation- pour retrouver la petite histoire mise en scène par le tableau.



fig. 16.- IGNACIO ZULOAGA, *Portrait de Maurice Barrés*, 1913, 203 x 240 cm, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou.

Faisons appel, pour ce faire, au corpus zuloaguien. Nous remarquons d'abord que, si l'on y retrouve régulièrement la composition figure/fond, celle-ci ne s'applique que rarement à des artistes, ne venant pas systématiquement servir la thématique de la création. Les seules exceptions, quasiment, figurant à côté du *Portrait d'Azorín*, sont les portraits de l'écrivain argentin Enrique Rodríguez Larreta (1912) et du français Maurice Barrès, amis de Zuloaga en France. Zuloaga fit le portrait de Barrès en 1913 (fig. 16), un an après la publication par celui-ci de *Greco ou le secret de Tolède*, Enrique Larreta ayant, quant à lui, publié *La gloria de don Ramiro*, œuvre dédiée à son ami Zuloaga, en 1908. Or, les productions artistiques de Barrès, Larreta et Azorín révèlent des points communs, tous ces artistes étant maîtres dans l'art des associations subjectives entre paysage et état d'esprit. Par ailleurs, dans *La Gloria de don Ramiro*, qui a comme décor la Avila des temps de Philippe II, Larreta guide le lecteur dans une galerie peuplée des portraits de Vélasquez, du Titien, du Greco, et Maurice Barrès, dans *Le Greco ou le secret de Tolède*, adopte lui aussi une attitude littéraire face au monde, par le recours aux nombreuses références artistiques à travers lesquelles il dessine Tolède. Comment, alors, ne pas interpréter les deux fonds d'Avila et de Tolède, présents derrière chacun d'eux dans les portraits faits par Zuloaga de la façon suivante: Cette Avila et ce Tolède sont, certes, des paysages de l'âme, mais ce sont, avant tout, des représentations de représentations, les représentations de cette «réalité seconde» chère à Zuloaga, des images cherchant à imiter, non pas le réel, mais des représentations éminemment culturelles. De même en est-il pour le paysage peint derrière Azorín, qui n'est jamais que la représentation picturale des paysages littéraires de Castille qui peuplent son univers narratif.

Par conséquent, le monde réel disparaît comme référent et, par ailleurs, le sujet (le modèle du portrait) n'est plus perçu comme tel mais uniquement dans sa relation avec un univers de représentation, dans son activité créatrice. Il n'est donc plus «sujet représenté» mais «moteur de la représentation», représentant –de plus– un objet qui n'est pas issu du réel mais d'un univers imaginaire.

Tout bien considéré, la rencontre entre Zuloaga et Azorín est avant tout celle de créateurs, de deux esthétiques fondées non pas sur la reproduction de référents réels mais de référents fictionnels. Ainsi, le *Portrait d'Azorín* est, plus que le miroir d'un «Je» se cherchant à travers le miroir du monde, le fruit de deux miroirs conjugués, ou d'un miroir à deux faces, le miroir de Zuloaga cherchant Azorín à travers ses images du monde, et vice versa. Voici enfin la phrase élémentaire que nous cherchions: «Zuloaga a représenté le double processus de la création» ou, plutôt, et comme nous allons le voir, «Zuloaga a représenté le mirage de la création».

IV. Le sujet égaré dans un miroir à deux faces

Malgré le statisme, l'immobilité apparente la composition, celle-ci nous entraîne dans un mouvement sans fin, puisqu'elle invite à un retour de l'œuvre sur elle-même en même temps qu'elle nous projette en dehors d'elle, lorsqu'elle se redouble dans les références intraiconiques des portraits de Barrès et de Larreta. Surtout, elle engage à un échange permanent et réciproque entre l'activité artistique du peintre et celle de l'écrivain, à la confrontation des représentations picturales et verbales. Cette projection de l'une dans l'autre, si souvent désirée par Azorín³⁴, est mise en pratique par Zuloaga lorsqu'il reconstitue, dans son tableau, de façon symbolique, le processus de création d'Azorín et qu'il rend visible –par l'inclusion de l'image de *Pensando en España*– la production verbale d'Azorín, procédant à la façon d'une *ekphrasis* –en quelque sorte inversée– dans la mesure où il met les choses «sous les yeux». Et s'il n'est pas anodin que l'espace plastique accueille en son sein du langage et produise une confluence interne entre texte et image, entre la production de l'écrivain, Azorín, et celle du peintre, Zuloaga, cette inclusion produit une onde de choc puisqu'elle enjoint le spectateur à un retour intertextuel vers l'ouvrage cité, *Pensando en España* (fig. 17).

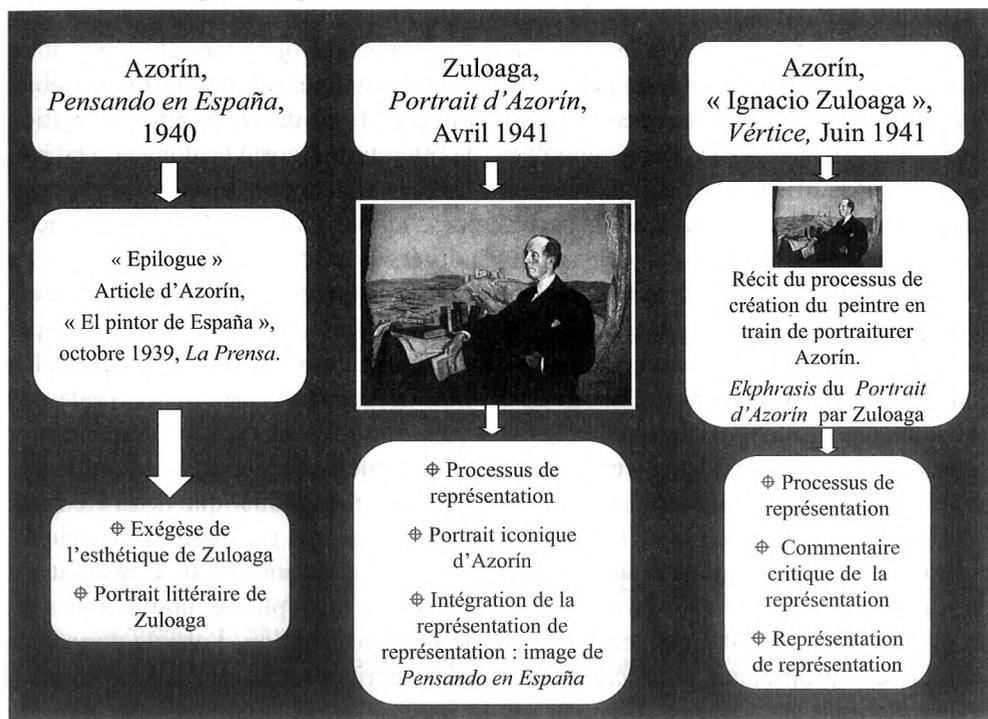


fig. 17.- Un métalangage pluriel: *ut pictura poesis*...

Or, souvenons-nous que celui-ci s'achève sur un épilogue qui n'est autre que la reprise de l'article précédemment cité, «El pintor de España», significativement consacré à Zuloaga: Azorín y réalisant l'exégèse de l'esthétique de Zuloaga et concluant ses propos sur la description d'un Ignacio Zuloaga mélancolique, «sentado en el bajo diván, que escucha con la cabeza gacha, casi oculta entre las manos», il se crée une translation de l'activité de l'écrivain à celle du peintre, du tableau de Zuloaga à l'article d'Azorín, qui conjuguent l'un et l'autre l'image de l'artiste à celle de sa production, produisant un double métalangage. De fait, le jeu intertextuel nous confirme dans la compréhension de l'interprétation du tableau de Zuloaga conçu en réponse à l'évolution critique d'Azorín. Au-delà de l'accord entre les deux artistes, il nous conduit sur le chemin du rapprochement entre les arts, vers le concept du *ut pictura poesis* (il en est de la poésie comme de la peinture), mais pas dans le sens envisagé par les arts depuis la récupération de la formule incluse dans l'*Épître aux Pisons*, qui plaçait ces deux «Sisters arts» dans une même perspective de la *mimésis*, d'imitation de la nature: ici, ce qui est clairement représenté dans les deux arts, ce n'est pas un être ou une chose mais leur représentation: ce n'est pas la nature, mais le paysage, ce n'est pas Azorín, mais la représentation que Zuloaga s'en fait. Imiter l'imitation, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, tel est le travail esthétique que poursuivent les deux artistes, qui finissent par en perdre tout contact avec le référent du réel. Car si la création de l'écrivain se projette dans le miroir d'un autre art, par une représentation picturale à la fois transitive (elle donne à voir l'objet décrit) et spéculaire (elle emblématise le travail esthétique de l'écrivain), la création du peintre se trouve à son tour récupérée par la littérature, Azorín prolongeant en juin 1941, dans un article intitulé «Ignacio Zuloaga»³⁵, la dialectique de renvoi permanent entre peinture et littérature, entre le portrait du peintre et celui de l'écrivain, de façon à créer, à distance, un retour continu de l'un vers l'autre. Il n'est pas anodin d'y observer, dans un premier temps, la convergence du texte et de l'image, grâce à l'inclusion révélatrice, en marge du texte, de reproductions de portraits réalisés par Zuloaga –parmi lesquels celui d'Azorín–, inclusion qui répond bien entendu à celle, dans le *Portrait d'Azorín*, de l'image de *Pensando en España*, ouvrage évoquant le personnage de Zuloaga. Les similitudes vont plus loin, Azorín s'étant ingénié à tisser un réseau de correspondances en miroir entre le tableau de Zuloaga et son propre texte: ainsi, l'action se déroule, elle aussi, dans le lieu emblématique de la création, l'atelier d'Ignacio Zuloaga et l'article retrace le processus de création du peintre, en train de réaliser, qui en aurait douté, le portrait d'Azorín, dont le résultat est ensuite décrit par l'écrivain lui-même. Nous sommes donc placée, une fois de plus de plus, devant un redoublement multiple de la représentation, l'article donnant à voir, au sens propre, une première représentation de représentation –la reproduction photographique du *Portrait d'Azorín* par la revue *Vértice*–, puis une narration du

processus de représentation et nous offre enfin l'*ekphrasis*, le commentaire critique réalisé à l'issue de cette production. Finalement, si ces deux œuvres n'engagent pas, cela va sans dire, à un contact avec l'univers réel, elles ne laissent pas non plus le spectateur ou le lecteur s'attarder sur un univers de représentation, le maintenant sur l'entre-deux de l'œuvre absente, qu'il s'agisse d'une œuvre en cours de création ou d'une œuvre dont on nous donne un commentaire forcément déficient, la dialectique du renvoi permanent, lié à l'altérité du pictural et du verbal, amenant à la conclusion que la traduction de l'un dans l'autre est impossible.

Nous aimerions à présent revenir sur le thème initial qui était celui du portrait d'Azorín. Nous serions-nous à ce point éloignée du genre du portrait que nous aurions définitivement perdu la trace du modèle, égaré dans le miroir à deux faces de la représentation? Ce serait faire fi de la fonction première du portrait, ou du moins la plus ancienne, présente dans l'Égypte antique³⁶, à savoir sa fonction funéraire, commémorative ou mémorielle, par laquelle le portrait vise à assurer au défunt une vie dans l'éternité. De fait, se faire portraiturer se nourrit d'un paradoxe sous-jacent, celui de la conscience indéniable de la mort confrontée au désir de survivre au temps par son effigie, de transmettre ses traits à la postérité, de vaincre l'éphémère pour tendre vers l'éternité. Et si la recherche de l'infini est peut-être signalée dans le tableau par ce ciel étonnamment bleu³⁷ caractéristique des dernières années de Zuloaga, elle semble définitivement frustrée par le schéma d'un monde de représentation qui demeure fini, clos sur lui-même, et surtout par la présence de la mort qui perce derrière le visage d'un Azorín vieillissant, arrivé au terme de sa production romanesque. Au-delà de la finitude de l'individu ou de l'artiste, et plus encore que l'égarement du sujet dans le labyrinthe de sa propre création, c'est la fin du sujet que nous percevons derrière le portrait d'un artiste connu. Il se pourrait bien en effet qu'à la présence du sujet se substitue celle de l'univers de représentation dont il est à l'origine. Il se pourrait aussi, alors, que le sujet soit menacé de mort, le sujet représentant étant amené à mourir au monde afin de vivre dans l'actualité de sa représentation, amené à disparaître comme corps et à renaître comme corpus. Nous pourrions ainsi paraphraser Roland Barthes³⁸ et dire que le JE représentant s'installerait à la place du JE représenté dont l'œuvre serait le tombeau ou reprendre, à un moindre degré, le commentaire de Lafuente Ferrari percevant derrière ce visage, sinon l'incarnation de la fin du sujet, du moins, la fin d'une époque:

Contemplábamos sorprendidos el magnífico dibujo. Era un Azorín consumido y metido en sí, con la cabeza un poco erguida, descarnados los pómulos; casi, casi, la calavera de Azorín, con su mechón de pelo y su aire hermético. El 98 cerraba su ciclo. Azorín, el evocador de nuestros clásicos, el paisajista de Castilla, había posado aquella mañana para Zuloaga, el pintor de aquella misma generación.³⁹

BIBLIOGRAPHIE

- Abril, Manuel, *De la Naturaleza al Espíritu (ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- Azorín, «Los toros», *España*, Madrid, septiembre de 1904.
- , «La España de un pintor», *ABC*, Madrid, 7 abril de 1910.
- , «La pintura de Zuloaga», *ABC*, 27 marzo de 1912.
- , «La realidad española», *ABC*, 3 abril de 1912.
- , «Pintores y literatos», *La Vanguardia*, Barcelona, 10 junio de 1913.
- , «Una visita: En casa de Zuloaga», *La Vanguardia*, 2 octubre de 1917.
- , «Andanzas y lecturas: Una visita a Zuloaga», *La Prensa*, Buenos Aires, 2 diciembre de 1917.
- , «El pintor de España», *La Prensa*, Buenos Aires, 1^{er} octubre de 1939.
- , «Ignacio Zuloaga», *Vértice*, Madrid, junio de 1941.
- , *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946.
- , *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954.
- , *Pensando en España* (1940), *Obras Completas*, tomo V, Madrid, Aguilar, 1962.
- , *París* (1945), *Obras Completas*, tomo VII, Madrid, Aguilar, 1962.
- , «Zuloaga», (*ABC*, 6 noviembre de 1945), *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, n° 1 (2000), Zumaia, Casa-Museo Ignacio Zuloaga, pp. 69-71.
- Barcia, Roque, *Diccionario general etimológico*, Barcelona, Seix, 1880.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Écrivains de toujours, Paris, Seuil, 1975.
- Chastel, André, *Fables, formes, figures*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1978.
- Dictionnaire International des Termes Littéraires*. <http://www.ditl.info/arttest/art3194.php>
- El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, ed. Paloma Alarcó y Malcolm Warner, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Kimbell Art Museum, 2007.
- Fox, E. Inman, «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 205 (1967), pp. 5-27.
- , «Azorín y la nueva manera de ver las cosas», *Ensayos sobre la obra de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2000, pp. 87-96.
- Francastel, Pierre et Galienne, *Le portrait. Cinquante siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969.
- Francastel, Galienne, «Le portrait», in *Encyclopedia Universalis*, vol. 14, Paris, Editions de l'Encyclopaedia Universalis, 1984, pp. 1085-1090.
- Iriarte López, Margarita, *El retrato literario*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004.

- Lafuente Ferrari, Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Planeta, 1990.
- Paulhan, François, *L'esthétique du paysage*, 2^{de} ed., Paris, Librairie Félix Alcon, 1931.
- Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990.
- Sprohenle, Catherine, «The business of Portrait Painting», *The Saturday Evening Post*, 11 avril 1925.
- Tellechea Idígoras, J. Ignacio, «Amigos de Zuloaga en Santiago-Etxea», *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, n° 2 (2000), Zumaia, Casa-Museo Ignacio Zuloaga, pp. 47-60.
- Unamuno, Miguel de, «El vasquismo de Zuloaga», *La pintura vasca 1909-1919*, Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, 1919.
- , «La labor patriótica de Zuloaga» (*Hermes*, agosto de 1917), *La pintura vasca 1909-1919*, Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, 1919.
- Zuffi, Stefano, *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Electa, 2000.

NOTAS

- ¹ Apologue inclus par Azorín à la fin de l'article «Ignacio Zuloaga», dans lequel il évoque le processus de création du peintre dans son atelier, face à un modèle jamais nommé, mais dont nous déduisons, grâce au contexte de création, qu'il s'agit de l'auteur lui-même; l'atelier de las Vistillas à Madrid en 1941, l'allusion aux portraits que Ramón Casas, José Villegas, Juan Echevarría, Sorolla, etc., firent de ce même modèle ainsi que l'insertion, à la marge de l'article, du portrait d'Azorín réalisé par le peintre en avril 1941, portrait dont nous lisons l'*ekphrasis* à la fin de l'article cité, concourent à l'identification entre Azorín et le modèle. Voir Azorín, «Ignacio Zuloaga», *Vértice*, Madrid, juin 1941.
- ² Azorín, «Los toros», *España*, 30 septembre 1904. Cet article fut ensuite inclus dans *Los pueblos* (1905).
- ³ Nous renvoyons à ce propos aux études de Pierre et Galiene Francastel, ainsi qu'au catalogue de la récente exposition sur le portrait, *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, qui révèlent le rôle vital du portrait dans l'art moderne, et le positionnement de celui-ci face à la figure humaine, étant à la fois lieu de rupture et de continuité. Galiene Francastel, «Le portrait», in *Encyclopedia Universalis*, vol. 14, Paris, Éditions de l'Encyclopaedia Universalis, 1984, pp. 1085-1090. Et aussi: Pierre et Galiene Francastel, *Le portrait. Cinquante siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969. Ou encore: *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, ed. Paloma Alarcó y Malcolm Warner, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Kimbell Art Museum, 2007.
- ⁴ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Planeta, 1990, p. 264. C'est nous qui soulignons.
- ⁵ Nous citerons par exemple la thèse de Margarita Iriarte López sur le portrait littéraire, dans laquelle elle établit une définition générale du portrait, d'abord comme catégorie artistique puis, plus spécifiquement, dans son aspect littéraire. Margarita Iriarte López, *El retrato literario*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004, 301 p.

- ⁶ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990, pp. 1160-1161. C'est nous qui soulignons.
- ⁷ «Retrato: Del latín retratus, sacado con repetición; participo pasivo de retrahere, 'tirar hacia atrás, llevar hacia afuera'; de re- 'muchas veces', y trahere 'traer, sacar, hacer salir'. *Retrato* quiere decir *re-tracto*, 'muchas veces traído', puesto que el retrato se trae repetidamente del original; lo cual significa que se *re-trae*». Roque Barcia, *Diccionario general etimológico*, Barcelona, Seix, 1880.
- ⁸ Steffano Zuffi, *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Electa, 2000, p. 7.
- ⁹ Azorín, «Iconografía», *Memorias inmemoriales*, cap. XXVIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, p. 101.
- ¹⁰ Zuloaga lui-même évoque ce retour dans l'Espagne chérie dans une carte qu'il envoie à Azorín, depuis Zumaia, le 5 septembre 1939, dont on peut trouver le texte sur le site web de la Casa Museo Azorín: <http://obrasocial.cam.es/casamuseoazorin/>
«¡Qué gran alegría he sentido al recibir su tarjeta escrita desde Madrid! // Ya Castilla quitó el luto. ¡A ella ha vuelto su gran escritor! ¡Enhorabuena! // Espero ir pronto a esas; y, juntos iremos al molino de viento, que en Campos de Criptana espero adquirir. // Un fuerte abrazo de su amigo y admirador»// Ignacio Zuloaga.
- ¹¹ Article «Portrait». *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. <http://www.ditl.info/arttest/art3194.php>
- ¹² Catherine Sprohenle, «The business of Portrait Painting», *The Saturday Evening Post*, 11 avril 1925. Article cité par Lafuente Ferrari, *op. cit.*, p. 131.
- ¹³ «Zuloaga nos ha dado en sus cuadros, llenos de hombres fuera del tiempo y de la historia, un espejo del alma de la patria. [...] es que *el paisaje mismo es una prolongación del hombre*. Aquellos austeros paisajes, aquellos campos y aquellos lugares y pueblos, son humanos. Y no hechos por el hombre, no obras de las manos del hombre, sino concebidos, vistos, soñados por el hombre. Diríais que *aquellos hombres crean el paisaje al contemplarlo*. [...] ¿Y no es *acaso el campo castellano una prolongación, una proyección del alma del pueblo que le habita?*» C'est nous qui soulignons. Miguel de Unamuno, «La labor patriótica de Zuloaga», *Hermes*, août 1917, intégré à *La pintura vasca 1909-1919*, Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, 1919, pp. 33-40.
- ¹⁴ Miguel de Unamuno, «El vasquismo de Zuloaga», *La pintura vasca: 1909-1919, op. cit.*, p. 35.
- ¹⁵ François Paulhan, *L'esthétique du paysage*, 2^{nde} ed., Paris, Librairie Félix Alcon, 1931.
- ¹⁶ Longue est la liste des artistes et intellectuels avec lesquels il se sentait uni par une communauté de sentiments et d'idées, et qu'il portait au cours de ces années. Sans désir d'exhaustivité, nous trouvons des critiques d'art –Camille Mauclair (1912)– des intellectuels –José Ortega y Gasset (1917, 1930, 1945), le docteur Gregorio Marañón (1919)–, des écrivains –Enrique Larreta (1912), Maurice Barrès (1913), Ramón del Valle Inclán (1913), Miguel de Unamuno (1925), Ramón Pérez de Ayala (1931)–, des musiciens et compositeurs –le violoniste Larrapidi (1910), le pianiste Paderewski (1925), Manuel de Falla (1932)–, et bien sûr des peintres et des sculpteurs –Pablo Uranga (1920, 1929), Balenciaga (1930-34), Julio Beobide (1936).
- ¹⁷ J. Ignacio Tellechea relate la présence d'Azorín, dès 1917, parmi les invités de Zuloaga à Zumaia, et évoque une relation stable et profonde entre les deux artistes, perceptible dans les nombreuses dédicaces d'Azorín envoyées à Zuloaga. Lafuente Ferrari, commentant que Azorín ne figure pas dans le tableau *Mis amigos* (1920-1936), apporte une nuance à l'amitié entre les deux hommes en assurant que leurs liens se resserrèrent singulièrement à partir des années où Azorín résida à Paris, changement qui fut essentiellement dû à des évolutions esthétiques. Voir J. Ignacio Tellechea Idígoras, «Amigos de Zuloaga en Santiago-Etxea», *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, n° 2 (2000), Zumaia, Casa-Museo Ignacio Zuloaga, pp. 47-60. Et aussi: Lafuente Ferrari, *op. cit.*, pp. 176-177.

- ¹⁸ Nous ne comptons pas là l'article posthume «Zuloaga» écrit en 1945, à la mort du peintre. Azorín, «Zuloaga», *ABC*, 6 y 7 novembre 1945, in *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, n° 1 (2000), Zumaia, Casa-Museo Ignacio Zuloaga, pp. 69-71.
- ¹⁹ Azorín, «La España de un pintor», *ABC*, Madrid, 7 avril 1910.
- ²⁰ Azorín, «El pintor de España», *La Prensa*, Buenos Aires, 1er octobre 1939. Article qui constitue aussi l'«Epilogo» de *Pensando en España* (1940), *Obras Completas*, tomo V, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 1079-1084.
- ²¹ «Se dice que D. Ignacio Zuloaga es el pintor de España, de nuestro ambiente, de nuestras costumbres. [...] Al llegar aquí surge ya la pregunta inevitable: ¿Ha recogido el Sr. Zuloaga en sus lienzos nuestro ambiente? ¿Ha retratado D. Ignacio Zuloaga la verdadera España? A mi entender, el Sr. Zuloaga es un pintor de carácter literario; pero su literatura está inspirada más bien en la visión que los extranjeros han tenido de España que no en la propia visión que nosotros tenemos de nuestras cosas. [...] No aceptan la realidad tal como es; no intentan descubrir las verdaderas y hondas características, por debajo de las diferencias superficiales. [...] El país que retrata el Sr. Zuloaga no es la España real y auténtica en que todos los españoles vivimos. Hay algo en España más hondo y más diferencial que esas características que el Sr. Zuloaga expone en sus lienzos.» Art. cit.
- ²² Azorín, «La pintura de Zuloaga», *ABC*, 27 mars 1912 et «La realidad española», *ABC*, 3 avril 1912.
- ²³ Azorín, «Una visita: En casa de Zuloaga», *La Vanguardia*, 2 octobre 1917, in *Pintar como querer*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1954, pp. 133-138 et «Andanzas y lecturas: Una visita a Zuloaga», *La Prensa*, Buenos Aires, 2 décembre 1917.
- ²⁴ «La pintura de Zuloaga», art. cit.
- ²⁵ «La realidad española», art. cit.
- ²⁶ «Y ¿dónde busca y concibe Zuloaga; dónde encuentra los datos que integran ese concepto? *En la realidad, desde luego, pero también en la historia, y lo mismo que en la calle o en los pueblos, en los libros y en el Museo*; en todo ello, mezclado y modificado lo uno con lo otro. Jamás tomará lo real tal y como se presenta». C'est nous qui soulignons. Manuel Abril, *De la Naturaleza al Espíritu (ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pp. 58-59.
- ²⁷ E. Inman Fox, «Azorín y la nueva manera de ver las cosas», *Ensayos sobre la obra de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2000, pp. 87-96.
- ²⁸ E. Inman Fox, «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 205 (1967), pp. 5-27.
- ²⁹ *Op. cit.*, p. 1080.
- ³⁰ «No creo que el concepto de España, en Zuloaga, haya sufrido a lo largo de los años, modificación profunda. ¿Y el concepto de este contemplador de Zuloaga? ¿He visto yo del mismo modo la pintura de Zuloaga antes de los tres años en París que después? No es, ciertamente, Zuloaga el que ha cambiado; *soy yo quien no tiene la misma visión de España que tenía antes*». C'est nous qui soulignons. Azorín, «Zuloaga», *París*, Cap. XXX, *O.C.*, tomo VII, *op. cit.*, pp. 957-960.
- ³¹ Azorín, «Zuloaga», *Memorias inmemoriales*, Cap. XLI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, pp. 139-142.
- ³² *Op. cit.*, p. 140. C'est nous qui soulignons.
- ³³ Selon Chastel, un tableau-dans-le-tableau constitue «une maquette réduite de sa structure ou un scénario de sa production». André Chastel, «Le tableau dans le tableau», *Fables, formes, figures*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1978, p. 75.
- ³⁴ Azorín a exprimé à plusieurs reprises la nécessité de compénétration du pictural et du littéraire, en particulier dans deux articles, «La realidad española» (*ABC*, 3 avril 1912) et «Pintores y literatos»

(*La Vanguardia*, Barcelona, 10 juin 1913):

«Esa realidad es la que Ignacio Zuloaga ha trasladado a sus cuadros. Lo interesante e instructivo sería demostrar ahora cómo a esa realidad pictórica corresponde otra realidad análoga literaria – acaso más extremada– creada por grandes literatos y poetas españoles» («La realidad española»). «Pues un paralelismo análogo deseamos que se establezca por los críticos entre el movimiento literario y el pictórico. Aquí el paralelismo no es paralelismo sino compenetración: compenetración, influencia mutua –y poderosa– de la literatura y de la pintura» («Pintores y literatos»).

³⁵ Art. cit.

³⁶ Voir P. et G. Francastel, *op. cit.*

³⁷ Rappelons que la couleur bleue, chez les symbolistes entre autres, était la couleur de l'idéal, de l'espace, de l'infini.

³⁸ Roland Barthes, «La coïncidence», *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, *Ecrivains de toujours*, 1975.

³⁹ *Op. cit.*, p. 10.

Azorín et Darío de Regoyos: une sensibilité de l'Espagne à l'unisson

Denis Vigneron

Lycée Gabriel Touchard, Le Mans, France

Dans quelques-uns de ses articles, Azorín justifie ses choix esthétiques en mentionnant le peintre Darío de Regoyos. Il établit, dès lors, un jeu de correspondances qui lui permettent de dévoiler au plus près ses propres aspirations esthétiques, sa philosophie du regard et de la perception des choses. Le portrait d'Azorín se dessine ainsi en filigrane dans l'écho qu'il perçoit dans la peinture de Darío de Regoyos.

Avant de saisir l'intimité de cette relation littéraire qui doit aussi mener à la définition d'un nouveau regard porté sur l'Espagne à l'aube du vingtième siècle, je commencerai ma communication par une citation d'Azorín qui révèle la place prépondérante de la peinture dans sa production littéraire:

Como hace mucho tiempo que no hemos contemplado el paisaje de España, necesitamos contemplarlo. Lo que ansiamos contemplar es el paisaje puro, como quien dice, la poesía pura. Los antiguos vocabularios de arte definen así el paisaje: «Pedazo de país». Pues un pedazo de Castilla, es decir, del terrazo castellano, es lo que vamos nosotros buscando. El paisaje castellano no ha existido siempre, como no han existido los demás paisajes. No sabemos de qué modo ha surgido, ni quiénes lo han hecho surgir. Seguramente que el paisaje –en

este caso el de Castilla— ha venido a las letras desde la pintura. Los pintores han ido siempre por delante de los literatos.¹

Ces quelques phrases me semblent essentielles pour comprendre le lien esthétique qui rapproche la création littéraire d'Azorín à l'œuvre picturale de nombreux artistes dont le travail et la réflexion ne cessent d'alimenter sa sensibilité. Anciens ou contemporains, les peintres qui précèdent la réflexion littéraire s'inscrivent, selon Azorín, au même titre que les auteurs classiques, dans une réflexion beaucoup plus vaste sur la sensibilité esthétique de la modernité. Pour lui, en effet, la création artistique de la modernité, par le seul fait qu'elle soit toujours en mouvement, ne peut se passer d'un héritage intelligemment assumé et compris de la tradition. Comme il le démontre dans un article de 1907, «Sobre pintura», les peintres nouveaux ont appris à créer une peinture personnelle, résolument moderne et pourtant authentiquement classique, à partir de l'observation des maîtres anciens qui, tels Vélasquez ou le Greco, leur ont appris à renier ce qui, pendant tout le dix-neuvième siècle, a été la base de l'esthétique: c'est-à-dire «la creencia de que todo se puede copiar en el arte, la de que no hay nada despreciable ni feo con tal de que el artista sepa copiarlo»². Son rejet du réalisme, à l'aube du vingtième siècle, ne signifie pas pour autant une adhésion sans limite à une modernité iconoclaste qui consisterait, par la négation totale d'un héritage culturel, en une obsédante recherche de l'incrédé. Il est d'ailleurs en opposition avec une telle orientation de la création artistique:

Durante estos últimos años se ha producido en el arte español, en la esfera de la estética, una notable revolución; esta revolución, o cambio, o evolución, diríase a primera vista que afectaba un desusado, un furioso prurito de destruir todo lo antiguo, de abominar de todo lo pasado, de crear algo nuevo, raro e insólito. Se comprenderá que esto no puede ser; [...].³

C'est donc sur le fil ténu d'une modernité qui vacille entre rupture et tradition que les œuvres d'Azorín et de Darío de Regoyos me semblent à l'unisson.

Parler d'Azorín ou de Darío de Regoyos, en replaçant leur œuvre dans le contexte de la création artistique à la transition des dix-neuvième et vingtième siècles, suppose une réflexion sur la notion même de modernité. Chez ces deux artistes, la notion de modernité naît d'une volonté d'assimilation d'un bagage culturel et intellectuel et de son dépassement simultané. Il s'agit, comme le rappelle avec précision l'écrivain Carme Riera, d'une modernité typiquement baudelairienne, aspirant à l'inconnu, postulant le rejet du vieux, dans ce qu'il a de caduque et stérile, mais célébrant l'ancien dans ce qu'il a de poétique et universel. Dans son récent essai, publié en 2007, sous le titre *Azorín y el concepto de clásico*, Carme Riera définit la modernité d'Azorín entre ces deux concepts de vieux et d'ancien. Elle écrit ainsi:

Recordemos que en su artículo «La generación del 98» [Azorín] establece precisamente una distinción entre antiguo y viejo. Y asegura que entre lo antiguo,

lo que vivió en determinado momento, hay cosas que continúan viviendo y son actuales, frente a lo viejo que ya caducó.⁴

Les écrits d'Azorín sur les textes classiques ou sur la peinture révèlent son intérêt pour la redécouverte du paysage espagnol et pour la reconstruction de l'histoire, selon le principe unamunien de l'intra-histoire partagé par de nombreux auteurs de la fin du dix-neuvième siècle. En s'appuyant sur la lecture de *Lecturas españolas* de José Ortega y Gasset, Carme Riera observe que le philosophe espagnol «[s]eñala el interés de Azorín por la reconstrucción del pasado en aras del porvenir y, en especial, en su insistencia en la curiosidad por las cosas del espíritu como herramienta necesaria para acabar con los males patrios»⁵.

Le peintre asturien Darío de Regoyos, formé en Belgique au cosmopolitisme des groupes esthétiques de l'avant-garde bruxelloise, *L'Essor* ou *Les XX*, a, quant à lui, appris à cultiver dans l'observation des paysages de Flandres une résonance sensible aux particularités du paysage espagnol. Au sein du groupe des *XX*, Darío de Regoyos s'éveille au pathétisme d'un tempérament décadent si bien traduit par son ami le poète Émile Verhaeren lorsque celui-ci écrit par exemple:

La plaine est morne, avec ses clos avec ses granges
Et ses fermes dont les pignons sont vermoulus,
La plaine est morne et lasse et ne se défend plus,
La plaine est morne et morte – et la ville la mange.
[...]
Hélas! la plaine, hélas! elle est finie!
Et ses clochers sont morts et ses moulins perclus.
La plaine, hélas! elle a toussé son agonie
Dans les derniers hoquets d'un angélu.⁶

Ainsi, parmi les nombreux peintres qui apparaissent au fil des pages de la production littéraire et journalistique d'Azorín, Darío de Regoyos occupe une place, certes discrète, mais particulièrement subtile lorsque l'écrivain se propose de réfléchir, à travers la perception du paysage, aux conditions de la modernité intellectuelle, culturelle et artistique de l'Espagne au tournant des siècles.

Le livre *España Negra*, écrit en collaboration par Darío de Regoyos et Émile Verhaeren (fig. 18) et publié à Barcelone en 1899 par les soins de Regoyos connaît, en dépit de sa très faible diffusion, un étonnant retentissement chez les artistes peintres et écrivains qui y perçoivent une approche de l'Espagne complètement en rupture avec tous les clichés de l'exotisme, dont *Carmen* de Mérimée puis de Bizet est la plus vibrante incarnation. Mythe andalou d'un orientalisme qui résiste à la modernité, *Carmen* suscite à la fin du dix-neuvième siècle une véritable aversion de la part de tous ceux qui s'engagent dans une quête identitaire de l'Espagne. Pour Azorín et Regoyos, comme pour l'ensemble des *régénérationnistes*, cette recherche d'identité et d'authenticité repose sur une volonté d'en finir véritablement avec cette

vision stéréotypée et touristique d'une Espagne réduite à l'Andalousie⁷. Il est aisé de comprendre, dès lors, l'agacement des Espagnols qui refusent de voir en Carmen un quelconque trait de leur identité.

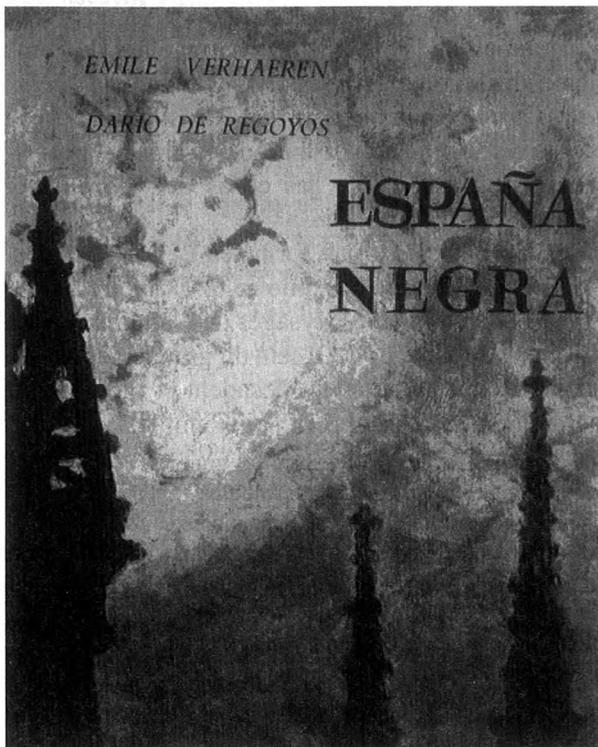


fig. 18- Couverture du livre *España negra*,
Émile Verhaeren, Darío de Regoyos, Madrid, ed. Taurus, 1963.

Azorín et Regoyos prennent véritablement conscience que la régénération de l'Espagne ne peut venir que du nord. Pour le peintre Darío de Regoyos, asturien de naissance, un temps belge d'adoption entre les années 1879 et 1886, la sensibilité au nord est presque naturelle. Pour Azorín, en revanche, attaché comme il est aux paysages de son pays valencien natal, paysages lumineux immortalisés sur les toiles du peintre Joaquín Sorolla, la découverte du nord procède davantage de la préoccupation esthétique, voire de l'engagement éthique pour une réappropriation exogène du territoire espagnol, de sa culture et de son peuple.

Pour l'un et l'autre, le Pays basque offre une porte d'entrée nouvelle sur une Castille mythifiée et célébrée par les auteurs de la fin du dix-neuvième siècle: Castille qui rappelle à chacun son besoin criant d'être redécouverte, non pour les mythes de son glorieux passé, mais pour la réalité de sa culture et de ses paysages.

Inman Fox ne pouvait être plus précis en qualifiant cette démarche d'*invention de l'Espagne*⁸ car avec Azorín, Baroja, Unamuno, Regoyos, on assiste effectivement, sans trahir la validité d'une démarche d'authenticité, à l'invention littéraire d'un espace castillan capable d'apporter une interprétation objective du rapport étroit de l'homme non seulement avec l'espace mais aussi avec le temps. Pour tous ces auteurs et artistes, l'art et la littérature, par leur faculté de prendre en compte les éléments constitutifs, même les plus infimes, de la culture, en somme de la vie, doivent aider et inviter à retrouver dans la Castille moribonde de la fin du dix-neuvième siècle les traits culturels d'une identité espagnole forte et régénérée.

Qu'ils parlent de Castille décadente, d'Andalousie tragique ou d'Espagne noire, Azorín et Regoyos développent à l'unisson un projet esthétique de redécouvrir l'Espagne pour susciter un nouveau regard sur la réalité espagnole de la fin du siècle, et il leur faut pour cela l'audace, l'anticonformisme et la volonté d'affronter sans crainte la réalité pour proposer quelques-unes des évocations les plus avérées de l'Espagne à l'aube du vingtième siècle.

Pour Azorín, la revalorisation d'une identité castillane, pour y puiser ce qu'Unamuno appela *l'essence de l'Espagne*, suppose de reconsidérer l'espace géographique castillan traditionnel en l'élargissant au nord vers le littoral atlantique, et au sud vers l'Andalousie:

De Castilla el deseo de describir ha ido hasta Levante, hasta Andalucía y hasta Vasconia. España se ha visto a sí misma en su verdadera faz y por primera vez.⁹

Abandonnant ainsi les chimères des stéréotypes, Azorín conçoit la réflexion esthétique sur cette Espagne réinventée qu'il observe, à l'unisson de Regoyos, dans une lumière fugace saisie au crépuscule. Ce choix de ne saisir l'Espagne que dans l'instant évanescant de la lumière du soir, lorsque la nuit semble prête à étouffer la réalité sous un voile mortifère, est malgré ses apparences loin d'être subjectif. Certes, il y a dans la démarche de ces artistes le parti pris d'écarter toute approche joyeuse et lumineuse pour favoriser le repli sur soi dans les profondeurs obscures de l'âme et de la culture. Un désir vibrant de comprendre les méandres de la sensibilité qui mènent à la tristesse fait prendre conscience du voile d'ombre qui pèse sur cette Espagne de la fin de la Restauration, dont le glas a déjà commencé de retentir (fig. 19). La lumière crépusculaire est propice à cette volonté objective d'appréhender une réalité de l'Espagne, faite de douleur, de misère, de tristesse, de fatigue et de désespoir. «L'heure crépusculaire exagérât le mystère des rues, dont les maisons, en sang de leur soleil du soir, semblaient peuplées de personnages noirs»¹⁰, écrit Verhaeren avec cette intonation symboliste si particulière venue des Flandres.

Dans le petit chapitre «Luna en Toledo» du recueil *Madrid*, Azorín pose véritablement et avec une grande simplicité la problématique esthétique des artistes de la fin du dix-neuvième siècle. Face au constat de la tristesse de l'époque, quel

est et quel doit être le rôle de l'artiste? Peut-il s'affranchir aussi facilement de cette tristesse, ou doit-il au contraire en faire le matériau nouveau de ses aspirations artistiques? Son interrogation commence par une analyse des causes de la tristesse. «¿Por qué, fundamentalmente se era triste?» demande-t-il, à quoi il répond «De la tristeza y no de la alegría, salen las grandes cosas en arte»¹¹.

Cette réponse montre très clairement l'orientation nouvelle que prétend donner Azorín à la création artistique. Il s'agit, comme il l'annonce dans un autre chapitre de ce même recueil *Madrid*, de recentrer l'esthétique sur la gravité castillane en luttant contre la frivolité, qui constitue selon lui son plus grand ennemi¹². L'étude du paysage, des villes, des hommes doit permettre de redonner du sens à la vie: sens de l'authenticité, de la gravité, de la réalité tragique vécue par les hommes et les femmes de la fin du dix-neuvième siècle.

L'adjectif qualificatif *tragique* est employé pour raconter cette réalité du peuple, soumis à l'autorité du caciquat, à l'ignorance, à l'analphabétisme, à la pauvreté, à la faim, à la maladie, au deuil des familles qui pleurent un mari ou un fils envoyés se battre sur les champs de bataille de Cuba ou des Philippines.

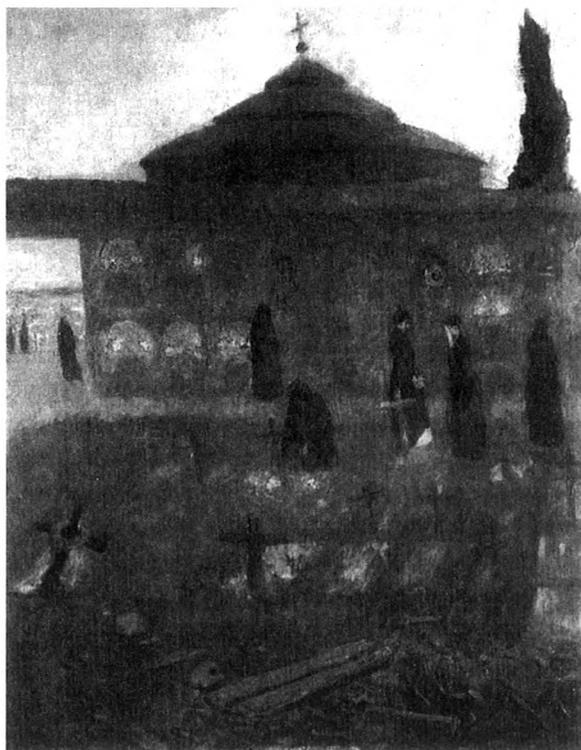


fig. 19.- DARIO DE REGOYOS, *Noche de difuntos*, 1886, 86 x 63 cm, Collection particulière.

Les mendiants, les gitans, les veuves, le petit peuple des travailleurs sont les personnages chargés de cette gravité que Regoyos et Azorín rencontrent sur les chemins de l'Espagne noire et de l'Andalousie tragique et dont ils saisissent les secrets de l'intimité pour régénérer l'Espagne. Ce petit peuple forme la réalité, et pour Azorín «dialogar con los labriegos o con artesanos de los pueblos es ir escuchando un habla concreta e impregnada de realidad»¹³. Leur attention sensible aux moindres détails d'une vie en apparence insignifiante devient leur préoccupation esthétique. Chez les artistes de la fin du dix-neuvième siècle, comme Azorín ou Regoyos, le peuple prend un sens, il a même une beauté.

José Ortega y Gasset a véritablement trouvé la formule de cette esthétique nouvelle dans l'article consacré à Azorín «Primores de lo vulgar» qu'il écrit en 1917. Déjà attentif au diagnostic de l'évolution des tendances artistiques contemporaines qui trouvera son aboutissement littéraire dans la publication polémique de *La deshumanización del arte* en 1925, José Ortega y Gasset reconnaît dans «Primores de lo vulgar» la validité esthétique de la démarche d'Azorín qui s'intéresse au peuple.

Cet intérêt pour le peuple est une observation minutieuse de tous les petits détails qui marquent la vie. Une infinité de gestes, d'habitudes, de mots dessinent la pensée et la culture d'un peuple. Ce qui est inné ou insignifiant pour l'homme commun, ne l'est pas pour l'artiste soucieux de capter la réalité souterraine des choses. La culture n'est pas une réalité tangible, il faut pour la saisir l'acuité d'une sensibilité exercée.

La situation désastreuse de l'Espagne à la fin du dix-neuvième siècle ne limite pas les artistes à l'analyse politique ou économique du désastre colonial mais les invite plutôt à la création afin de saisir tous les ressorts, même les plus enfouis, de la tristesse et du désarroi qui se sont emparés de l'Espagne. Le malaise culturel dont ils veulent témoigner a des causes psychologiques que seule la sensibilité peut approcher. Ainsi, quand ils crient leur douleur et leur mal de l'Espagne, quand leurs voix se font celle du peuple humilié et anéanti, Clarín, Baroja, Unamuno, Azorín, Regoyos, et bien d'autres, ne cherchent qu'à explorer les secrets d'une intériorité collective et partagée, l'âme d'un peuple, les profondeurs de sa culture.

À la fin du dix-neuvième siècle, le mouvement de l'art qui conduira à l'apothéose esthétique de l'avant-garde est engagé. Le rapport difficile, fait d'attraction, de rejet, de tiraillement, entre l'artiste et la réalité occupe une position centrale du questionnement esthétique. Copier n'a plus d'intérêt, la réalité n'a de sens que lorsqu'on en saisit les dessous. José Ortega y Gasset, qui défendra plus tard l'usage de la métaphore pour saisir la réalité, trouve dans «Primores de lo vulgar» cette belle image: «La realidad no es sólo el arroyo que vemos correr, mas también el manantial subterráneo que no vemos y produce a aquél»¹⁴.

Cette vision de l'Espagne profonde et populaire, noire et tragique, fait partie d'un processus d'appréhension de la réalité culturelle espagnole. José Ortega y Gasset

nous parle d'une exploration du ventre de l'Espagne. En faisant référence à Azorín, il écrit : «Parte de una intuición inicial respecto a España, que lleva, por decirlo así, en su vientre las cosas todas de España.» Cette exploration de l'essence même des choses fait également penser à un autre apologiste de l'Espagne noire, le peintre José Gutiérrez Solana, dont Ramón Gómez de la Serna disait, comme en écho aux mots de José Ortega y Gasset, qu'il était capable de voir les os des choses¹⁵.

L'intérêt pour l'Espagne noire définit une nouvelle esthétique qui ne correspond plus aux critères de la beauté classique mais tend davantage vers ce que les critiques ont nommé, pour qualifier plus tard l'œuvre de Solana, *volupté du sordide*. Il y a chez les artistes de l'Espagne noire la volonté très forte de faire jaillir des profondeurs souterraines les réalités du peuple. Les artistes qui adhèrent à cette démarche ne craignent pas de s'affronter à une réalité crue, violente, tragique qu'ils traduisent dans leur œuvre sans aucun artifice. La recherche de la plus grande cohérence entre leur approche sensible de l'Espagne et leur création artistique définit leur esthétique. Cette démarche d'exploration lugubre de la réalité espagnole est certes un parti pris. Elle répond à une orientation subjective du regard, mais elle ne cesse pourtant d'être absolument authentique, car elle offre une perspective nouvelle pour atteindre l'objectivité et la vérité.

Écrire sur l'Espagne noire ou sur l'Andalousie tragique répond au choix délibéré de ne rechercher dans la réalité de l'Espagne qui s'offre au regard de Regoyos ou d'Azorín que les éléments les plus sombres. Le mot d'ordre est véritablement donné à la fin de *España negra* lorsque Darío de Regoyos traduit par les termes suivants les impressions d'Émile Verhaeren : «Por lo mismo que es triste, España es hermosa»¹⁶.

C'est effectivement parce qu'elle est triste que l'Espagne est belle et que les artistes ont à cœur de se lancer dans la recherche esthétique des éléments constitutifs de cette tristesse. Chez Azorín comme chez Regoyos, la recherche de cette tristesse répond d'abord à une mise en condition. Tous deux accordent une importance primordiale au voyage car il détermine une philosophie de l'approche esthétique du paysage et du peuple.

Moment de liberté, de spontanéité, d'ouverture de soi aux autres et au paysage, le voyage, tel que le conçoivent Regoyos, Verhaeren ou Azorín, est extrêmement préparé et ne répond pas aux seules exigences du hasard comme semble vouloir l'affirmer Regoyos lorsqu'il écrit : «con furia de artistas íbamos preparados a lo que nos reservase la casualidad...»¹⁷.

Leurs voyages sont déterminés par la recherche de conditions favorables à la création artistique, à l'écriture, à la jouissance esthétique et répondent à l'exigence ainsi formulée dans *España negra* :

Es deber del artista huir al día siguiente temprano para renovar en la noche otros goces artísticos.¹⁸

Il s'agit de voyages d'artistes et d'écrivains exigeants et sélectifs, désireux de confronter la pertinence de leur regard à la vision convenue et stéréotypée des guides de voyage qui prétendent vanter l'Espagne pittoresque. Nombreux d'ailleurs sont les écrivains et artistes à protester contre la portée négative des guides de voyage. Unamuno écrit par exemple en 1912:

Estoy harto de protestar del abuso que los extranjeros que nos visitan hacen de lo pintoresco nuestro, sobre todo si son franceses, harto de protestar como el que más contra l' *Espagne pittoresque* que por otra parte hasta en tal respecto suele estar falseada, pero es porque en el fondo de esas deformaciones hay un interés de mentira estadística.¹⁹

Azorín et Regoyos formulent les mêmes critiques à l'égard des guides de voyages dont l'essor est révélateur du développement du tourisme de masse dès la fin du dix-neuvième siècle. Le guide allemand Baedeker, qui fait dire ainsi à Regoyos qu'il est «el más soso compañero de viaje que he conocido»²⁰ est régulièrement cité pour critiquer la tendance des guides à présenter une réalité froide et purement matérielle du pays, qui ne permet en aucun cas d'en appréhender l'essence. L'approche sensible et raisonnée de l'homme instruit, du voyageur indépendant capable de saisir simultanément la réalité d'un pays dans le temps, dans l'espace et dans l'esprit n'échappe pas à l'acuité d'Azorín qui consacre une réflexion sur les guides de voyage pour en critiquer le pragmatisme. Pour lui, seule la littérature, dans sa dimension sensible, peut permettre de prétendre à l'objectivité:

¿Quién, sino un verdadero literato, podrá hacernos sentir el paisaje, el arte, los monumentos, los tipos, etc., etc., de una región, es decir, el espíritu de esa tierra?²¹

Cette interrogation d'Azorín révèle véritablement la prédominance de la sensibilité dans l'accès à la connaissance. Chez Regoyos, une même volonté de rompre avec le modèle établi du voyageur post-romantique en quête d'un formalisme apprêté, confortable et bourgeois amène à la définition d'une nouvelle philosophie du voyage. «Buscábamos algo nuevo...»²², écrit-il.

La recherche de nouveauté, véritable fer de lance de la modernité à la transition des siècles, invite à se tourner vers le peuple souffreteux et affamé, et il faut pour cela adopter la démarche la plus cohérente pour pénétrer cette réalité noire et accueillir dans son âme, à l'instar de l'auteur de *Los pueblos*, «la tristeza de un pueblo muerto»²³.

«Él buscaba un país triste»²⁴, nous dit Regoyos en parlant de Verhaeren. «Ésa es la Andalucía trágica que ha venido por lo pronto a buscar el cronista»²⁵, nous dit Azorín. Ces deux phrases sont l'écho d'une même aspiration esthétique qui tend à faire de la tristesse et du tragique le moyen sensible de saisir la réalité objective espagnole.

L'observation du peuple, l'attention délicate aux veuves, aux infirmes, aux gitans révèlent, au-delà de la compassion, une approche nouvelle de la culture reliée à

l'histoire par le fil intemporel des gestes quotidiens du travail, de la subsistance, de la douleur, qui sont inhérents à l'homme de tout temps et de tous lieux.

Azorín fait le constat que l'Espagne ne change pas, elle ne fait que se répéter invariablement. «L'actualité de l'Espagne est la perduration du passé»²⁶, écrit José Ortega y Gasset dans «Primeros de lo vulgar». Pour Azorín, la régénération est impossible sans une véritable prise de conscience de l'immobilisme culturel espagnol. Ses pérégrinations à travers l'Espagne le remplissent de tristesse car elles le mettent face à la léthargie du pays:

Y es una sensación dolorosa, de honda tristeza, de amargo e irremediable desconsuelo, la que se experimenta viajando por estos pueblos de las mesetas después de leer estas páginas, y observando que todas las cosas permanecen en el mismo estado en que estaban cuando estos vecinos mandaban los informes a Felipe II, y viendo que España permanece tan muerta en 1904 como en 1578.²⁷

Son approche du paysage espagnol accorde une importance aux gestes ancestraux qui façonnent la culture d'un peuple. Dans la préface du livre photographique de José Ortiz Echagüe, *España, pueblos y paisajes*, Azorín fait le constat suivant:

Hay una iglesia visigótica, donde una pobre mujer ora, y a distancia de diez siglos, otra pobre mujer reza en la misma iglesia. Hay un campo, en que un labriego, la mano en la manquera, va abriendo un surco con arado romano; y hay otro labriego que al cabo de diez siglos, abre el mismo surco con el mismo arado.²⁸

Ce sont les mêmes images que Darío de Regoyos emploie dans *España negra* pour saisir l'arrêt du temps sur cette Espagne qui résiste à la modernité et dont les personnages sont l'incarnation d'une histoire et d'un paysage gravés sur les visages. Il écrit ainsi:

Una vieja vimos en la que se reflejaban las miserias del país seco, de cerros pelados; en su cara pajiza y descompuesta se veían los colores de aquellos desiertos y las huellas de la vida de sufrimientos en tan duro clima. Sus arrugas conservaban la misma contracción sin duda de muchos años como sujeta por un resorte de tanto guiñar los ojos, luchando contra la luz fuerte; ese visaje que queda fijo en la gente que vive al sol, envejeciéndola antes de tiempo.²⁹

Ces descriptions du peuple évoquent un temps qui n'avance plus et condamne à l'enfermement, au repli sur soi, à la noirceur. Car l'Espagne est également noire de l'étouffement auquel l'a menée l'immobilisme.

L'Espagne qu'ils dépeignent est une Espagne en oxymore. A la grandeur de son passé, de sa gloire, les artistes opposent la ruine, la misère, la tristesse. Ils se sentent les témoins de l'agonie d'un peuple, et leur œuvre ne cherche qu'à appréhender les raisons de cette déchéance. «¿Cómo todas estas viejas ciudades han muerto?» demande le chroniqueur de *Los pueblos* devant les vestiges du passé glorieux des

villes de Castille. L'esthétique de la fin du dix-neuvième siècle est particulièrement sensible à ces villes mortes, et Georges Rodenbach ou Maurice Barrès ont su traduire l'agonie de Bruges ou de Tolède pour exprimer le repli sur soi face aux peurs que la modernité fait poser. Par un processus d'identification de l'artiste à cette ville, elle devient le reflet d'un pessimisme collectif, l'écrin d'une angoisse intime qu'il faut combattre pour préparer l'avenir. La visite des villes mortes, des cimetières fait prendre conscience à Azorín de la nécessité de transformer son pessimisme en énergie vitale. Il écrit: «De la consideración de la muerte sacábamos fuerzas para la verdadera vida»³⁰.

Les couleurs de la ville morte sont donc les couleurs secrètes d'une intériorité prise en étau entre la vie et la mort. L'intensité de la lumière tolédane accentue les contrastes et charge les ombres d'une profondeur ténébreuse et noire. Ces fortes oppositions génèrent une violence du regard, qui se ferme à toute instillation sereine et paisible, et trouvent dans l'art un émouvant retentissement.

L'Espagne d'Azorín et de Regoyos vibre dans la violence de ces contrastes. C'est une Espagne exsangue et moribonde que seuls encore font vivre des travailleurs et des paysans affamés, tout un peuple de gens qui ne parviennent pas à payer la contribution mais qui continuent d'être, par une ironie du sort, *los sostenes de la patria*.

L'usage de la couleur est fondamental dans la perception esthétique de ces contrastes et Azorín y est particulièrement réceptif. C'est sans doute lorsqu'il parle de couleur qu'il se sent le plus proche de celui qu'il a nommé «notre paysagiste»: Darío de Regoyos³¹. Le véritable portrait que dresse Azorín du peintre réside dans une mise en parallèle permanente avec sa palette chromatique. Le réveil de la sensibilité qu'Azorín appelle de tous ses vœux ne peut se passer d'un intérêt soutenu pour la couleur. Le type d'artiste auquel il veut accorder sa confiance doit savoir exprimer dans son art la perception intime de la lumière et de ses ombres, des couleurs vives, sereines et nuancées. La couleur est pour Azorín l'aspect le plus expressif des choses³².

Darío de Regoyos est pour Azorín le peintre de la couleur et de la lumière, capable d'offrir aux yeux et à l'esprit un doux contraste entre la lumière, la couleur de la campagne, le ciel et l'attitude des silhouettes³³. La captation de la couleur est une dimension de la modernité du peintre et elle correspond pour Azorín au modèle de l'artiste nouveau lorsqu'il écrit: «Propensión honda al arte ha de tener, fervor estético vivo ha de tener, quien perciba los suaves matices de la sombra y la luz»³⁴.

Azorín voit en Regoyos l'application d'une de ses préoccupations artistiques et sa peinture répond à ses aspirations littéraires. Pour Azorín, «los escritores del 98 han visto el color donde antes no se había visto»³⁵, et Darío de Regoyos contribue à cette orientation de l'art.

Dans l'article «Las pinturas de Regoyos», Azorín, tout en parlant du peintre, définit sa propre conception de l'art: l'affranchissement de la tradition académique, l'affirmation de l'indépendance, l'acceptation de la solitude face à l'incompréhension, la volonté d'innover, la recherche de sincérité et de cohérence. Tous ces éléments, autant d'obstacles à surmonter avec audace et courage, construisent la foi de l'artiste qui continue à peindre dans un idéal voué tout entier à la quête d'objectivité³⁶.

L'incompréhension de l'art, dans ses aspirations à l'autonomie, à l'anticonformisme, à l'affirmation de la personnalité, est pour Azorín une marque évidente de la modernité de l'artiste: «Un innovador en pintura, necesitará no de años, sino de siglos, para que su innovación entre dentro de lo admitido»³⁷.

L'œuvre de Regoyos apparaît dans cet article comme l'aboutissement pictural des préoccupations esthétiques et littéraires d'un Azorín confronté aux tiraillements de la modernité et sensible au dynamisme, à la force, à la volonté et à la foi qu'il fallut aux artistes et aux écrivains de l'époque pour faire comprendre la vérité esthétique à laquelle ils contribuaient³⁸. Tous prétendaient susciter le réveil sensible qui permettrait de régénérer l'Espagne, de faire prendre conscience de tous les aspects noirs et tragiques de la réalité qui sont autant d'entraves à la vie, au bonheur et à la liberté. Cette recherche teintée de pessimisme apparaît, face à la réalité du désastre espagnol, comme un recours libérateur de toutes les inquiétudes afin de générer une dynamique créatrice et intellectuelle.

Il n'est par rare de voir sous la plume d'Azorín le nom de Regoyos fréquemment associé à celui de Pío Baroja. L'union de leur art fait véritablement pour Azorín la synthèse de cette réinvention esthétique de l'Espagne, qui part du Pays basque à l'aube du vingtième siècle. En commentant ainsi un passage du roman de Baroja *Las inquietudes de Shanti Andía*, Azorín rend véritablement compte de la sensibilité impressionniste qui s'enracine au Pays basque:

Ahora la descripción del pueblecito. Curiosa sensación de un pueblo vasco la que nos da Baroja. Al leerla recordamos algunos cuadros de Darío de Regoyos, cuadros llenos de luz, de color, de reverberaciones. ¿Por qué Andalucía, reputada alegre, compendio de leticia, nos suele dar sensaciones de melancolía, y, por otro lado, paisajes y pueblos de Vasconia, tenidos por hoscos, nos producen una impresión de placentero contentamiento?³⁹

L'impressionnisme de Regoyos, composé de couleurs nuancées et subtiles, laissant voir une maîtrise totale de la lumière et une adaptation parfaite aux exigences de l'instant et aux particularités du lieu, s'affine véritablement dans la thématique paysagiste basque. Dans cette peinture qui résulte d'un corps à corps continu avec la nature réside toute l'esthétique de la modernité qui ne cherche qu'à rétablir, à une époque génératrice d'angoisses existentielles, l'authenticité d'un rapport harmonieux de l'homme à son milieu, au temps, au paysage.

Le paysage de Baroja a un fond de spiritualité, dit Azorín. La même remarque pourrait s'appliquer à Darío de Regoyos qui donne à ses paysages la force évocatrice d'un système où est posée la délicate question des conditions d'adaptation de la modernité culturelle, littéraire et artistique en Espagne à l'aube du vingtième siècle⁴⁰.

Toutes les chroniques d'Azorín qui font mention de Regoyos sont en fait une seule affirmation de la nécessaire modernisation esthétique et culturelle de l'Espagne. A côté de Van Gogh, de Joaquín Mir, de Casimiro Sáinz, Darío de Regoyos figure comme un véritable réformateur de l'esthétique:

No podemos olvidar, no debemos olvidar, en estos comentarios de grandes y desesperados luchadores, a Darío de Regoyos. Todos esos pintores, de Van Gogh a Regoyos, han vivido desconocidos, befados; pero ellos han tenido fe, se han sentido fuertes y animosos en su fe; por ellos y por todos sus compañeros, los que hacen de la pintura una religión, ha podido caminar la estética.⁴¹

Ayant supporté la solitude et le mépris réservés par un public ignorant à ces grands et désespérés combattants, Regoyos a véritablement rénové l'esthétique et ouvert, car il y croyait sincèrement, les voies de l'émancipation à un peuple qui jusque là était étouffé. Pour Azorín, il incarne la force de la peinture à l'avant-garde de l'innovation⁴². C'est ainsi que dans ce portrait de Regoyos, dont il disait par ailleurs qu'il était avec Zuloaga et Anglada⁴³ un des peintres espagnols les plus intéressants, Azorín ne cesse de définir son propre désir d'une modernité saine, émancipatrice qui conduit peut-être au bonheur universel.

Il fallait pour cela la sensibilité affinée de l'esthète, du voyageur, de l'écrivain, de l'amateur d'art, de l'homme insatiable de culture et de connaissance pour faire prendre conscience de l'impérieuse nécessité de s'affronter aux douleurs de l'Espagne pour y trouver les voies d'un possible salut.

Chez Azorín, la sensibilité est au centre de toute préoccupation esthétique et intellectuelle. Elle est au cœur d'un système de pensée, elle définit la vision du monde, elle participe à sa compréhension structurée. Eugenio d'Ors sut traduire, dans un portrait moderne, cette dimension géométrique de la sensibilité d'Azorín. C'est pourquoi, pour conclure, je reprendrai ses mots:

Modernidad exclusiva. Europeidad nostálgica. Amor a la naturaleza cultivada. Amor al trabajo elemental. Sociabilidad amable. Epicureísmo en la simplicidad. Protesta contra la injusticia... La estructura está dibujada. Los radios parten en distintas direcciones; en el centro, la «sensibilidad» siempre.⁴⁴

BIBLIOGRAPHIE

- Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1923.
- ___, «Paisaje de Castilla», *Vértice*, n° 67 (1943), Madrid.
- ___, *El artista y el estilo*, Madrid, Editorial Aguilar, 1946.
- ___, *Madrid* (1941), Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.
- ___, *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954.
- ___, *Los pueblos* (1904-1905), edición de José María Valverde, Madrid, Editorial Castalia, 1987.
- D'Ors, Eugenio, *Españoles de mi tiempo. Mi salón de los 111*, edición de Juan Pablo d'Ors Pérez y Carlos d'Ors Führer, Madrid, ed. Tres de cuatro soles, 1989.
- Fox, E. Inman, *La invención de España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Gómez de la Serna, Ramón, *José Gutiérrez Solana* (1944), *Obras completas XVIII, Retratos y biografías III, Biografías de pintores - Goya, El Greco, Velázquez, Gutiérrez Solana (1928-1944)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2001.
- Ortega y Gasset, José, «Primores de lo vulgar» (1917), *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, Edición de José Luis Molinuevo, Madrid, Editorial Tecnos, 1995.
- Ortiz Echagüe, José, *España, pueblos y paisajes*, Madrid, Editorial Mayfe, S.L., 1963.
- Pageaux, Daniel-Henri, «Du refus de l'exotisme à la mythification de l'Espagne», in Moura, J.-M., *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Lille, Université de Lille, 2002.
- Pena, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Ediciones Taurus, 1982, rééd. 1998.
- Riera, Carme, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
- Unamuno, Miguel de, «De arte pictórica» (La Nación, Buenos Aires, 21 de agosto de 1912), *En torno a las artes*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1976.
- Verhaeren, Émile, «Les plaines», in *Les Villes tentaculaires* (1895), Paris, Éditions Gallimard, 1982.
- Verhaeren, Émile, Darío de Regoyos, *España negra* (1899), Barcelona, Ed. José J. de Olañeta, 1983.
- Vignerón, Denis, *Nouveaux discours, nouveaux regards sur la création artistique en Espagne de la fin du XIX^{ème} siècle à 1931*, Thèse de Doctorat (2006), Université Charles de Gaulle-Lille III.
- Warmoes, Jean, *Émile Verhaeren, «El Flamenco español»*, Bruxelles, Europalia, 1985.

NOTAS

- ¹ Azorín, «Paisaje de Castilla», *Vértice*, nº 67 (1943), Madrid, pp. 4-6.
- ² Azorín, «Sobre pintura» (*A.B.C.*, 6 de marzo de 1907), *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, p. 26.
- ³ *Idem*, p. 21.
- ⁴ Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007, p. 121.
- ⁵ *Idem*, p. 111.
- ⁶ Émile Verhaeren, «Les plaines», *Les Villes tentaculaires* (1895), Paris, Éditions Gallimard, 1982, pp. 87-90.
- ⁷ Daniel-Henri Pageaux, «Du refus de l'exotisme à la mythification de l'Espagne», in J.-M. Moura, *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Lille, Université de Lille, 2002, p. 159: «L'exotisme en Espagne, au long du siècle, et même avant, a été le fait de voyageurs, de touristes étrangers qui ont créé une Espagne pittoresque, à moitié africaine, souvent réduite à l'Andalousie, hyperbolique dans sa fameuse couleur locale et réduite à l'espace de leurs fantasmes ou des modes.»
- ⁸ E. Inman Fox, *La invención de España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- ⁹ Azorín, «El paisaje», *Madrid* (1941), Buenos Aires, Editorial Losada, 1952, p. 45.
- ¹⁰ Émile Verhaeren, «Un soir», in Jean Warmoes, *Verhaeren, «El Flamenco español»*, Bruxelles, Europalia, 1985, p. 111.
- ¹¹ Azorín, «Luna en Toledo», *Madrid* (1941), *op. cit.*, p. 74.
- ¹² Azorín, «La gravedad castellana», *idem*, p. 79: «Lo que nosotros hemos combatido con más tesón, con más desnudo, ha sido la frivolidad. Y la frivolidad ha sido nuestro mayor enemigo. La palabra *Frivolidad* en la escuela del 98 representa la parte negativa, y la palabra *España* lo constructivo. Tratábamos nosotros, por la vía literaria, con el estudio de los paisajes, de las ciudades y de los hombres, de imponer un sentido de la vida que se compendia en las dos palabras *gravedad castellana*. Sentido que siendo antiguo es a la vez moderno. Sentido perdurable y noble.»
- ¹³ Azorín, «Prólogo», in José Ortiz Echagüe, *España, pueblos y paisajes*, Madrid, Editorial Mayfe, S.L., 1963, p. 8.
- ¹⁴ José Ortega y Gasset, «Primores de lo vulgar» (1917), *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, Edición de José Luis Molinuevo, Madrid, Editorial Tecnos, 1995, p. 216.
- ¹⁵ Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez Solana* (1944), *Obras completas, XVIII, Retratos y biografías III, Biografías de pintores - Goya, El Greco, Velázquez, Gutiérrez Solana (1928-1944)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2001, p. 661: «A través de esa cazarería y esa flema suya encuentra la claridad y el traslucimiento que le permiten [a José Gutiérrez Solana] ver los huesos de las cosas.»
- ¹⁶ Émile Verhaeren, Darío de Regoyos, *España negra* (1899), Barcelona, Ed. José J. de Olañeta, 1983, p. 104.
- ¹⁷ *Idem*, p. 31.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 80.
- ¹⁹ Miguel de Unamuno, «De arte pictórica» (*La Nación*, Buenos Aires, 21 de agosto de 1912), *En torno a las artes*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1976, p. 52.
- ²⁰ Émile Verhaeren, Darío de Regoyos, *España negra* (1899), *op. cit.*, p. 32.
- ²¹ Azorín, «Guías artísticas de España» (1911), *El artista y el estilo*, Madrid, Editorial Aguilar, 1946, p. 388.
- ²² *Op. cit.*, p. 31.
- ²³ Azorín, «La decadencia» (abril de 1905), *Los pueblos* (1904-1905), edición de José María Valverde, Madrid, Editorial Castalia, 1987, p. 46.

- ²⁴ *Op. cit.*, p. 62.
- ²⁵ Azorín, «La Andalucía trágica» (abril de 1905), *Los pueblos* (1904-1905), *op. cit.*, p. 242.
- ²⁶ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 217: «España no vive actualmente; la actualidad de España es la perduración del pasado. [...] España no cambia, no varía; nada nuevo comienza, nada viejo caduca por completo. España no se transforma, España se repite, repite lo de ayer hoy, lo de hoy mañana. Vivir aquí es volver a hacer lo mismo. Por eso dice Azorín que para él, contemplativo, *vivir es volver* (*Las Nubes*)».
- ²⁷ Azorín, «La decadencia» (enero de 1904), *Los pueblos* (1904-1905), *op. cit.*, pp. 49-50.
- ²⁸ Azorín, «Prólogo», in Ortiz Echagüe, José, *España, pueblos y paisajes*, *op. cit.*, p. 5.
- ²⁹ *Op. cit.*, p. 64.
- ³⁰ Azorín, «Los cementerios», *Madrid* (1941), *op. cit.*, p. 42.
- ³¹ Azorín, «El paisaje», *idem*, p. 43.
- ³² Azorín, «El color», *ibid.*, p. 70: «Era ineludible que esos escritores al querer trasladar la realidad exacta, hicieran resaltar el más expresivo aspecto de las cosas: el color.»
- ³³ Azorín, «Las pinturas de Regoyos» (4 de abril de 1908), *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca nueva, 1954, p. 32.
- ³⁴ Azorín, «El color», *op. cit.*, p. 70.
- ³⁵ *Idem*, p. 72.
- ³⁶ Azorín, «Las pinturas de Regoyos» (4 de abril de 1908), *Pintar como querer*, *op. cit.*, p. 30: «Regoyos tuvo fe en sí mismo y continuó pintando.»
- ³⁷ *Idem*, pp. 30-31.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 31: «Apunto todas estas consideraciones para que se vea la fuerza, la voluntad y la fe que necesita para perseverar en su obra quien se sienta pintor, y pintor original, desde muchacho. No desmayó Regoyos; las chanzas y las ironías respecto de sus obras abundaron.»
- ³⁹ Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1923, p. 58.
- ⁴⁰ Voir Azorín, «La filosofía de Pío Baroja» (abril de 1904), *Los pueblos* (1904-1905), *op. cit.*, pp. 85-86: «Y en esto estriba la fuerza extraordinaria del novelista, la intensa emoción de estas visiones y paisajes, que, sobre tal fondo de filosofía implacable, aparecen rápidas al pasar de las páginas: interiores oscuros, asilos, cárceles, rondas y suburbios miserables, garitos, cafetines hórridos, crepúsculos vistos desde los sotabancos, sobre el mar negruzco de los tejados, perspectivas de los lejanos cementerios, extendidos sobre lomas yermas, siluetas de la gran ciudad, que aparece confusa a lo lejos, cuando el alba va a romper y la luz fría y opaca de los focos eléctricos comienza a disolverse en la claridad tenue del cielo...».
- ⁴¹ Azorín, «Pintores españoles: inquietud» (26 de diciembre de 1928), *Pintar como querer*, *op. cit.*, p. 150.
- ⁴² *Idem*, «La pintura siempre ha ido a la vanguardia de las innovaciones; detrás viene la poesía lírica.»
- ⁴³ *Ibid.*, «Los Maeztu», p. 248.
- ⁴⁴ Eugenio D'Ors, *Españoles de mi tiempo. Mi salón de los 111*, edición de Juan Pablo d'Ors Pérez y Carlos d'Ors Führer, Madrid, Ed. Tres de cuatro soles, 1989, p. 73.

INFLUENCIAS PERIODÍSTICAS Y RETRATOS POLÍTICOS

Un aguafuerte madrileño: el retrato de periodistas y escritores en *Charivari* (1897)

Gemma Márquez Fernández
Universitat de Barcelona, España

La historia es de sobras conocida: en abril de 1897, tras haber sido expulsado de *El País* por el tono subidamente anarquista de sus artículos contra la Iglesia, el matrimonio y la propiedad, José Martínez Ruiz publica un panfleto que, con el título de *Charivari. Crítica discordante*, constituye una auténtica cencerrada¹ a las puertas de la bohemia y la pequeña prensa madrileñas. Sin el menor reparo ante el peligro de caer en la chismografía, cuando no en graves acusaciones personales, el escritor recién llegado de provincias traza una descripción asfixiante y desmitificadora del mundillo literario que a finales del siglo XIX puebla los estudios, los cafés, las redacciones y las noches de Madrid. Sabidas son también las consecuencias posteriores: por un lado, la huida prudencial de la Villa y Corte ante la irritación desatada entre los representantes de la medianía intelectual –principales objetivos de la mirada vitriólica de *Charivari*–; por otro, la defensa condescendiente de Leopoldo Alas desde *Madrid Cómico*, en cuyas páginas el autor de *La Regenta* relativizaba el alcance del pretendido ataque azoriniano, atribuyéndolo a una combatividad juvenil que había de disiparse en cuanto la encauzaran el tiempo y el trabajo literario forjado sobre criterios estéticos más hondos².

Junto con la atención suscitada por lo más escandaloso del libro, fueron quizá esas apreciaciones clarinianas sobre la falta de madurez literaria de un escritor que prometía, las que con más autoridad y por ello más largamente arrojaron sobre el folleto de Martínez Ruiz la sombra de la inanidad artística: simple acopio de hablillas más o menos malévolas, *Charivari* no era más que «una bomba de tinta»³ cuya ingenuidad moral (la de quien pone «en letras de molde el *virus* miserable que otros muy prudentes van llevando de corrillo en corrillo»⁴) era equiparable a la ingenuidad estética de sus páginas. Desde entonces hasta aquí, la historia literaria ha juzgado el folleto azoriniano de modo similar. Deseo de notoriedad, descastada sinceridad a destiempo o furores de anarquista incendiario: no habría otro principio artístico que ordenase la provocación de *Charivari*. El instinto crítico, no obstante, ha hallado un término particularmente sugestivo cuando se trata de deshacer la orfandad estética del libelo azoriniano, y me refiero con esto a su ocasional descripción bajo el marbete de «aguafuerte». Probablemente por designar un género plástico que desde el último tercio del siglo XIX ha retratado tipos y ambientes urbanos con un mordaz propósito de crítica social, el vocablo se ha deslizado al campo literario para describir obras guiadas por los mismos objetivos. Virulencia en la presentación de una galería de personajes es precisamente lo que señala Calvo Carilla cuando para hablar de *Charivari* e insistir en el veneno que destilaría la obra utiliza la metáfora artística:

Una de las miserias que cabe achacar a la luego llamada generación del 98 es el cinismo con el que echaron despiadadamente tierra sobre la ya palideciente estrella de esta «gente nueva». [...] estos *parvenus* provincianos legaron a la posteridad la visión de una galería de iluminados, reducidos a una mera caricatura de la ya de por sí poco recomendable condición de poetambres fracasados [...]. Si a esto se añaden algunas aparentes mezquindades personales, el derrotismo y, paradójicamente, la ridícula admiración de que gustaban algunos rodearse en su trato diario con estos advenedizos, se obtienen corrosivos aguafuertes como los del *Charivari* (1897) de José Martínez Ruiz [...].⁵

Es obvio que aquí el término no invita a pensar la obra bajo otra luz que la que comúnmente ha venido utilizándose; pero es cuando menos curioso que Calvo Carilla describa para *Charivari* una temática, unas intenciones y una tonalidad sombría que coinciden con las del aguafuerte plástico. Y surgida esa idea, adivinar un influjo gráfico en el folleto de Martínez Ruiz comienza a volverse tentador; por lo que el estudioso debe atenerse a algunas precauciones. En primer lugar, porque la metáfora puede ser tramposa como herramienta de investigación⁶, y en efecto, el uso figurado de «aguafuerte» por parte de la crítica habla de las asociaciones mentales de esta, que no tienen porque coincidir necesariamente con las del creador. En segundo, porque como ya han advertido Welleck y Warren, «las diversas artes –artes plásticas, literatura y música– tienen cada una su evolución particular, con un ritmo distinto y una distinta estructura interna de elementos»⁷; de modo que no siempre los paralelismos entre

series artísticas son históricamente pertinentes, ni las semejanzas temáticas entre obras implican una influencia que se haya producido de facto. De lo que se trata aquí, entonces, es de discernir si más allá del uso figurado y de un cierto aire de familia con los motivos y el tono que caracterizan al género plástico durante el XIX, es posible presumir bajo los retratos de *Charivari* una presencia del aguafuerte gráfico que influya de manera relevante en la construcción de la obra.

Afortunadamente, dos guiños del libro ayudan a perfilar los contornos más o menos difusos de la sospecha. El primero es la entrada del 23 de marzo de 1897, donde Martínez Ruiz consigna su interés por «una preciosa colección de aguafuertes» que encuentra en un puesto de libros viejos de la calle Alcalá⁸. El segundo es el propio título del panfleto; ya que *Le Charivari* fue el periódico satírico ilustrado que de la mano de Charles Philipon y a partir de 1832 difundió en Francia el trabajo de dibujantes como Honoré Daumier, Paul Gavarni, Adolphe Léon Willette, Jean-Louis Forain o Théophile Alexander Steinlen, todos ellos, por cierto, conocidos de Martínez Ruiz⁹. Estas dos pistas son las que invitan a la mirada investigadora a confirmar la difusión de tales firmas—y de las publicaciones que las divulgaban— en España, y más concretamente, a buscar los motivos específicos por los que el anarquista teórico pudo haberse sentido afin a ellas.



fig. 20.- *Le Chat Noir*¹⁰, n° 185, sábado 25 de julio de 1885.

Trazar un breve panorama de la influencia del dibujo satírico francés en la Península no es difícil: la bibliografía sobre el tema es cuantiosa, y permite describir una atmósfera de interés efervescente en torno a la modernidad formal y temática que ese género plástico proponía a finales del XIX. En su artículo sobre la popularización de Steinlen en la cultura española, María López Fernández explica cómo, amén de las abundantes reproducciones en la prensa española, circulaban por Barcelona y Madrid las revistas parisinas en las que publicaban sus trabajos los dibujantes satíricos: para el caso madrileño, *Le Chat Noir* (1882) (fig. 20), *Le Mirliton* (1885), *Gil Blas Illustré* (1891) o *Le Rire* (1895) estaban a disposición de los clientes en el Café de Levante o en el Café Fornos¹¹. Esa circulación volandera va creando entre la *gente nueva* el imaginario del París *fin-de-siècle*. Los grupos de obreras que pasean con frescura por las calles, el burgués que paga los favores de la bailarina, la bohemia instalada en las buhardillas de Montmartre, la pareja que se besa en un banco, el aburrimiento de las prostitutas ante la mesa de un café, los oficios mal pagados del vagabundo..., las nuevas formas de vida y de relación social que urden el tejido urbano de la Ville Lumière deslumbran desde las revistas francesas a los que desde Madrid aspiran a participar del nuevo espíritu. La modernidad se siembra también de esta forma fragmentaria, quizá no muy consistente, pero de una fuerza iconográfica indudable. Lo confirma Miquel Utrillo con su crítica al favor excesivo que según él reciben las publicaciones extranjeras «en todos los países de habla castellana»:

La inmensa mayoría de los admiradores que provienen de estos países afines no leen ni una palabra de lo que dicen estas cultísimas revistas; examinan los muñecos y monigotes [...] y así lentamente se infiltra en nuestros países, desprovistos de materia semejante, la levadura del arte internacional, más que incoloro, descolorido.¹²

En el caso de Martínez Ruiz, debe tenerse en cuenta además que el alicantino tenía amistad con dos conocedores privilegiados de todo ese material gráfico. Su relación con los Baroja lo aproximaba a la obra de Ricardo, quien habría de proporcionar al grabado español un desarrollo artístico detenido, hasta el momento, en Goya. Con el precedente del pintor aragonés pero al aire de los nuevos temas, Ricardo Baroja recogió en sus aguafuertes la vida de los arrabales madrileños, los usos amorosos de las clases populares, la soledad obligada de los desahuciados¹³. El peso de la ilustración francesa en el tratamiento de estos motivos es a veces muy evidente: basta reconocer en el famoso retrato de Pío –aquel en que aparece embozado en una gabardina y avanzando silenciosamente contra los elementos (fig. 21)– el recurso de Steinlen a la fina trama de diagonales para figurar las inclemencias atmosféricas, signo de los avatares a los que se enfrentan interiormente sus personajes inclinados (fig. 22)¹⁴. Pero más allá de soluciones técnicas concretas, el espíritu francés sopla en toda la obra de Ricardo por cuanto orienta su atención de un modo muy determinado. En

efecto, si algo (además de las poses) están asimilando instintivamente los aprendices de artista que se reúnen en los cafés madrileños es un modo de representación que abandona los grandes motivos académicos para enfocar la realidad más inmediata y aprehenderla, no ya con ademán costumbrista, sino como índice de una esencia arropada con las formas proteicas de la modernidad. A poco que se consideren los temas callejeros que he enumerado escuetamente, el grabado, la litografía, el aguafuerte aparecen como voceros de una nueva estética que explora la ciudad y capta su ritmo cambiante en lo más vulgar, transcribiéndolo con un trazo tan rápido como revelador. Se trata, pues, de géneros impulsados por el afán que Baudelaire consignaba en *El pintor de la vida moderna*: el de recoger «en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un movimiento rápido que exige al artista una velocidad igual de ejecución»¹⁵.



fig. 21.- RICARDO BAROJA, *Pío Baroja*, Aguafuerte¹⁶.

El nuevo arte se detiene sobre lo pequeño y lo sintetiza en un bosquejo. Si se tiene en cuenta que a lo menudo y lo anecdótico pertenece precisamente el chisme¹⁷, es posible concluir que *Charivari* contiene una primera formulación –satírica y mordiente– del interés azoriniano hacia el pormenor, no legitimada todavía por el aliento simbolista de años después, sino por la llamada baudeleraiana a la que acuden los dibujantes franceses y españoles. Si por añadidura se reconoce en el estilo desgarrado y el lenguaje franco del librito un intento de traducir literariamente ese elogio a la autenticidad de lo esbozado que tanto se oye en los Baroja finiseculares,

comienza a perfilarse mejor la poética de *Charivari*. Falta, no obstante, un elemento que, junto a lo trivial y lo sintético, Werner Hofmann considera esencial al género en su historia de la caricatura: el contraste respecto a un modelo ejemplar¹⁸. *Charivari*, en ese sentido, tampoco traiciona los supuestos centrales de la sátira moderna, y así en la entrada del 17 de enero de 1897, Martínez Ruiz afirma: «lo cómico resulta del contraste».

Las armas estéticas que el joven alicantino empuña en su libelo son las que han pertrechado ya a los dibujantes franceses y españoles para dar cumplimiento a su voluntad de crítica social. Y desde luego, el empeño de *Charivari* es igualmente crítico: realizar el retrato acre de un mundillo intelectual en el que el deseo de desarrollar un trabajo serio se derrumba indefectiblemente ante la necesidad de vivir a salto de mata, buscando en cada artículo el duro que permita la supervivencia, malgastando la energía creativa en las mezquinas exigencias de la columna diaria, sosteniendo polémicas insustanciales por las que los movimientos estéticos europeos quedan reducidos a meros pretextos para el intercambio de dicterios entre capillitas literarias, o para dar un barniz de cosmopolitismo a la verborrea vacía de los periódicos. La esencia que *Charivari* apresa ágilmente en sus líneas distorsionadoras es la del raquitismo que consume a la modernidad cuando esta pretende construirse en el marasmo cultural madrileño.

Pero vayamos por partes; porque aun habría que mostrar cómo cada uno de los ejes fundamentales para la creación del dibujo satírico se traduce literariamente en el seno del panfleto azoriniano. Comenzando por ese pormenor deformado en el molde impuro del cotilleo, el retrato de la inconsistencia intelectual de Madrid está compuesto en *Charivari* por una pléyade de gestos anecdóticos: los variados manoteos con que Ricardo Fuente manifiesta el agotamiento de su imaginación hasta acabar escribiendo con los pies (p. 255), los tejemanejes de Joaquín Dicenta para recobrar el favor de los actores que él mismo ha contrariado (p. 283), las mentiras de Aureliano J. Pereira sobre los libros que en realidad no ha leído (p. 261), la resignación orgullosa con que ante la falta de ventas Valle-Inclán arroja «al arroyo» su edición de *Epitalamio* (p. 281)... son otros tantos ademanes que revelan cómo la empresa cultural se estrella contra la conspiración de las vicisitudes cotidianas. En este sentido es representativo el episodio de la reunión en casa de Dicenta para hablar de la elaboración de un periódico al estilo de los franceses, proyecto que queda en agua de borrajas cuando el grupo se ve en la necesidad de representar una escena ante la querida oficial del dramaturgo para disculparlo por su sospechosa ausencia nocturna:

Nos hemos ido a su casa –Ruiz Contreras, Colás Salmerón, Fuente— para tratar de la fundación del periódico..., un periódico independiente, literario, algo así como *Le Journal* de París.

—Ahora cuando entremos —ha advertido Dicenta—, decid que me habéis entretenido toda la mañana y que por eso no he podido venir... Amparito estará que trina; desde ayer tarde que no parezco por casa.

Hemos entrado. Amparito, en una mecedora, junto al balcón, leía *Le docteur Pascal*, de Zola; y tenía delante, en la mesa, una copita de jerez.

Se ha representado la farsa admirablemente.

Dicenta gritaba, agitando un pedazo de papel, una cuenta:

—¡Esto es escandaloso! ¡Ochenta pesetas por cuatro ponches!... ¡No vuelvo más a Fornos! Amparito, ochenta pesetas... Por supuesto, vosotros, que me habéis entretenido, tenéis la culpa... Ya lo ves, Amparito.

Amparito le miraba con ojos tristes, incrédula, mientras Dicenta se quitaba la americana y se enfundaba la levita.

Del periódico..., *rien de rien*. No es posible hacer nada con esta gente. (p. 260)

Posteriormente, el lector quedará informado de que las intenciones por las que Dicenta desea crear una publicación artística no responden precisamente a su afán de independencia intelectual, sino a intereses más materiales. Lo que el dramaturgo desea realmente es congraciarse a través de una revista con todos aquellos autores y empresarios teatrales que podrían colocar sus obras (p. 283); de modo que los nobles propósitos iniciales se transforman en motivaciones plebeyas: todo en Madrid se degrada; toda cultura acaba trastocada en caricatura de sí misma. De ahí que para retratar la capital finisecular sea necesario que el lenguaje de *Charivari* se llene de expresiones deformadoras, mediante las cuales lo real, una vez atrapado en el campo de la representación, se convierte siempre en algo distinto aunque más acerbamente desenmascarado. Así, los juegos verbales a que se entrega la narración son de diversa estirpe, y se caracterizan frecuentemente por su capacidad de recoger el rasgo fundamental de las figuras en una breve nota descriptiva: para sugerir la ranciedad intelectual de Ricardo Fuente en una primera presentación del personaje, se lo define acudiendo a la disemia en la expresión «un señor ni viejo ni joven, un señor de una Edad Media» (p. 245); la hipérbole y la cosificación convierten al Martínez Ruiz que llega de provincias en el «muchacho que se le venía encima» al director de *El País* obligado a colocarlo (p. 246); y la cantidad tan abundante como interesada de elogios recibidos por el joven escritor por parte de Fuente consigue incluso atufar las cuartillas en las que Martínez Ruiz explica el encuentro (de nuevo la hipérbole y la disemia, si no una peculiar sinestesia: «si creo que hasta estas cuartillas tienen olor a incienso», *idem*). El uso del sentido literal por el sentido figurado también logra efectos satíricos de fuerza visual, creando en el lector imágenes mentales que ridiculizan al personaje, como sucede al referir las expresiones malsonantes de Ricardo Fuente: «Pero ¡cómo no quieren ustedes que uno no sea laborioso aquí! ¡Pero me... (aquí su deposición usual), si yo soy capaz de escribir así veinte tomos sin preposiciones de ablativo!» (p. 276). En otras ocasiones, la descripción alcanza

un poder de síntesis gráfica semejante al de la greguería (la obra de Benavente es por su incisiva y elegante crítica social «como una horizontal en un traje de primera comunión», p. 259), o bien recurre a una figuración expresionista próxima a la del esperpento: con la retórica trasnochada de sus *Dolores* y *Horizontes*, Balart «es una cómoda vieja repintada, que en cuanto se la mueve arroja cucarachas» (p. 272).



fig. 22.- THÉOPHILE ALEXANDRE STEINLEN, *La calle Caulaincourt*, 1896, Litografía¹⁹.

Todo cambia en el lenguaje para mal, como todo cambia inevitablemente en Madrid para dar la peor versión de sí mismo. Lo que la lengua de *Charivari* adopta es el mismo movimiento transformador que experimentan los hechos narrados en el folleto, y por ello no es extraño encontrar en la obra una serie de episodios en los que una realidad inicial se trastoca en otra degradada. Perversión de sí mismo es el artículo sobre las ejecuciones de Montjuich con que Martínez Ruiz debuta en *El País*, y que en el diario aparece completamente remozado (p. 249). Inversión ideológica es la del programa socialista en *El señor feudal*, la nueva obra de quien supuestamente mejor ha escenificado el problema obrero, y cuyo más reciente drama se enreda sin embargo en los tópicos manidos del honor calderoniano (pp. 252-253). Distorsionadas, cuando salen a la palestra, están las opiniones estéticas de Juan Valera y de Leopoldo Alas, que privadamente piensan de muy otra forma respecto

a autores elogiados en público (p. 273). Rebajada a cúmulo fácil de clichés queda la poesía simbolista francesa en la parodia que de ella compone Antonio Palomero, alias *Gil Parrado*, en honor a Valle:

¿Oyes, oyes la campana,
mi querido Valle-Inclán?...
Ya ha llegado la mañana
y en la ermita más cercana:
 Tan, tan, tan.
 ¡Oh!
Qué contento vivo yo,
cuando el eco sibilino
me detiene en el camino,
y en la piedra en que me siento
 si me canso.
Conducido por el viento,
mi querido Valle-Inclán,
de la ermita más cercana
ecos trae de la campana:
 tan, tan tan. (p. 263)

Y trastocado por fin en la chismografía suspicaz de Palomero aparece el proyecto cultural de Ruiz Contreras, quien decidido a editar una revista «de jóvenes, independiente, batalladora» (p. 277) en la que cualquier escritor desconocido pueda presentar un trabajo si es valioso, acaba por dar a luz una publicación conservadora – *La Lectura* – en la que colaboran autores jesuitas (p. 283). El cambio, en este caso, es tanto más decepcionante por cuanto Ruiz Contreras había aparecido seis días antes como el intelectual más serio de la nueva generación. A diferencia de los demás, su esfuerzo no está sujeto a necesidades económicas, y en consecuencia no se dilapida ni se dispersa. El llamado *Palmerín de Oliva* es un diletante bien situado cuyos recursos monetarios le permiten despreocuparse del gusto mayoritario y trabajar «por amor al arte» (p. 275). Como posee la voluntad de que carece la «juventud bohemia» (*idem*), ha patrocinado publicaciones y tertulias propicias a la *gente nueva* – como la *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas* o la taberna artística al modo del café parisino *Le Chat Noir* –, si bien sus iniciativas no han terminado de cuajar en el abúlico mundo intelectual de Madrid. En la entrada del 23 de marzo de 1897 aparece como un trabajador entusiasta que edita sus propios cuentos, críticas y folletos, y que ha sabido crearse un espacio exquisito en el estudio donde acumula «curiosidades artísticas», «lee las más famosas revistas del extranjero» y conserva «los libros nuevos que le gustan» (*ibid.*).

No obstante, con el sesgo que da a *La Lectura*, Ruiz Contreras deja de ser el defensor de las nuevas generaciones artísticas y acaba acogiéndose a valores intelectuales que, aunque más conservadores, al menos le ofrecen continuidad y solidez en el trabajo. Su retrato es tan voluble como todo lo demás en la Villa y Corte, y ofrece al lector dos imágenes del mismo personaje que al confrontarse ponen en juego un mecanismo cómico fundamental para el narrador de *Charivari*: el contraste. Entre lo que las cosas y los personajes prometen ser y aquello que realmente son, en este caso; y en otros muchos, entre la cohorte de pseudo intelectuales que puebla Madrid y las figuras que verdaderamente merecen ser consideradas como creadoras de cultura. Pues como señala Werner Hofmann, la caricatura cuenta siempre con un modelo ideal al que opone sus deformaciones²⁰, y en este sentido el folleto azoriniano presenta una serie de retratos sin tacha donde intelectuales vinculados al ideario anarquista aparecen envueltos de un aura santificadora equiparable a la que los bohemios reclamaban para sí como mártires y sacerdotes de la causa artística. Entregados fervorosamente a su tarea, ascéticamente rodeados de lo mínimo que necesitan para ejercer su apostolado ideológico –a diferencia del sibaritismo estético de un Ruiz Contreras, por ejemplo–, *Charivari* los muestra tan religiosamente embebidos en su trabajo como el místico en la contemplación divina. Así sucede con Pedro Dorado Montero en su retiro monacal de Salamanca, donde escribe discreta e incansablemente, traspasado por una fe utópica que –motivo recurrente en el retrato azoriniano– reverbera en el brillo espiritual de sus ojos:

Era un hombre de continente modesto, vestido con sencillez, con excesiva sencillez. Traje muy usado [...] y camisa de dormir, muy limpia, pero no nueva. Tendría unos cuarenta años, y su cara pálida, sin afeitar de una semana, con bigote caído y cerdoso, revelaba el trabajo enérgico de todos los días, el sufrimiento de los desórdenes nerviosos propios de los obreros cerebrales. Sus ojos eran pensadores, elocuentes, con relampagueos de independencia, de fiereza; con cambiantes de dulzura, de benévola tolerancia. Se parecía en su cuerpo a Byron y a Cervantes, y contrastaban poderosamente estas características físicas, contrastaba la debilidad de su naturaleza con el poder extraordinario de su mirada, que dejaban adivinar un espíritu gigante. Revelaba en sus maneras la resignación del *santo*, henchido de amor a la Humanidad, y la acometividad del héroe que batalla por una causa grande en la que ha puesto todas sus esperanzas.

Y como un héroe, esforzadamente, escribía aquel hombre, inclinado sobre el bufete, solo en aquel despacho reducido como la celda de un fraile, y como esas celdas sin adorno alguno, sin un lienzo –¿dónde ponerlo?–, sin un *bibelot*, sin otra cosa que modestos estantes llenos de volúmenes, de revistas, de papeles. (pp. 265-266).

La constancia silenciosa de Dorado Montero contrasta obviamente con el bullicio insustancial de la bohemia madrileña; pero la figura del publicista salmantino también sirve como piedra de toque para aquilatar la integridad ideológica de grandes

popes como *Clarín* –convertido al intimismo religioso tras su defensa del programa positivista (pp. 267-271)– y Unamuno, a diferencia del cual Dorado Montero «no es un metafísico nebuloso», sino un escritor «de pensar sin nieblas» (p. 266). Esa coherencia con la ética de su labor es la que caracteriza igualmente a las figuras de Sébastien Faure y Piotr Kropotkin, retratados según idéntica retórica santificadora. Del primero ofrece *Charivari* una estampa enmarcada en el paisaje idílico donde el narrador dice haber leído *La douleur universelle*. Tras un estudio minuciosamente tierno del campo a la caída de la tarde, Martínez Ruiz introduce una nota de Luis Bonafoux a propósito de la rutina vital (tan opuesta a la de Joaquín Dicenta, por cierto) del anarquista francés:

No se diría poco ni mucho de Sebastián Faure si su vida privada no se ajustase del todo a sus doctrinas de publicista. Pero Sebastián Faure será atendido mientras se diga de él, como ha dicho *Séverine*, que es un mozo sin concubina; que vive en un cuarto de obrero; que come por un franco en los figones, que no bebe aperitivos, ni alcohol, ni cerveza; que no va al teatro, ni juega, ni se divierte, y que aún debe la levita, su famosa levita de conferenciante, porque reparte entre los pobres el producto de los mítines, cuyo precio de entrada fluctúa entre diez y treinta céntimos. (pp. 279-280).

La semblanza culmina con una vuelta al paisaje crepuscular, que Martínez Ruiz convierte en auténtico fondo para el exaltado cuadro donde retratar a Faure a modo de Cristo anarquista, del mismo modo que si el narrador pintase una tabla primitiva:

Anochece. El campo todo se sume en la sombra, y desaparecen a lo lejos el lago azul y los grupos de árboles. Y en el silencio de la noche que avanza, en el recogimiento obsesionario de la Naturaleza dormida, me parece ver la cabeza de Faure, que se destaca en el cielo de púrpura del crepúsculo como la cabeza del Cristo se destaca en el fondo de oro de las tablas medievales... (p. 280).

En cuanto a Kropotkin, el folleto azoriniano describe la imagen del hombre austero y sensible que ha sabido aislarse del tráfago y sacrificar la posibilidad de una vida más muelle a la devoción por todos aquellos saberes que contribuyen a su misión:

Pedro Kropotkin [...] vive con su esposa Sofia y su hija Sacha en el pueblecillo de Bromley, a algunas leguas de Londres. Gózase allí de gran tranquilidad; el cielo es más puro, menos brumoso que el de la capital. Así, Kropotkin ha escogido este sitio para trabajar en paz, en la calma del campo, lo bastante cerca de Londres para ir fácilmente a estudiar al British Museum.

El autor de *La conquista del pan* es alto, de ojos azules, dulces, bondadosos; rubia la lengua barba y plateada ligeramente por las canas. Su voz es segura, fuerte, agradable, y cuando habla en francés nótasele un ligero acento eslavo. Todo en él respira dulzura, aire patriarcal: la frente amplia, la mirada serena, el gesto reposado.

Kropotkin trabaja en su despacho rodeado de libros de toda clase. Habla siete u ocho idiomas. Escribe y conversa en inglés con gran pureza, y en inglés da conferencias en Londres y en provincias, haciendo así la propaganda de las ideas queridas, a las que ha sacrificado su cuantiosa fortuna y su alta posición en el Imperio ruso. Escribe en la *Nineteenth Century* la crónica científica, y de esos trabajos mantiénesse él y su familia. Su vida es modesta, sin lujo, pero llena de las satisfacciones del apóstol. (pp. 283-284)

Asceta y retirado, Kropotkin conoce multitud de idiomas, escribe sobre ciencia, dicta conferencias, estudia en el Museo Británico: su perseverancia es tan prolífica que junto a ella el conjunto de la vida cultural madrileña no parece más que una broma. Dejando a un lado la sintonía ideológica de Martínez Ruiz con los autores a los que hace un retrato idealizado, es destacable que un rasgo característico de los tres sea esa laboriosidad que indica consistencia intelectual. Dorado Montero, Faure y Kropotkin poseen justo aquello que, credos políticos aparte (al fin y al cabo Dicenta también es socialista), Martínez Ruiz echa de menos en la balumba bohemia, tanto ahora como cuando el ideal anarquista comience a resentirse²¹. El mundo literario en España, salvando esa puerta abierta a la modernidad que es Barcelona, queda reducido a un cúmulo de gesticulaciones vacías en cuanto se lo compara al europeo. Y en este sentido *Charivari* propone también un retrato de grupo donde el movimiento intelectual francés reviste las formas ideales de que carece el español. En la entrada del 30 de marzo de 1897, Martínez Ruiz anota que Augustin Hamon le ha pedido desde París «un estudio sobre el movimiento literario en España» (p. 284). En lugar de ello, lo que sigue es un elogio del francés, emprendedor y luminoso, tan fuerte y expansivo que tiende su influjo al resto del mundo:

Hay en Francia –y lo que se dice de Francia puede decirse también de Bélgica– un movimiento intelectual asombroso. [...] París es hoy la capital del orbe, la tierra donde germinan y florecen las ideas que han de servir de pasto a todos los cerebros. [...] escribir en París es escribir para todo el mundo, ser escuchado por todos. Hay allí vigor en el pensamiento, voluntad, trabajo, luz, en fin, que ilumina los espíritus, y calor que conforta [...]. Y este movimiento, esta actividad maravillosa, manifiéstase de mil modos: en libros, un torrente de libros, elegantes, correctos, que inunda los mercados; en revistas, en folletos, en conferencias. No hay grupo de simpatizadores con una tendencia, no hay camarilla artística, ni iglesia, ni secta que no lance al mundo sus ideas, que no dé a conocer su credo redentor, que no publique su revista. (p. 285).

En Madrid, en cambio, todavía tiene plena vigencia el lamento de Larra, según el cual escribir es hacerlo «en el vacío, recitar un monólogo» (*idem*). En la cultura española no tienen cabida ni esfuerzo semejante al francés ni espíritu colectivo que lo cohesionen: imposible pensar en la misma profusión de publicaciones, en libros de igual categoría, en revistas de la misma envergadura que la *Revue Blanche* de los Natanson o que *L'Art Social* de Hamon y La Salle (*ibid.*). Cómo llevar a cabo,

entonces, ese estudio que se le pide a Martínez Ruiz, si el objeto de análisis no alcanza más que a ser garabato de un movimiento literario. *Charivari* es la respuesta, la versión deforme, chismográfica y caprichosa de ese otro estudio serio que reclama Hamon; pues «el movimiento literario en España», «monarquía de borregos, país de Fray Gerundios y Buscones» (*ibid.*), no merece más gravedad que la de un libelo vocinglero. En esta distorsión del modelo genérico —el de la nota de crítica literaria— se fundamenta el contraste más lacerante del folleto azoriniano, y de tal juego de opuestos surge su verdad, esa que defiende Hamon «cueste lo que cueste, haga el daño que haga, si es que la verdad puede hacer daño» (p. 284). Esa verdad sobre la consunción intelectual española, para escarnio de los pseudo escritorcillos que pululan por Madrid, nace del chirrido que produce el roce entre sus retratos (para los que no dejaban de existir modelos en la obra de Daumier (fig. 23) o Gavarni) y los de los creadores europeos. Las semblanzas individuales o colectivas de un mundo literario cabal hacen resaltar todavía más si cabe los contornos contrahechos de la turba madrileña. Este contraste hiriente, pues, acaba por anudar todos los hilos de que se compone la trama satírica de *Charivari*, tan baudelairianamente tejida de atención a lo prosaico y de trazo desgarrado al tiempo que revelador: las mismas líneas formales que urdieron críticamente la gran comedia humana desplegada por los dibujantes finiseculares.



fig. 23.- HONORÉ DAUMIER, *La leña es muy cara y las artes no dan de comer*²², *Le Charivari*, 6 de mayo de 1833, Litografía.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, ed. Antonio Pizza y Daniel Aragón, Valencia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1995.
- Blas Benito, Javier, «Ricardo Baroja: el aristocrático, perfecto y divino procedimiento del aguafuerte», en *Ricardo Baroja y Gustavo de Maeztu. Dos artistas gráficos del 98*, Madrid, Calcografía Nacional, 1998, pp. 9-22.
- Calvo Carilla, José Luis, *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Catelli, Nora, «El chisme como saber literario: la revolución freudiana y el susurro de la intimidad», en *En la era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp. 71-82.
- Cozarinsky, Edgardo, *Museo del chisme*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- Hofmann, Werner, «La caricatura, de Leonardo a Picasso», en *Steinlen. París 1900*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006, pp. 177-233.
- López Fernández, María, «Steinlen y la popularización de los temas de Montmartre en la cultura española», en *Steinlen. París 1900*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006, pp. 43-57.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, «José Martínez Ruiz y la estética de Azorín», en *En el 98 (Los nuevos escritores)*, ed. José Carlos Mainer y Jordi Gracia, Madrid, Visor-Fundación Duques de Soria, 1997, pp. 109-135.
- , «Azorín y el fin de siglo (1893-1905)», en *Azorín y el fin de siglo*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998, pp. 1-32.
- , «Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de Literatura Española*, 15 (2002), pp. 123-125.
- Martínez Cachero, José María, «Clarín y Azorín (Una amistad y un fervor)», en *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1984.
- Martínez Ruiz, José, *Azorín*, «La vida española. Un pintor en Buenos Aires», *La Prensa*, 6-VIII-1922.
- , «El caricaturista Luis Bagaría», *La Prensa*, 25-VIII-1926.
- , «Forain», *La Prensa*, 19-III-1933.
- , *Charivari, Obras completas*, ed. Ángel Cruz Rueda, t. I, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 243-287.
- , «Heine y Cervantes, II» (*ABC*, 10-X-1913), recogido en *Los valores literarios*, 1913. Ver *Obras completas*, ed. Ángel Cruz Rueda, t. II, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 956-960.

- , «Leyendo a los poetas. Quevedo» (*La Vanguardia*, 20-I-1914), recogido en *Al margen de los clásicos*, 1915. Ver *Obras completas*, ed. Ángel Cruz Rueda, t. III, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 235-246.
- , «Impresiones parlamentarias. Los gestos de Romero» (*España*, 5-II-1904), recogido en *Parlamentarismo español*, 1916. Ver *Obras completas*, t. III, ed. Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 612-615.
- , «La íntima filosofía de un escultor» (*ABC*, 16-VI-1921), recogido en *Pintar como querer*, ed. J. García Mercadal, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 143-146.
- , *La voluntad*, ed. E. Inman Fox, 5ª ed., Madrid, Castalia, 1989.
- , *Antonio Azorín*, ed. E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1992.
- , «En Urberuaga. Los ojos de Aurelia» (*España*, 27-VII-1904), recogido en *Los pueblos*, 1905. Ver la edición de Ramón Jiménez Madrid, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 111-115.
- Monegal, Antonio, «Diálogo y comparación entre las artes», en *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 9-21.
- Utrillo, Miquel, «El cosmopolitismo en el arte (II)», *Pèl & Ploma*, nº 8 (15-IX-1900).
- Welleck, René, y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966 (4ª ed.).

NOTAS

- ¹ Tomando esta acepción del término «charivari», así interpreta Miguel Ángel Lozano Marco el sentido del título de la obra en su estudio introductorio a *Azorín y el fin de siglo*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998, p. 12.
- ² Leopoldo Alas, *Clarín*, «Palique» (8-V-1897). Cito por José M^a Martínez Cachero, «Clarín y Azorín (Una amistad y un fervor)», en *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1984, p. 130.
- ³ *Idem*
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ José Luis Calvo Carilla, *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 168.
- ⁶ Ver Antonio Monegal, «Diálogo y comparación entre las artes», en *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco Libros, 2000, p. 12.
- ⁷ René Welleck y Austin Warren, *Teoría literaria*, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1966, p. 161.
- ⁸ José Martínez Ruiz, *Charivari*, en *Azorín, Obras completas*, ed. Ángel Cruz Rueda, t. I, Madrid, Aguilar, 1947, p. 274. A partir de aquí, citaré las páginas entre paréntesis dentro del texto.
- ⁹ Las referencias explícitas, no obstante, son posteriores. Daumier aparece por primera vez en el capítulo V de la segunda parte de *La voluntad*, donde se compara la existencia a la locura de grabados como *Voilà le grrrand galop charivarique*. En el capítulo VIII de la segunda parte, el despacho de Olaiz está decorado con reproducciones de obras de Daumier. Intérprete privilegiado de la figura del *Quijote* en las artes plásticas, considera Azorín a Daumier en «Heine y Cervantes II» (*ABC*, 10-X-1913, recogido en *Los valores literarios*, 1913), donde de la mano de Léon Rosenthal y Raymond Escholier el escritor lleva a cabo su análisis más extenso sobre el dibujante. Más tarde, este aparece mencionado en «La íntima filosofía de un escultor» (*ABC*, 16-VI-1921, recogido en *Pintar como querer*, 1954), «La vida española. Un pintor en Buenos Aires» (*La Prensa*, 6-VIII-1922) y «El caricaturista Luis Bagaría» (*La Prensa*, 25-VIII-1926). También Gavarni aparece en el capítulo V de la segunda parte de *La voluntad*, así como en el despacho de Olaiz. En *Antonio Azorín*, el protagonista dice poseer un cuaderno de dibujos de Gavarni en su estudio (capítulo II de la primera parte),

y la gestualidad propia de sus personajes femeninos sirve de término de comparación para caracterizar a la muchacha que acompaña al músico Orsi (capítulo IV de la segunda parte). Con esta última función descriptiva se alude a sus modelos en «En Urberuaga. Los ojos de Aurelia» (*España*, 27-VII-1904, recogido en *Los pueblos*, 1905). De Willette cuelga un grabado en la habitación donde suele leer el protagonista de *La voluntad* (capítulo VII de la primera parte). En esta misma novela se nombra por primera vez a Forain, cuyas escenas de la ópera son comparables al sinsentido vital (capítulo V, primera parte). Los rasgos de las mujeres de Forain son como los de las que ocupan la tribuna de la presidencia del Parlamento en «Impresiones parlamentarias. Los gestos de Romero» (*España*, 5-II-1904, recogido en *Parlamentarismo español*, OC, III). En 1933, a raíz de la aparición del libro de Léandre Vaillat, *En écoutant Forain*, Azorín publicará en *La Prensa* (19-III) una reseña centrada en la particular evolución religiosa del dibujante. Por último, la crítica a la explotación del débil que caracteriza la obra de Steinlen se considerará comparable a la sátira social de Quevedo en «Leyendo a los poetas. Quevedo» (*La Vanguardia*, 20-I-1914, recogido en *Al margen de los clásicos*, 1915).

¹⁰ Revista del cabaret fundado en Montmartre por Rodolphe Salis (1881), a cuyas iniciativas culturales alude *Charivari* en las entradas del 17 de enero y del 23 de marzo de 1897.

¹¹ María López Fernández, «Steinlen y la popularización de los temas de Montmartre en la cultura española», en *Steinlen. París 1900*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006, pp. 44-45.

¹² «El cosmopolitismo en el arte (II)», *Pèl & Ploma*, nº 8 (15-IX-1900).

¹³ Ver Javier Blas Benito, «Ricardo Baroja: el aristocrático, perfecto y divino procedimiento del aguafuerte», en *Ricardo Baroja y Gustavo de Maestu. Dos artistas gráficos del 98*, Madrid, Calcografía Nacional, 1998, pp. 9-22.

¹⁴ María López Fernández, *op. cit.*, pp. 52-57.

¹⁵ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, ed. Antonio Pizza y Daniel Aragón, Valencia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1995, p. 79.

¹⁶ Bebiendo de la tradición goyesca, Ricardo Baroja incorporó también a su obra lo esencial de la modernidad francesa. En el retrato de su hermano Pío puede apreciarse el influjo de Steinlen.

¹⁷ Sobre el chisme como posibilidad literaria, ver Edgardo Cozarinsky, *Museo del chisme*, Buenos Aires, Emecé, 2005, y Nora Catelli, «El chisme como saber literario: la revolución freudiana y el susurro de la intimidad», en *En la era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp. 71-82.

¹⁸ Werner Hofmann, «La caricatura, de Leonardo a Picasso», en *Steinlen. París 1900*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006, pp. 183 y 188.

¹⁹ Como más adelante testimoniará Azorín (*Al margen de los clásicos*, 1915), Steinlen fue uno de los dibujantes franceses cuya intención crítica sintonizó con el espíritu de los escritores españoles del fin de siglo. Son destacables las similitudes entre esta litografía de 1896 y el retrato de Pío Baroja por su hermano Ricardo.

²⁰ *Idem*

²¹ Considérense los posteriores elogios de Martínez Ruiz a la cultura catalana, en la que reconoce la seriedad que le falta a la vida literaria de Madrid. Como ha demostrado Miguel Ángel Lozano Marco, los halagos a *Catalònia* (*El Progreso*, 21-II-1898), a *La Nova Catalunya* (*El Progreso*, 3-III-1898) o al *Adrià Gual de Silenci* (*Madrid Cómico*, 26-III-1898) coinciden con un proceso de elaboración personal de la literatura simbolista que transcurre entre 1898 y 1900, y que irán apartando al escritor de la retórica anarquista para introducirlo plenamente en el lenguaje de la modernidad. Ver «José Martínez Ruiz y la estética de Azorín», en *En el 98 (Los nuevos escritores)*, ed. José Carlos Mainer y Jordi Gracia, Madrid, Visor-Fundación Duques de Soria, 1997, pp. 109-135, así como «Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de Literatura Española*, 15 (2002), pp. 123-125. Por lo demás, es conocida la mirada amarga que sobre el periodismo madrileño arrojan *La Voluntad* o *Antonio Azorín*.

²² El aguafuerte francés contaba a la altura de 1897 con una larga tradición iconográfica que explotaba irónicamente la figura del bohemio.

Trazos políticos: sobre los usos políticos de la palabra escrita y el retrato dibujado en el contexto del 98

Manuel Menéndez Alzamora

Universidad CEU Cardenal Herrera, Valencia, España

Sumario

I.- Introducción

II.- La ilustración satírica en la España contemporánea. De la risa grotesca a la generación de Bagaría

III.- De las cosas al extracto de las cosas: Luis Bagaría y la nueva caricatura

IV.- Azorín ante la nueva sintaxis de Bagaría

I. Introducción

En abril de 1916 Azorín reflexiona en las páginas del semanario *España* sobre Bagaría:

Como el Bosco, Bagaría nos da una sensación extraña e inquietante. No pinta las cosas, sino el extracto de las cosas. Pero un extracto que no sabemos si lo hemos visto en sueños, o si nos ha pasado por la imaginación en un angustioso tártago, al tiempo de dar una arcada, o bien en esos limbos vagos y terribles de un mal que se acerca.¹

A través de esa mirada sobre Bagaría, del que señala que no pinta las cosas, sino el extracto de las cosas, Azorín traza el puente que une la tradición del 98 con la nueva forma de abordar literariamente la realidad de las cosas. Azorín se convierte en intérprete y testimonio de la transición que contempla y protagoniza, la transición entre el legado finisecular y el nuevo mundo que irrumpe. Efectivamente, el XIX ha sido el mundo de «las cosas», pero andando sobre los primeros años del siglo XX Azorín nos avisa de la puerta abierta al «extracto de las cosas». Esta revolución en la perspectiva de la que se hace eco Azorín a propósito de Bagaría hace tambalear los grandes paradigmas que han sostenido la mirada del XIX. Apuntemos a modo de «nota sísmica» que en 1910 Sigmund Freud ha publicado sus *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*, mientras que Albert Einstein presenta su *Teoría General de la Relatividad* en noviembre de 1915. Azorín no ha fijado su atención en la física o en la psicología; la ha detenido en un dibujante que ha revolucionado el retrato y la caricatura mediante un punto, un trazo, una raya.

Nuestra hipótesis es que la interpretación que ensaya Azorín sobre Bagaría es equivalente al diagnóstico que el propio Azorín puede hacer de sí mismo cuando se contempla ante la sombra de Galdós, Clarín o Pardo Bazán. La novela sufre un cambio trascendente en el tránsito de 1900. La literatura como representación romántica y naturalista de la realidad deja paso a una nueva manera de narrar el mundo. Frente a la literaturización surge lo que Germán Gullón llama «literalismo»². Esta transformación nace de múltiples orígenes ampliamente abordados y puede metaforizarse en una idea: el mundo se contagia de la velocidad. La velocidad representada por el desarrollo de la fotografía, por el fotograma detenido, que es como desintegrar la velocidad, la velocidad de la vida urbana que nos hace invisibles y anónimos hacia los demás y nos repliega sobre nuestra intimidad. En la literatura la creación vuelve sobre las palabras y las palabras vuelven sobre el yo. Es la nueva literatura bien representada por *Niebla* de Unamuno o por *Belarmino y Apolonio* de Pérez de Ayala.

Este repliegue hacia las palabras empuja a la novela hacia una mirada al interior del alma humana, tratada ahora de manera simbólica y poetizada: «La novela se vaciará gradualmente de exteriores e irá llenándose de interiores»³, señala Gullón, para quien «la novela de comienzos del siglo XX se mira a sí misma, como quien se contempla en un espejo»⁴. Pues bien, ese tránsito en la novela es equivalente al que Bagaría opera sobre el retrato caricaturesco. Frente a la tradición del retrato grotesco del XIX, Bagaría representa en el dibujo lo que el *literalismo* en la literatura: el triunfo de lo simbólico frente a la narrativo. Pero vayamos por partes. Primero encuadraré las características principales del dibujo satírico del XIX; después presentaré la revolución estética que protagoniza Bagaría, y concluiré cerrando la hipótesis que acabo de esbozar.

II. La ilustración satírica en la España contemporánea. De la risa grotesca a la generación de Bagaría

En los años treinta del siglo XIX surge la prensa ilustrada con grabados, en la mayoría de los casos utilizando la técnica del grabado en madera o la litografía. Es el caso de *El Semanario Pintoresco*, fundado por Mesonero Romanos en 1836. Estas imágenes son acompañamientos descriptivos, cumplen estrictamente esa función «ilustradora». A finales de la década de los cincuenta se produce un significativo cambio: irrumpen las publicaciones donde la imagen neutral y descriptiva del grabado es sustituida por dibujos y retratos, pero no un dibujo neutro o descriptivo como antaño lo eran las viejas litografías, sino principalmente cómico o caricaturesco. Ha nacido la prensa satírica, con ejemplos primeros en Madrid como *El murciélago* (1854) o *Gil Blas* (1864). La prensa dedicada al dibujo cómico obtiene un éxito tan extraordinario que contagia a la prensa diaria que tímidamente se atreve a colocar retratos cómicos en sus páginas. En la prensa madrileña destacan *La Flaca*, *El Loro* o *El Motín*, este último nacido en 1881 y dirigido por el líder republicano federal José Nakens, algo que nos recuerda la vinculación ideológica de esta nueva forma de hacer periodismo con el republicanismo. En 1880 aparece *Madrid Cómico*, publicación de largo recorrido que se editará hasta 1923, dedicada a un tipo de sátira festiva de menor contenido político y cuya portada contenía una caricatura de Ramón Cilla acompañada de un verso de Sinesio Delgado, dueño de la cabecera desde 1893. *La Broma*, publicada desde 1881 hasta 1885, continúa con esta senda de prensa satírica republicana. En noviembre de 1895 nace en Madrid *Gedeón*, periódico satírico, pero ahora, invirtiendo la tendencia, de inspiración conservadora, lanzando sus sátiras dibujadas contra los liberales y con un plantel de caricaturistas encabezado por Pedro Antonio Villahermosa y Borao, *Sileno* (1869-1945). La aprobación de la Ley Gullón en julio de 1883 permitirá la salida de nuevas cabeceras con el único requisito de ponerlo en conocimiento del Gobierno Civil y será un impulso para nuevas publicaciones⁵.

En la prensa barcelonesa destacan publicaciones satíricas emblemáticas como *La Campana de Gracia* y *La Esquella de la Torratxa*, fundadas en 1870 y 1872, respectivamente, por el librero Innocenci López Barnagossi. Ambas publicaciones son de muy larga trayectoria: *La Campana* publicará su último número en octubre de 1934 y *La Esquella* en enero de 1939.

Una referencia particular debe hacerse a la sátira gráfica valenciana. En Valencia los precursores de la caricatura son principalmente José Antonio Estruch (1835-1907), Francisco Galván, Manuel González Martí, *Folchi* (1877-1972). Este último trabajó en semanarios como *Cascarrabies* (1897) o *Impresiones* (1908), fundó en

1923 la Escuela de Cerámica de Manises y en 1924 colaboró con la revista *La Traca* y en *llibrets* de falla⁶. Las revistas falleras tienen una función importante en el desarrollo del humorismo valenciano. Otros caricaturistas del siglo XIX en la prensa valenciana son R. Garrido y Constantino Gómez, ilustrador de la revista del Círculo de Bellas Artes en 1896 y también para *Valencia cómica* en 1889⁷.

La escuela valenciana del XIX cobra vida propia frente a las dos grandes –la madrileña y la barcelonesa– y su recorrido se amplía en décadas posteriores. En los 30, ya del siglo XX, Valencia vuelve a vivir otra etapa dorada del género en diarios como *El Mercantil Valenciano* (nacido en 1882) donde publicaron Max Aub y Barradas y, dentro de la caricatura específicamente política, Luis Dubón, Ernesto Guasp, Juan Pérez del Muro y Emilio Panach⁸.

En estos periódicos se desarrolla un nuevo género que se conceptúa como «sátira grotesca». Un género que enlaza con la teorización sobre la risa grotesca estudiada en la obra de referencia de Mikhail Bakhtin, *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*⁹.

El influjo de Francia en la tradición de la caricatura satírica es determinante a través de las dos generaciones representadas por Philipon y Gill. Charles Philipon (1800-1862) es el fundador del periódico satírico *Le Charivari* y autor de la caricatura de Luis Felipe con cara de pera aparecida en *La Caricature* (noviembre de 1831), dibujo que le costará un proceso y cuya sentencia condenatoria será publicada en *Le Charivari* con el texto cuya masa de letras perfilan una pera. André Gill –Louis-Alexandre Gosset de Guines– (1840-1885), populariza sus dibujos de grandes cabezas en *La Lune, L'Éclipse, La Rue* y en *Le Charivari*. Tanto Philipon como Gill nos interesan en la medida en que son el ejemplo del paso dado por el retrato, que pasa de hacerse al estilo de Honoré Daumier (1808-1879), esto es, claramente descriptivo y naturalista, a un modo que se desliza hacia lo satírico por deforme¹⁰. La caricatura de Víctor Hugo publicada por Daumier en *Le Charivari*, el 20 de julio de 1849, puede servir de ejemplo del nexo entre ambos estilos: el novelista aparece encaramado sobre una pila de libros con un cuerpo empequeñecido en su tronco inferior que se agranda cónicamente hasta culminar en una inmensa frente «iluminada» por un haz de papel no sombreado por el grafito.

En los dibujos y en los poemas satíricos que aparecen en estas publicaciones se practica una semántica visual de metáforas simplonas y directas en busca de esa «risa grotesca». Es una risa amarga que surge de la desolación y de la frustración. La comicidad esperpéntica que nace, a su vez, de un contexto de esperpento; algo muy próximo al castizo mandato de «reírnos de nuestras propias desgracias». Valeriano Bozal ha calificado a este género como «joco-serio»¹¹: en un contexto de grave crisis política, el «gobierno» suele ser representado gráficamente por un

gran pastel o un pavo de Navidad por todos pretendido, donde el «político» es un equilibrista en la cuerda floja o un forzudo¹². Esta sátira grotesca se nutre de elementos icónicos provenientes de la cultura popular, debidamente transformados para adaptarlos al discurso gráfico; las procesiones carnavalescas, las cencerradas, las mascaradas, los travestismos y las degradaciones son eviscerados en sus códigos más profundos para servirlos a los lectores que se sienten concernidos con el lenguaje metafórico practicado y que, poco a poco, van configurando una nueva cultura cómica popular. En este sentido hay un escenario muy recurrente en el caricaturismo del XIX: el guiñol¹³. Un escenario muy adecuado para poner en juego todas las ambivalencias propias del género y para separar tajantemente a los protagonistas, amén de la ya de por sí fuertemente connotada naturaleza del propio guiñol.

La sátira grotesca está muy focalizada, en lo referido a su tematización, a la esfera de la vida pública política. Los «políticos», concebidos como sujeto activo o como auténtica «clase» sin fisuras, desempeñan un papel protagonista. Resulta lógico en un género que abusa de las tipologías absolutamente remarcadas. Pero cabe apuntar algo de sumo interés: el protagonismo ocupado por la política y sus ejecutores encuentra una prolongación natural en la esfera de los temas religiosos, en la Iglesia y sus vinculaciones con los poderes terrenales. Como señala Emilio Marcos, los periódicos satíricos no solo se dedicaban a los políticos y sus corruptelas: «la seña de identidad más vistosa de este tipo de publicaciones quizás fuese su tono abiertamente anticlerical»¹⁴.

Este sistema de representaciones practicado por este género que hemos calificado de sátira grotesca acaba entrando en crisis a finales del siglo XIX¹⁵. Varias son las causas que pueden ser apuntadas en el diagnóstico de esta crisis¹⁶. En primer término, porque el discurso de radical negación de la realidad política –fundamentación última de esta sátira– no daba pie a matices. Se trata de una crítica maximalista sin término medio cuyo punto final no era otro que la extinción de los políticos y su esfera de actuación. Este planteamiento tremebundo se queda progresivamente obsoleto en el contexto de cambio de siglo o cuando trata de combinarse con un regeneracionismo en alza.

En segundo lugar, este tipo de sátira gráfica no es capaz de renovarse y adecuarse a unos tiempos en los que la prensa se moderniza a pasos agigantados. La prensa amplía enormemente los campos a los que presta atención, pasando de lo estrictamente político a lo social en sus diferentes ámbitos (deporte, cultura, crónica social). Los géneros se renuevan, aparece la entrevista, los reportajes se diversifican en formatos y tamaños. De manera novedosa irrumpe la imagen fotográfica en los medios periodísticos revolucionándolos en su forma y en su estética. Y también de manera novedosa hace su irrupción una nueva publicidad

con sus propios códigos y planteamientos tan alejados de aquellos anuncios con palabras de antaño¹⁷.

En tercer lugar, debe apuntarse un factor ideológico. Si durante el XIX este tipo de humorismo estaba muy vinculado al republicanismo, las últimas décadas del siglo contemplan el fuerte desarrollo del movimiento obrero. En este nuevo contexto el humor también debía adaptarse a nuevos temas y a nuevos tratamientos, como la «explotación del proletariado»¹⁸. Esta irrupción, según Emilio Marcos, se traduce en el progresivo abandono del exabrupto puro y duro y en la aparición de un factor de cierta «humanización» de los temas y los personajes. El humor bruto protagonizado por personajes deshumanizados y en el que la política es un espectáculo cómico entra en decadencia. El lugar más adecuado para observar este cambio de sintonía es la crítica gráfica que aparece en la prensa anarquista.

En este momento, otro factor se añade con gran influencia: la actuación de Estados Unidos en Cuba y el posterior conflicto bélico se convierten en un factor destacado en la transformación del dibujo cómico¹⁹. La amplitud de registros se amplía, surge la caricatura partidista con lo cual el sentido crítico se focaliza, el espectro del contenido se intelectualiza de forma muy intensa: aparece una línea argumental más perfilada. La expresión del sentimiento de «malestar» se combina con un sentido de la ironía más crítico y afilado. En este contexto nos situamos a la altura de la tradición del dibujo satírico británica y francesa. Los dibujos que desde este momento encontramos en la prensa comunican con el mismo lenguaje icónico que los de la prensa francesa a propósito del «affaire Dreyfus». Esta revolución de fin de siglo en el mundo del dibujo gráfico cómico es la antesala en la que se presenta Luis Bagaría, al que nos atrevemos a calificar como el más grande caricaturista de la Edad de Plata de la cultura española.

III. De las cosas al extracto de las cosas: Luis Bagaría y la nueva caricatura

Luis Bagaría nace en Barcelona el 29 de agosto de 1882 en el seno de una familia de la pequeña burguesía local. La ciudad vive en aquellos años un momento de despegue y esplendor, manifestado simbólicamente en la Exposición Universal de 1888. Su carrera como caricaturista se inicia con dos exposiciones en la sala Parés de Barcelona: la primera, en 1903, junto a Nonell y Josep María Xiró; la segunda, en 1905, acompañado de Rafael Martínez Padilla y Melchor Domenge. Obtiene un rápido y extraordinario éxito, será contratado por el periódico barcelonés *La Tribuna* y, tras un breve paso por este medio, trabajará en el semanario nacionalista

Ory Grana (de octubre 1906 a febrero 1907); sus dibujos aparecerán posteriormente en *De Tots Colors*. Tras una breve estancia en Cuba, donde publica en *El Diario Español*, vuelve a Barcelona. Expone en dos ocasiones en la importante galería barcelonesa *Faianç Català* –febrero de 1910 y mayo de 1911– dedicada al arte más novedoso y a las últimas tendencias llegadas desde París.

A principio de la segunda década del siglo XX, Bagaría se traslada a Madrid donde continuará su carrera de caricaturista, emprendida con notabilísimo éxito en el periódico *La Tribuna*: de febrero de 1912 a agosto de 1913, en una primera etapa, y desde octubre de 1914 hasta principios de 1915 en una segunda. En el periodo que media entre ambas etapas se dedicó a ilustrar el catálogo de la Editorial Renacimiento²⁰.

El panorama del dibujo gráfico madrileño sufre una convulsión con la llegada de Bagaría. En Madrid eran los principales creadores *Sileno* y Tovar. Pedro Antonio Villahermosa, *Sileno*, había arrancado en la revista *Apuntes* y en *Blanco y Negro*, pero alcanza su gran reconocimiento con *Gedeón*. Será el director del semanario *Buen Humor*, fundado en 1921.

Por su parte, Manuel Tovar se había iniciado en *Don Quijote* –en 1892– y será dibujante de *El Imparcial* y de *El Cuento Semanal*, publicación muy popular. También es caricaturista en el *Heraldo de Madrid* y *La Voz*: sus dibujos siguen la inspiración de la ilustración francesa y no suelen tener un contenido politizado.

Otros dibujantes contemporáneos de Bagaría son: Fernando Fresno, maestro del *portrait-charge* que publica en *Gedeón* y más tarde se hará muy conocido por ser el cronista gráfico teatral en *ABC*. Francisco Sancha (1874-1936), dibujante de muy variados registros pero que fracasa en el mundo periodístico madrileño y emigra a Londres. Y Exoristo Salmerón, *Tito* (1877-1925), hijo del líder republicano Nicolás Salmerón, se inicia en *La Justicia*, años 1893 y 1894, y trabajará en *Germinal*, el diario republicano *Nueva España*, colabora –junto a Corpus Barga– en la creación de la revista *Menipo, el Cínico*, y en las publicaciones socialistas *Acción Socialista* (1914-1915) y *Renovación* (1919-1929).

Volvamos sobre nuestro protagonista. A principios de 1915, Bagaría inicia su trabajo en la revista *España*, el semanario dirigido por Ortega que en el primer año de su andadura irrumpe en el escenario político creado por la Gran Guerra. La publicación, que recibe fondos de los servicios de inteligencia británicos, adopta una neta posición aliadófila y las portadas, obras de Bagaría, ejercen una fuerza casi tan intensa como la de los propios editoriales de la revista²¹.

Hay dos elementos muy importantes en este periodo del semanario *España* en los que el lenguaje simbólico de Bagaría inicia su revolucionaria transformación. Primero, el imaginario conceptual de sus dibujos se hace más complejo: Bagaría mezcla los asuntos políticos ligados al conflicto con alusiones cada vez más

abundantes de naturaleza religiosa. Bagaría contrapone el hecho de la sangría de la invasión militar con las creencias cristianas de buena parte de los germanófilos. Por ello presenta en muchos dibujos a un Jesucristo humanizado, desamparado e interrogante frente a la barbarie alemana.

En segundo término, Bagaría empieza a usar un procedimiento satírico muy interesante tanto por su significación política y moral, así como por la potencialidad simbólica que despliega. Se trata del recurso a la animalización de los personajes, la aparición de seres híbridos entre lo humano y lo animal, la aparición de animales o plantas a los que dota de fuertes contenidos metafóricos, como la telaraña o el hongo, muy utilizados cuando se tratan temas sensibles.

En este punto, hagamos una breve precisión sobre el pensamiento político y las creencias del propio artista. Antonio Elorza detalla:

Bagaría es, pues, anticlerical y, posiblemente, ateo. Pero también aquí conviene matizar. Recordemos que más de una vez dirá que sus caricaturas preferidas eran el diálogo de los dos perros sin casta [...] y otra en la que resalta la oposición entre la Iglesia-institución y cristianismo.²²

Emilio Marcos, el otro gran especialista en la obra del dibujante, señala en la misma dirección:

En el plano ideológico, el humorista gráfico de *El Sol* [por Bagaría] es hijo de la tradición republicana catalana. Esta le transmite su radical rechazo del sistema parlamentario de la Restauración, la identificación de Iglesia, Monarquía y Ejército como poderes reaccionarios a combatir. En resumen, Bagaría continúa el mundo satírico de *La Campana de Gracia* en su época clásica.²³

En diciembre de 1917 nace *El Sol*, el nuevo proyecto publicístico de Nicolás María de Urgoiti, en el que se involucra de manera protagonista Ortega y Gasset. La actualidad política en estos momentos hasta el golpe de estado de Primo de Rivera tiene una fuerte implicación militar: las Juntas de Defensa, la huelga de la Canadiense y la guerra de Marruecos. Bagaría pasará a ser un dibujante destacado de *El Sol*, trabajo que compatibiliza con el del semanario *España*²⁴.

Con la llegada de Primo de Rivera al poder, los problemas para los dibujantes satíricos se acentúan al instaurarse la censura previa. Bagaría se muestra muy contundente contra el naciente fascismo italiano personalizado en la figura de su líder Benito Mussolini, lo que todavía agría más sus relaciones con el régimen de Primo de Rivera. Dos hechos importantes hay que resaltar en la vida del artista durante este periodo. El primero es la participación del dibujante en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, inaugurada el 28 de mayo de 1925 en el Palacio de Exposiciones del Retiro madrileño. Bagaría, amén de ser el único dibujante presente en la exposición, tiene una sala entera dedicada a sus dibujos. El artista se

ha consagrado plenamente en el mundo cultural y periodístico madrileño. Por otro lado, apuntemos un segundo hecho, la estancia de Bagaría en Buenos Aires desde junio de 1926 a noviembre de 1927. En tierras americanas el dibujante es recibido como una estrella, realiza algunas exposiciones y vende muy bien sus cotizados dibujos. De vuelta a España retoma sus colaboraciones en *El Sol* desde diciembre de 1927.

En lo que respecta al contenido de sus trabajos gráficos, el periodo de Primo de Rivera resulta muy interesante para trazar la evolución de la gramática visual del caricaturista por razones ligadas al nuevo contexto político: la seria restricción de las libertades en general y especialmente la de expresión, conducente en su más extrema versión a la reaparición de la censura previa. El estrechamiento semántico que opera el nuevo régimen sobre la prensa en general apunta de manera directa hacia la caricatura gráfica. Esta circunstancia no plantea una regresión en la evolución expresiva de Bagaría sino que significa todo lo contrario: la búsqueda de nuevos elementos expresivos que descubren la potencia de un creador que, lejos de dejarse llevar por su reconocido estilo, lo manipula hasta su genial transformación.

Dos elementos muy novedosos. Por vez primera, Bagaría se introduce en la viñeta como protagonista de sus propios dibujos: «no hay vanidad en este acto –señala Emilio Marcos–; el caricato, espoleado por su afán de libertad, salta a la palestra de su tribuna diaria para encararse con la censura e, indirectamente, con el régimen que la sustenta»²⁵.

La segunda novedad es la aparición de los llamados «dibujos de almohada». Con esta denominación Bagaría denomina a los dibujos sin ninguna narratividad específica, principalmente poblados con animales, plantas o símbolos geométricos, de aparente neutralidad significativa –como por ejemplo espirales–, pero dotados de un contenido preciso en los códigos significativos que el propio Bagaría creaba (fig. 24). De tal manera que estos «dibujos de almohada» se convertían en una especie de jeroglíficos icónicos de alta intensidad que servían para ejercer la crítica en ámbitos difíciles como las miserias de la vida política cotidiana, el militarismo y la religión. En algunos casos se produce la extraordinaria paradoja consistente en que el dibujo es retirado por las autoridades sin tener certeza completa los censores acerca de las causas de su propia actuación, y ello debido a no haber podido descifrar los códigos significativos, pero al sospechar que tales dibujos tenían algún contenido oculto. Uno de estos dibujos tiene relación con el conflicto judicial que se produce cuando el general Primo de Rivera quiere sustraer de la actuación judicial –en una especie de inmunidad *manu militari*– a una prostituta madrileña, conocida por «La Caoba», a la que quería proteger de manera muy especial.

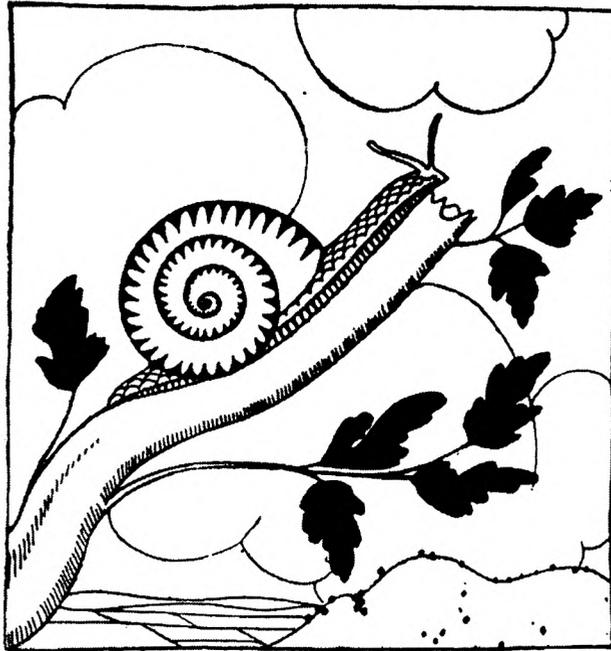


fig. 24.- BAGARÍA, *El Sol*, 8 de febrero de 1924.

DIBUJO PARA ALMOHADA

La lectora pondrá verde el tronco que sostiene el caracol;
a éste de oro y azul, y el fondo, de reflejos metálicos, muy oscuro.

En estos «dibujos de almohada» Bagaría logra la cima creativa al conseguir que la depuración de la línea se traslade a la depuración de los contenidos, obteniendo una significación, minimalista y simbólica, que condensa toda la potencia y la genialidad de su arte. Bagaría ha roto con todos los códigos significativos clásicos de la caricatura del XIX, eliminando la narratividad gráfica, la temporalización secuencial en la viñeta y trasladando esta a un espacio poético de significaciones reverberantes. Volvemos a Azorín:

Como el Bosco, Bagaría nos da una sensación extraña e inquietante. No pinta las cosas, sino el extracto de las cosas. Pero un extracto que no sabemos si lo hemos visto en sueños, o si nos ha pasado por la imaginación en un angustioso tártago, al tiempo de dar una arcada, o bien en esos limbos vagos y terribles de un mal que se acerca.²⁶

Los años veinte son un periodo de extraordinaria agitación cultural con nuevos aires que llegan a la poesía, al teatro, a la pintura. La irrupción del cine y el desarrollo incipiente de la radio convierten aquellos años en un espacio de creación y desarrollo

sin precedentes. Centrándonos en el humor, aquellos años contemplan el despunte de tres autores consagrados al humor escrito: Wenceslao Fernández Flórez, Julio Camba y Gómez de la Serna. Desde la perspectiva del humor gráfico, este es el momento del surgimiento de la revista *Buen Humor*, dirigida por *Sileno*.

Entre la Generación del 14 y la de los dibujantes del 27 hay que situar a dos autores: Ricardo García, *K-HITO* y Francisco López Rubio. *K-HITO*, dibujante de líneas rectas frente a las curvas de Bagaría –lo que dará lugar a hablar de *bagarismo* y *kaitismo*–, será el creador de *Gutiérrez*.

El estilo de Bagaría influye en un joven dibujante madrileño como Francisco López Rubio que inicia sus pasos en *Nuevo Mundo* (1915) y, posteriormente, en *El Mentidero* (1917). Influido por las primeras películas americanas de dibujos, muestra muy poca preocupación política. Tanto Ricardo García como López Rubio, siendo renovadores, no están a la altura de Bagaría:

Emplean con mayor o menor fortuna los procedimientos habituales del género (literalización de metáforas, parodias, comentarios de diverso tono en escenas dialogadas, etc.,) y le dan una pátina moderna a viejos temas y motivos de la sátira grotesca.²⁷

Ya en la generación de los dibujantes del 27, la influencia de Bagaría y su estilo se mantiene en muchos dibujantes como José Delgado Úbeda, *ZAS*, el cubano Sirio y, algo más tarde, el asturiano *Marola*²⁸. Otros dibujantes importantes, además de escritores, del 27, son Antonio Robles, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville y Antonio Lara, *Tono*.

Con la llegada de la República, Bagaría se instala en *Crisol*, el periódico creado por Urgoiti tras la pérdida de *El Sol*. El dibujante empieza a colaborar en abril de 1931; posteriormente *Crisol* se transforma en *Luz*. Bagaría se siente plenamente identificado con la ideología y los valores de los grupos políticos que han hecho posible el advenimiento de la II República.

Durante el primer periodo de la II República, la polarización entre los partidarios y los críticos del nuevo régimen político hace surgir a un Bagaría defensor contundente de las políticas del gobierno republicano. La «cuestión religiosa» salta de nuevo al escenario político, ahora con más virulencia. Desde finales de 1932 y durante 1933 el dibujante dedica muchos trabajos en *Luz* a defender el proyecto de la Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas. Como señala Antonio Elorza, «Bagaría encuentra aquí –en el anticlericalismo– la vena populista de sus orígenes catalanes»²⁹. La carga crítica de Bagaría aumentará al compás de los ataques que reciba el Gobierno. El punto álgido del proceso acontece en los primeros meses de 1933, coincidiendo con el debate de la mencionada Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas, «convertida por el dibujante poco menos que en un juego de todo o nada en el avance o retroceso del régimen»³⁰. Bagaría también coloca en el blanco

de sus sátiras durante el bienio azañista a los monárquicos, a los anarquistas o a Alejandro Lerroux. Los dibujos de esta etapa, resultando de interés para contemplar la evolución del dibujante en toda su perspectiva, y sin perder un ápice de contenido político, al contrario, intensificándolo, los dibujos de este periodo, decíamos, no aportan innovaciones icónicas como las apuntadas en periodos anteriores; se recrean en el imaginario significativo ya creado previamente.

A partir de 1933, Bagaría entra en una crisis personal debida a múltiples factores: «Sólo tenía 51 años, pero era ya un hombre viejo. Había vivido mucho y el desgaste físico y espiritual empezaban a dejarse sentir»³¹. Algunos de sus mejores amigos desaparecen; es el caso de Félix Lorenzo, que había sido director de *El Sol* e íntimo compañero de la bohemia madrileña. La caída del gobierno de Azaña –con el que se sentía muy identificado–, la grave depresión y el intento de suicidio de Nicolás María Urgoiti, la actitud de Ortega frente a la República... A finales de junio de 1933, la dirección de *Luz* es encomendada a Corpus Barga y se produce un profundo cambio en la dirección política de la publicación que pasa a ser crítica con los socialistas y con muchos aspectos de las políticas impulsadas por el gobierno de Azaña. Este cambio también afectará psicológicamente a Bagaría.

La última etapa de la biografía creativa del caricaturista se desarrolla a partir de septiembre de 1934 en la que se incorpora de nuevo a *El Sol* y vuelve a la carga contra los gobiernos radical-cedistas, contra la contrarreforma agraria y las demás acciones de suspensión o eliminación de las obras del gobierno republicano-socialista. La llegada del Frente Popular no logrará ilusionarlo de la manera en que lo había hecho el advenimiento de la II República. El fin de esta y el inicio de la guerra civil suponen nuevos golpes para el dibujante. Sus colaboraciones durante el conflicto se publican en *La Vanguardia*; su último dibujo en este periódico aparece el 24 de abril de 1938³². En la primavera de 1938 se exilia a París. Durante su estancia en Francia, muy entristecido por la muerte de su hijo Jaime –joven promesa del dibujo– en el frente de Aragón, publicará viñetas en *La Voz de Madrid* (julio de 1938 - abril de 1939) y exhibirá sus retratos en la Galería Jeanne Castel.

En esta etapa parisina las iconografías vuelven a tocar temas religiosos: la *mater dolorosa*, el Pecado original, el fracaso de las enseñanzas morales de las religiones, el diálogo entre San Francisco de Asís y el lobo³³. Bagaría se ha mostrado siempre –y ahora reincide– en su valoración negativa de la religión institucional, pero en esta última etapa se apoya en ciertas metáforas inspiradas en la religión como fundamento moral de las cosas. En este periodo publica diferentes viñetas con esta orientación. Señala Elorza que «parece como si Bagaría quisiera poner a Dios (Dios como razón y fuente de moralidad) del lado de la República»³⁴. Bagaría retorna a lo religioso en búsqueda de un trasfondo metafísico que logre dar significado a un mundo que escapa a toda explicación racional.

En mayo de 1940 y con los alemanes a las puertas de París embarca hacia La Habana con su mujer, y en tierras cubanas muere, sin que se cumpla un mes desde su llegada, el 26 de junio de 1940³⁵.

IV. Azorín ante la nueva sintaxis de Bagaría

La trayectoria de Bagaría como caricaturista testimonia una ruptura con los modos y formas del retrato del XIX fruto de la convulsión cultural que vive Europa en el arranque de siglo. Como ha señalado Emilio Marcos:

Una de las razones que explican el éxito de la caricatura durante el primer tercio del siglo XX consiste en su capacidad para aprehender la realidad de forma rápida. La aspiración a captar todos los aspectos de la agitada vida moderna, es una de las pretensiones más características del nuevo mundo que surge al ritmo acelerado que el progreso científico y técnico imponen.³⁶

Apuntábamos al comienzo la transformación de la novela en el cruce de ese hito que es 1900. El tránsito de la novela que retrata el mundo a la novela que se aleja del mismo para volverse sobre sí misma, para volver sobre su literalidad. Es el tránsito hacia la autorreferencialidad. Y este cambio radical acontece, en el planteamiento de Germán Gullón, en una doble perspectiva literaria: «una por medio del lenguaje, y una segunda mediante una literal reproducción en el texto del personaje principal que se mira a sí mismo»³⁷. En Bagaría se cumple con el doble diagnóstico literario de Gullón, aunque lógicamente trasladado desde la esfera de las palabras a la esfera de los trazos.

Respecto del primer elemento –esto es, la transformación del lenguaje– hemos confirmado a Bagaría como creador de la caricatura moderna, sintética, concentrada en la idea, en ruptura con la tradición de lo satírico grotesco del XIX y la caricatura deformativa. En segundo lugar podemos decir que Bagaría introduce una iconología simbólica extraordinariamente rica en recursos, una iconología que crea el propio Bagaría. Dos ejemplos revisados: la animalización y los llamados «dibujos de almohada».

Pero nuestro caricaturista no solo revoluciona la sintaxis estética del retrato, del dibujo. Transforma con igual intensidad su plano semántico. La caricatura clásica del XIX, que maneja los registros del humor bronco, ahora se despliega en los múltiples matices de la ironía, jugando con el humor, pero también con la tristeza y la melancolía. Pongamos por ejemplo el extraordinario virtuosismo con el que maneja la viñeta satírica de temática político-religiosa diferenciando tres fases fundamentales. Primera, en las portadas del semanario *España*, del año 1915 en adelante, en donde agudiza la contradicción entre ser germanófilo y católico;

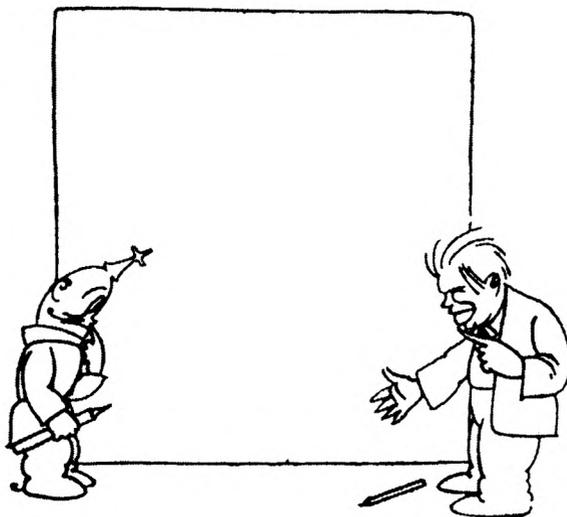
segunda, durante el bienio azañista de la II República, cuando apoya las reformas del Gobierno de una manera casi militante. Y, en tercer lugar, la correspondiente al exilio parisino, donde entristecido y derrotado por muchas razones –y una muy importante es la muerte de su hijo en el frente de Aragón–, Bagaría vuelve a dibujar viñetas que, sin perder su sentido político al hilo de los acontecimientos bélicos, manifiestan gran hondura metafísica y en las que parece preguntarse por el sentido de la existencia.

El segundo elemento del análisis de Gullón incide en la inmersión del literato en la obra. Esta idea se plasma en Bagaría a través de la conversión del propio dibujante en protagonista de sus viñetas. Hay un dibujo extraordinario de Bagaría que ilustra esta idea. Fue publicado en *España* en agosto de 1925. El dibujante quiere criticar el férreo control de los censores, pero sin ser censurado, lógicamente. A la izquierda del dibujo aparece retratado el censor con un lápiz del tamaño de un brazo, a la izquierda está Bagaría dibujado con sus prominentes labios, en el suelo hay un lápiz pequeño, los dos lo miran y Bagaría lo señala con un brazo. Las palabras son de Bagaría que, a pie de dibujo, le dice al censor: «Señor censor: se conoce que su lápiz es mejor que el mío; por lo tanto yo le suplico que me haga la caricatura. Si usted quiere yo le daré la idea: puede dibujar un español rollizo y optimista que diga: “Nunca había estado mejor que ahora”» (fig. 25).

Las palabras de Azorín sobre Bagaría aludiendo a ese Bosco que produce sensaciones extrañas e inquietantes al pintar el extracto de las cosas son las palabras que diagnostican el tiempo que, como literato, le tocó vivir en el momento en que las escribió, en la primavera de 1916. Esto es, el tiempo de la nueva literatura que ya él representa, el cisma consumado entre el propio Azorín, Valle o Juan Ramón y aquellos que habían construido la novela del XIX.

fig. 25.- BAGARÍA, *El Sol*, 22 de agosto de 1925.

COLABORACIÓN. El caricaturista:
 –Señor censor: se conoce que su lápiz es mejor que el mío; por lo tanto, yo le suplico que me haga la caricatura. Si usted quiere yo le daré una idea: puede dibujar un español rollizo y optimista que diga: «nunca había estado mejor que ahora».



BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Junco, José, «Caricaturas y estereotipos del 98», en *Aquella guerra nuestra con los Estados Unidos... Prensa y opinión en 1898* (catálogo de la exposición), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 1998, pp. 141-146.
- Bakhtin, Mikhail, *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998.
- Bozal, Valeriano, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.
- , «El siglo de los caricaturistas», *Historia del arte*, Madrid, Grupo 16, 1989 y ss., vol. 40.
- Cate, Phillip Dennis y Shaw, Mary (eds.), *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and the Avant-Garde, 1875-1905*, Rutgers, The State University of New Jersey, 1996.
- Capdevila, Jaume, *Bagaría (Caricatures antifeixistes a La Vanguardia 1936 -1938)*, Barcelona, Dux Editorial, 2007.
- Cuadriello, Jorge Domingo, «Los días cubanos de Luis Bagaría», *Comunicación y Estudios Universitarios*, Valencia, nº 8, 1998, pp. 81-90.
- Elorza, Antonio, *Luis Bagaría, el humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- García Quirós, Rosa María, *Las caricaturas de Marola en el diario «La Prensa» (Gijón, 1932-1935)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1990.
- Gullón, Germán, *El jardín interior de la burguesía española: la novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- , *La modernidad silenciada*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- Laguna Platero, Antonio, «El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social», *Revista científica de información y comunicación*, Sevilla, nº 1, 2003, pp. 111-132.
- Loyrette, Henri (comp.), *Daumier 1808-1879* (catalogue de l'exposition), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- Mainer, José-Carlos, «El humor en España: del Romanticismo a la Vanguardia», en *Los humoristas del 27* (catálogo de la exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 16-31.
- Marcos Villalón, Emilio, *Luis Bagaría entre el arte y la política*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- Menéndez Alzamora, Manuel, *La Generación del 14*, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- VV.AA., *Bagaría en «El Sol»: Política y humor en la crisis de la Restauración*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007.
- Valls Vicente, María Ángeles, *La caricatura valenciana en la II República*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1999.
- , «Antecedentes de la caricatura en España de la generación de los treinta», *Archivo de arte valenciano*, Valencia, 2004, pp. 231-242.

- ¹ Testimonio de Azorín en el semanario *España*, el 6 de abril de 1916; recogido por Antonio Elorza, *Luis Bagaría, el humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 195.
- ² Germán Gullón, *La modernidad silenciada*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 127.
- ³ *Idem*, p. 134. Este planteamiento se encuentra desarrollado con amplitud en otro texto de Germán Gullón: *El jardín interior de la burguesía española: la novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- ⁴ Germán Gullón, *La modernidad silenciada, op. cit.*, p. 135.
- ⁵ Antonio Laguna Platero, «El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social», *Revista científica de información y comunicación*, Sevilla, nº 1, 2003, p. 120.
- ⁶ María Ángeles Valls Vicente, «Antecedentes de la caricatura en España de la generación de los treinta», *Archivo de arte valenciano*, Valencia, 2004, pp. 231-242.
- ⁷ *Idem*, p. 232.
- ⁸ *Ibid.*, p. 232. Sobre el periodo de la II República en Valencia: María Ángeles Valls Vicente, *La caricatura valenciana en la II República*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1999.
- ⁹ Mikhail Bakhtin, *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998.
- ¹⁰ Sobre Honoré Daumier: Henri Loyrette (comp.), *Daumier 1808-1879 (catalogue de l'exposition)*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999. Sobre la caricatura en el contexto de cambio de siglo francés: Phillip Dennis Cate y Mary Shaw (eds.), *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor and the Avant-Garde, 1875-1905*, Rutgers, The State University of New Jersey, 1996.
- ¹¹ Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.
- ¹² Ver Emilio Marcos Villalón, *Luis Bagaría entre el arte y la política*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 29.
- ¹³ Ver Valeriano Bozal, «El siglo de los caricaturistas», *Historia del arte*, Madrid, Grupo 16, 1989 y ss., vol. 40.
- ¹⁴ Emilio Marcos Villalón, *op. cit.*, p. 31.
- ¹⁵ Encontramos una aproximación genérica al proceso en: José-Carlos Mainier, «El humor en España: del Romanticismo a la Vanguardia», *Los humoristas del 27* (catálogo de la exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 16-31.
- ¹⁶ En este punto seguimos el diagnóstico de Emilio Marcos Villalón en *op. cit.*, p. 37 y ss.
- ¹⁷ *Idem*, pp. 37-38.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 31.
- ¹⁹ El tema es abordado en: José Álvarez Junco, «Caricaturas y estereotipos del 98», en *Aquella guerra nuestra con los Estados Unidos... Prensa y opinión en 1898* (catálogo de la exposición), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 1998, pp. 141-146.
- ²⁰ Una ampliación de estos datos biográficos sobre la juventud de Bagaría se encuentra en: Emilio Marcos Villalón, *op. cit.*, pp. 54-90.
- ²¹ Sobre el semanario *España* y su relación con la generación de Bagaría: Manuel Menéndez Alzamora, *La Generación del 14*, Madrid, Siglo XXI, 2006, pp. 263-342.
- ²² Antonio Elorza, *op. cit.*, p. 151.
- ²³ Emilio Marcos Villalón, *op. cit.*, p. 53.
- ²⁴ Sobre el periodo de *El Sol*: VV.AA., *Bagaría en «El Sol»: Política y humor en la crisis de la Restauración*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007.
- ²⁵ Emilio Marcos Villalón, *op. cit.*, p. 211.
- ²⁶ Testimonio de Azorín ya citado en la nota 1.
- ²⁷ Emilio Marcos Villalón, *op. cit.*, p. 164.
- ²⁸ *Idem*, p. 111. Sobre *Marola*: Rosa María García Quirós, *Las caricaturas de Marola en el diario «La Prensa» (Gijón, 1932-1935)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1990.
- ²⁹ Antonio Elorza, *op. cit.*, p. 320.
- ³⁰ *Idem*, p. 336.
- ³¹ Emilio Marcos Villalón, *op. cit.*, p. 322.
- ³² Sobre el periodo de *La Vanguardia*: Jaume Capdevila, *Bagaría (Caricatures antifeixistes a La Vanguardia 1936-1938)*, Barcelona, Dux Editorial, 2007.
- ³³ Emilio Marcos Villalón, *op. cit.*, p. 421.
- ³⁴ Antonio Elorza, *op. cit.*, p. 432.
- ³⁵ Jorge Domingo Cuadriello, «Los días cubanos de Luis Bagaría», *Comunicación y Estudios Universitarios*, Valencia, nº 8, 1998, pp. 81-90.
- ³⁶ Emilio Marcos Villalón, *op. cit.*, p. 109.
- ³⁷ Germán Gullón, *La modernidad silenciada, op. cit.*, p. 135.

Retrato del Parlamento: humor, caricatura e indiscreción en Azorín

José Ferrándiz Lozano
IAC Juan Gil-Albert, Alicante, España

El Diario de Sesiones del Congreso español del jueves 7 de diciembre de 1905 recogía que la asamblea se abrió a las dos y media de la tarde. En primer lugar fueron leídos tres documentos, uno de ellos el acta anterior, y a continuación se iniciaron las intervenciones. El vicepresidente de la Cámara, Francisco de Federico, dijo: «El Sr. Pi Suñer tiene la palabra». Y a renglón seguido éste comenzó una interpelación con estos términos: «He pedido la palabra para dirigirme a los Sres. Ministros de Hacienda y de Estado y tal vez al Sr. Presidente del Consejo de Ministros; como no están en sus bancos, ruego a la Mesa se sirva transmitirles las preguntas que les voy a hacer». Lo que seguía era un discurso que, por su extensión escrita, debió durar cerca de un cuarto de hora¹. Nada relevante, pues, parecía ocurrir; nada era ajeno a los tediosos inicios de sesión que se ofrecían habitualmente. Es más, de no ser por Azorín, este principio carecería hoy de interés. Pero el escritor, sentado en la tribuna de periodistas, había llegado al Congreso a las dos; con casi nadie allí, salvo los empleados. Poco después había entrado Pedro Pi y Suñer en el edificio. Lo que sucedió a partir de entonces, cuando un ujier apareció en el pasillo e indicó al diputado que el presidente del Congreso quería verle en su despacho, no lo registraron los taquígrafos pero sí lo consignó Azorín en la crónica que

publicó al día siguiente en *ABC*². Quien había requerido al diputado no era el presidente del Congreso sino uno de sus vicepresidentes, el citado De Federico, apurado por tener que presidir la sesión y estar vacío el hemiciclo. Aunque el reglamento exigía un quórum para empezar, era costumbre omitir el recuento a fin de que un secretario avanzara leyendo documentos previos³. Por eso el vicepresidente, según Azorín, realizó en su despacho una encomienda sorprendente: «Señor Pi y Suñer, yo voy a abrir la sesión; no hay nadie en la Cámara, y yo ruego a usted que hable, que diga algo, a fin de hacer tiempo y que lleguen los diputados». Este planteamiento provocó una lucida crónica en la que la recreación del ambiente permitió al escritor modelar una situación humorística, ridícula. Describió el ceremonioso traslado del señor De Federico desde el despacho, precedido y ornamentado por un par de maceros. Relató su entrada al salón de sesiones. Los dos escoltas, con su respectiva maza al hombro, se detuvieron al pie de los escalones que daban acceso a la Mesa presidencial, por los que el vicepresidente ascendió hasta alcanzar el sitial preferente, donde un ujier se hizo cargo de su sombrero y otro le preparaba el sillón. Azorín anotó minuciosamente el ritual y el efecto conseguido entre los pocos asistentes.

Todo esto no puede ser más sencillo, más vulgar, más prosaico, como ve el lector, y, sin embargo, esta insignificante aparición del señor De Federico ha causado una viva ansiedad en los escasos espectadores que teníamos la dicha de contemplarla.

Testigo desde la alta tribuna reservada al público, cuya parte central ocupaban los periodistas, el cronista de *ABC* siguió las incidencias de la sesión. No le pasó desapercibida la sospechosa complicidad del secretario: de pie, delante de la Mesa presidencial, sosteniendo los papeles previstos para leer. Azorín no desaprovechó el momento que a su literatura ofrecía la representación.

Leer el acta de la sesión anterior es una operación que habitualmente se hace con cierta lentitud y prosopopeya; y si la sesión se abre sin diputados y se quiere dar lugar a que vengan, entonces las palabras se deslizan tan suavemente, que tenemos lugar a lanzar tres o cuatro bostezos de una a otra. Pero todo tiene fin en el mundo; la lectura del acta ha acabado también. El señor secretario ha revuelto en unos papeles y ha comenzado a leer otro documento; todos hemos aplaudido la decisión del señor secretario. Y acabada esta segunda lectura, el señor secretario ha tenido un momento de indecisión; luego como quien se decide a una acción peligrosa, se ha inclinado sobre los papelorios, ha cogido otro y ha tornado a leer. Hemos admirado aún más ahora que la vez anterior el coraje del señor secretario. Mas esta lectura ha dado fin también. Ya no era posible leer más cosas; hubiera sido temerario. En la Cámara había cuatro señores diputados. El señor secretario se ha vuelto con un ligero gesto de tristeza hacia el señor De Federico; el señor De Federico se ha encogido resignadamente de hombros, como diciendo: «Sea lo que Dios quiera».

Pero tras este preliminar llegaba el momento delicado en que no hubo más remedio que abrir las interpelaciones. Con cuatro diputados presentes, el colorido rojo de las bancadas de escaños, roto tan sólo por el tapizado azul de una parte de la primera fila reservada al Gobierno, debió predominar en la parte baja de la sala.

Y en este punto ha sido cuando el señor Pi y Suñer, encarándose con el banco azul, completamente desierto, ha comenzado a decir:

—Tengo el honor de dirigirme a los señores ministros de Hacienda y Gobernación para decirles...

Y en este punto ha sido también cuando han resonado en el salón unas sonoras, joviales carcajadas que, con el discurso del señor Pi y Suñer, recogerán en sus crónicas los historiadores futuros.

He escogido este ejemplo porque aquí se resumen las claves de la renovación que el escritor produjo en el género de crónica de Cortes. Para empezar, Azorín puso imagen a lo que en el Diario de Sesiones no es más que una fría transcripción de las palabras pronunciadas. En el artículo, además, hay una visión humorística que a partir de un hecho irrelevante, cotidiano en la Cámara, sirve al autor para construir una descarnada crítica a la práctica parlamentaria. En este texto cultiva la ironía, ridiculiza a unos personajes que parecen interpretar una comedia y roza incluso la caricatura. Existe, por último, un elemento más: la indiscreción. Indiscreción porque no se limitó a contar lo que acontecía y se decía en el salón principal. Azorín, con su dibujo de imágenes, nos hace ver todas las escenas de la pequeña trama como si fuésemos espectadores directos. No nos retiene sólo en el hemiciclo: nos conduce al pasillo para que veamos al ujier avisando a Pi Suñer, nos introduce en un despacho para presenciar la encomienda del vicepresidente. Ese acceso a la trastienda, ese recurso a incorporar lo confidencial en la noticia, será insistente en él. Si tuviéramos que establecer paralelismos con los modernos medios de comunicación, podríamos asegurar que Azorín parece el técnico de la cámara, el filmador indiscreto que no enfoca únicamente a quien habla sino que se distrae buscando detalles por todo el escenario: que graba a quienes escuchan, a quienes entran y salen; que de vez en cuando se carga esa cámara al hombro y sale a recorrer otras dependencias. Su plano se concentró a veces en el detalle, como un *zoom* que se aproximaba a los puños de una camisa o se alejaba hasta obtener una panorámica interior. Al escritor le interesó la escenografía y por eso los diputados no fueron sus únicos protagonistas: en sus crónicas estaban también los figurantes —desde los ujieres al camarero del cafetín— y hasta los propios espectadores invitados en las tribunas, inconscientes de que en una crónica azoriniana pasaban a ser actores. El Parlamento que le interesó no fue sólo el de los oradores, como a los periodistas que le precedieron, sino el de su versión total. Por eso su retrato del Parlamento es uno de los más sugerentes que pueden hallarse en ese periodo que la historiografía llama «segunda Restauración», comprendido

entre la proclamación en 1902 de Alfonso XIII como Rey por mayoría de edad y el golpe de Primo de Rivera en 1923, etapa que coincide además con su máxima dedicación política, tanto en su periodismo –algo más del 54 por ciento de los 2.562 artículos censados con su firma por E. Inman Fox de esta época fueron políticos⁴– como en el ejercicio de cargos, especialmente con el logro de escaño conservador en cinco ocasiones⁵. Es también la época en la que publica novecientos artículos de contenido parlamentario⁶, de los que cerca de quinientos son crónicas de Cortes en los diarios *España*, *ABC*, *Diario de Barcelona* y *El Pueblo Vasco*, publicadas éstas de 1904 a 1911 y dispersas en series tituladas «Impresiones parlamentarias», «Impresiones senatoriales», «El retablo parlamentario», «Ante el Parlamento», «Anales de un diputado», «Diario de las Cortes», «Tópicos parlamentarios» o «Parlamentarias», a las que se ha podido sumar el hallazgo último de una sección anónima, «Vida parlamentaria», en *El Globo* de 1902, por el momento su más remota contribución conocida a este género⁷. El resto de artículos no incluidos en estas series son testimonios de otros momentos vividos en las Cortes y reflexiones históricas e ideológicas sobre el parlamentarismo y antiparlamentarismo, parte ésta que se nutrió también con artículos de *La vanguardia* y *La Prensa* de Buenos Aires. No faltan estampas de diputados y senadores.

En definitiva, en esa aspiración a integrarlo todo hubo veracidad y creatividad. Partiendo de la realidad de los hechos construyó su versión del Parlamento: relató lo que veía y quería hacer ver. Y para ello se valió de su potencial literario. Resulta sugestiva la percepción de un narrador como Mario Vargas Llosa, lector de las crónicas seleccionadas en el libro *Parlamentarismo español*.

No hay en este volumen una página que no sea un prodigio de ingenio e ironía. Desplazando la perspectiva de los grandes asuntos debatidos en las Cortes a los menudos detalles insignificantes, Azorín convierte las sesiones en un espectáculo teatral inusitado, lleno de sorpresas y de gracia, de estupidez y de ternura, en una frase gentil a la que el lector asiste con indulgencia y buen humor. Cada crónica es un dechado de sabiduría narrativa, con repeticiones y precisiones efectistas que dejan imágenes muy vívidas en la memoria. El *fondo* es feroz –una sangrienta crítica del régimen parlamentario–, pero apenas se advierte, tamizado como está por la socarronería juguetona de una prosa que ha irrealizado la realidad, que ha sustituido el mundo real de la historia por el ficticio de la literatura.⁸

La lectura de Vargas Llosa es precisa, ajustada, sobre todo en lo que se refiere al tipo de crónicas contenidas en este libro. No obstante, no todos han sido tan perspicaces. De Azorín se ha afirmado que no fue más que un observador del espectáculo parlamentario al que sólo importaba el ademán, el gesto, el pormenor, pero no el hecho político que se trataba en cada sesión. Se ha recordado, en apoyo a esta tesis, que ni siquiera aludía al contenido de los discursos. Justo es añadir que fue el mismo

Azorín quien contribuyó a diseñarse esa imagen, pues no se cansó de reconocerse como espectador en las Cortes. Ya en 1908, en *Diario de Barcelona*, incidía en esa obsesión: «Antes y ahora no he pasado en el Parlamento de un espectador; ni antes ni ahora me he apasionado, he perdido la impassibilidad, la ecuanimidad»⁹.

Pero esta interpretación ha calado durante décadas no por su acierto sino por dos vicios metodológicos: por una parte, en los acercamientos a su periodismo parlamentario se ha omitido el estudio del contexto periodístico y político concreto en el que nacieron sus artículos; por otra, los estudios sobre esta faceta han utilizado a menudo como fuente única el libro *Parlamentarismo español*, al que incorporó su autor en la primera edición de 1916 cuarenta y cinco artículos—casi todos ellos fueron crónicas parlamentarias—, ampliados en veinticinco más en las *Obras completas* de los años cuarenta¹⁰, artículos procedentes de su producción de 1904, 1905, 1906 y, dando un salto notable, de 1916¹¹. La cronología incluida en estas páginas ya desvirtúa, por sí misma, cualquier enfoque. Con ella condenó al olvido Azorín su no menos activa época de cronista desde 1907 a 1911, ésta con estilo menos irónico, menos humorístico y de mayor implicación política, época coincidente en buena parte con su primera experiencia como diputado de la mayoría maurista. *Parlamentarismo español*, aparte de la distorsión temporal que provoca, no significa más que el siete por ciento de su periodismo parlamentario escrito desde 1902 a 1923. El desliz metodológico de prescindir de este *corpus* periodístico completo de contenido parlamentario y de eludir la comprensión de sus artículos dentro de su contexto diario ha provocado conclusiones erróneas, desde las puramente cronológicas consistentes en creer que sólo fue cronista periodístico de Cortes en los años recogidos en el libro a las de interpretación, al convencerse de que no fue más que un periodista literario desinteresado por la política. Paulino Garagorri ya señaló que para estudiar los textos políticos de Azorín y evitar generalizaciones fáciles era necesario otro tipo de aproximación: «Sería menester conocer su obra íntegra y, por otra parte, saberse bien la historia de la vida política española del tiempo de su actuación y, sobre todo, ser capaz de entender una vida *desde dentro*»¹². La sugerencia de Garagorri resulta imprescindible para llegar a conclusiones fiables. El periodismo parlamentario de Azorín es precisamente una de esas materias que exige estudio desde esta metodología, con enfoques propios de la investigación histórica y ciencia política, desprendidos de todo condicionamiento ideológico. Pero ese contexto no sólo está formado en Azorín por los sucesos históricos. Al tratarse de la relación con una institución del Estado es necesario el conocimiento político, jurídico y costumbrista de esa institución, y es necesario además el conocimiento de la práctica del periodismo de Cortes. La comprensión en su contexto, a veces en su contexto diario, es lo que permite apreciar el significado del testimonio azoriniano. Todo ello contribuye a desterrar tópicos. El presumible distanciamiento de Azorín

de las cosas políticas, salvo en su interés por ciertos personajes como Maura y Juan de la Cierva –aspecto éste que siempre ha sido reconocido por ser tan evidente en su obra–, es un punto difícil de sostener si se acude al análisis de su corpus periodístico completo, unido además a su contexto. Los resultados son muy distintos de los que proceden de las lecturas en suelto de sus artículos, lecturas por lo demás realizadas en décadas posteriores, desconectadas de las circunstancias que provocaban sus artículos. Uno de esos tópicos ha consistido en aumentar las bondades de sus retratos literarios del Parlamento en detrimento de su retrato político, quizá porque buena parte de sus hagiógrafos querían ver sólo a un Azorín literato, ignorando que encarnó la figura del intelectual y, como tal, utilizó la prensa para consumir su ambición de influir políticamente en sus lectores. Los lectores y críticos extemporáneos se convencieron, por ejemplo, de que el Azorín irónico ante el Parlamento, el humorista que hacía chanza sobre las costumbres de la Cámara popular, fue únicamente un espectador al que interesaba el resultado literario de sus textos y poco más. No era poco, tratándose de un autor descollante, pero es curioso que este predominio del escritor, del hombre de letras, se haya querido salvar de toda contaminación política con el afán en negarle cualquier vínculo serio a ésta, aun conociendo sus tanteos y su pasado como diputado y subsecretario ministerial. Ya Werner Mulertt sostenía una inexplicable contradicción al declarar que *Parlamentarismo español* era «el mejor de sus escritos políticos» para decir después que «no es un libro meramente político, porque en fin de cuentas es algo distinto lo que prevalece en él: la atracción por el bullicio de la Cámara de los Diputados»¹³. La visión era, desde luego, simple. José Alfonso, paisano de Azorín, fue uno de los que insistió en esa imagen: «El pequeño filósofo y gran observador pudo afinar a su gusto la pluma en un ambiente que le interesaba como escritor, pero que no le iba como político», escribió en 1931¹⁴. Años después seguía pensando que su aproximación tenía que ver con la curiosidad y con la intención de «ilustrar sus trabajos literarios», a más de repetir que aquel ambiente «no le iba»¹⁵. Ramón Gómez de la Serna lo sintió como escritor que no perdía ripio del espectáculo parlamentario y que se había hecho diputado para «estar más dentro del *acuarium* nacional», pero en el fondo quería presentarlo al público como un autor que «de la vitalidad histórica y seria de la política sacaba fuerza y contraste para su trabajo literario»¹⁶. José García Mercadal no le reconocía más que un «éxito de observador» desde la tribuna del Congreso, desdeñando –más bien censurándole– su desconexión de la literatura con la práctica activa de la política. «Era ignorar su áureo valor de hombre de letras para cambiarlos por la calderilla sobada del pordiosero, enterrando lo que había escrito de los políticos en su *Antonio Azorín* y en muchas otras ocasiones». Por eso concluía que no fue afortunada su presencia en los escaños: «Ser autor de *Parlamentarismo español* y Diputado a Cortes cunero, resultaban títulos que no debían reunirse en una misma persona»¹⁷. Y aún en 1973

permanecía esta actitud de dispensa y negación de cualquier valor político de Azorín. Alejandro Fernández Pombo, en una breve biografía, se esforzaba en inscribir que ni influyó en la política española ni ésta hizo mella en él: «Sólo fueron concesiones a un tiempo, a unas circunstancias, a unos amigos. Algo de lo que luego él se arrepentiría, como de aquellas otras excentricidades juveniles de tiempos de anarquista»¹⁸.

Pero quien había refundido los tópicos que afectaban a la mayor parte de la crítica azoriniana fue Juan Alcina en la introducción de una de las ediciones de *Parlamentarismo español*, la última que se ha publicado hasta ahora, editada en 1967¹⁹. Alcina destacó la falta de compromiso político en sus crónicas de Cortes, sin comentario político a su juicio, acompañadas de «la más rigurosa asepsia», y añadía convencido que «lo político, el hecho puro y escueto, el acontecer se esfuma», con lo cual la atención del cronista se escapaba, en palabras suyas, «hacia motivaciones accesorias, nimias muchas veces, vela su opinión cuidadosamente y desarrolla, fiel a sí mismo, idéntica intención a la que encontramos en sus restantes escritos». Obviamente cualquier análisis contextual de sus crónicas desmiente esta conclusión de Alcina, puesto que el humor y la indiscreción en las crónicas azorinianas eran precisamente los recursos que utilizó el escritor para sus manipulaciones periodísticas, de las que no anduvo exento. Ni siquiera las «Impresiones parlamentarias» de sus primeros años, a las que en buena parte se refería Alcina por pertenecer a la época que abastecía mayoritariamente el libro, eludieron la intencionalidad política: las astucias literarias para ensalzar ciertas figuras conservadoras contrastaban con los retratos caricaturescos o agresivos que destinó a destacados liberales –Canalejas, Moret, Montero Ríos, Vega de Armijo– o republicanos –Rodrigo Soriano, Salmerón–, prueba más que suficiente para desmentir cualquier aceptación de imparcialidad azoriniana.

Ahora bien, si sostenemos que la implicación política de Azorín era en su periodismo mucho mayor de lo que la bibliografía del siglo XX ha insinuado ¿por qué en sus artículos no aparecía el contenido de los discursos, como se le ha reprochado? Para dar una respuesta convincente a esta pregunta es conveniente exponer algunas explicaciones. En primer lugar, si el análisis de sus textos lo hacemos teniendo en cuenta su periodismo parlamentario completo, tendremos que aceptar que la aseveración de que no le interesaban los contenidos de los discursos es inexacta. Desde que se enfrentó abiertamente al Gobierno liberal de Moret en el primer trimestre de 1906, con motivo del proyecto de Ley de Jurisdicciones, sus crónicas de Cortes fueron paulatinamente cambiando, con mayor oposición a este partido que contrastaba con su trato de favor a los conservadores. De su humor y sátiras, que le servían para comparecer en los diarios como escritor distanciado de las hilarantes prácticas parlamentarias, fue pasando a una inmersión política muy visible, que se acentuó al obtener acta como diputado conservador en 1907, aunque

sus cartas a Gabriel Maura durante 1906 descubren que ya estaba en contacto con el partido bastante antes de su candidatura al Congreso. Con la politización de sus textos adquirieron más importancia los fragmentos de los discursos, bien para dar resonancia a las palabras de sus «amigos» conservadores, bien para atacar a liberales y republicanos.

Sin embargo, es cierto que en su primera época, en la que coincide con las etapas seleccionadas en *Parlamentarismo español*, escribía poco sobre la letra de los oradores. En los hábitos periodísticos de principios del siglo XX encontraremos la justificación a esas omisiones. Para empezar, la información parlamentaria de los periódicos solía constar de dos partes: en una se realizaba un resumen de los debates, con extractos de frases, diálogos y párrafos pronunciados por los diputados; en la otra se reproducía la crónica. Así lo hizo *El Globo*, *España* y *ABC*. Por tanto, de haber citado en sus crónicas fragmentos notorios de las intervenciones hubiera incurrido en duplicidad informativa, innecesaria al periódico. Sus artículos eran un complemento libre: de ahí que se centrara más en aspectos visuales, tan habituales en su literatura. Pero no era eso todo: existía otro detalle chocante. Dado que el Congreso español tiene forma de hemiciclo, los cronistas —desde la tribuna en lo alto— veían de frente la Mesa presidencial y el lugar de lectura de los secretarios, pero estaban a espaldas de los diputados. Éstos, por virtud del reglamento, hablaban desde sus escaños, por lo que en varias ocasiones escribió Azorín que oía mal a los oradores. De hecho, en 1908 Moret rompió el protocolo un día y habló desde el atril de los secretarios, de cara a los diputados y al público de las tribunas, gesto que Azorín, en un artículo que tituló «Innovación parlamentaria» y publicó en *ABC* el 14 de junio, aseguró que hizo pensando en los informadores. Sólo a partir de 1907, con asiento en los escaños, pudo vencer ese problema, y quizá por eso no le costó ya tanto introducir párrafos entrecorridos. Con todo, su personal técnica periodística no buscaba subrayar los discursos sino las actitudes y los momentos para él especiales o simplemente inesperados, distintos, en cada sesión. Acaso haya que aceptar como manifiesto suyo de extraordinario interés un artículo desconocido, olvidado, ni siquiera relacionado en el inevitable listado de E. Inman Fox: un artículo titulado «Historia y vida. Los cronistas parlamentarios», publicado por Azorín en *El Pueblo Vasco* el 17 de noviembre de 1911 y no recogido en libro, cuyo texto completo se añade aquí como anexo. A pesar de que el pretexto para este artículo era el de reseñar el libro *Su Señoría* de Luis Antonio del Olmet, colección de artículos parlamentarios, lo cierto es que en él aprovechó Azorín para comentar su propia experiencia. Además de referir la incomodidad sufrida por los periodistas en las Cortes, aludía a esa doble función informadora consistente en anotar párrafos pronunciados por los diputados —con el fin de componer los extractos de debates para el periódico— y en captar por otra parte el ambiente de la Cámara, que en el caso azoriniano consistía en recoger

los momentos singulares de la sesión no por ser políticamente más trascendentes sino por criterios subjetivos. «Una buena crónica parlamentaria será aquella que en media columna de periódico, a lo más, es decir, en un breve espacio, dé al lector la sustancia, la nota saliente, el hecho culminante de una sesión», explicaba. Azorín, en cambio, aceptaba que los artículos parlamentarios no eran en ningún caso inocentes o inofensivos, y conocía el poder manipulador que podía tentar a cada periodista. Precisamente en su crónica «Innovación parlamentaria», antes citada, también reproducida íntegra como anexo a esta ponencia al no figurar en ninguno de sus libros, aceptaba en público que el autor de cualquier artículo que resumiera una sesión o un discurso decidía con la selección de frases y párrafos la orientación que quería darle a su texto, sin olvidar que existía un componente afectivo que condicionaba el tratamiento escogido –favorable o contrario– para el dibujo del orador. «Si un adversario nuestro obtiene un triunfo sobre un amigo, ¿se le dirá a los millares y millares de lectores de una hoja diaria?», escribía sin disimulo en unos tiempos en los que ya era un diputado más de la mayoría conservadora y reconocía que en el periodismo la pasión política del autor de un artículo difícilmente podía reprimirse «para dar paso a una copia, a una síntesis fiel de lo que en la Cámara ocurra».

Con su técnica innovadora y su conciencia de que manejaba un género en el que como periodista podía utilizar su influencia, Azorín ajustó en la Restauración su visión del Parlamento. El humor, la indiscreción, la caricatura no fueron sólo recursos para amenizar la lectura; con su uso alcanzaba efectos para atraer a su pensamiento a sus lectores. Pero independientemente de la intencionalidad, lo cierto es que su larga vivencia en el Parlamento español inspiró un elocuente dibujo de esta institución del Estado. Recorrió los pasillos del Congreso, paseó por su sala de conferencias donde diputados, exdiputados y cronistas improvisaban tertulias, entraba en la biblioteca y en el cafetín, subía a las tribunas que describía angostas e incómodas, seguía los debates y todo lo relativo a la vida parlamentaria. Se fijó en los presidentes de la Cámara, en los oradores, en el personal funcionario. Aparte de esto, escribió sobre diputados del siglo XIX y se mantuvo presente en momentos críticos para el régimen de la Restauración: asistió al debate de la Ley de las jurisdicciones, a la crisis de 1909 tras la Semana Trágica, a la revisión del proceso Ferrer en 1911. Vio quebrarse en la segunda década del siglo los partidos liberal y conservador, ramificados ambos en diversos liderazgos, y fue testigo de la emergencia de otras fuerzas –regionalistas catalanes, reformistas– hasta romperse el turno dinástico y ser sustituido con gobiernos de concentración. Conoció y vio en plena actuación a los políticos más importantes de su época: Maura, La Cierva, Romero Robledo, Fernández Villaverde, Dato, Montero Ríos, Moret, Canalejas, el conde de Romanones, Salmerón, Cambó, Melquíades Álvarez... De todos y de todo escribió. Unas veces las Cortes le parecían el escenario de una comedia; en otra ocasión dijo que en ellas tenía su

asiento el régimen. Sea como fuere, lo incuestionable es que lo contó en novecientos artículos, a los que pueden añadirse unas decenas más con sus regresos memoriales de décadas posteriores. Todo este *corpus* constituye un testimonio periodístico, literario e histórico excepcional. Y aunque su atención al Senado fue mínima, sólo por su inmensa producción dedicada al Congreso cabe considerar el suyo como uno de los retratos imprescindibles de aquel Parlamento.

APÉNDICES

Azorín, «Innovación parlamentaria»

ABC, 14 de junio de 1908

El Sr. Moret realizó ayer una ligera innovación en la vida parlamentaria: habló, no desde su escaño, sino desde la tribuna dedicada a los secretarios. Si perdura esta costumbre, tendrá su pequeña trascendencia en nuestro Parlamento.

Los diputados que entraban y veían al señor Moret en la tribuna experimentaban cierta extrañeza; algunos sonreían; otros decían festivamente si el Sr. Moret estaba haciendo la apología de alguna mixtura o droga; otros —más serios y reflexivos— hacían algunas observaciones que es útil repetir.

El Sr. Moret quiso hablar desde la tribuna para que los periodistas le entendieran bien. Sobre la fidelidad de las reseñas de la Prensa se ha hablado mucho estos días. ¿Por qué hay que lamentar inexactitudes en las reseñas? Ante todo, porque desde la tribuna de la Prensa se oye mal. ¿Por qué se oye mal desde la tribuna de la Prensa? Primero, por su situación respecto de ciertos oradores; luego por la aglomeración que, en días solemnes, se produce a consecuencia de que en ella penetran oyentes que no son periodistas o lo son sólo titularmente, para este efecto.

Urge, por tanto, poner remedio a esto. Pero, puesto remedio a este defecto, ¿se habrá conseguido todo? No; no nos engañemos. Un discurso, si es algo extenso, contiene mucha materia y muchas palabras;

para dar en pocas líneas un fiel extracto de él se requiere un espíritu sintetizador, avezado a este arte, que sepa separar lo accesorio y dejar sólo lo sustancial. Si no se sabe hacer esto; si no se acierta a elaborar con arte estas pequeñas y sucintas síntesis, ¿de qué servirá el que se oiga bien?

Todo el que ha realizado durante algún tiempo la tarea de extraer y condensar discursos, sabe que se puede ser fiel en el extracto y sin embargo no dar la impresión de la verdad. Un cronista escucha un discurso atentamente, de este discurso reproduce párrafos y conceptos que no constituyen esencia; reproduce también conceptos que necesitan, para que se vea su verdadera significación, una idea previa, un enlace con lo anterior; junta también conceptos e ideas que en el discurso están separados por una lógica y seriada ideación y que al estar juntos pierden su significación, o un matiz de ello, y sugieren otra cosa distinta. El autor del discurso, en estricta justicia, no puede quejarse; él ha dicho todo aquello. ¿Cómo podrá negarlo? Sin embargo, a pesar de la fidelidad en la traslación, la traslación está mixtificada.

Y hay otra cosa también. En el Parlamento, como en las conversaciones particulares, se pronuncian muchas frases ligeras, rápidas, cuyo solo valor está en el tono, en el gesto y en el momento en que se pronuncian. Estas frases al ser trasladadas a

la letra de imprenta, adquieren una rigidez, una importancia, una trascendencia que antes no tenían. Antes eran una cosa alada, tenue, fugaz; el gesto y la entonación de la voz las paliaban o les daban un alcance distinto de su significado literal. Ahora puestas en letra de molde tienen el valor de lo estable, de lo petrificado y definitivo; y si antes, por ejemplo, al ser dichas suscitaron una sonrisa amable, al presente acaso susciten un desdén o un reproche.

Y ¿qué diremos del elemento cordial, afectivo, que ha de entrar, que es lógico que entre en la reseña y traslación de las palabras ajenas? Si un adversario nuestro obtiene un triunfo sobre un amigo, ¿se le dirá a los millares y millares de lectores de una hoja diaria? La pasión política, la enemiga, el encono, ¿podrán nunca ser reprimidos para dar paso a una copia, a una síntesis fiel de lo que en la Cámara ocurra? En momentos,

por ejemplo, de enardecimiento público, cuando la masa deriva en una dirección, ¿se irá contra esa dirección para decir que tal o cual personalidad parlamentaria, de la derecha o de la izquierda, blanca o roja, dijo en el Parlamento altas y bellas cosas que precisamente pugnan con la orientación momentánea de la muchedumbre?

La innovación del Sr. Moret ayer ha sugerido estas reflexiones. Aparte de esto, hablar desde la tribuna, es hacer la oratoria más enfática de lo que es. No baja un diputado del escaño, atraviesa el hemiciclo, y sube a la tribuna para decir una cosa sencilla y corta, aunque muy pertinente. En Francia se habla desde la tribuna; no en Inglaterra. El ideal sería el que cada diputado hablara sin solemnidad ninguna, en tono de conversación, en estilo familiar. ¿Cuándo llegaremos a eso?

AZORÍN

Azorín, «Historia y vida. Los cronistas parlamentarios»

El Pueblo Vasco, 17 de noviembre de 1911

Luis Antón de Olmet, acaba de publicar un libro titulado «Su Señoría». Conocida es de los lectores de EL PUEBLO VASCO la personalidad del joven escritor. Antón del Olmet escribe con brío, con profusión, impetuosamente; posee un variado y pintoresco léxico; tiene ironía, desenfado y donaire. Como periodista militante de batalla, ahí está «El Debate», que acrecenta a Luis Antón de activo entusiasta, discreto y ameno cronista. El libro que ahora publica el joven escritor es una recopilación de alguno de sus trabajos parlamentarios;

según saben los lectores, Antón del Olmet ha asistido durante algún tiempo a la tribuna de la Cámara popular y ha reseñado en pintorescos artículos las sesiones, los bancos, las peripecias, las charlas y soflamas que en aquel recinto ha presenciado y escuchado. Libro es éste interesante y que puede quedar como expresión de un «monumento» parlamentario: puede quedar, en tanto, qué muchedumbre de vanos discursos, de huecas peroratas, desvanecerán como el humo.

El autor de «Su Señoría», ha dejado ya hace algún tiempo de escribir sus

crónicas parlamentarias. ¿Ha renunciado, definitivamente, Antón de Olmet a esas tareas periodísticas? La empresa, de seguir punto por punto los incidentes de una sesión parlamentaria y luego hacer un resumen sobre las cuartillas, ofrece más dificultades, muchas más de las que a primera vista parece. Hablo por propia y larga experiencia. Ante todo el periodista que se proponga escribir, unas exactas, fieles crónicas parlamentarias, ha de asistir toda, absolutamente toda la sesión, desde que se abre hasta que se cierra. Si ese periodista no es o ha sido diputado, se verá obligado a tomar asiento en la tribuna de la Prensa, porque no podrá presenciar los debates desde los escaños, sentado cómodamente —que es la mejor manera de presenciarlas— o junto a las barandillas del salón, donde nos ponemos todos los cuitaditos que no tenemos acta.

La estancia en la tribuna de la Prensa, es sumamente incómoda y molesta; tienen tomado su asiento en las delanteras los redactores de los grandes periódicos, y los periodistas que a esas tribunas vayan, no para hacer un «extracto» —como se dice en términos periodísticos— sino para recoger impresiones, se ven obligados a permanecer sentados o de pie en los bancos del fondo. En invierno, las molestias de tal dichosa tribuna, no son tantas como en la época del calor. En estos días de la primavera, de la entrada del verano o del otoño, ¿cómo ponderaremos lo desagradable que resulta, en días de apretujamiento, de aglomeración, el permanecer sentado en aquellas banquetas cubiertas de sobado y cálido peluche? Y si la mucha concurrencia obliga, según acontece, a estar de pie, ¿de qué manera toma uno nota, redacta unos apuntes que sirvan de guía para el artículo?

Dejo aparte que como se trata de periodistas jóvenes, entusiastas de unos u

otros oradores, la pasión sale a cada paso a los labios, y muchas veces es preciso escuchar con calma, con flema, allí mismo, a nuestro lado, juicios dictados por el apasionamiento, y que, seguramente, dejada la tribuna, pasada la efervescencia de momento, el mismo que les ha proferido rectifica leal y cordialmente. Pero no todos tienen la bondadosa indulgencia y la exquisita corrección de Gabriel Briones, el decano respetadísimo de los periodistas de la tribuna, redactor de «La Época», y suele suceder que tales apasionados, momentáneos y disculpables juicios motivan ruidosas protestas, polémicas y altercados.

He dicho que al cronista parlamentario le será preciso asistir a la sesión desde su comienzo hasta el final. Una buena crónica parlamentaria será aquella que en media columna de periódico, a lo más, es decir, en un breve espacio, dé al lector la sustancia, la nota saliente, el hecho culminante de una sesión. Cuando se trata de un debate ruidoso, importante, ya se sabe por adelantado a qué hora, en qué parte de la sesión se desarrollará la discusión y cuál, sobre poco más o menos, será el momento culminante de la polémica. El cronista no es preciso, por lo pronto, que ocupe su puesto en la tribuna desde el instante, y esté allí esclavizado y molesto. Pero aparte de que en tales días suele haber también sus sorpresas, puesto que puede surgir a primera hora, cuando nadie lo espera, un incidente que por su magnitud viene a eclipsar el esperado debate que se ha de desarrollar luego; aparte de esto, repito, los debates ruidosos son la excepción en los anales parlamentarios, y lo corriente, lo normal, son las grises, monótonas, casi aburridas, en que no sucede nada. Pues en estas sesiones es en las que ha de demostrar su maestría de periodista, su pericia profesional, el cronista

parlamentario. Suelen ser tales sesiones anodinas para el público de las tribunas; pero el observador, el humorista, el conocedor meticulado de la «Casa», puede encontrar en ellas detalles, pormenores, incidencias, discursos, que pueden ser materia de un artículo entretenido, interesante y ameno. Ahora bien, ¿cómo saber cuándo va a ocurrir en el curso de las tres horas ese incidente o esa nota excelente para el artículo? Imposible en absoluto. Esa nota será lo más interesante de la sesión, lo único interesante, toda la sesión, en suma. Y, ¿qué diríamos de un cronista que sirviera su artículo al lector hablando de otra cosa y no de ese detalle, de ese pormenor que, realmente, es lo único típico de la sesión? Ese cronista no habrá reflejado en su artículo la verdadera realidad. Un redactor encargado de hacer el extracto de una sesión, puede entrar y salir en la tribuna; un compañero puede suplir su ausencia o prestarle sus cuartillas; pero quien desee dar al público en una breve impresión lo culminante de una sesión parlamentaria, tendrá que presenciar por sí mismo la sesión desde que el presidente se sienta en su alto sitio hasta que lo abandone. Y no vale que un colega, le dé cuentas de un incidente ocurrido estando fuera de la tribuna el cronista. No; los incidentes es preciso que el cronista mismo los presencie. Cada una de las personas que lo

relate, lo relatará a su modo; de una a otra narración, habrá bastantes e importantes detalles de diferencia; ni tendrá tampoco el cronista la sensación viva, directa, auténtica, palpitante, que poseerá habiendo presenciado el incidente. Esto aparte —y ello es esencialísimo— de que en la multitud de sesiones grises, anodinas, sólo el observador atento, sólo el humorista, podrá discernir el hecho o la palabra que tengan un valor humorístico o psicológico; valor que sólo el humorista o el psicólogo, y no otras personas, podrán encontrar en ese hecho o en esa palabra.

Durante seis años el autor de estas líneas ha asistido a las sesiones de la Cámara popular, sentado en la tribuna de la Prensa, desde que se abrían hasta que se cerraban, sin perder un movimiento de los señores diputados una sola de sus palabras. He hablado de algunas generalidades relativas a la profesión periodística; lo que acaso pudiera ser interesante en la manera de ver un cronista el espectáculo parlamentario: la evolución desde que el cronista se asoma por primera vez a la tribuna, sin conocer a nadie, hasta que mezclado, andando los años, al mundo parlamentario, conoce todos sus recovecos, sinuosidades y torceduras.

AZORÍN

NOTAS

- ¹ *Diario de las Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados*, Legislatura 1905-1906, núm. 43, 7-12-1905, pp. 1.054-1.056.
- ² Azorín, «Impresiones parlamentarias. Comienzo de una sesión», *ABC*, 8-12-1905. Este artículo fue seleccionado por su autor, con el título de «Comienzo de una sesión», en el libro *Parlamentarismo español* desde su primera edición (Azorín, *Parlamentarismo español*, Madrid, Casa Editorial Calleja, 1916, pp. 289-295).
- ³ El artículo 109 del Reglamento del Congreso entonces vigente establecía que «para abrir la sesión deben hallarse presentes 70 Diputados por lo menos, y este número bastará para toda resolución que no sea la votación definitiva de proyectos de ley» (*Reglamento del Congreso de los Diputados*, Madrid, Imprenta de J. Sastre y Compañía, 1903).

- 4 E. Inman Fox, *Azorín: gula de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992. Un cuadro estadístico de lo que representaron cuantitativamente los artículos políticos de Azorín quedó incluido en José Ferrándiz Lozano, *Azorín, la cara del intelectual. Entre el periodismo y la política*, Alicante, Agua Clara e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001, pp. 109 y 111.
- 5 José Martínez Ruiz, Azorín, fue elegido diputado en 1907 por el distrito de Purchena (Almería), en 1914 por el de Puenteáreas (Pontevedra) y en 1916, 1918 y 1919 por el de Sorbas (Almería). Salvo en 1916, en que obtuvo escaño mediante elección parcial, en el resto de ocasiones fue candidato en las elecciones generales. Además del cargo de diputado, ejerció el de Subsecretario del ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en dos breves periodos: del 13 de noviembre de 1917 al 26 de marzo de 1918 y del 17 de abril al 29 de julio de 1919. No consiguió ser titular de este ministerio, aunque parece ser que ésta era una de sus aspiraciones a juzgar por la carta sin fecha, aunque posterior al cese en 1920 de su último periodo como diputado, que escribió a su hermano Amancio cuando Azorín confiaba en que su protector político Juan de la Cierva fuese llamado por el Rey para presidir el Consejo de Ministros: «Mi impresión es que don Juan estará pronto en la presidencia, y quizá sea para él el decreto de disolución. Don Juan ha dicho a un amigo mío que el primer ministro de Instrucción Pública, será yo» (Azorín, *Obras escogidas, III. Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario*, Madrid, Espasa, 1998, p. 1.515).
- 6 Los datos de este corpus periodístico proceden de la catalogación que el autor de esta ponencia incluye en su tesis doctoral *Azorín, testigo parlamentario. Periodismo y política de 1904 a 1923*, realizada en el Departamento de Historia social y del pensamiento político de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la UNED y becada por el Congreso de los Diputados. Para la localización de artículos azorinianos han sido útiles los listados dados a conocer en E. Inman Fox, *op. cit.*, pp. 110-204, y en M^a Isabel Vega de Seoane, «Artículos de Pío Baroja, Azorín y Ramiro de Maeztu en *El Pueblo Vasco* de San Sebastián», *Boletín de Estudios Históricos de San Sebastián*, 24 (1994), pp. 729-739, así como los artículos desconocidos hallados en el transcurso de investigación de la citada tesis.
- 7 José Ferrándiz Lozano, «José Martínez Ruiz, cronista parlamentario del diario *El Globo* (1902)», *Anales azorinianos*, 10 (2007), pp. 67-113.
- 8 Mario Vargas Llosa, *Las discretas ficciones de Azorín. Discurso leído el día 15 de enero de 1996, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Mario Vargas Llosa y contestación del Excmo. Sr. Don Camilo José Cela Trulock*, Madrid, Real Academia Española, 1996, pp. 19-20.
- 9 Azorín, «El político», *Diario de Barcelona*, 17-3-1908.
- 10 Azorín, *Obras completas, III*, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 597-850.
- 11 Hay que consignar, en cambio, que el «Prólogo» a este libro, aunque fechado por Azorín en julio de 1916, es la reproducción de un artículo (Azorín, «Diputados de 1850, III», *ABC*, 5-5-1914) al que simplemente añadió los dos párrafos finales. Ese mismo artículo lo incorporaría a otro libro años después: Azorín, *De un transeúnte*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, pp. 149-153.
- 12 Paulino Garagorri, «El primer libro de Azorín», Azorín, *Política y Literatura (Fantasías y devaneos)*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 14.
- 13 Werner Mulertt, *Azorín (José Martínez Ruiz)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, pp. 174-191.
- 14 José Alfonso, *Azorín (De su vida y su obra)*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1931, p. 34.
- 15 José Alfonso, *Azorín íntimo*, Madrid, La nave [1949], p. 253.
- 16 Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, Buenos Aires, Losada, 1957, 3^a ed., p. 185.
- 17 José García Mercadal, *Azorín. Biografía ilustrada*, Barcelona, Destino, 1967, p. 65.
- 18 Alejandro Fernández Pombo, *Maestro Azorín*, Madrid, Doncel, 1973, pp. 60-61.
- 19 Juan Alcina, ed., *Azorín, Parlamentarismo español*, Barcelona, Bruguera, 1967, p. 17.

**AZORÍN Y
EL ARTE DEL RETRATO**

Imágenes del yo, espejismos y simulacros

Antonio Sánchez Martín

IES Los Ángeles, Almería / UNED, Almería, España

Mi intervención se va a ocupar principalmente de los retratos que aparecen en dos novelas de Azorín, *Don Juan* y *Doña Inés*, de 1922 y 1925, respectivamente, aunque serán inevitables las referencias a obras precedentes y posteriores.

No voy a tratar los aspectos técnicos de la relación entre pintura y literatura, más bien tomaré esta cuestión como uno de los planteamientos más sugestivos de la relación entre el arte –y el lenguaje literario– y la realidad.

Por supuesto, esta cuestión es ya antigua¹; es la cuestión de la écfrasis, es decir el intento literario de evocar la plasticidad de una presencia, junto al tópico horaciano –aunque se le atribuye a Simónides su práctica– de *ut pictura poesis*, es decir la fusión del arte literario, temporal, con las artes espaciales, aunque de hecho estos términos los incorporó Lessing para negar cualquier posibilidad de mezcla entre ambas artes.

Adelantaré que en estas obras no es fácil encontrar la ilusión de la écfrasis, tal vez porque tanto las artes plásticas como la literatura han iniciado ya sus respectivos caminos hacia la autonomía, nunca plena, como se sabe, y nunca exenta de analogías como se encargarán de recordar diversos vanguardismos².

Pero como decía, la cuestión es antigua y para nosotros muy sintomática. Desde *Fedro*, pintura y poesía comparten no solo parecido, sino el malestar que producen.

Ambas son apariencias tras las que no existe verdad alguna, presencia alguna, lo que sí ocurre en el caso del lenguaje hablado. Ambas –escribe Blanchot³– llevan consigo el silencio inquietante de la nada, que es su origen. Se inaugura con Platón un largo periodo logocéntrico en el que el prestigio está siempre del lado de la palabra hablada e ideada para la comunicación, aquella en la que el yo encuentra siempre al Otro y no se enfrenta al vértigo de la nada, ni de lo sagrado.

Al reducir la escritura a lo sensible y no verdadero, a la mimesis y no al conocimiento (reservado a la filosofía), la escritura quedaba confinada para siempre en la metafísica. Este acontecimiento, glosado en profundidad por Derrida y Blanchot⁴, puede aportar modos de interpretación sugerentes en esta cuestión.

Así que no conviene olvidarlo: la literatura no es filosofía. Le concederemos a Platón este reconocimiento.

Al menos desde *La voluntad* la escritura azoriniana muestra de forma práctica (como otras prácticas artísticas o filosóficas) el resquebrajamiento del horizonte ideológico positivista y la aparición de la fenomenología. Como ya me he ocupado de esta cuestión, me limitaré a recordar ahora el principio básico de esa escritura azoriniana: el detalle relevante portador de sentido a pesar de su trivialidad, que hace surgir –recordemos: la sugerencia, el simbolismo...– la facticidad de los objetos en su relación existencial con el mundo y con ello el dominio de la percepción, de la luz y de la mirada: no en vano se han podido aproximar la novela azoriniana y el *Nouveau Roman*⁵.

En Azorín esta cuestión es crucial, lo que no significa que sus obras reflejen los postulados fenomenológicos sin más, sino que en ellas cuestiones como la necesidad de superar la oposición clásica de sujeto/objeto se viven de una manera problemática; construyen personajes; se encarnan en la estructura novelesca, etc. Recordemos dos frases del aún Martínez Ruiz. La primera pertenece a *Diario de un enfermo*:

¿Cómo salir, sin destruirla, de esta bárbara cárcel de la propia subjetividad?
¿Cómo conocer la esencia que es espíritu y no puede ser percibido por los sentidos, que son materia?⁶

La otra, repetida varias veces a lo largo de *La voluntad*, viene a decir que la imagen es la única realidad, pese a que los sentidos no aseguren la objetividad:

¿Dónde está después de todo la seguridad de que lo objetivo existe?
Berkeley no creía en lo objetivo. El mundo son nuestros sentidos; nuestros sentidos pueden ser una ilusión.⁷

El espesor de ambas frases muestra una superficie de partida contradictoria e inestable que no acaba de solidificarse nunca y que muestra al menos tres desarrollos interesantes: una estética con indudable imperativo mimético, pero con la aspiración confesa de superar las convenciones «literarias» al uso –ver el cap. XIX de la primera parte de *La voluntad*; la necesidad sentida especialmente en la frase de *Diario de*

escapar al solipsismo impuesto por el cógito o yo trascendental, que en *La voluntad* se conoce como «hombre reflexión», y cuya primera instancia será la aparición de Azorín en el puesto de Martínez Ruiz, la conversión del yo en un Otro, lo que nos lleva al tercer aspecto, que podríamos llamar político: ese observar de cerca del que nos habló Victor Ouimette; la mirada que comprende y se conmueve con los otros y que no transcurre sin tensiones: en 1928 escribe Azorín que el sosiego es el terreno en el que trabaja el escritor, pero si este no hace nada ante los problemas sociales, la serenidad acabará siendo imposible, y se pregunta: «¿No se dará la paradoja de que para salvar su serenidad debe el artista destruirla?»⁸. La misma frase de *Diario* en términos políticos. Y aquí tropezamos con el primer retrato, la *etopeya* del tío Pablo, sosegado contemplador de las cosas que no soporta el impulso que lo lanza a la acción, política o mercantil (*Doña Inés*, XV). Después de todo, no parece esto sino el conflicto que expresa la fenomenología entre el intelectualismo y el empirismo, en cuyo intervalo aspira a la mediación, aunque de hecho el gran momento político de la fenomenología corresponderá a Ortega y a la nueva generación que capitanea.

Ortega nos facilitará retomar un hilo de nuestra argumentación, pues no deja de ser interesante que, como ha escrito Domínguez Rey⁹, el filósofo se planteara en varios momentos de su obra una consideración del lenguaje que fuera más allá de la apariencia mimética y del significado y también del irracionalismo, algo que se refería a una «ausencia profunda» y que encontraba en el sentido el elemento mediador. Estamos muy cerca del vanguardismo y del 27.

Y aunque ya estamos hablando de literatura, no está tan claro que el dominio no siga siendo logocéntrico. También Merleau Ponty concibe la palabra en sí misma como portadora de sentido, al tiempo que gesto del cuerpo, pero en ningún momento deja de ver la palabra escrita como otra cosa que no sea mera sedimentación del vocablo¹⁰.

Es conocida la frecuencia con la que en las novelas de Azorín aparecen protagonistas escritores. Esto les otorga un carácter de novelas autorreflexivas muy interesante para cualquier crítico. En *Doña Inés* tenemos al tío Pablo, que está escribiendo un libro sobre una antepasada de la protagonista. Pues bien, el narrador nos comunica que la letra es síntoma del estado del escritor: irregular en estado –místico– de «sequedad»; uniforme cuando la prosa fluye «límpida y exacta». Solo en el acto de escribir se manifiesta, pues, el vacío, producto de una acción sobre el lenguaje, esa instancia aparentemente natural y fluida. Solo a partir de esta experiencia puede continuar el libro. Como tal libro, sus cuartillas permanecen inéditas y lo que le cuenta el autor a su sobrina a lo largo de cuatro capítulos de la novela es una narración oral de tipo folletinesco y de truculento romanticismo que mantiene en suspenso la atención de la oyente. La fábula, la mala literatura. La escritura sin embargo es una materia frágil que empieza a desvanecerse una vez publicada¹¹.

Algunos capítulos de estas novelas son festines de la mirada, especialmente *Doña Inés*, donde todo el mundo contempla; donde la perspectiva se transfiere a veces sin solución de continuidad del narrador al personaje¹². Aunque el narrador —el nosotros omnisciente que se desliza como por descuido al yo¹³— no renuncia a sensaciones auditivas (incluido el silencio en los instantes nocturnos de misterio), olfativas, e incluso táctiles en el retrato pétreo de Doña Beatriz. Voluntad mimética sin duda: ilusión, conscientemente literaria, de una presencia viva... y algo más que solo la escritura puede arrastrar consigo y que se libera en la contemplación: las cosas nos llevan a lo anodino e inalterable a lo largo del tiempo (I); producen el hechizo de la paz, la armonía, la suavidad (690); explican el carácter del personaje (695) o muestran la facticidad de lo sagrado (716).

Estas pausas descriptivas apoyan sin duda el desarrollo de la diégesis, pero cabría preguntarse si esa continua solicitud a lo invisible que se desliza en la aparente mimesis no pone en peligro la propia continuidad narrativa. Hay un capítulo magistral de *Doña Inés*, «Plácida enferma» (cap. XLVI) donde dentro y fuera, forma y contenido, parecen anudarse a partir de una extensa sinestesia en la que el gris de la niebla exterior invade la situación de ambas mujeres tras el lance amoroso de Doña Inés y Diego («En la inmensa maraña gris están enredados los pensamientos y las cosas...»); donde la tristeza resuena en los goterones de lluvia. Sin embargo, la sensación de irrealidad («dudamos de la existencia de la materia. Todo es impalpable, gris y de ensueño») parece anular la fábula melodramática. Incluso un narrador —poco fidedigno— se permite una pausa reflexiva para disertar acerca de la importancia de los olores en la literatura.

Los retratos (y consideraremos retrato todo artefacto que pretenda reflejar un yo, desde la pintura al espejo, pasando por las fotografías o las esculturas) también cumplen una función importante en la narración. Algunos son decisivos en la disposición de la historia, en la fábula. Así, en *Doña Inés* todo permite conjeturar que la historia se cuenta desde el momento en el que ese narrador históricamente distanciado del capítulo XLI, que asegura en primera persona haber oído en Segovia la leyenda de una frase que remite a un lance de la historia, encuentra el daguerrotipo de doña Inés (cap. II), al que la recreación literaria le da nueva vida, y el retrato, en este caso pintura, del tío Pablo (cap. XIV) «encontrado con sorpresa y admiración en un desván»¹⁴.

En ambos casos se pasa casi imperceptiblemente de la imagen estática a la narración; en ambos casos, la literatura compite con los rasgos puramente visuales para ofrecer una percepción más profunda del personaje.

Estos retratos no tienen como referente un objeto natural; no pretende la escritura aquí hacerse transparente e invisible respecto a un modelo reconocible. El origen artificial del retrato literario acaba por encerrar a los dos personajes en los límites de un fragmento del tiempo y en los contornos del cuerpo y solo así surge lo invisible,

el sentido, el mediador entre lo sensible y lo inteligible. No hay evidencia realista construida antes de la morosidad de una mirada. Hay que insistir en esto para poder apreciar la diferencia: es la actividad o intervención literaria y perceptiva del narrador la que convierte una lámina borrosa o un viejo retrato abandonado en el desván en un producto con apariencia de vida. Acción señalada por la ironía que otorga la autorreflexividad, mostrando el movimiento de la diégesis («El transeúnte que avanza por la callejuela es una mujer...») para dejar que inmediatamente la escritura revele su verdadero origen.

Así pues, en estas novelas, parece difícil la creación de personajes «reales». Incluso los retratos literarios y los paisajes parecen muchas veces mediatizados:

[...] una *pinceladita* de vivo carmín marca los labios.

Plácida es alta y cenceña. En la tez tersa y brillante –*al igual que en las esculturas sagradas*– brillan los dientes blancos. En la blancura de la piel se enciende el rosicler de las mejillas. Los labios y las mejillas son –*usando una imagen que gustaba usar Lope*– pétalos de rosa caídos...

Frecuentemente –como ocurre con el retrato de Diego Garcillán (*Doña Inés*, cap. XIX)– parecen desgajados del hilo narrativo. En todo caso, el narrador siempre selecciona unos pocos rasgos de carácter visual (bastan dos o tres líneas):

Destaca su noble cabeza en el vivo amaratado de las ropas talares. (*Don Juan*, cap. XI)

En Ángela resalta lo siguiente: sus labios grosezuelos y rojos, la carnosidad redonda y suave de la barbilla... (*Idem*, cap. XXVIII)

En este último, el narrador usa la sinécdoque –la mano de Ángela– para dibujar el carácter moral del personaje. Siempre pues ese rasgo relevante del cuerpo; la visión parcial que evita al yo como objeto previo y ya constituido desde antes de ser percibido y escrito: objeto de representación.

Esta limitación se convierte en una práctica literaria sistemática. Posiblemente sea la solución estética a aquella frase relativa a salir de la subjetividad sin destruirla. Es curioso que los personajes no acaben de verse representados nunca de forma completa: el retrato de ese pintor que afirma que hay cosas imposibles de pintar no se parece al modelo. El yo parece disolverse, como el tiempo, en la repetición («¿Quién era ella, Inés o Beatriz?», cap. XXXVI) que la protagonista vive como alucinación, instante angustioso y tal vez patológico.

En el mismo instante en que se festeja la mirada se muestra su radical limitación ¿dónde está lo otro, lo invisible? Ni siquiera los espejos, ese lugar en el que, según Lacan, el sujeto recupera su imagen fragmentaria con la percepción de los otros, devuelven una imagen completa. El espejo ejecuta el retrato huido y frágil, íntimo y momentáneo, que solo contempla el propio yo, que a su vez es contemplado por él («los espejos no volverán a ver...»). ¿Contempla Sor Natividad ante el espejo la

belleza de su cuerpo, tras haber sido informado el lector acerca de un residuo de vida libre y rebelde en el convento, y de la secreta envidia que siente la monja por el viaje a París de su hermana y su sobrina? La interrogación sobre la mirada del personaje es del narrador: «¿Ha contemplado su busto sólido, firme, en un espejo?»

Interrogar incluso la mirada sobre el espejo es hacerlo sobre el modo dominante, no marcado artísticamente; esa metáfora mecanicista que determina todo el discurso de la representación (incluso para la obra literaria, que por el contrario, Azorín convertirá en autorreflexiva). El espejo no está aquí para objetivar el cuerpo, sino para todo lo contrario: para mostrar la imposibilidad de convertir el cuerpo en objeto, pues el yo no puede desgajarse de su propia imagen, aunque del lado del narrador el espejo se convierte en la mirada que observa una imagen fragmentaria, aunque cargada de significación: esas mujeres que se contemplan en los espejos buscan su propio reconocimiento, pero el lector observa la vanidad juguetona de Jeannette; el paso de la juventud en doña Inés (lo que sabemos decisivo para la historia), pero sobre todo, por esa sutileza narrativa que enlaza tres episodios, la huella de rebeldía de las monjas jerónimas que permanece en el todavía bello cuerpo de sor Natividad. Claro que tras esa sutileza hay algo más que un ejercicio de depurado estilismo: está la voluntad de mostrar que la continuidad narrativa se introduce desde el exterior en los intervalos que hay entre los instantes relevantes. En estos tres capítulos, se *difiere* la representación mediante el gesto narrativo cuya performatividad crea el sentido.

Fragmentarismo que un crítico ha llamado a modo de reproche «cuerpo mutilado»¹⁵ pero que parece ser para Azorín el único asidero del sentido. Sentido que pretende aún asegurar una presencia, aunque cada vez es más evidente que no puede tratarse ya tanto de una presencia real como de la presencia de otras representaciones. Pero hay algo que sigue debatiéndose contra el solipsismo, como si la posibilidad del yo o del otro permaneciesen en la «bárbara cárcel de la subjetividad». Yo inestable y frágil, que parece siempre al borde de la disolución, momento del que surge sin embargo la escritura, esa escritura fragmentaria, erróneamente tildada de inorgánica. La escritura, esa huella, vestigio delicado que se disuelve también una vez producida, o se rompe, como la carta de Don Juan (en obras posteriores vuelven estas imágenes).

Y así debe ser, pues también hay una letra inamovible y sólida, en la que el espíritu no ha dejado su huella, que en *Don Juan* aparece en la vertiente política, con la dualidad justicia/ley y, en la misma novela y también en *Doña Inés*, como planteamiento de modernismo religioso o de catolicismo liberal, desde el prólogo mismo, que alude a uno de los milagros de Berceo en el que la Virgen pasa por encima de la rigidez de las escrituras. En ambas novelas se hace un retrato irónico del clero español en la persona de los obispos: en *Don Juan*, el obispo, ciego, por cierto, con el ascendiente de otro obispo ciego no menos doctrinario que él, Segur, que aún recuerda, ante la rechifla de sus interlocutores, haber visto en París al Enemigo

(Renan); en *Doña Inés*, el retrato del malicioso obispo aparece por primera vez como una caricatura grotesca en el mascarón de la misericordia, cuyo parecido acepta el propio obispo y asume el narrador cuando hace un retrato en el que se muestra la mezcla de sutileza y brutalidad del clero.

Las consecuencias y las posibilidades de la salida de la subjetividad nos las muestran los personajes: Don Pablo, ya lo hemos visto, pero sobre todo Don Juan. Ambos incapaces de otra acción que no sea la silenciosa caridad ante los graves problemas que contemplan. La mirada muestra e ilumina, pero simultáneamente parece anular el verdadero sentido de los acontecimientos. El caso del poeta metido a efímero gobernador civil (*Don Juan*) es muy elocuente de esa subjetividad herida de realidad pues de hecho su destitución se produce «porque no estaba en la realidad».

Constituye un tópico bastante cansino de la crítica –inevitable cuando tenemos que hablar de novela y de Azorín– la afirmación de que las novelas de Azorín son difícilmente aceptables como novelas: ya hemos anotado más arriba el peligro que estas pausas descriptivas y reflexivas suponen para la narratividad lineal (las historicistas de *Doña Inés*, no ayudan gran cosa), aunque tal vez no sea ya de recibo confundir a estas alturas narración (lineal) y novela, sin más. Igualmente discutible parece asociar este modo de novelar con el abandono de la realidad social por parte del autor: ni siquiera existe la evidencia de que este abandono sea un precio necesario a la adopción de la modernidad artística, pues en absoluto, cuando se miran los textos de cerca, parece este un asunto plenamente clausurado en Azorín, ni en estas ni en novelas posteriores. Si esta forma de novelar supone inevitablemente una disminución de la mimesis (pintura en movimiento), esto ocurre en la misma medida en que sucede una epifanía de la escritura –cosa que también se le ha reprochado– que revela así su origen no natural o realista y acaba por distanciarse de la ilusión de la écfrasis; si los retratos de Azorín –que de eso hablamos aquí– son incompletos, tal vez sea porque Azorín se dio cuenta desde muy pronto de que reflejar una subjetividad no problemática e íntegra era ya sencillamente una impostura. Así que en cuanto a la relación entre el retrato literario (o el paisaje) y el retrato pictórico, del que se muestra subsidiario en una primera instancia (Gayana Jurkevich ha anotado con agudeza lo que llama *framing effect* o *framing narrative*¹⁶) aquel se convierte en un simulacro, tal vez incluso, ya que hablamos de pintura, en una falsificación. Respecto a la realidad representada, el simulacro, la palabra ya, es la huella de una presencia constantemente diferida y a la vez signo único de su ausencia, que al tiempo que confiesa la limitación de la mirada, apela a lo invisible. Los gestos generosos de Don Juan y el tío Pablo parecen homólogos al gesto narrativo del autor (está escrito que Azorín es incapaz de crear personajes diferentes a él mismo). Confesión silenciosa de las limitaciones del intelectual pese a todo ese voluntarismo de la observación cercana que acaba por poner en cuestión la mirada misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Azorín, *Obras escogidas*, tomo I, *Novela completa*, Madrid, Espasa, 1998.
- Blanchot, Maurice, *Un paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.
- , *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Domínguez Rey, Antonio, «Predicado en busca de sujeto: Ortega y Gasset», *El drama del lenguaje*, Madrid, Verbum, 2003.
- Galí, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla - de Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- Gilman, E.B... [et al.], *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- Gutiérrez de Ávila, Manuel, «Azorín, Doña Inés, el crítico y sus problemas con el objeto», *Revista de Filología*, nº 9 (1993), pp. 293-314.
- Johnson, Roberta, «El método arqueológico en la novelística de Azorín», *Hispania*, vol. 84, nº 4, (dec. 2001), pp. 767-773.
- Jurkevich, Gayana, «Azorín's Magic Circle: The Subversion of Time and Space in *Doña Inés*», *BHS*, LXXIII (1996), pp. 29-38.
- Merleau Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.
- Monegal, Antonio, *En los límites de la diferencia - Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Ouimette, Victor, *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*, vol. I, Valencia, Pretextos, 1998.
- Praz, Mario, *Mnemosyne - el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981.
- Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980.

NOTAS

- ¹ Para esta cuestión ver los estudios recogidos en E.B. Gilman... [et al.], *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, así como Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla - de Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acantilado, 1999. No podemos olvidar el clásico estudio de Mario Praz, *Mnemosyne - el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981.
- ² Para esta cuestión de la vanguardia, en la perspectiva de las relaciones entre imagen y palabra, ver el estudio de A. Monegal, *En los límites de la diferencia - Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.
- ³ Maurice Blanchot, *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, Madrid, Tecnos, 1999.
- ⁴ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989 y de Maurice Blanchot, especialmente *Un paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.
- ⁵ Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980.

- ⁶ Azorín, *Obras escogidas*, tomo I, *Novela completa*, Madrid, Espasa, 1998, p. 183.
- ⁷ Azorín, *op. cit.*, p. 183.
- ⁸ «Los escritores y la política», *La Prensa*, 26-6-1928. *Apud* Victor Ouimette, *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*, vol. I, Valencia, Pretextos, 1998, p. 309.
- ⁹ Antonio Domínguez Rey, «Predicado en busca de sujeto: Ortega y Gasset», *El drama del lenguaje*, Madrid, Verbum, 2003.
- ¹⁰ Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.
- ¹¹ Azorín, *op. cit.*, p. 729.
- ¹² «El verdor oscuro de los pinos se extiende en una inmensa mancha; por el bosque hosco asoma a trechos un azulado risco. Apartando un poco la cortina de la ventanilla, se ve por la rendija, allá abajo, un panorama inmenso...» («Viaje a Segovia», cap. VIII y IX).
- ¹³ «Que me presten su pincel mágico –si lo tienen a bien– los cronistas de sociedad...» «¿Hablaré del concierto grotesco, de la colección de estatuas animadas...» («Los saragüetes de Tía Pompilias», cap. XII).
- ¹⁴ De hecho, Roberta Johnson escribe: «una nueva mirada a las narraciones largas de Azorín revela que muchas de ellas son reconstrucciones de un lugar en un momento histórico específico basadas en una minuciosa investigación documental». Este método «arqueológico» –realista y preocupado por los problemas de España– estaría vigente aún en *Doña Inés*, aunque en esta obra ya aparece el vanguardismo subjetivo de las obras siguientes. Ver «El método arqueológico en la novelística de Azorín», *Hispania*, vol. 84, nº 4, (dec. 2001), pp. 767-773.
- ¹⁵ Manuel Gutiérrez de Ávila, «Azorín, *Doña Inés*, el crítico y sus problemas con el objeto», *Revista de Filología*, nº 9 (1993), pp. 293-314.
- ¹⁶ Ver «Azorín's Magic Circle: The Subversion of Time and Space in *Doña Inés*», *BHS*, LXXIII (1996), pp. 29-38. También en torno al asunto de la pintura y Azorín es interesante «El método arqueológico en la novelística de Azorín», art. cit.

***Bohemia* (1897) ou la dynamique du portrait bohème**

Xavier Escudero

Lycée Gambetta, Arras / CRIMIC, Paris IV, France

José Martínez Ruiz, non encore connu sous son célèbre pseudonyme Azorín, dans sa jeunesse littéraire bohème, convulsive et anarchiste des années 1895-1897, se propose de brosser le portrait du bohème littéraire à travers un recueil de contes, *Bohemia*, publié en 1897.

Période d'agitation, de crise, de doute, art de vivre aventureux et fantasque, la bohème littéraire espagnole fin-de-siècle s'associe à l'idée de mouvement, d'agitation, d'instabilité, voire de futilité et d'absurdité. La bohème mène vers la renommée, si on se contente de la considérer comme un «stage de la vie artistique»¹, ou, au contraire, dans l'impasse tragique de l'échec. Elle est, dans tous les cas, un passage initiatique qui met à l'épreuve l'artiste dans la quête de son identité, un passage généralement marqué par la douleur, la dureté, la souffrance.

Nous rencontrons dans *Bohemia* une vision dynamique du jeune Azorín portée sur cette vie et ses représentants. C'est pourquoi, après un détour sur la période bohème de José Martínez Ruiz, nous nous proposons d'apprécier comment une dynamique du portrait bohème se met en place au sein du recueil; une dynamique autant thématique que structurelle et formelle. Cependant, au-delà de la dynamique

du portrait interne à l'œuvre, nous essaierons de montrer comment le jeune Azorín participe plus largement à ce que nous pouvons nommer de dynamique littéraire fin-de-siècle du portrait bohème, *Bohemia* faisant ainsi partie d'une lignée littéraire bohème à part entière.

Ainsi, de prime abord, nous tenons à mettre en avant que le jeune José Martínez Ruiz participe activement à la vie de bohème madrilène des années 1895. Arrivé à la capitale à l'automne 1895², depuis sa province natale (Valencia), le futur Azorín termine ses études en Droit, tout en désirant poursuivre la gloire littéraire, menant une vie bohème, de journaliste sulfureux dans *El País* (une lettre de recommandation de Luis Bonafoux pour Ricardo Fuente, éditeur en chef de *El País*, avait permis au futur Azorín de se frayer une voie dans les cercles madrilènes du journalisme, mais ses articles satiriques l'écartent de toute collaboration avec le journal) à critique littéraire dans son livre *Charivari (Crítica discordante)*, vitrine audacieuse des critiques qui se répandaient dans les cercles bohèmes madrilènes. Le jeune Azorín loge dans une chambre de bonnes («guardilla»), vivotant, l'argent et la nourriture lui manquent, peu de portes s'ouvrent à lui. Le jeune Azorín se caractérise à ses débuts à Madrid par son intrépidité, son errance esthétique: comme nombre d'écrivains arrivés à la capitale, il fait ses armes dans le journalisme, c'est-à-dire se livre à une écriture vive, fugace, presque spontanée, dynamique, même s'il prend le temps dans ses articles de revisiter les classiques. Le créateur serein, mesuré et discret que nous connaissons par la suite passe par ce stage artistique bohème, dont il ne restera pas longtemps prisonnier³.

Jeune journaliste à Valence, José Martínez Ruiz se consacre de même très tôt à la critique littéraire, baignant dans une atmosphère d'anarchisme. En 1893, alors qu'il suit les cours d'Histoire Générale du Droit, il prononce un discours à l'Ateneo Littéraire valencien publié sous le titre de *La crítica literaria en España* et avec le pseudonyme de Cándido. Quelques mois plus tard, paraît sous le même pseudonyme, un opuscule d'une centaine de pages *Moratín*. En 1894, paraît *Buscapiés (Sátiras y críticas)*, par Ahrimán, un exposé sur les dangers qui guettent la «sincérité»; le recours à la satire l'installe dans le décalage par rapport au discours officiel et conservateur. En 1895, José Martínez Ruiz, sans pseudonyme, fait paraître *Anarquistas literarios (Notas sobre la Literatura española)*. Il devient le type de l'anarchiste littéraire (le bohème est assimilé à la figure de l'anarchiste). A cette époque, l'écriture se place au service de la propagande révolutionnaire, devenant une arme de combat. Puis, paraît un petit recueil de contes, *Bohemia*, en 1897, marqué par la vie de bohème, renvoyant une image claire, transparente et fragmentaire de cet art de vivre. Comme nombre d'écrivains de sa génération, il constate, à son arrivée à Madrid en 1895, l'écart entre ses rêves de gloire fomentés dans sa province natale et la fausse et

frivole réalité madrilène. Le passage de l'illusion à la désillusion, maintes fois mis en avant dans les écrits bohèmes, développe cette vision amère, sarcastique et ironique, déformée et inquiétante dans ses contes sur la bohème.

Bohemia est imprégné de cette ambiance et rend compte de l'expérience de l'auteur dans ce passage douloureux, ce *via crucis* artistique (4 des 8 contes qui composent le recueil portent plus spécifiquement sur le portrait du bohème). D'ailleurs, le caractère autobiographique est confirmé par l'auteur lui-même dans *Madrid* (1941) où il revient sur ce qu'il nomme les «alegres pecañillos de juventud»⁴, c'est-à-dire les contes de *Bohemia*. Il écrit au chapitre II: «Nadie pudo sospechar, ni en la Redacción ni en parte alguna –no lo delataba mi actitud–, la dura prueba por que pasó unos días. [...] Con veinte céntimos al día hacía yo mi comida»⁵. Il est à noter tout de suite (mais nous y reviendrons tout à l'heure) que le genre autobiographique revêt une importance capitale dans la production littéraire bohème fin-de-siècle (le bohème se plaît à épancher son moi mouvementé, tentant de se reconstruire bien souvent). Cette fonction propre à l'écriture autobiographique (le plus souvent, sous la forme d'un journal intime), nous la retrouvons dans *Bohemia* à travers le premier conte.

Le conte, né avec la presse, est une voie d'expression moderne et sa forme compacte obéit naturellement au format du support qui lui est imposé (le journal). Le conte, à la fin du XIX^e siècle, est une façon de se faire connaître en tant qu'auteur aux yeux du public puisqu'il est publié dans des journaux et revues de façon régulière. Azorín a conscience de ce rapport étroit entre le genre, caractérisé par sa brièveté et sa précision et le format qui l'accueille, dans le prologue à *Cavilar y contar* (1942): «El cuento es cosa moderna; nace con el periódico; la necesidad de constreñir la narración a una o dos columnas hace que surja el cuento, narración abreviada»⁶. Le conte de la fin du XIX^e est très proche des thèmes de l'actualité, devient un genre très vivant, dynamique, «era el resultado de una época inquieta, obsesionada con la idea del tiempo y la velocidad»⁷. Le conte se passe de commentaires, de larges descriptions et vise la condensation, proche de la nuance poétique, permettant de dégager le détail ou l'apparente insignifiance d'une scène, par exemple. Il compare de même et à juste titre l'ouverture du conte à une ouverture théâtrale: «Desde el primer instante, análogamente de lo que sucede en el teatro, el lector ha de “entrar” en el cuento. [...] No se puede llevar al lector durante cierto trecho para enfrenarle luego con una vulgaridad»⁸. Mais, il importe de rappeler, suivant en cela ce qu'écrivait Mirella D'Ambrosio Servodidio dans *Azorín, escritor de cuentos*, qu'il n'existe pas réellement de cloisonnement entre les genres (certains contes proviennent d'un chapitre de roman ou constituent de véritables essais) dans l'œuvre d'Azorín et cette perméabilité constante détermine le dynamisme et la fluidité des contes inclus dans *Bohemia*, réunis autour d'un thème fédérateur: l'échec de la bohème, thème qui sera

repris dans *Diario de un enfermo* et *La voluntad*. *Bohemia* est la première collection de contes publié en 1897; c'est aussi sa première œuvre de pure création littéraire, appartenant à une période instable de sa vie de jeune littéraire, marquée par la rébellion, la propagande anarchiste et l'attitude bohème et qui correspond aussi à une période d'apprentissage, d'auto-formation. Dans *Bohemia*, l'auteur se prend au jeu de la dénonciation de l'hypocrisie et de l'exploitation du jeune écrivain et rend manifeste l'impuissance de l'artiste face à une société médiocre, inculte, en retard socialement et politiquement. Dans cette œuvre, Azorín s'en prend directement à une réalité angoissante, forcément fuyante car passagère, transitoire: la vie de bohème. Sa technique s'en trouve forcément marquée: comment capter l'instant, rendre la futilité, l'absurdité de l'état de bohème? *Bohemia* est cette œuvre où court le temps, où le portrait a du mal à se fixer, où l'écriture est mouvante sur un sujet qui l'est tout autant: «Con todo, estos cuentos impresionan al lector por su viveza, su brio y su fuerza, tan de acuerdo con el género»⁹.

Enfin, ainsi que nous allons le voir, l'organisation des contes obéit à une dynamique structurelle précise, ce qui nous permet déjà d'avancer que la dynamique du portrait bohème, rentrée dans les mœurs de la littérature espagnole, à tel point que le bohème croqué par José Martínez Ruiz est déjà caricatural, stéréotypé, se double d'une dynamique formelle liée à la présence de plusieurs contes dialogués ou scéniques¹⁰ dans le recueil *Bohemia*, mais aussi de façon plus générale dans la littérature fin-de-siècle. Ce recours systématique au dialogue dynamise sans conteste le récit, annulant la présence narrative pour laisser place exclusivement à la voix directe des personnages, à la parole. Aussi Azorín se propose-t-il certainement de saisir l'instant bohème, de croquer la fugacité et la futilité de cet art de vivre marqué généralement par l'échec. L'échec est, en effet, l'ombre grandissante qui noircit le portrait du bohème dans les contes de *Bohemia* («Fragmentos de un diario», «El maestro», «El amigo», «Paisajes», «Una vida»).

A l'aide des cinq contes précités, José Martínez Ruiz propose une dynamique du portrait bohème, un portrait toujours en mouvement. Une dynamique que nous pouvons nommer d'abord de thématique.

Les situations évoquées dans ces contes, véritables tableaux réalistes sur les différents états de la bohème¹¹, rappellent ou annoncent d'autres récits sur l'itinéraire bohème. Tout bohème qui se respecte quitte sa province natale gonflé d'espairs, avec pour seul bagage un manuscrit, quelques pièces de monnaie et un trésor d'illusions qui se résume à écrire, publier, se faire connaître, acquérir un nom, s'extirper de l'anonymat, de la masse des écrivains laborieux et tâcherons, «llegar». Azorín, ayant connu et vécu ce passage douloureux de l'illusion à la désillusion, brosse le portrait vivant, dynamique car inséré dans un conte dialogué, d'un jeune provincial –«el joven»– fraîchement arrivé à la capitale et qui se présente,

muni de l'indispensable lettre de recommandation (de don Ramón Ossorio), à un «maître» en littérature, «El maestro». Celui-ci, après avoir échangé des mots futiles avec le jeune, se propose de lire le manuscrit amené par le bohème (*Triunfo de amor*) et finit par s'arroger la paternité de l'œuvre n'ayant rien d'autre à envoyer à son éditeur. Cette fin cynique est l'illustration de la dégradation de la figure du bohème littéraire. La vision du bohème désabusé, trompé, exploité, méprisé par la société paralysante de la Restauration se prolonge dans le conte «El amigo». López, jeune littérateur provincial débutant («pricipiante de literato»), arrive à la rédaction d'un journal, *La Península*. «El amigo» Fernando, son interlocuteur-ami et aîné dans cette vie de bohème, lui propose de collaborer dans la revue *El Arte*. Il en résultera un drôle de commerce d'articles entre le jeune, l'ami et le directeur de la revue. Nous apprenons que l'écrivain en herbe n'a jamais été rétribué, jusqu'au moment où celui-ci se présente à la rédaction de *El Arte*. Le directeur le récompense froidement d'une somme dérisoire: «EL DIRECTOR.- Veinticinco pesetas... Lo mismo que todos»¹². Le futur Azorín place dans la bouche du personnage-charlatan de ce conte, lui-même ancien combattant dans les rangs de la bohème, des vérités sur les principes de la vie bohème, comme leur volonté et leur indépendance:

¡Oh, si yo contara! ... El modesto pero honrado nombre de que disfruto en la república de las letras lo he ganado a pulso..., ¡a pulso! Nada de adulaciones, nada de bombos, ni de mendigar elogios en los periódicos. Lo que soy me lo debo a mí mismo. Y usted puede llegar a ser algo; tiene usted independencia, ingenio, y..., amigo, eso es un capital en estos tiempos asquerosos...; lo dicho: ¡asquerosos!¹³

Le conte «El amigo» ou l'introduction du jeune littérateur dans le monde de l'écriture met en évidence combien le bohème est abusé malgré lui. Il se confronte avec naïveté au commerce des articles, à la camaraderie ou amitié bohème qui repose sur le mensonge et la tromperie.

«El amigo», se plaçant au début de l'itinéraire bohème, rappelle certaines pages de *El frac azul (memorias de un joven flaco)* (1864) de Enrique Pérez Escrich, premier roman espagnol sur la bohème littéraire madrilène. Si le bohème, personnage innocent et enthousiaste, commence son parcours gonflé d'espoir, celui-ci, dont le talent et la constance sont souvent remis en cause, ne tarde pas à se ranger dans la horde des vaincus, sapé dans ses illusions, revenu de ses erreurs d'optimisme.

Cette dynamique du portrait bohème sur le mode de l'abjection et de l'immoralité, rejoignant le regard critique et contestataire du jeune Azorín, prompt à la dénonciation de la perversion de l'artiste abîmé par une société corrompue, se double d'une dynamique du portrait bohème sur le mode de l'échec. Les deux bohèmes des deux contes qui ouvrent et ferment le recueil en sont la parfaite illustration. Le premier conte «Fragmentos de un diario» –clairement autobiographique– reflète

l'état d'indigence extrême du bohème, état de misère ou «philosophie de la misère» récurrente dans les écrits bohèmes. Le protagoniste, s'exprimant à travers son journal intime, confesse son impossibilité de renouveler son abonnement au restaurant («No he podido renovar mi abono de cincuenta pesetas en el restaurante»¹⁴), se résignant à manger ce qu'il trouvera, il n'a que «tres duros» pour finir le mois de mars; au journal où il travaille jusqu'à deux heures du matin, on ne le paye pas. Il achète des livres et il ne lui reste que «cinco pesetas». Un matin, alors qu'il s'achemine vers le Retiro pour manger son pain, il tombe affaibli et s'entend dire au milieu de rires qu'il ne s'agit que d'un clochard («No es nada..., ¡un curda!»¹⁵). C'est cette même indifférence ou ce même mépris du regard bourgeois porté sur l'indigence bohème qui accompagnera le poète aveugle et fou, Max Estrella dans *Lucas de bohemia* (1920) de Ramón María del Valle-Inclán («un curda», à la scène 4, par exemple).

Sur son fauteuil de malade, un jeune homme de 25 ans, paralytique, du dernier conte scénique «Una vida», essuie successivement les reproches de sa mère, de son frère et de sa sœur sur sa vie gâchée, sur le capital de la famille dilapidé (Alejandro Miquis de *El doctor Centeno* (1883) de Benito Pérez Galdós avait fait de même). Sa défense: son honneur. Il se dépeint sciemment comme indépendant, athée et quichottesque:

EL ENFERMO.-¿Qué habéis visto? No podéis ver más que mi sacrificio, las iniquidades sufridas por no humillarme ante el poderoso, por no pensar como «todo el mundo» piensa..., por ser independiente, por ser libre. Ese es mi crimen; el ser rebelde contra todo convencionalismo, contra todo dogma, contra toda ley.

[...] sólo soy... un amigo de la verdad, un enamorado de la justicia..., ¡un Quijote!¹⁶

De plus, Azorín complète sa vision du bohème madrilène fin-de-siècle d'une description physique mettant en avant la décrépitude prématurée et l'extravagance du personnage:

EL ENFERMO.- (Sobre veinticinco años; faz pálida, larga la barba y descuidada. Aspecto de pensador, de filósofo en perpetua batalla con la realidad. [...])¹⁷

L'une des dernières images qui s'impose lorsqu'on s'intéresse à la bohème, est la maladie (Isidro Maltrana de *La horda* de Vicente Blasco Ibáñez était privé de travaux physiques par sa faible constitution, Alejandro Miquis est décrit décrépi dans son lit...). Les écrits sur la bohème (romans, poésies) mettent souvent en avant cette image de décrépitude physique et morale.

La bohème est la voie de l'erreur, de l'errance («extraviarte», dira la mère du condamné, du malade), de l'échec, de la méprise. En fin de parcours forcé, le bohème devient la victime éclairée de ses erreurs de jeunesse. A l'instar d'un Don Quichotte

frappé par la raison, le bohème du conte «Una vida» fait avec conscience –s’il est un trait commun à tous les personnages bohèmes, c’est leur sens de la lucidité, leur clairvoyance– le bilan d’une vie sacrifiée, tournée de façon obsessionnelle vers la gloire littéraire («Por mi nombre he luchado y por el nombre de toda la familia»¹⁸), une gloire qui ne fera qu’attendre: «Soy un vencido..., si es derrota el tener vergüenza y no transigir con la mentira»¹⁹. Le héros bohème fin-de-siècle est un perdant, un «vencido» (Alejandro Sawa intitulait déjà son récit autobiographique bohème en 1887 de *Declaración de un vencido*), abandonné de tous. Sa vie est un combat inutile, impossible, quichottesque qui ne peut mener qu’au suicide (par désespoir): «¡Quiero morir solo..., de hambre..., de hastío, de odio!»²⁰.

Le conte dialogué «Paisajes», véritable petit traité esthétique sur la captation sensorielle du paysage (et nous savons que la nature est une autre obsession thématique azorinienne), conte central dans *Bohemia*, porte sur le manque de volonté chronique et le déclin du bohème (fin de parcours), incapable de réaliser un projet d’écriture. Nous savons que le bohème est marqué par l’incapacité ou l’impuissance à passer à l’acte d’écriture:

Se titulará *Paisajes*; será una serie de cuadros sin figuras, de manchas de color, de visiones..., estados de alma ante un pedazo de Naturaleza, [...].

Paisajes no salía. Todos los días proponíase principiar su obra y todos los días dejaba su tarea para mañana.²¹

Le personnage de ce conte se distingue par cette pathologie du manque de volonté, inséparable, comme l’alcool et le manque d’argent, du portrait du bohème: «Pero le era imposible escribir: no tenía fuerzas, no podía»²². D’ailleurs, le bohème présenté par Azorín, stéréotype du bohème fin-de-siècle, consume sa vie dans les cafés madrilènes; son emploi du temps se présente sous la forme d’un itinéraire angoissant:

Y, sin embargo, persistía en su vida de bohemia empedernido: pasando el día en los cafés; dormitando, repleto de ginebra, en las tabernas; viviendo angustiosamente de la caridad forzada de sus amigos. «Esa obra me reanimará», decía, poniendo sus esperanzas en el libro proyectado.²³

Pour Azorín aussi, le bohème est le passage douloureux de l’illusion à la désillusion, elle est une expérience angoissante où prédominent la frustration et l’échec. Le bohème suit inéluctablement un itinéraire de douleur et de misère²⁴ dont la fin, tragique ici, est l’enfermement dans la folie du désespoir:

[...] apelonado en un rincón del coche, dejaba vagar su espíritu, sin vigor, sin consistencia, de lado para otro:

Deçà, delà
Pareil à la
*Feuille morte.*²⁵

Pour résumer, le conte qui ouvre *Bohemia*, «Fragmentos de un diario», où le manque de dynamisme de l'action semble compensé par la forme (selon D'Ambrosio, il existe effectivement chez Azorín une complémentarité entre la forme et le fond) porte sur la dureté, l'ascétisme d'une vie paralysée par le manque de succès. Le dernier conte est la vision dynamique pitoyable d'un bohème cloué dans son lit et assisté par sa sœur, son frère sa mère. Pétrifié dans un orgueil absurde, le bohème confirme sa fibre contestataire, anti-bourgeoise, au grand dam de son entourage qui l'abandonne petit à petit, puis revenant assister au suicide du bohème, ultime acte de protestation; un geste que nous retrouvons dans *Declaración de un vencido* de Sawa publié en 1887).

La dureté de cette vie bohème, avec tout ce qu'elle suppose d'absurdités, de désordres, de doutes, de rivalités littéraires, de désirs frustrés, d'illusions, imprègne le portrait bohème des contes *Bohemia*, qui possède également une valeur documentaire indéniable:

Son confesiones personales, apenas vestidas de ficción novelesca, o pretextos para hacer públicos, una vez más, escenas y sucesos de la bohemia literaria con la que convive, así como sus convicciones e ideales.²⁶

Ainsi que nous l'avons déjà dit, *Bohemia* est un recueil de contes scéniques, à cause de la prépondérance accordée au dialogue (dans «El maestro», «El amigo», «Una mujer», «Una vida»), au caractère théâtral de l'écriture de certains contes (présence de didascalies, noms des personnages précédant l'intervention)²⁷, favorisant, de surcroît, l'annulation de la présence du narrateur, laissant place à une plus grande autonomie ou objectivité au récit. Ce mélange des genres et l'alliance du présent et du passé-simple dans un même conte aidant, participe à la modernité de son texte qui annoncerait, selon Arregui Zamorano, la technique du «nouveau roman»:

La insistencia de Azorín en narrar con el presente y el pretérito perfecto ha sido uno de los motivos por los cuales se le ha considerado precursor de las tendencias literarias objetivistas como el «nouveau roman» francés.²⁸

De même, selon Arregui Zamorano, plus d'un tiers des contes azoriniens présente des personnages qui sont en même temps les narrateurs de leur propre histoire, privilégiant le dialogue, afin de dynamiser leur récit. La forme dialoguée dans le roman devient une mode narrative fin-de-siècle en Espagne, même si l'origine de celle-ci peut remonter à *La Celestina*: outre de larges passages de *El frac azul*, le roman *El abuelo* (1897) de Benito Pérez Galdós en est un exemple remarquable («novela dialogada en cinco jornadas»). Le conte fin-de-siècle adopte également ce jeu narratif: soit entièrement dialogué, soit contenant des passages dramatiques (nous pensons aux *Cuentos dramáticos* de 1901 d'Emilia Pardo Bazán), nous les voyons foisonner, par exemple, dans *El Cuento Semanal*. Enfin, le conte ou ses dérivés («leyenda», «novela corta») est l'un des genres les plus travaillés par les auteurs

bohèmes fin-de-siècle. Et puis certainement que cette façon tout à fait dynamique de privilégier la voix directe du bohème répond au souhait du premier Azorín de ne pas séparer l'art de la vie. Au chapitre II de *Soledades*: «El artista que piensa noblemente y no vive como piensa, no es un artista completo. [...] No estamos en los tiempos de Benvenuto Cellini, en que se le perdonaba todo a un hombre con tal que ejecutase maravillas artísticas. ¿Qué vale la sublimidad de un libro, de un cuadro, de una estatua, al lado de la grandeza de una vida santa? Hay que ser genio con la cabeza y con el corazón; en la obra y en la vida».

Le vœu d'Azorín est-il peut-être de rapprocher l'art de la vie, de sa spontanéité, par le biais d'une écriture dynamisée. L'un des credo de l'anarchisme littéraire étant l'«innovation», c'est-à-dire la capacité de l'artiste à placer ou à mettre la littérature au pas, au rythme dynamique de la réalité: l'art doit en effet chercher à rester libre et indépendant tout en s'adaptant aux changements imposés par la technique (le développement de la presse), par le progrès.

L'inanité de l'action du premier conte, «Fragmentos de un diario», qui tourne autour de l'obsession de l'argent et la domination de la vie par l'échec et la misère, semble compenser par une forme dynamique, mouvante—le journal intime—, genre par excellence de la «quasi-simultanéité avec la vie»²⁹. De plus, l'écriture fragmentaire, morcelée accompagne la définition à appliquer à l'artiste bohème, caractérisé d'une part par son manque de cohésion, mais également par sa personnalité littéraire aux abois, en quête d'une authenticité artistique qui le mène souvent dans l'impasse tragique de l'échec. Le choix du jeune Martínez Ruiz de couler ce portrait dans le moule autobiographique, lui-même inséré dans la forme extrêmement codée du conte, devant s'adapter lui-même aux lois de l'impression journalistique, illustrerait peut-être ce tiraillement du premier Azorín anarchiste entre l'affirmation de la liberté et de l'indépendance de l'artiste et le désir de se faire connaître, de publier, de se plier aux exigences de la publication. Cette même inanité de l'état de bohème perdu à la Verlaine se répand dans les autres contes du recueil sur la bohème: la bohème est paralysante, à l'image du bohème malade du dernier conte «Una vida» qui a entraîné avec lui dans la misère toute sa famille. Le premier conte «Fragmentos de un diario» propose une ouverture du recueil sur l'état d'indigence extrême de l'artiste bohème, déjà défaillant et finissant par être confondu avec «un curda». Le dernier conte qui le ferme «Una vida» propose une vision tragique de la fin d'un bohème dont l'obstination à se croire supérieur, enfermé dans un orgueil anarchiste, le pousse à choisir la voie de la destruction, du suicide, dernier geste contestataire par excellence.

Bohemia est un recueil dynamique à plus d'un titre: participation au traitement du portrait littéraire de l'artiste bohème, «maudit» fin-de-siècle en butte à l'injustice sociale, à l'incompréhension du public, drapé dans un orgueil grotesque mais exploité,

humilié, méprisé et finalement oublié; dynamisme formel proposé par la conjugaison de genres différents (contes dramatiques, théâtraux ou entièrement dialogués; sous forme de monologue –la confession «agonique» du bohème de «Paisajes» ou de journal intime dans le premier conte marqué par la présence d'un moi résigné mais ironique); dynamique de l'écriture azorinienne: en tant qu'œuvre de jeunesse publiée en pleine tourmente éditoriale pour l'écrivain, période critique, *Bohemia* s'inscrit dans un passage littéraire, presque d'initiation à l'affirmation du moi de l'auteur.

S'il est vrai que les thèmes de la rébellion et de la dénonciation sont transitoires, selon ce qu'affirme D'Ambrosio («A grandes rasgos, la postura adoptada por Azorín en *Bohemia* es transitoria. [...]. La presente actitud de inconformismo intelectual, revestida de sarcasmo e ironía, será superada posteriormente, convirtiéndose en otra de reconciliación serena con la tradición»³⁰), n'oublions pas que la bohème doit rester un état transitoire, même si, toujours en suivant D'Ambrosio, certains thèmes développés renvoient à des convictions solides et à des centres d'intérêt permanents chez Azorín, quoique de façon embryonnaire tels que le rôle de la nature et l'intérêt pour le paysage dans «Paisajes»³¹ ou encore le choix de plusieurs formes comme le journal intime (l'écriture autobiographique), des essais poétiques, des dialogues et des descriptions de paysages. C'est bien le portrait dynamique de la frustration, de l'absurdité et de l'échec que nous propose Martínez Ruiz dans *Bohemia*, mais aussi une dynamique de la création et de la gestation littéraire. Il s'agit dans tous les cas d'un Azorín atypique, contestataire et le portrait ou l'image qu'il propose de ce moment de vie se caractérise bien par l'inconstance, le mouvement, l'agitation, notions propres à la définition réelle à appliquer au concept dynamique de bohème littéraire.

Dans les contes bohèmes du futur Azorín se développe une écriture centrée sur le dévoilement du côté grotesque, vain et, finalement, dégradant de la bohème. C'est ainsi que, pour nous, la voie de la dérision frayée par le roman de Galdós, *El doctor Centeno* (1883), se prolonge sur la voie définitive de l'échec à travers les différentes scènes de bohème croquées, brossées par Martínez Ruiz. Il utilisera les stéréotypes romanesques qui ont accompagné jusqu'à présent la description du parcours bohème, mais s'ajoute à cela une ridiculisation du personnage bohème qui passe ainsi d'un regard complaisant et compatissant à une image dégradante. Les contes que nous avons dégagés nous permettent de reconstruire la vision et la définition du parcours bohème selon le futur Azorín.

Bohemia, dans la production azorinienne, du premier Azorín, rentre dans cette vision agitée, révoltée, iconoclaste du jeune artiste se cherchant une identité, aspirant à la gloire et à la renommée, fait partie de ce parcours littéraire qui débute avec les textes de Mariano José de Larra, puis avec le roman autobiographique de *El frac azul* d'Enrique Pérez Escrich pour se prolonger avec d'autres œuvres sur le

type bohème (Pío Baroja le dépeint généralement comme un pauvre hère sans consistance, misérable et inutile; Valle-Inclán dans *Luces de bohemia* comme un vagabond misérable, affamé mais brillant, tragiquement atteint par l'échec et porteur du message «esperpentique»). Azorín participe à cette dynamique du portrait bohème en échec avec la vie, avec ses idéaux. Cette vision de la bohème vient répondre à cette lignée d'écrits sur la bohème fin-de-siècle.

Par exemple –et le premier conte l'illustre parfaitement–, dans cette existence vaine, l'angoisse du manque d'argent est cuisante: «Poseer dinero era para él como la razón de vivir, [...]»³², pour Alejandro Miquis du roman de Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*. Elías Gómez, de *El frac azul*, le premier vrai bohème, recourt souvent à la pratique du crédit³³, gage ses vêtements (la «capa empeñada» d'Emilio Carrere), Alejandro Sawa se plaint de sa misère dans *Iluminaciones en la sombra* (1910).

Par ailleurs, la désorganisation ainsi que l'aspect décousu du premier roman bohème encouragés par la présence de l'oralité développent une écriture en mouvement (telle que celle développée dans *Bohemia*): le bohème est un être instable, dans la mesure où il ne se satisfait pas de se ranger dans la normalité. Son écriture semble prolonger sa marginalité, son art de vivre s'inscrit dans un art d'écrire. Pérez Escrich nous livre un roman où la confusion règne, dans le but, peut-être, d'identifier la bohème à une période d'instabilité, d'indécision, de tâtonnement. C'est tout naturellement que dans *El frac azul* s'installe la confusion des genres et des voix. Pérez Escrich ne semble pas maîtriser sa subjectivité et finit par ne plus pouvoir ni vouloir se cacher derrière la voix narratrice. Le roman bohème, autobiographique dans le cas d'Escrich, franchit facilement les frontières du journal intime: roman autobiographique ou mémoires romanesques³⁴? Avec le *Frac azul*, on se rend déjà compte combien la frontière entre fiction et réalité est difficile à établir, reste floue. D'ailleurs, la singularité de son roman tient à l'ambiguïté du champ auquel il se raccroche (entre autobiographie et fiction).

Le bohème se regarde et témoigne, observe et se justifie, se tourne facilement vers un passé révolu, le plus souvent pour «s'en délecter» et non pour le «maudire»³⁵. Il développe une écriture centrée sur le moi autobiographique. Le bohème espagnol fin-de-siècle privilégie dans les écritures de l'intime, l'autobiographie, le journal intime et les mémoires, des écrits qui «ne constituent pas réellement un genre littéraire [–si ce n'est l'autobiographie dont le code a été défini par Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions*–] puisque ce qui les réunit, c'est moins une série de traits formels qu'un sujet commun: le moi»³⁶. Le bohème est un être recentré sur lui-même, qui a le sens aigu de sa personne, de ses faiblesses, de ses limites³⁷. Il développe l'esprit d'analyse qui paralyse parfois totalement, pour reprendre la thèse de Paul Bourget, critique catholique et traditionaliste, dans *Essais de psychologie*

contemporaine (1883-1885), au sujet du *Journal* (1884) d'Amiel, la volonté de l'individu et le rend incapable d'actions (la maladie de la volonté dont souffre le bohème de «Paisajes» est due aussi à un «excès d'analyse»). D'ailleurs, l'écriture diaristique devient un miroir (d'où le rôle de confident) et permet à l'individu de se reconstruire: le diariste pratique l'autoanalyse (fonction active du journal intime), il se confesse, fait son examen de conscience et goûte le plaisir de se replonger dans les profondeurs de la vie passée. Le bohème est un être qui se regarde, qui s'introspecte, qui s'«analyse». Depuis l'un des textes fondateurs de cette littérature de l'intime bohème³⁸ –*El frac azul*–, le bohème a l'habitude de se présenter à ses camarades, sous forme de composition poétique. La poésie fait partie du rite d'intronisation dans la vie et la confrérie bohème. Par ailleurs, et à titre d'exemple, Alejandro Sawa dans *Iluminaciones en la sombra* pratique l'autoportrait et propose des portraits de personnages littéraires ou politiques appréciés ou, parfois, méprisés par l'auteur³⁹. La bohème est la convergence de contradictions rendant l'appréhension de ce phénomène d'autant plus délicat qu'il est diffus et confus, car le versant idéal est toujours contrebalancé d'un versant douloureux, triste, qui oriente le regard bohème vers le noir et la terre⁴⁰. Les vers du poète bohème sont empreints du sentiment de dureté d'une vie marquée par l'amertume, la souffrance et la douleur, ainsi qu'en témoignent Francisco Villaespesa dans «Bohemia»⁴¹, Antonio Palomero dans «Delorme»⁴² et Alfonso Tobar dans «Cantares». Ce dernier poème, où nous voyons le poète se plaindre de la faim⁴³ et de son existence vouée à l'infortune qu'il ne peut dompter, est intéressant à rapprocher du sonnet de Francisco de la Escalera, «La alegría del bohemio», qui offre un contraste remarquable dans le traitement de l'impression de douleur par le bohème. Pour lui aussi, le bohème est prédestiné au malheur et à la pauvreté, mais loin de sombrer dans la déprime ou un état spleenétique, selon Escalera, le bohème s'en défend en se réfugiant dans l'insouciance grâce à laquelle il maîtrise paradoxalement sa douleur. Ainsi, Francisco de la Escalera choisit le sonnet, forme parfaite, pour trouver une solution à ce problème. Tobar verse son message dans un «cantar», forme poétique populaire. Le contraste est aussi formel. De même, Pedro Luis de Gálvez, «extravagante y satánico»⁴⁴, choisit le sonnet pour évoquer son expérience de bohème où il démontre que la seule qualité maîtrisée par le bohème est son insouciance: «No curo del mañana ni el presente». Manuel Machado, dans son poème-épitaphe dédié à Alejandro Sawa, l'un des bohèmes emblématiques fin-de-siècle, souligne la malédiction du destin bohème irrévocablement orienté vers la douleur: «Jamás hombre más nacido / para el placer, fue al dolor / más derecho». Ainsi, la poésie bohème est dominée par la douleur de vivre, le «vivre doliente» faisant écho à l'existence réelle du bohème, véritablement meurtri dans sa chair par la misère, car la douleur du bohème n'est pas seulement morale: elle est physique⁴⁵. Accablé de douleurs, le bohème adopte souvent dans sa poésie une attitude triste,

mélancolique, voire suicidaire: «Soy un hombre roído por cruel melancolía»⁴⁶; «¡Oh qué triste es la tristeza / de vivir, / que es correr tras de una sombra, y en la sombra / hallar el fin!»⁴⁷; «[...] muerta la fe, sin ilusión alguna, / y en la mano una bala, como Larra»⁴⁸; «[...] y he suspirado por / el Placer de morir»⁴⁹.

Par ailleurs, les contes d'Azorín rejoignent les jugements portés ultérieurement par un Rubén Darío revenu de ses erreurs de jeunesse. L'artiste bohème est par antonomase un raté, un parasite selon les critiques les plus virulentes de l'époque fin-de-siècle. C'est ainsi que le poète nicaraguayen Rubén Darío, en dépit de ses franches amitiés avec les bohèmes, dont l'une des plus célèbres et des plus tourmentées avec Alejandro Sawa, juge en 1895, dans un texte intitulé «Este era un rey de Bohemia», que la bohème littéraire espagnole fin-de-siècle n'est que l'ombre, le pâle reflet de la bohème galante «à la Murger». Selon lui, la bohème est liée à l'élégance, or «los bohemios de hoy son los perdidos de la literatura. [...]. Son los holgazanes en prosa y los desvergonzados en verso; son el asco de la profesión, la lepra de la imprenta, la triste y áspera flor de la canalla»⁵⁰. Sous le nom de bohème se cache, dans les années 1890, la cour des miracles des lettres espagnoles: l'antique bohème élégante a laissé place à la bohème moderne, indécente et funambulesque. Cependant, on peut s'accorder avec la définition donnée par Emilio Carrere, le chantre de la bohème de la rue, des cafés et des cabarets et qui reprend une idée déjà véhiculée par Henry Murger⁵¹, à savoir la bohème en tant que passage vers une vie meilleure:

La bohemia es una forma espiritual de aristocracia, de protesta contra la ramplonería instituida. Es un anhelo ideal de un arte más alto, de una vida mejor.⁵²

Et dans ce passage se sont côtoyés nombre d'artistes et d'écrivains d'obédience souvent opposée, à tel point que la bohème est une nébuleuse, un magma d'écrivains en effervescence ou en gestation aspirant à «l'immortalité» ou poursuivant simplement leur chanson jusqu'à la mort selon Rubén Darío⁵³.

La bohème est une épreuve forcée, un véritable *via crucis* de l'artiste en quête d'une authenticité, d'une vérité, d'un style, d'une identité propre, de sa «facture». Le bohème est tout et rien à la fois: artiste en formation, en transit, de passage, en attente et le (la) bohème évoque tellement de choses à la fois que les qualificatifs ne cessent de pleuvoir comme autant de couleurs parant un habit d'Arlequin⁵⁴. La bohème est un dilemme déchirant, une errance perpétuelle entre deux états, entre deux définitions, est «ce monotone et inutile vagabondage» déploré par Marcel, le peintre des *Scènes de la vie de bohème*⁵⁵. «La nueva bohemia finisecular es un “proletariado artístico” de aguerridos combatientes, fuera de las fronteras de la sociedad burguesa y marginada en su inframundo por volición propia, libre e irresponsable, anárquica y consciente»⁵⁶.

Pour conclure sur la vision dynamique du jeune José Martínez Ruiz dans *Bohemia*, la bohème est synonyme de tromperie, d'illusions vaines, d'injustice, d'ingénuité et de naïveté. *Bohemia* (1897) est le constat pessimiste voire dénigrant sur l'état ou le statut du bohème, que l'on se place au début, au milieu ou à la fin de ce parcours marqué aussi, pour le futur Azorín, par le malheur, la malchance, le ridicule et l'impuissance. Ses bohèmes sont souvent anonymes et cet anonymat répondrait certainement au vœu de l'auteur, non seulement d'universaliser ce personnage, mais également de rappeler certainement l'insignifiance de son existence ou l'erreur de celle-ci, dans la mesure où le bohème aspire à la reconnaissance et seuls l'attendent l'indifférence, l'oubli, l'abandon, l'isolement et l'amertume.

A travers son recueil de contes, *Bohemia*, José Martínez Ruiz, parcourant la vie de bohème comme un simple «stage de la vie artistique» (Henry Murger), s'inscrit aussi dans cette tradition du portrait bohème, dans cette dynamique.

BIBLIOGRAPHIE

- Arregui Zamorano, María Teresa, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Pamplona, E.U.N.S.A., 1998.
- Ambrosio Servodidio, Mirella D', *Azorín, escritor de cuentos*, Las Américas, 1971.
- Castillo-Puche, José Luis, *Azorín y Baroja. Dos maestros del 98*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Dufief, Jean-Pierre, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 – Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Paris, Bréal, 2001.
- Esteban, José et Zahareas, Anthony N., *Los Proletarios del Arte, Introducción a la bohemia*, Madrid, Celeste Ediciones, Biblioteca de la Bohemia, 1998.
- Granell, Manuel, *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.
- Granjel, Luis, *Retrato de Azorín*, Madrid, Guadarrama, 1958.
- Martínez Ruiz, José (*Azorín*), *Bohemia, Obras Completas*, Tome I, Aguilar, Madrid, 1959.
- , *Advertencia importante, Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1947.
- , *Cavilar y contar*, Prólogo, *Obras Completas*, tomo VI, Madrid, Aguilar, 1947.
- , *Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1964.
- Murger, Henry, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Gallimard, 1988, Collection Folio.
- Pérez Galdós, Benito, *El doctor Centeno, Novelas Contemporáneas*, vol. IV (*El amigo Manso. El doctor Centeno. Tormento*), Madrid, Alianza Editorial, 1994, Biblioteca Castro, Editorial Hernando.

Phillips, Allen W., *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925 (Testimonios, personajes y obras)*, Biblioteca Bohemia, Celeste Ediciones, 1999.

Poesía bohemia española (Antología de temas y figuras), ed. Víctor Fuentes, Biblioteca Bohemia, Celeste Ediciones, 1999.

Sawa, Alejandro, *Illuminaciones en la sombra*, Madrid, Editorial Alhambra, 1977.

NOTAS

- ¹ «La Bohème, c'est le stage de la vie artistique; c'est la préface de l'Académie, de l'Hôtel-Dieu ou de la Morgue». Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Gallimard, 1988, Collection Folio, p. 34.
- ² «Vine a Madrid en el otoño de 1895». Azorín, *Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1964, p. 29.
- ³ «Llega a Madrid y va de periódico a periódico y de revista a revista hasta que recalca en *ABC*»; «Al periodismo y a la revista va lo fugaz, lo del día, lo que nace para morir». José Luis Castillo-Puche, *Azorín y Baroja. Dos maestros del 98*, Biblioteca Nueva, p. 30; «Todo eso de la anarquía es un cuento». *Idem*, p. 30.
- ⁴ José Martínez Ruiz (Azorín), *Advertencia importante, Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1947, p. X.
- ⁵ Azorín, *op. cit.*, p. 37.
- ⁶ Azorín, *Cavilar y contar*, Prólogo, *Obras Completas*, tomo VI, p. 408.
- ⁷ Mirella D'Ambrosio Servodidio, *Azorín, escritor de cuentos*, Las Américas, 1971, p. 9.
- ⁸ María Teresa Arregui Zamorano, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Pamplona, E.U.N.S.A., 1998, p. 93.
- ⁹ Mirella D'Ambrosio Servodidio, *op. cit.*, p. 15.
- ¹⁰ Selon la classification opérée par Mirella D'Ambrosio Servodidio, les contes d'Azorín peuvent se diviser en trois catégories: les contes conventionnels, les contes-essais et les contes-vignettes ou silhouettes (où il ne se passe rien). Fond et forme se répondent parfaitement, livrant un portrait fidèle et cohérent et, parmi les trois catégories de contes dégagées par D'Ambrosio, *Bohemia* semble cumuler ou porter en germe ces trois catégories dont le souci de la simplicité syntaxique et de la clarté ainsi que le rend manifeste la citation placée en exergue au début de *Bohemia*. Pour D'Ambrosio, de nombreux centres d'intérêt se trouvent sous forme embryonnaire dans *Bohemia*. Ainsi, «Paisajes» renvoie à l'intérêt de l'auteur pour la nature, son rythme, ses nuances.
- ¹¹ Azorín vise en effet la clarté et la simplicité presque documentaire en plaçant en exergue la citation de Paul Alexis, adepte du naturalisme zolien: «Je voudrais que tout ce qui sortirait de ma plume fût simple..., simple... et d'une clarté de cristal..., [...]... Oui! la clarté et le naturel: voilà surtout ce que je voudrais atteindre».
- ¹² *Idem*, p. 312.
- ¹³ *Ibid.*, p. 309.
- ¹⁴ José Martínez Ruiz, «Fragmentos de un diario», *Bohemia, Obras Completas*, Tome I, Aguilar, Madrid, 1959, p. 293.
- ¹⁵ *Idem*, p. 297.
- ¹⁶ *Ibid.*, pp. 327-329.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 326.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 327.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ *Ibid.*, pp. 328-330.
- ²¹ *Ibid.*, pp. 313-316.
- ²² *Ibid.*, p. 316.
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ «Así iba arrastrando su vida, consumiéndose su cuerpo, apagándose su espíritu..., acosado por la miseria, roído por el dolor». *Ibid.*
- ²⁵ *Ibid.*, p. 317.
- ²⁶ Luis Granjel, *Retrato de Azorín*, Madrid, Guadarrama, 1958, p. 216.
- ²⁷ «y lo que no es diálogo adquiere valor de acotación dramática». María Teresa Arregui Zamorano, *op. cit.*, p. 93.
- ²⁸ *Idem*, p. 118.
- ²⁹ Jean-Pierre Dufief, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 – Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Paris, Bréal, 2001, p. 107.
- ³⁰ *Op. cit.*, p. 15.

- ³¹ Son recueil de contes, *Blanco en azul* (1929), dès le titre, évoque un paysage, les nuages tout en nuances, élément fascinant pour Azorín, dont les changements incessants renvoient pour lui à la destinée humaine. D'ailleurs, le dynamisme formel souligné dans *Bohemia* se confirmera dans cette œuvre où le paysage est vu de l'intérieur, «Azorín mira la representación del mundo en su conciencia» (Manuel Granell, *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 123). De plus, le travail de l'auteur réalisé sur la lumière, les plans et les angles de vue soulignent l'intérêt croissant d'Azorín pour la technique cinématographique. Les contes de *Blanco en azul*, tous conçus de façon fragmentaire, prolongent, affinent et élargissent ceux de *Bohemia*. Le goût de l'ascétisme forcé de la bohème devient volontaire lors de son exil à Paris de 1936 à 1939.
- ³² Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno, Novelas Contemporáneas*, vol. IV (*El amigo Manso. El doctor Centeno. Tormento*), Madrid, Alianza Editorial, 1994, Biblioteca Castro, Editorial Hernando, p. 65.
- ³³ «Inseparables de la vagancia fueron ¡ay! los apuros. Alejandro vivía del crédito y de combinaciones». *Ibid.*, p. 492.
- ³⁴ En plus du sous-titre du roman, le mot «memorias» réapparaît au début du chapitre XVI.
- ³⁵ «Un écrivain, si son existence se prolonge, se tourne pour finir vers son passé, pour le maudire ou s'en délecter» Colette, *La Maison de Claudine*. http://fr.wikisource.org/wiki/La_Maison_de_Claudine
- ³⁶ Jean-Pierre Dufief, *op. cit.*
- ³⁷ «[...] le moi fin-de-siècle a perdu la belle énergie vitale de l'ego romantique.» *Idem*.
- ³⁸ Nous pensons effectivement, du côté espagnol, au roman *El frac azul* et, du côté français, aux *Scènes de Murger*.
- ³⁹ Ces portraits apparaissent sous l'étiquette «De mi iconografía».
- ⁴⁰ Le pessimisme, maladie fin-de-siècle, bat dans le cœur bohème: Sawa diagnostique ce sentiment qui tend à devenir un véritable mal bohème dans sa «dedicatoria» au roman *La mujer de todo el mundo* (1885).
- ⁴¹ «Flotando en el ambiente, del tabaco / en la humareda envuelto, / el Dolor escanciaba en nuestras almas / el champagne de los lóbregos ensueños.» Francisco Villaespesa, «Bohemia», *Luchas*, [s. n.], [s. n.], 1899.
- ⁴² «[...] y en la pobreza / quiso vivir». «Delorme», *Germinal*, 30/11/1897.
- ⁴³ «¡Qué triste y qué negra / fue mi juventud! / ¡A mí, en vez de cuna, me meció mi madre / en un ataúd! // No sé si lloro o río... / desde que padezco hambre / me voy curando el hastío // A fuerza de tantos golpes / soy más duro que el granito» («Cantares»). Notons que le «cantar» est une forme poétique populaire légère destinée à être mise en chanson.
- ⁴⁴ Pío Baroja, «Espectro de bohemios», *Canciones del suburbio, Poesía bohemia española (Antología de temas y figuras)*, Ed. Víctor Fuentes, Biblioteca Bohemia, Celeste Ediciones, 1999, p. 44.
- ⁴⁵ Xavier Bóveda a intitulé l'un de ses sonnets «Del vivir doliente» de *Epistolario romántico y espiritual*, dans lequel il s'épanche sur sa difficile vie de bohème, blessé, lacéré dans sa chair: «Yo he sentido mi carne comida en la miseria / en las horas eternas de las noches sin lecho / mientras que la laceria / se cebaba en mi pecho». *Op. cit.*, p. 38.
- ⁴⁶ Emilio Carrere, «El amor de la noche», *El Liberal*, 18/03/1908, *op. cit.*, p. 59.
- ⁴⁷ Pedro de Répide, «La canción de la sombra», *Las canciones de la sombra, op. cit.*, p. 63. Cette attitude mélancolique participe sans conteste au pessimisme du bohème qui a le sentiment déconcertant de courir après une chimère, de n'être qu'une ombre –n'être que l'ombre ou le spectre (pour Baroja) de soi-même est aux origines de la considération caricaturale qui finit par s'imposer dans la littérature ou dans le traitement littéraire du bohème; nous pensons notamment à la vision esperpentique valle-inclanesque, la formule la plus aboutie de la déformation de ce personnage trituré, contorsionné, brouillé dans sa chair.
- ⁴⁸ Pedro Luis de Gálvez, «Ecce-Homo», *Negro y azul*, p. 37.
- ⁴⁹ Xavier Bóveda, «Del vivir doliente», *Epistolario romántico y espiritual*, p. 39.
- ⁵⁰ Rubén Darío, «Esto era un rey de Bohemia», *Obras completas*, cité par Allen W. Phillips, *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925 (Testimonios, personajes y obras)*, Biblioteca Bohemia, Celeste Ediciones, 1999, p. 25.
- ⁵¹ «Aujourd'hui comme autrefois, tout homme qui entre dans les arts, sans autre moyen d'existence que l'art lui-même, sera forcé de passer par les sentiers de la Bohème». Henry Murger, Préface aux *Scènes de la vie de bohème, op. cit.*, p. 34.
- ⁵² Cité par José Esteban et Anthony N. Zahareas, dans l'introduction à *Los Proletarios del Arte, Introducción a la bohemia*, Madrid, Celeste Ediciones, Biblioteca de la Bohemia, 1998, p. 19.
- ⁵³ «Y pasaron los años. Y tales / se fueron a la muerte. Y otros / pensaron en ser inmortales. / Y siempre quedamos Nosotros!». Rubén Darío, *Versos del Año Nuevo*, cité par Esteban et Zahareas, *op. cit.*, p. 52.
- ⁵⁴ Il suffit de nous reporter au glossaire dressé par José Esteban et Anthony N. Zahareas, «Hacia un Vocabulario de la Bohemia y los Bohemios» (*op. cit.*) pour nous en convaincre. Ce glossaire reprend tous les mots et expressions se rapportant à la bohème.
- ⁵⁵ Murger, *op. cit.*, p. 376.
- ⁵⁶ Iris M. Zavala, Estudio preliminar a *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa, Madrid, Editorial Alhambra, 1977, p. 9.

José Martínez Ruiz retrata a sus deudos de Yecla

José Manuel Vidal Ortuño
IES J. Martínez Ruiz, Yecla, España

A finales del siglo XIX, empieza a cultivarse en España casi un nuevo género que podríamos llamar el retrato literario, el cual pone de manifiesto una influencia recíproca entre pintura y literatura, señalada por críticos como Miguel Ángel Lozano Marco¹. Así nos vamos a encontrar con la paradoja de escritores que escriben como pintores y, a su vez, pintores que se pasan a las filas de la escritura; respecto a estos últimos, pensemos por ejemplo en Ricardo Baroja (y su *Gente del 98*, de 1935) o en José Gutiérrez Solana (y su tan traída y llevada *La España negra*, de 1920). En nuestras letras puede que el más claro precedente del retrato literario sea *Los raros*, de Rubén Darío, publicado en 1896; su cultivo ocupa todo el siglo XX, y ahí está para demostrarlo *Los encuentros* (1958), de Vicente Aleixandre. Sin embargo, una de las obras más señeras quizá siga siendo *Españoles de tres mundos* (1942); recordemos que, cuando Ricardo Gullón se acercó a estas *caricaturas líricas* del autor de *Platero y yo*, habló de «El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez».

José Martínez Ruiz no fue, no quiso ser ajeno a esta moda del retrato en literatura, cultivando dicho subgénero a lo largo de toda su vida. Por ello, con el fin de aproximarme a su estudio, me centraré exclusivamente en los deudos yeclanos,

para demostrar, como otros críticos han señalado antes, la huella de la Ciudad adusta en la obra de Martínez Ruiz. Así lo dejó escrito él mismo en «Yecla», capítulo XIV de *Las confesiones de un pequeño filósofo*: «Yecla –ha dicho un novelista– es un pueblo terrible. Sí que lo es; en este pueblo se ha formado mi espíritu». Y aunque muchas veces se pone el acento en la educación recibida en el Colegio de los Escolapios (de «influencia decisiva» ha llegado a hablar Santiago Riopérez²), no hay que pasar por alto lo que, hace tiempo ya, María Martínez del Portal calificó como «serie de figuras entrañables» (los familiares) que se alza «sobre tan castigado soporte»³.

Don José Soriano García era en realidad el bisabuelo paterno del escritor. Según Miguel Ortuño Palao, vivió en Yecla entre 1775 y 1857⁴. Del interés de José Martínez Ruiz por rehabilitar la figura de este deudo suyo da cuenta una temprana carta a Clarín fechada en Monóvar, el 7 de febrero de 1892, en la que el entonces joven escritor ofrecía «una porción de obras inéditas de un filósofo español desconocido y que se llama D. José Soriano García», para que el autor de *La Regenta* lo diese a conocer⁵. Es el que aparece en *Las confesiones...* como «El abuelo Azorín» (cap. XXVIII). Al ser un familiar que no pudo tratar nuestro escritor, su descripción nos viene dada a partir de un cuadro, lo que –una vez más– nos llevaría a hablar de las relaciones entre pintura y literatura en la obra de José Martínez Ruiz⁶. Relaciones que han dado lugar a cuentos como «Don José Nieto» (*España*, 1909) y a toda una serie periodística titulada «Los amigos del Museo», recogida el año 1963 en el volumen *En lontananza*⁷. En el mencionado capítulo de *Las confesiones...*, con ese arranque que tanto nos recuerda el de los cuentos tradicionales, leemos: «Una vez, allá en la primera mitad del siglo XIX, pasó por Yecla un pintor y retrató a mi bisabuelo paterno». Ese cuadro, que en realidad existe⁸, se califica de «lienzo extraño» y, muy en consonancia con el espíritu noventayochista de la época, se nos dice «que ha cautivado a Pío Baroja, el gran admirador del *Greco*». La descripción del bisabuelo paterno (siguiendo la máxima horaciana *ut pictura poesis*) se ajusta a la imagen del cuadro: «mi bisabuelo es un viejecito con la cara afeitada, encogido, ensimismado; tiene el pelo gris, claro, largo, peinado hacia atrás; sus ojos son pequeños [...]; su boca es grande, y la nariz hace un pico sobre la larga comisura». En honor a la profesión que en vida tuvo –la de escribano–, el descriptor deja constancia de su indumentaria («corbata negra, de lazo», «dos pequeños triángulos blancos del cuello, y por debajo, sobre el pecho, otro triángulo, que es la pechera»). También describe el fondo, que nos dice mucho de su oficio y de su actividad intelectual; por eso, «a la altura del pecho, aparece la mano amarilla y huesosa del pequeño viejo, medio extendida, como señalando, pero sin afección, cuatro o seis infolios que se destacan a la derecha con sus tejuelos rojos y verdes»⁹. Más abajo nos hablará de su condición de filósofo, del aprecio de sus descendientes (para el tío Antonio «ganaba por la mano a Balmes»¹⁰), de los títulos de sus obras, ya inéditas –*Filosofía del*

Símbolo o mis ideas religiosas y políticas—, ya editadas —*El Contestador a una carta que se quiere suponer escrita por el Príncipe Talleyrand al Sumo Pontífice Pío VII*, publicada en Alcoy, Imprenta de José Martí, mayo de 1838—.

La figura del filósofo Soriano García reaparece dentro de la obra azoriniana en los años de senectud. *Memorias inmemoriales*, de 1946, lleva una cita inicial de su bisabuelo que le sirve de lema: «Los seres inteligentes son los que tienen una existencia más positiva, más llena, más enérgica; por ellos tiene el mundo espectadores». Aunque se sigue recordando la descripción física del personaje, a don José Soriano lo vamos a conocer ahora por sus palabras. Con tal fin se comentan amplias citas de sus obras, como ocurre en el cap. XXIII, «Martínez del Portal», en el que se pone en relación al bisabuelo paterno nada menos que con Schopenhauer: «Nótese [leemos] que un año después de publicado su libro, en 1839, publicaba Arturo Schopenhauer su primer trabajo. [...] Y ahora el espíritu de X, estimulado por esos recuerdos, iba de la voluntad a la inteligencia. Y veía, al cabo, la inteligencia como motor del mundo»¹¹.

Otra aproximación a esta figura apareció en el *ABC* del 9-XII-1948; su título, «Don José Soriano», incluido años más tarde por José García Mercadal en *Varios hombres y alguna mujer* (1962). Lo curioso de esta recopilación es que el retrato del bisabuelo de nuestro escritor está colocado junto a grandes hombres como Leandro Fernández de Moratín, don Ramón de la Cruz, el conde de Floridablanca y el propio Balmes. Y en cuanto al retratado, lo sitúa Martínez Ruiz en la ciudad donde nació, vivió y murió: «en una ciudad multisecular, milenaria, con vestigios de civilizaciones remotas, asentada en la falda de un cerro»; esto es, en Yecla. Y a diferencia de otras Yeclas —la que abre *La voluntad*, pongamos por caso— la descripción de la misma se corresponde con la primera mitad del siglo XIX, porque a la enumeración de iglesias que salpican su perfil («la Asunción, gótica, comenzada en 1512, Santa Bárbara, San Francisco, el Niño, Nuestra Señora de las Nieves»), nos indica que «se está edificando una magnífica» (obviamente, la iglesia Nueva). La importancia del fondo es algo que en sus *caricaturas líricas* siempre ponderó Juan Ramón Jiménez, otro gran *retratista literario* del siglo XX, según dijimos. En *Españoles de tres mundos*, a propósito de José Martí, dice el de Moguer: «Yo quiero siempre los fondos de hombre y cosa. El fondo me trae la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos. Si no tengo el fondo, hago el hombre transparente, la cosa transparente»¹².

Por falta de información, tal vez, o porque se escribe de memoria, los datos del biografiado no coinciden con los de su biografía, porque «vivió [nos dirá Azorín] noventa y dos o noventa y tres años», cuando en realidad debieron ser ochenta y dos u ochenta y tres. Se nos vuelve a describir ese cuadro que hizo un extraño pintor, pero ahora utiliza Martínez Ruiz esas voces arcaicas de las que tanto gustó en su último periodo: «En el retrato se nos muestra nonagenario, asomada la mano, fina

y amarilla, por el embozo de la capa, la cara ovalada, escrutadores los ojitos, como avizorando la diuturnidad, la eviternidad, la eternidad»¹³. En relación a esto, se cita un texto de don José Soriano extraído de *El contestador*, que trata sobre el tiempo y que tan allegable resulta con la obra de su biznieto. He aquí un fragmento del mismo: «La eternidad [escribe José Soriano García] es un atributo de la Divinidad, y por lo tanto, en ella no puede haber sucesión. La eternidad es una vida interminable, y de tal condición, que se reúne en un punto, por decirlo así, toda ella; en la que todo es presente, y no hay pasado ni futuro».

Si la figura del filósofo Soriano García suscitó el interés del joven Martínez Ruiz, es lógico que dicho interés quede de manifiesto asimismo en uno de sus últimos libros. Me refiero a los *Papeles de Azorín* que se publicaron en aquellas *Conversaciones con Azorín* (1964), de Jorge Campos. En «Addenda a la autobiografía» nuestro escritor comienza diciendo: «quiero hablar, debo hablar de mi bisabuelo paterno, el filósofo José Soriano García», al que considera «integrado, por naturaleza en Yecla: una Yecla intemporal y casi borrosa, tanto más amada cuanto se aleja más». Insiste en aspectos ya tratados en obras anteriores; destaca que pocos datos se saben acerca de la vida de este intelectual, señalando además que su hermano Amancio «recoge —en el prólogo del libro de Ana Krause— las escasas noticias de la tradición oral»¹⁴. Las palabras de Amancio Martínez Ruiz, aun pintando sobre una base real, dejan a menudo paso a lo legendario, retratando a don José Soriano desde nuevas perspectivas. De la realidad pueden proceder datos como que «hablaba el francés y estaba al tanto del enciclopedismo»; y por eso, durante la invasión napoleónica, «fue alojado en su casa un apuesto oficial, gratamente sorprendido de hallar en el pueblo una persona con quien entenderse en su parla». Sin embargo, a lo novelesco parece pertenecer la anécdota de una maleta que el antedicho oficial dejó en la casa del filósofo antes de salir de campaña y, como no volviera «el acaso infortunado militar», se la llevó un soldado «con un falso pretexto». Termina Amancio con estas palabras: «Probablemente guardaría el cabás monedas de oro y valiosas preesas. Al fin —pensaría mi bisabuelo paterno— el oro, agente corruptor de la paz»¹⁵.

Otro tipo de retrato observamos en capítulos de *Las confesiones...* como «Mi tía Bárbara» (cap. XXVII) y «Mi tía Águeda» (cap. XXXII). Son familiares que, a diferencia de don José Soriano García, sí tuvo ocasión de conocer J. Martínez Ruiz y de ahí, tal vez, la presencia del adjetivo posesivo *mi* («Mi tía Bárbara», «Mi tía Águeda»), con indudable valor afectivo. Sin embargo, creo que junto a esta base real, cabe hablar de otros elementos literarios añadidos, que conviene deslindar.

La tía Bárbara, Bárbara Martínez Yuste, lo era en realidad del padre del escritor, de ahí que sorprendan las dubitaciones iniciales de quien rememora: «aunque la llamo así, tía, como si lo fuese carnal, no sé a punto fijo qué clase de parentesco me unía a ella. Creo que era tía lejana de mi padre». Si la tía Bárbara nació en

1819, según Ortuño Palao, es imposible que contara «la entrada de los franceses en la ciudad el año 1808». Lo que sí cae dentro de lo certero es que el colegial Martínez Ruiz la tuvo que conocer, anciana, en casa del tío Antonio. Su descripción, muy sucinta, constituye uno de esos prototipos que cruzan la literatura y la pintura del 98 (Regoyos, Salaverría, Solana...)16: era –leemos– «una vieja menudita, encorvada, con la cara arrugada y pajiza, siempre con una mantilla de tela negra». Sus ocupaciones fundamentales son rosarios y novenas. Y la frase tipificada que la caracteriza, muestra de estoicismo y resignación, es «¡Ay, Señor!». José María Martínez Cachero, quien ha señalado varias veces la importancia de este capítulo, lo sitúa al lado de otros tantos de *Las confesiones...*, típicamente noventayochistas, como «Yecla», «La misteriosa Elo», «La sequía», «Los despertadores» y «Los tres cofrecillos». Capítulos –dice el egregio profesor– que «configuran la mentalidad de unos seres como la tía Bárbara o los despertadores, cuyo rasgo más distintivo sea su triste y horrida religiosidad», junto a los cuales «el joven y ya rebelde colegial causa el contraste»17. Por eso mismo yo añadiría también el capítulo XXXI, «El monstruo y la vieja», donde, según se recordará, el pequeño Antonio Azorín, acaso al cabo de uno de esos *días de salida*, espera en el porche de la casa del tío Antonio, en el cual entra «una vieja, vestida de negro, con la cara arrugada y pajiza», que se pone a rezar «en un tono de habla lento y agudo, por todos los difuntos de la casa», terminando asimismo con la exclamación «¡Ay, Señor!»18; una de esas frases caracterizadoras de los pueblos de España que «indican la resignación, el dolor, la sumisión, la inercia ante los hechos, la idea abrumadora de la muerte» (según leemos en el cap. XXXVII, «Los tres cofrecillos»19). Y si antes he hablado de prototipo, es porque en el personaje de la tía Bárbara creo ver, como lo ha visto Francisco J. Martín, un calco de otro personaje que aparece en *Diario de un enfermo*, la novela de 1901. En ella, y en el apunte del «29 Enero», el narrador protagonista, venido a Lantigua (Yecla) para casarse, conoce a la tía Cándida, que lo es de su mujer; y esta resulta ser «octogenaria, chiquita, doblada, acartonada, perdida la diminuta cara en la negrura de su limpia mantellina», concluyendo tal descripción con que «la tía Cándida es la más venerable institución de la familia»20.

En «Mi tía Águeda» hay un claro desajuste entre la realidad y la literatura. Si el arranque del capítulo fuera verdad (el que dice «A mi tía Águeda yo no la conocí sino un año antes de morir, cuando vino a Yecla, su pueblo natal, a acabar su bella y noble vida»), de ser cierto esto, digo, estaríamos en 1896 y por tanto lejos de los años colegiales del escritor, 1881-188821. Aun siendo una reelaboración literaria de lo que pudieron ser estas visitas, el retrato que Azorín hace de su tía Águeda es sumamente delicado. Al escribir que esta «tenía toda la penetración, todo el despejo natural, toda la bondad ingénita de esas almas que Montaigne ha llamado «universales, abiertas y prestas a todo», se está poniendo el acento en la etopeya sobre la descripción física,

de la cual tan solo trasciende un dato al presentárnosla «con la cabeza pensativa apoyada en la blanca y suave mano». Esta actitud de la tía Águeda, con el garcilasiano «dolorido sentir» tan de otros personajes de Azorín (pensemos en el caballero intemporal de «Una ciudad y un balcón» o en el *nuevo* Calisto de «Las nubes» al repasar *Castilla*, 1912), es la representación de la melancolía, tal y como la imaginó Alberto Durero en ese memorable grabado de 1514 o, sin querer agotar los ejemplos, como la recreó Francisco de Goya en el magnífico retrato que le hizo a Jovellanos en 1798. Si además, como hemos visto, el fondo sigue teniendo importancia en la caracterización del personaje, no creo que sea casual el que la tía Águeda aparezca «en una inmensa sala de uno de estos caserones yeclanos, sentada en un ancho sillón [...] con lienzos religiosos, con los retratos de la familia». El personaje evocado y el ambiente en que se evoca me recuerda, lejanamente, la remembranza de otro familiar azoriniano, realizada en dos ocasiones distantes: doña Loreto Ruiz y Mira, tía abuela del escritor. Primero, con el lacónico estilo de los miembros disyectos de *Superrealismo*, la novela de 1929, en estos términos: «Doña Loreto Ruiz, en su casa solariega; puertas de cuarterones; ancha sala; el retrato de Pío IX de gran tamaño en litografía; sobre la mesa, *El Siglo Futuro*». La otra, utilizando la primera persona en los *Papeles de Azorín*, periodo de senectud del escritor, pero sin pasar de la categoría de lo que podríamos llamar, muy azorinianamente, *trazo* o *silueta*: «Me llevaban de tarde en tarde, siendo yo niño, a ver a doña Loreto Ruiz; yo le leía con titubeos un periódico a que ella estaba suscrita. Colgaba en la sala un gran retrato de Pío IX»²².

Sin embargo, hay en el retrato de la tía Águeda algo que no está en el de doña Loreto Ruiz: su valor simbólico. Y es que me parece adivinar en este capítulo de *Las confesiones...* la mano del que, en 1896, tradujo *La intrusa* de Maurice Maeterlinck. Porque entre las líneas que dibujan la melancólica figura de la tía Águeda, como en la pieza teatral del escritor belga, planea la sombra de la muerte. No hay más que fijarse en ciertos sintagmas: «un año antes de morir», «acabar su bella y noble vida», «estaba muy enferma», «su acabamiento próximo». Tanto es así, que el pequeño Antonio Azorín, al igual que algunos personajes de *La intrusa*, intuye la proximidad de la muerte, «mirando a las paredes con esos ojos atontados de los niños cuando pasa algo a su lado que ellos presienten que es muy grave, pero que no se explican...».

Como la tía Bárbara, también fue personaje literario Antonio Martínez Soriano (1836-1899) en *Diario de un enfermo*, donde aparece con el nombre del tío Marcos caracterizado de este modo: «de cuando en cuando, el tío Marcos –gordo, calvo, con su caído bigote romo y su larga cadena de oro pasada al cuello– sacaba sus apechques de viejo fumador y golpeaba metódicamente el pedernal con el acero»²³. De entre los retratos familiares, puede que sea el del tío Antonio el más acabado, debido a una minuciosa y continuada observación, y también al sincero afecto que le profesó el sobrino al tío. María Martínez del Portal hace bien en recordarnos

que fue el tío Antonio «quien, como se nos dice en *Memorias inmemoriales*, veló cariñosamente por el colegial durante su larga estancia en el internado y es asimismo quien se encargó de relacionarlo con otros familiares»²⁴. De ahí que, en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, le dedique no un capítulo sino tres. En «Mi tío Antonio» (cap. XXVI) lo describe como «escéptico y afable»; nos dice que vestía: «gorra antigua», «sombbrero hongo», «un carrik viejo». Por su descripción física sabemos que era «hombre dulce», que tenía «cabeza redonda y abultada», «mostacho romo» y «abundosa papada que caía sobre el cuello bajo y cerrado de la camisa». Desde el presente en que se recuerda, el evocador destaca de su tío «una bondad inquebrantable que ha dejado en mis recuerdos una suave estela de ternura». Respecto al marco donde sitúa al retratado, en el caso del tío Antonio son varios dentro de una casa típicamente burguesa. Dentro del capítulo que comentamos, el tío Antonio aparece en la sala, donde escucha al piano *El barbero de Sevilla*, de Rossini. En otro —«Mi tío Antonio en el comedor», cap. XXIX—, como un personaje de novela decimonónica, Azorín nos lo muestra ante un buen cocido, devorando «beatamente los garbanzos, la carne grasa, las patatas redonduelas y nuevas».

A esta figura, como la del filósofo Soriano García, también la recordará Azorín en sus últimos años, por lo que podríamos hablar de retratos sucesivos que se van haciendo, rehaciendo una y otra vez. Y lo hará en *Agenda*, de 1959, en su capítulo XVIII, «Un epicúreo sin saberlo». Allí el evocador, pese al tiempo transcurrido, no olvida lo mucho que de niño se ocupó de él su tío Antonio, con afecto casi paternal. Escribe: «Cuando me llevaban de Monóvar al Colegio, paraba en su casa; cuando había salida del Colegio, comía en su casa». Si en *Las confesiones...* se nos dijo de la devoción de su tío por *El barbero de Sevilla*, aquí se apunta que gustaba «de escuchar al piano *La marcha fúnebre de una muñeca*, que [escribe Azorín] ahora no sé quién la compuso»²⁵. El precoz bibliófilo que fue Martínez Ruiz halló en casa de su tío Antonio libros raros y curiosos, ya que en el desván estaba la biblioteca de su bisabuelo, «el filósofo don José Soriano García»: «ejemplares de *El Contestador* y volúmenes de historia y filosofía», «las *Relecciones* del P. Victoria, en la edición de Lyon», donde se habla «de la yerba llamada *pico*, que posee la virtud de abrir las cerraduras» (título y dato que aparecen mencionados en obras de Martínez Ruiz tales como *El alma castellana*, de 1900, y *España*, de 1909²⁶) y «un Robertson, con impugnaciones manuscritas»²⁷. Incluso, en casa de su tío Antonio, tendrá el joven colegial una de sus primeras aproximaciones al *Quijote*, en una edición «hecha a fines del siglo XVIII».

Los retratos de los deudos yeclanos —lo hemos ido viendo— siguen en el periodo de senectud, una vez vuelto a España nuestro escritor tras el paréntesis de la Guerra Civil, pasado —como se sabe— en París. Son otra vez notas caracterizadoras la nostalgia y la melancolía, más acentuadas si cabe, puesto que quien ahora escribe se halla casi

al final de su vida. De hecho, en *Memorias inmemoriales* nos encontramos con los capítulos XXIII («Martínez del Portal») y el XXXI («María»), cuñado y hermana de Azorín respectivamente. José Martínez del Portal Martínez (1865-1954), notario, era también primo de J. Martínez Ruiz, puesto que era «hijo de una hermana del padre de X, Águeda»²⁸. Al igual que el del tío Antonio, su retrato está hecho a través de los rasgos físicos, pero también de su carácter. De su aspecto nos dice: «Martínez del Portal es más bien bajo que alto; sus ademanes son reposados; usó barbita hasta bien entrada la vejez; se rasuró y ahora muestra faz cuidadosamente afeitada. Su tez es rubescente; se ve que traspira salud Martínez del Portal». Sobre el carácter de su primo y cuñado, no ahorra elogios Azorín cuando resalta que «la probidad, la inteligencia, la escrupulosidad no pueden ser llevadas a mayor extremo que en la vida de Martínez del Portal». Y como en otros retratos anteriores, gusta el escritor de situar al deudo en un ambiente que sea capaz de culminar el retrato; a don José Martínez del Portal no lo evoca, ahora, en Yecla, ciudad que el notario tanto quiso, sino paseando en medio del paisaje familiar del Collado de Salinas, reflexionando como lo hiciera un filósofo antiguo, «porque lo que él ambiciona es escribir un libro de metafísica». Continúa diciendo Azorín: «Y yo lo veo [y por lo tanto lo vemos nosotros, los lectores] en los pinares del Collado, bajo el azul desleído de Levante, caminar despacio, sobre el tapiz resbaladizo de las hojas de pino, y pensando en los problemas del conocimiento y de nuestra esencia»²⁹.

Belleza, nostalgia y suave melancolía, en grado sumo, son características del otro capítulo citado de *Memorias inmemoriales*, «María», que es en realidad María Martínez Ruiz (1875-1935), hermana del escritor. Aunque nacida en Monóvar, su vida estuvo ligada a Yecla después de su matrimonio con José Martínez del Portal. En este retrato, además de la muy lograda etopeya, veo inconfundibles elementos narrativos que lo aproximan a lo que pudiera ser un cuento. De María, a diferencia de otros personajes (con la excepción de la tía Águeda), no se nos ofrecen rasgos físicos, acentuando aquellos que se refieren a su forma de ser. Entre estos, el gusto por la limpieza («lo tenía todo limpio, y andaba por la casa de un lado a otro constantemente») y sus indudables dotes culinarias («sabía María, por tanto, hacer esos *rollets*, rosquillas, y esas *coquetes*, tortitas, con que se obsequia en las casas a los amigos dilectos o simplemente conocidos»). Son rasgos estos que María heredó de su madre, doña María Luisa Ruiz y Maestre, lo que viene a probar la importancia que José Martínez Ruiz concedía a la herencia³⁰; y son rasgos, a su vez, que el escritor prestó a ciertos personajes suyos (v. gr., la *nueva* Melibea de «Las nubes» o la también *nueva* Constanza de «La fragancia del vaso», en *Castilla*). De su personalidad también nos hablan esas «frases triviales» en las que vemos reflejado «todo un carácter», tal y como vimos en la tía Bárbara de *Las confesiones*... Frases como «No, no; eso de ningún modo» (que indica determinación) o «Pero, ¿tú crees?

¿Lo crees de veras?» (sinónimo de curiosidad y candor). En cuanto al ambiente que la rodea, la sitúa en Yecla, ciudad en la que vivió hasta su óbito, pero su sentimiento refleja la nostalgia del desterrado; cito: «su vehemente deseo era acabar sus días en el pueblo en que naciera». Sigue diciendo Azorín: «En la Ciudad se les quería a uno y otro; el ambiente no podía ser para mujer y marido más afectuoso. Pero cuando salía María a las afueras de la Ciudad, contemplaba a lo lejos la mole azul de una montaña, y tras aquella mole de añil, estaba el pueblo nativo»³¹. La muerte, sobrevinida de repente por una pulmonía, echó por tierra irremediadamente esos anhelos...

Algo más que un deudo –qué duda cabe– fue don Isidro Martínez Soriano, el padre del escritor. Su itinerario vital fue al contrario que el de su hija María: nacido en Yecla en 1844; fallecido en Monóvar en 1919. Aun siendo una figura tan importante, merecedora tal vez de un tratamiento más amplio, Anna Krause se pregunta por qué hay «muy pocas referencias a don Isidro Martínez en los escritos de su hijo», hecho que muestra «una completa diferencia de temperamentos entre padre e hijo». Luis S. Granjel señala asimismo un distanciamiento con el padre, «con quien apenas tuvo unión afectiva» debido a discrepancias «ideológicas y creenciales»³². Dos retratos distantes y algo distintos nos dejó Azorín de su padre. El primero se incorporó con el título «Mi padre» a la edición de 1920 de *Las confesiones de un pequeño filósofo*. El otro, ya desde la última vuelta del camino, está entre los *Papeles de Azorín*. Pese a haber sido redactados siguiendo la misma plantilla, hay diferencias en la segunda versión, donde el paso del tiempo ha limado asperezas.

El retrato «Mi padre» de *Las confesiones...* me parece más frío, aun habiendo sido escrito al poco tiempo de la muerte de don Isidro, acaecida el 30 de octubre de 1919. En él, nos informa de su carácter metódico, de sus ideas conservadoras, de su afición heredada a los libros de historia (Robertson, Forneron, Thiers, Lafuente). Tímidamente asoma su vitalismo, cuando comenta que «rehuía cuanto se relacionase con el trance supremo. No quería ir a los entierros, ni hablaba de muertos y cosas lúgubres». Cuenta Azorín su muerte que, como en el caso de su hija María, empezó con «un ligero enfriamiento».

Años después, vuelve el escritor a pintarnos a su padre con una mirada más comprensiva. Con más detalles, nos habla de su esmerada formación: «Estudió siendo muchacho en el Seminario de San Fulgencio, en Murcia; después cursó Derecho, en Valencia». Destaca un curioso rasgo de su personalidad: «vestía y calzaba bien» y «compraba las camisas y los sombreros en la camisería y sombrerería de Castillo, en el paseo de Amerigo, esquina Princesa». En estas visitas semanales a Alicante no olvidaba adquirir para sus hijos «alguna gollería» en la tienda de comestibles de Serafín Sánchez. Aunque moderado en las comidas, tomaba una taza de café después de las mismas «y vertía en ella una copita de legítimo ron». Como el tío Antonio,

gustaba también de las natillas «en los días sonados». Hombre de costumbres fijas, no perdonaba sus salidas vespertinas al Casino de Monóvar, «rodeado de vicioso jardín», ni sus paseos a la finca de la Cañada, «acompañado de un perro» (sucesivos perros que fueron siempre «pachones y de zalamera condición»). Insiste el retratista en el interés de su padre por los libros históricos, pero, buen lector al fin y al cabo, «compraba las novedades de Pereda, Galdós, Alarcón y Campoamor». En las tardes de invierno, sentado junto a la lumbre, «se entretenía en tizonear con las tenazas». Y en consonancia con sus raíces yeclanas dice su hijo que don Isidro siempre dijo «*albercoque*, voz adquirida». Destaca el bigote como único rasgo físico, un bigote que en tanto envejecía «hubo de ennegrecer» en una lucha inútil contra el tiempo. El vitalismo de don Isidro Martínez Soriano queda subrayado de nuevo en la última frase, que es la que cierra el retrato: «Lo que subsistía intacta era su fe, la de mi padre en la vida»³³.

Trazos, bocetos, siluetas... José Martínez Ruiz nos dejó páginas del entrañable y poético mundo familiar yeclano. Supo corresponder así al afecto que —de niño y de muchacho— recibió de aquellos, bien en la Ciudad adusta, o bien en la Ciudad apacible. Nos legó, pues, una bella galería de retratos, con el fin de que la muerte, primero, y el tiempo, después, no se llevaran a estos seres hacia el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 2006.
- Azorín, *Agenda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959.
- , *Varios hombres y alguna mujer*, Barcelona, Aedos, 1962.
- , *Los recuadros*, ed. de Santiago Riopérez Milá, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963.
- , *Papeles de Azorín*, en Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964.
- , *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, Madrid, Cátedra, 1997.
- , *Obras escogidas*, III, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- , *Superrealismo*, pról. de Francisco Montoro Pina, Monóvar, Casino de Monóvar, 1998.
- , *Las confesiones de un pequeño filósofo*, ed. de María Martínez del Portal, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Belchí Arévalo, Cecilia, *Catálogo de la exposición Azorín y Yecla* (Mayo, 1990), Yecla, Ateneo Literario, 1990.
- Cruz Rueda, Ángel, «Realidad y fantasía en los personajes de Azorín», *Revista de Educación Nacional*, 99 (1950).
- Darío, Rubén, *Los raros*, Madrid, Pliegos, 2002.

- Esteve López, Ana M^a, «La pintura como fuente de inspiración en Azorín (La ventana del arte)», en *Azorín (1904-1924)*, Murcia, Universidades de Pau y Murcia, 1996, pp. 41-53.
- Fox, E. Inman, *La invención de España*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Jiménez, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1960.
- Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, pról. de Amancio Martínez Ruiz, trad. de Luis Rico Navarro, Madrid, Espasa Calpe, 1955.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, «Las colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*. El camino hacia *España. Hombres y paisajes*», *España Contemporánea*, t III, n^o 1, primavera de 1990, pp. 25-46.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, «Un poema en prosa de Azorín: “Las rondas” (1904)», *Anales Azorinianos*, 10 (2007), pp. 135-149.
- Márquez Fernández, Gemma, «*Españoles en París*: la escritura exiliada en el museo», en *Azorín (1939-1945)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005, pp. 147-156.
- María Martínez del Portal, «En torno a *La voluntad*. Una carta de 1902», *Monteagudo*, 81 (1983), pp. 5-8.
- , «En torno a un libro de memorias: *Las confesiones de un pequeño filósofo*», en *José Martínez Ruiz (Azorín)* (Colloque International, Pau 1985), Biarritz, J&D Éditions, 1993, pp. 47-58.
- , «Sobre unas cartas de la educanda Luisa Ruiz y Maestre», en *Azorín y Petrer*, M.^a Carmen Rico Navarro (ed.), Petrel, Ayuntamiento, Caja de Crédito de Petrel, Universidad de Alicante, 1998, pp. 85-89.
- Martínez Ruiz, José (Azorín), *Diario de un enfermo*, ed. de Francisco J. Martín, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Ortuño Palao, Miguel, «Figuras reales de Azorín», en *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, CAM, 1988, pp. 123-148.
- Riopérez y Milá, Santiago, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.
- Tusell, Javier y Martínez Novillo, Álvaro (eds.), *Paisajes y figuras del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.

NOTAS

- ¹ Ver Miguel Ángel Lozano Marco, «Un poema en prosa de Azorín: “Las rondas” (1904)», *Anales Azorinianos*, 10 (2007), pp. 135-149.
- ² Santiago Riopérez y Milá, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.
- ³ María Martínez del Portal, «En torno a un libro de memorias: *Las confesiones de un pequeño filósofo*», en *José Martínez Ruiz (Azorín)* (Colloque International, Pau 1985), Biarritz, J&D Éditions, 1993, pp. 47-58.
- ⁴ Miguel Ortuño Palao, «Figuras reales de Azorín», en *Homenaje a Azorín en Yecla*, Murcia, CAM, 1988, pp. 123-148. Asimismo, Ángel Cruz Rueda, «Realidad y fantasía en los personajes de Azorín», *Revista de Educación*

- Nacional*, 99 (1950). Cecilia Belchí Arévalo les puso rostro a muchos de estos personajes en el *Catálogo de la exposición Azorín y Yecla* (Mayo, 1990), Yecla, Ateneo Literario, 1990.
- ⁵ Azorín, «Epistolario», al cuidado de José Payá Bernabé, *Obras escogidas*, III, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 1505.
- ⁶ Ver Ana M^a Esteve López, «La pintura como fuente de inspiración en Azorín (La ventana del arte)», en *Azorín (1904-1924)* (Actes du III^o Colloque International, Pau-Biarritz 1995), Murcia, Universidades de Pau y Murcia, 1996, pp. 41-45. Y Gemma Márquez Fernández, «Españoles en París: la escritora exiliada en el museo», en *Azorín (1939-1945)* (VI^o Coloquio Internacional, Pau 2003), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005, pp. 147-156.
- ⁷ Me refiero a cuentos como «Un elegante», «Un buen señor», «Un sensual», «Un magistrado». Ver Miguel Ángel Lozano Marco, «Las colaboraciones de Azorín en *Blanco y Negro*. El camino hacia *España. Hombres y paisajes*», *España Contemporánea*, III, 1, primavera de 1990. Fuera de Azorín, la pintura como fuente de inspiración continuará en otros escritores como Rafael Alberti (poemario *A la pintura*; drama *Noche de guerra en el Museo del Prado*), Antonio Buero Vallejo (*Las Meninas, El sueño de la razón*) o Manuel Mujica Láinez (*Un novelista en el Museo del Prado*), entre otros.
- ⁸ Conozco dos versiones del mismo: uno que está en Yecla en la casa de María Martínez del Portal, sobrina-nieta de José Martínez Ruiz, y el que se conserva en la Casa Museo Azorín de Monóvar. Por otro lado, cuando Rubén Darío pinta a Edgar Allan Poe, también lo hace a partir de retratos existentes del autor, que (dice) no le hacen justicia, porque nos presentan al hombre «que ha sufrido ya que conoce por sus propias desgarradas carnes cómo hieren las asperezas de la vida». Rubén Darío, *Los raros*, Madrid, Pliegos, 2002, p. 29.
- ⁹ De la importancia de los fondos en cuadros y grabados, ver Joaquín Álvarez Barrientos, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 2006; especialmente todo lo referente a la «Representación del escritor».
- ¹⁰ Si se compara al filósofo Soriano García con Jaime Balmes acaso sea porque este último escribió *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea (1842-1844)*, en respuesta a los ataques a la religión católica del protestante Guizot. Ver E. Inman Fox, *La invención de España*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 187.
- ¹¹ Azorín, *Memorias inmemoriales, Obras escogidas*, III, op. cit., p. 1110. Otra descripción de don José Soriano García, según el retrato que hay «en casa de X», se da en el cap. XXV, «Queche», ed. cit., p. 1114.
- ¹² Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1960, p. 111. En el prólogo («El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez»), Ricardo Gullón sostiene que a Juan Ramón «no le interesa tanto la descripción exterior del personaje como situarla en un ambiente y con una actitud que lo expliquen y descifren», p. 21. Retratos donde importa tanto el fondo como el personaje en sí son, entre otros, los de Rosalía de Castro, Dulce María Loynaz y José Martí.
- ¹³ Azorín, *Varios hombres y alguna mujer*, Barcelona, Aedos, 1962, pp. 39-41. Se vuelve a reproducir el artículo en Yecla, *Programa de las Fiestas de la Virgen*, 1953; ver *Las fiestas de la Virgen a través de los programas*, coord. María Martínez del Portal, Yecla, Ateneo Literario, 1987.
- ¹⁴ Azorín, *Papeles de Azorín*, en Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964, p. 126.
- ¹⁵ Anna Krause, *Azorín, el pequeño filósofo*, pról. de Amancio Martínez Ruiz, trad. de Luis Rico Navarro, Madrid, Espasa Calpe, 1955, p. 13.
- ¹⁶ Javier Tusell y Álvaro Martínez Novillo (eds.), *Paisajes y figuras del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.
- ¹⁷ José María Martínez Cachero, «Azorín, memorialista», en *Obras escogidas*, III, op. cit., p. 753.
- ¹⁸ También Juan Ramón Jiménez, en algunos de sus retratos de *Españoles de tres mundos*, ata a algunos de sus personajes a una peculiar frase topiquizada; por ejemplo, «Manuel B. Cossío» (que suele repetir «Bueno, hombre; bueno...») o «Fernando de los Ríos» (con frases como «Sí, es claro» o «¿y no cree usted...?»).
- ¹⁹ Resignación ante la adversidad que también observamos en «Vida de un labrantín», de *España*, y en el poema «Cansera» (*La canción de la vida*, 1902), de un autor tan admirado por Martínez Ruiz como fue Vicente Medina.
- ²⁰ J. Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*, ed. de Francisco J. Martín, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 230. Significativo me parece el cambio de nombre desde el novelesco («la tía Cándida» (en *Diario...*) al memorialístico «Mí tía Bárbara» (ya en *Las confesiones...*).
- ²¹ Según Miguel Ortuño Palao, Águeda Martínez Soriano, nieta del filósofo Soriano García, nació en Yecla en 1832, falleciendo en esta misma ciudad el 22 de julio de 1897. Casada con el médico Juan Martínez Carpena,

- vivió en Tobarra (Albacete) «durante largos años», tal y como apunta María Martínez del Portal en el pliego suelto de *Montearabí*, 6 (1989). De estos familiares se acuerda Azorín en su «Recuadro de Albacete», cuando dice: «No estuve en Tobarra, donde moraron deudos míos» (*Los recuadros*, ed. de Santiago Riopérez Milá, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, p. 30). Análogo desajuste en las fechas observamos entre doña Elena González y su trasunto literario, «María Rosario», personaje de *Las confesiones...*, como María Martínez del Portal ha señalado en las introducciones de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2005) y en su edición de *La voluntad* (Madrid, Cátedra, 1997, p. 288).
- ²² Azorín, *Superrealismo*, pról. de Francisco Montoro Pina, Monóvar, Casino de Monóvar, 1998, pp. 195-196. Y Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, op. cit., p. 124.
- ²³ Es también Francisco J. Martín quien establece la relación entre el tío Marcos de *Diario de un enfermo* y «Mi tío Antonio» en *Las confesiones...*, siendo significativo, una vez más, el cambio de nombre. Ver *Diario de un enfermo*, op. cit., p. 230.
- ²⁴ María Martínez del Portal, «Introducción» a J. Martínez Ruiz, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, op. cit., p. 35.
- ²⁵ Azorín, *Agenda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, pp. 89-92. En cuanto a *La marcha fúnebre de una muñeca*, la compuso en 1872 el músico francés Charles Gounod (1818-1893).
- ²⁶ En *El alma castellana*, cap. VI: «La vida picaresca»; en *España*, en el titulado «Ana».
- ²⁷ Se trata de William Robertson (1721-1893), historiador escocés. En la Casa Museo Azorín se conserva su *Historia del reinado del emperador Carlos Quinto*, traducida por Félix Ramón Alvarado (Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1821), con esas anotaciones que deben venir de mano de don José Soriano García.
- ²⁸ Sobre la estrecha relación entre los primos, ver María Martínez del Portal, «En torno a *La voluntad*. Una carta de 1902», *Monteagudo*, 81 (1983), pp. 5-8.
- ²⁹ Azorín, *Memorias inmemoriales*, *Obras escogidas*, III, op. cit., pp. 1108-1110.
- ³⁰ Acerca de la madre del escritor, ver los capítulos XLIII, «Mi madre», y XLIV, «Curiosidad y candor», de *Las confesiones...* Otras semblanzas se deben a Amancio y Ramón Martínez Ruiz, que escriben un prólogo y un epílogo respectivamente a la obra de José Alfonso Vidal, *Azorín, íntimo*, Madrid, Editorial Cunillera, 1973. De la influencia de doña María Luisa Ruiz en su hija María, nos da cumplida cuenta María Martínez del Portal en «Sobre unas cartas de la educanda Luisa Ruiz y Maestre», en *Azorín y Petrel*, M.^a Carmen Rico Navarro (ed.), Petrel, Ayuntamiento, Caja de Crédito de Petrel, Universidad de Alicante, 1998, pp. 85-89.
- ³¹ Azorín, *Memorias inmemoriales*, op. cit., pp. 1126-1129.
- ³² Anna Krause, *Azorín, el pequeño filósofo*, op. cit., p. 47; Luis S. Granjel, *Retrato de Azorín*, Madrid, Guadarrama, 1958, p. 27.
- ³³ «Mi padre», *Papeles de Azorín*, en Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, op. cit., pp. 134-135.

**RETRATOS LITERARIOS
Y ENCUENTROS DE ESCRITORES**

En busca de la imperceptible mueca: Azorín retratista de Larra

Christian Manso

Université de Pau et des Pays de l'Adour, France

A modo de introducción se podría citar el capítulo X de la Parte II de *La Voluntad*, en el que el narrador relata que Azorín «ha estado en la Biblioteca Nacional», afectado de un difuso abatimiento. Consulta una «colección *vieja* de un periódico», una edición del año de 1890. Tras hojear los números de este periódico –*El Imparcial*–, no mejora su estado anímico, todo lo contrario, por percatarse de los agravios perpetrados por el paso del tiempo a la par que de la vanidad y la ridiculez de muchísimos actos y posturas:

¡Los artículos que le parecieron demoledores, son ridículamente cándidos! Y después, ¡qué desfile tétrico de hombres que han vivido un minuto, de periodistas que han tenido una semana de gloria! [...] todos gesticulan un momento ante este cinematógrafo, agitan los brazos, menean la pluma, mueven los músculos de la cara violentamente...; luego se esfuman, desaparecen.¹

Tal espectáculo de película muda, bufa, lindante con el absurdo, provoca casi simultáneamente una reacción de escándalo y de aturdimiento en el protagonista, ya que cuando presentemente «estos hombres ilustres» retratados en el periódico surgen ante su mirada en la calle, se le antojan «fantasmas, aparecidos impertinentes,

sombras que tienen el mal gusto de mostrarse ante las nuevas generaciones»². La prensa, con su cohorte de retratos animados, parece ser un pequeño museo de los horrores que, además, tiene como destino el cobijar a muertos-vivos, a zombis, con lo que la disposición mental de Azorín se deteriora un poco más: «Azorín se ha salido descorazonado de la Biblioteca». Buscando un alivio susceptible de atenuar las consecuencias nocivas de esta galería de retratos de fantoches, Azorín opta por una forma imaginífera análoga, pero de tecnicismo más refinado y de objeto más selecto: «Luego Azorín, para templar estas hórridas impresiones, se ha entretenido en repasar una colección de retratos que Laurent hizo allá por los años del 60 al 70»³. Desgraciadamente, la contemplación de la serie de fotos sacadas por el fotógrafo inglés de renombre, Jean Laurent, no surte efecto:

Figuran en ella diputados, ministros, poetas, periodistas, tiples, tenores, gimnastas, obispos, músicos, pintores. Y todos pasan lamentables, trágicos, ridículos, audaces, anodinos: [...] Arrazola, presidente del Consejo, con su cara de hombrecito apocado, asustadizo, y la mano derecha puesta sobre el pecho al modo doctrinario, [...]; Pacheco, con su faz de lobo marino, y unos bordados en el enhiesto cuello, y una banda y una medalla, y una cruz.⁴

Azorín examina detalladamente cada foto de «la inmensa colección de retratos» hasta el momento en que le atraen todavía más la atención cuatro fotografías, por ser «como emblemas de todo lo más intenso que el hombre puede alcanzar en la vida»⁵. Cada una devuelve, cual espejo, una imagen modélica, paradigmática. De la primera emana la Fuerza, ilustrada por «un hombre recio, enérgico, brutal. [...] Y hay en su cabeza, de ancha frente, de ojos provocadores, de enorme cuello bovino, tal energía, tal imperativa señal de mando, que sugestiona y doma. Este hombre se llamaba Antonio Cánovas del Castillo»⁶. En la segunda reverbera la Elegancia, encarnada por «un gentilísimo caballero [...]. Está pulcramente afeitado; su cara es bellamente ovalada; sobre la oreja se arrebujan los finos bucles de una corta y graciosa melena. Viste una impecable levita, y su pantalón es immaculado. [...] se llamaba Julián Romea»⁷. La tercera personifica el Dinero con la personalidad de «un hombre afeitado también correctamente. Tiene asimismo una corta melena, en finos mechones, como mojados, en elegante desaliño. Su boca se pliega desdeñosa, y su mirada es soberanamente altiva. Se llamaba este hombre José de Salamanca»⁸. El «postrer retrato», al contrario de los demás, tiene fondo, «un paisaje exuberante, tropical, romántico, de ese romanticismo sensual y flébil [...]. Ante este fondo permanece erguido un hombre de cerrada barba; tiene en la mano un sombrero de copa [...]. En los ojos de esta figura, unos ojos que miran a lo lejos, a lo infinito, hay destellos de un ideal sugestionador y misterioso... Este hombre se llamaba Gustavo Adolfo Bécquer. [...] Simboliza la Poesía»⁹. Tras escrutar, escudriñar, los rasgos que se le imponen como destacados, manifiestos, pronunciados, de cada personalidad, Azorín no ha podido menos de sumirse en el mayor desconsuelo:

Y ahora sí que él, que tiene alma de artista, se ha puesto triste, al sentirse sin la Fuerza, sin la Elegancia, sin el Dinero, y sin la Poesía. Y ha pensado en su fracaso irremediable; porque la vida sin una de estas fuerzas no merece la pena de vivirse.¹⁰

Encararse con el retrato ajeno, para Azorín, no le proporciona bálsamo ni serenidad, ni mucho menos, lo altera, lo desmoraliza, lo turba profundamente. No cabe duda de que para él —y también para su generación— lo iconológico en general reviste particular interés: en tanto que directo y fiel heredero de Taine y de su sistema de ecuación entre paisaje y paisanaje, lo fisonómico, mejor, lo fisiognomónico, es de especial relevancia.

Como se pudo observar, anida en la psique del joven Azorín un estado general de decaimiento, evocado repetidas veces por el escritor Martínez Ruiz/Azorín, más de esencia psicológica, según él, que realmente política o moral; así como lo explica, por ejemplo, en «Luna en Toledo», capítulo XXIV de *Madrid*:

Ha habido en el fondo de la generación del 98 un légame de melancolía. En reacción contra la frivolidad ambiente, esos escritores eran tristes. Triste era el Greco y triste era Larra, admirado por tal generación [...]. Nos entristecía el Desastre. Pero no era, no, la causa política, sino psicológica. Emanaba, a no dudar, del replegamiento sobre sí mismo de esos escritores. Replegamiento a que obligaba el cansancio, ya naciente, de una sociedad —la sociedad de la Restauración— que llegaba a su final.¹¹

En tales condiciones, la referencia, apropiada, idónea y egregia, tanto psíquica como estética e ideológica, referencia nada coetánea sino más bien de ilación afectivo-espiritual trans-epocal, basada en una relación entre potencia tutelar y epígonos, es axiomáticamente Mariano José de Larra, como lo atestigua el discurso pronunciado el 13 de febrero de 1901 —fecha aniversario de la muerte de *Figaro* acaecida el 13 de febrero de 1837— por José Martínez Ruiz, rodeado de siete compañeros, delante del nicho de Larra en el cementerio de San Nicolás de Madrid, discurso impreso en la hoja volandera del Manifiesto¹², texto que luego será vertido íntegramente en el capítulo IX de la Parte II de *La Voluntad*, en el que es de recalcar el trozo siguiente:

Y he aquí por qué nosotros, jóvenes y artistas, atormentados por las mismas ansias y sentidores de los propios anhelos, venimos hoy a honrar, en su aniversario, la memoria de quien queremos como a un amigo y veneramos como a un maestro. Maestro de la presente juventud es Mariano José de Larra.¹³

El Mentor de aquellos jóvenes regeneracionistas no podía prescindir de efigie, habida cuenta de lo dicho más arriba; les acuciaba un deseo casi convulsivo y obsesivo de tener presente siempre las facciones de tal o cual personaje insigne, de un icono en su sentido afectivo-espiritual y, de ser posible en determinadas circunstancias, de procurar volver a encontrarlas —a toda costa— en un lugar específico, como ocurre cuando el exiliado Azorín en París evidencia la adecuación física de la calle de

Racine con los rasgos característicos de la personalidad del dramaturgo francés¹⁴. No es exagerado aseverar, pues, que el retrato en el escritor Azorín fundamenta, anima, de algún modo, su forma, su práctica, de escritura; hasta tal punto que se podría contemplar para él una fórmula que podría ser: *primum* retratar, *deinde* filosofar.

Por lo que a Larra respecta, hay que esperar el 13 de febrero de 1904 para obtener de la mano de Martínez Ruiz el primer retrato físico –retrato casi definitivo– de Mariano José de Larra. Está publicado en el diario madrileño *España* y titulado a secas «Aniversario»¹⁵; en 1920 lo recogerá Azorín en su volumen *Fantasías y devaneos (política, literatura, naturaleza)*¹⁶. Martínez Ruiz se porta, en la ocasión, a la vez como un pintor al que incumbe fijar en la tela la plasticidad expresiva y sugestiva que le inspira la fisonomía de su personaje, sustentada por una gama –cinética– de tintes, tonalidades adecuadas y ampliamente matizadas, y un auténtico arúspice-catoptromántico empático capacitado para adivinar el comportamiento de su sujeto. Así surge el retrato:

¿Os acordáis de este pequeño joven? Es bajo, impetuoso, nervioso, con una barba primeriza, sedosa, negra, terminada en punta; con los ojos grandes –un tanto ingenuos, un tanto melancólicos–; con el pelo que hace sobre la frente un elevado tupé, que él alisa y atusa de cuando en cuando. [...] Él, que es tan cuidadoso de su indumentaria, tan atildado, tan elegante [...] se ha mirado ante el espejo mientras se vestía [...] y se ha compuesto y alifado. [...] él se ha colocado [...] ante este espejo que le ha visto ponerse tantas veces su pantalón colán, su frac con botones de oro, su larga corbata de terciopelo negro; que le ha visto alisarse y atusarse el mechón de pelo negro que corona su frente; este espejo, que, como un sillón, como una mesa con los que nos encariñamos, es un amigo suyo.¹⁷

Larra, como se lo imagina Martínez Ruiz, recurre al espejo para acicalarse, engalanarse, poniendo muchísimo esmero en el corte de su barba o en el arreglo de su peinado, y coincidir, por supuesto, con los criterios de la moda de su tiempo. ¿De qué espejo se vale, a su vez, Martínez Ruiz/Azorín para devolverle al lector el retrato del joven atildado? Ni que decir tiene que, en esta circunstancia, es ineludible el juego especular para acercarse –en lo posible– a este joven dandi¹⁸. La respuesta, la da Azorín, por primera vez, en su obra *Lecturas españolas*, de 1912 (obra dedicada a la memoria de Larra)¹⁹. Un primer texto, «1836», año en que España, sea dicho de paso, conoce a mediados del verano una sargentada que hace temblar el edificio regio, le permite a Azorín reconstituir un cuadro de costumbres sobre la base de un conjunto de retratos tendentes a puntualizar la tipología social de la aristocracia en sus facetas tanto femeninas como masculinas:

Ya estamos en 1836. Las mujeres llevan anchos, pomposos vestidos; largas y finas cadenas de oro, brillantes, refulgentes, caen sobre el abombado pecho; el relojito, grueso, panzudo, pende de un broche. Una crencha divide el pelo en

dos mitades iguales; dos rodetes de lustroso cabello casi ocultan las orejas, o bien unos rizados bucles caen junto a ellas. Visten los caballeros fraques azules con dorados botones; el pantalón, llamado «colán», baja ajustado todo a lo largo de la pierna y se une fuertemente a la bota charolada con una trabilla; sobre el pecho lucen los sutiles encajes de la camisa, y una negra corbata de raso da dos o tres vueltas alrededor del cuello. Acaso un lente, no redondo, sino cuadrado, cuelga de una cinta, y es colocado de cuando en cuando, displicentemente, impertinentemente, en un ojo, según lo usaba el conde de Toreno.²⁰

La fuente/espejo de Azorín es resueltamente pictórica. La alusión al jefe de Gobierno de 1835 le lleva a Azorín a sacar del anonimato determinados personajes pintados de la época y a revelar el nombre del pintor que le ha inspirado esa descripción tan refinada de la sociedad de 1836:

¿No habéis visto el retrato de Espronceda, con su larga y sedosa melena?
¿Y el de Larra con su barba fina, su tupé enhiesto y su labio carnosos, desdefioso, sensual? Esquivel ha retratado en su cuadro *Una lectura* a casi todos los poetas y literatos de esta época férvida y fecunda.²¹

El retrato físico de Larra se afina con la introducción del detalle del labio. La mención del retratista romántico, Antonio María Esquivel, y de uno de sus lienzos famosos más exactamente titulado *Los poetas contemporáneos o Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (Madrid, 1846) son indicios substanciales gracias a los cuales el texto del literato adquiere su credibilidad, su legitimidad, en su afán de trasladar al papel lo que, según él, exhibe la tela. Para aprehender toda esa sociedad de 1836 representada más arriba, falta, al menos, otro documento iconográfico que el escritor no juzgó oportuno mentar: en efecto, en el cuadro susodicho no hay rastro de la menor presencia femenina. Así que se puede conjeturar, observando la debida coherencia requerida para el caso, que Azorín descartó el cuadro de Esquivel de palmaria idoneidad, a saber *Una lectura de Ventura de la Vega ante los actores de la época* (Madrid, 1845) en cuya composición —extrañamente paralela a la del cuadro de 1846— figura con distinción y lustre el elemento femenino. Actitud que se podría explicar sin dificultad alguna, ya que el personaje sobre el que va a concentrar toda su atención es Mariano José de Larra.

Larra que, seguidamente en el texto «Larra y Mesonero», vuelve caracterizado por un tresillo de adjetivos —«atildado, elegante, desdefioso»— con un trasfondo esencialmente pictórico descansando en la obra de Esquivel: están «los fraques azules con botones dorados, los pantalones con trabilla [...] las melenas largas y sedosas»²². Dos textos suplementarios de *Lecturas españolas* ponen énfasis en el retrato físico de Larra, cuyos detalles fisonómicos del cuadro proceden, probablemente, del cuadro citado anteriormente. En «Larra», texto extenso y denso compuesto de dos partes, Azorín, sin abandonar la concepción global del retrato considerado, introduce unos

cuantos toques que perfeccionan la aproximación al personaje de Larra (pigmentación de la piel y adjetivación de los ojos):

Era Larra más bien bajo que alto. Tenía la tez morena, con un ligero matiz de bronce. Orlaba su cara una barba negra y sedosa; erguíase sobre su frente un recio mechón rizado. Sus ojos refulgían negros, anchos, vivos, expresivos, elocuentes [...]. Vestía Larra con aliño y buen gusto.²³

Al final de *Lecturas españolas*, Azorín forma una galería de «Retratos de algunos malos españoles y de un mal español honorario», que justifica alegando que no puede suscribir los asertos de un «determinado libro moderno» relativos a la psicología española, ni puede aceptar que un «núcleo de escritores españoles» se granjean la aversión del autor del libro por ser tachados de pesimistas²⁴. La obra incriminada, no cabe duda, es *Psicología del pueblo español* de Rafael Altamira²⁵. Entre los españoles redimidos de esta injusta discriminación se encuentra Larra cuyo retrato físico en su conjunto no varía, pero con la salvedad de que su precisión se acrecienta con el dato sobre el pelo:

Sus ojos, anchos, relampaguean inteligencia; un tupé de negro pelo se yergue en su frente. Negro pelo, sedoso, encuadra su cara y baja hasta rematar en una punta aguda [...] este joven de los ojos vivaces y de una barbita negra y sedosa...²⁶

El último retrato físico elaborado por Azorín aparece en *Rivas y Larra (Razón social del Romanticismo en España)* de 1916 y, una vez más, a la constante de los rasgos definitorios añade Azorín uno nuevo concerniente al bigote:

Viste con un atildamiento perfecto; su mirada brilla con lumbres de inteligencia; lleva una barbita negra y sedosa, y sobre su grueso labio, sobre la boca, que es un trazo recio, se ostenta un poblado y caído bigote. Hay en toda la persona de este joven, en sus ademanes, en sus gestos, cierta vivacidad, cierta nerviosa rapidez.²⁷

Lo que se podría señalar, tras esta indagación acerca de los retratos físicos de Larra, es que nunca aparece en Azorín el nombre de José Gutiérrez de la Vega, retratista célebre que pintó un retrato de Mariano José de Larra —el busto— que también hubiera podido ser motivo de comentarios analíticos.

Hasta ahora la investigación se ha centrado sobre los detalles del retrato, sus constantes y sus variantes o añadimientos, tras especificar que, para pasar de la visión del retrato pictórico a la escritura descriptiva entraban en juego determinadas operaciones mentales evidenciando un complejo fenómeno de recepción, y para el caso que nos ocupa, ampliamente movilizadas por los resortes afectivos del propio Azorín. Y a este respecto un análisis apretado de la terminología utilizada en la elaboración exhaustiva del retrato, y en particular la adjetivación, encauzaría hacia resultados que harían hincapié en el variopinto campo de la sensorialidad azoriniana.

De ahí una pregunta: ¿habría que invocar asomos sensualistas? Cuestión que merecería un debate, por ser el sensualismo una corriente filosófica que responde, en parte, a los criterios/designios azorinianos. Lo que se plantea como problema después de entresacar esta serie de pequeños cuadros de la figura de Mariano José de Larra, es intentar descubrir cuál podría ser el proceso de escritura de Azorín en este ejercicio preciso de la elaboración literaria del retrato. Personalmente, subrayé repetidas veces que en su incipiente carrera de escritor Martínez Ruiz se consagró a la «escritura artista», codificada en Francia en particular por Guy de Maupassant y Edmond de Goncourt²⁸. Ahora bien, cuando uno está atento al proceso de transmutación que interviene al pasar de la tela al papel, no puede dejar de tener presentes unas referencias fundamentales en materia de retrato pictórico que, con respecto a Azorín, se podría contemplar sin incurrir, por supuesto, en un error de bulto. Los textos que pudieron influir en la escritura azoriniana son –primordialmente– los dos textos –de título similar– que Baudelaire escribió con motivo del Salon de 1846 y el de 1859, reunidos en su obra *Curiosités esthétiques*²⁹. En ambos textos titulados *Du portrait*, escritos con ocasión de la celebración de dos Exposiciones cuya producción Baudelaire pasa por la criba de su juicio crítico, el poeta teoriza sobre el arte del retrato, indicando detalladamente su concepción de la elaboración de este tipo de pintura. La inserción de los extractos más enjundiosos, en este estadio de la ponencia, está destinada a dejar entrever relaciones entre el teorizante y el practicante, entre dos personalidades que, si fueron distintas por razones obvias, comulgaron, en diferentes aspectos, en el mismo altar de la estética. En el primer texto de 1846, Baudelaire, de entrada, estipula las condiciones que, en su opinión, son indispensables para pinelar:

Existen dos maneras de ceñirse al retrato –la historia y la novela. La primera consiste en reproducir fielmente, sobriamente, minuciosamente el contorno y el modelado del modelo, lo que no excluye la idealización, que estribará para los naturalistas ilustrados en elegir la actitud más característica, la que expresa mejor la disposición de ánimo más usual; además en saber dar a cada detalle importante una exageración razonable, echar luz sobre todo lo que es naturalmente saliente, acentuado, y principal, y desatender o fundir en el conjunto todo lo que es insignificante. El segundo método, el particular de los coloristas, consiste en hacer del retrato un cuadro, un poema con sus accesorios, lleno de espacio y de ensoñación. Aquí, el arte es más difícil, porque es más ambicioso. Es preciso saber bañar una cabeza en el acuoso vaho de una cálida atmósfera, o hacerla emerger de las profundidades de un crepúsculo. Aquí, la imaginación tiene un papel más importante, y sin embargo, como ocurre a menudo que la novela es más verdadera que la historia, ocurre también que un modelo está más claramente expresado por el pincel pródigo y ágil de un colorista que por el lápiz de un dibujante.³⁰

El texto de 1859, si insiste más en el papel de la imaginación, reafirma los dos ejes definidos antes: al Alma de la Burguesía que le comenta a Baudelaire que «los poetas son locos de remate al pretender que la imaginación es necesaria en todas las funciones del Arte», que no es necesaria para realizar un retrato, la contestación del Poeta no puede ser más rotunda:

Cuanto más positiva y sólida es en apariencia la materia, más la tarea de la imaginación es sutil y laboriosa. Un retrato, ¡qué cosa más sencilla y más complicada, más evidente y más profunda! De carecer de imaginación La Bruyère, ¿hubiera podido componer sus *Caractères*, cuya materia, sin embargo, tan evidente, se le brindaba tan generosamente? El retrato, este género aparentemente tan modesto necesita una inmensa inteligencia. Es preciso, sin duda, que la observancia del artista sea grande, pero su divinación ha de ser igual.³¹

Los dos imperativos –categóricos– preceptuados por Baudelaire, que se han de poner en juego para satisfacer, en su opinión, las exigencias del «género», Azorín los observa en cada uno de sus cuadros literarios.

Todo lo que atañe a la «historia», o sea al «contorno», al «modelado», Azorín lo reproduce, casi reiteradamente para determinados detalles, y de manera escrupulosa, a todo lo largo de su producción: «barba/barbita, negra, fina, terminada en punta; ojos, negros, grandes, anchos; elevado, enhiesto tupé/recio mechón; labio carnoso, grueso: tez morena, con un ligero matiz a bronce; pelo negro; poblado y caído bigote». A partir de esas facciones Azorín solicita su «divinación», siquiera para expresar la sensación táctil que despierta en él la barba/barbita de Larra. Todo lo que corresponde a la mirada es objeto de solicitud –y de solicitud– por parte del escritor que, a través de los ojos del retratado procura, por una parte, penetrar en los recovecos de su psique para sacar en claro qué estado anímico le imbuye, y, por otra, acreditar la excepcional facultad intelectual de Larra. El retrato de Esquivel mencionado antes, ya no es válido; para este ejercicio de interpretación de signos, se vale, sobre todo, Azorín, de la lectura de las obras de Larra –las más veces de sus artículos– que cita muy a menudo, como *Día de difuntos*, *Horas de invierno*, *Yo y mi criado*, que, según él, están empapados de una «tristeza aterradora» y que expresan «estados de un espíritu quebrantado por la desgracia»³². En el juego especular intersubjetivo entre diferentes textos susceptibles de reflejar disposiciones anímicas, por una parte, y la psique azoriniana, por otra, se elabora el retrato subjetivo, más delicado, más arriesgado, más comprometido: Azorín está creándolo gracias a un verdadero efecto de desmultiplicación especulativo-afectivo. En «Retratos de algunos malos españoles» de *Lecturas españolas*, Azorín insiste en esta interrelación activa, que se puede contemplar dentro de una relación de clarísima –y ambigua– fascinación, siendo Larra un auténtico *fascinus* para Azorín, es decir, como recalca Gérard Bonnet

en *Voir-Être vu. Figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, «el origen, en el sentido biológico y personal del término. Si hay fascinación, prosigue el psicoanalista francés, es porque uno se siente a la vez horrorizado y tranquilizado al fijar la vista en la potencia de origen y comulgar con ella»³³. El retrato, en esas condiciones, es algo que abre perspectivas no tan claras, más bien de opaca y embrollada confusión. El trozo que viene a colación, encabezado por expresiones/declaraciones ponderativas y encomiásticas de fuerte y apasionada raigambre afectiva, es una prueba fehaciente de dicha interrelación:

¡Querido Larra, amado Larra! Al escribir estas pocas líneas, tenemos la sensación de haberte conocido y haber departido contigo largamente. Hay memorias de hombres muertos ha largo tiempo que tienen más realidad que muchos vivientes actuales. Larra es uno de los factores de nuestra vida mental.³⁴

Este comentario se le ocurre a Azorín tras evidenciar en las facciones de Larra una «imperceptible mueca»³⁵ –delatadora, según él, de un profundo proceso de desintegración psíquica–; este rasgo, lo advierte precisamente Azorín muy poco tiempo antes del viaje que Larra va a emprender a Portugal. Este gesto, recalca el comentarista, lo repetirá Larra al poner pie en la misma frontera. Tal expresión, la volverá a comentar –y explicitar– Azorín un poco más tarde en *España*, rúbrica de la parte dedicada a Larra de *Rivas y Larra*³⁶. La aprehensión psicológica de lo que se podría denominar el «caso Larra» está ya en marcha nada más despuntar Martínez Ruiz entre los incipientes escritores finiseculares: en *Anarquistas literarios* (1895), de entrada, Martínez Ruiz recurre a Maurice Spronck para acercarse a la personalidad de Larra, intentando comprender a la vez su recorrido, su porte y su final trágico, o sea en filigrana «la imperceptible mueca»³⁷. Otro texto de suma importancia para profundizar la expresión quizás más característica y reveladora del facies de Larra, es el texto titulado «Comento a Larra», publicado en *A voleo*, fechado en «Madrid, noviembre 1941»³⁸. En este estudio se lanza Azorín, resuelta y ahincadamente, en busca de los factores de estas facciones, a partir de un esquema familiar –casi una «escena primitiva»– en que tanto la madre como el padre tienen su peso de condicionamiento psíquico: ausencia o alejamiento de la madre, presencia de un padre extravagante, expatriado, grave e irrisorio a la vez, con respecto a un niño afectado por un trauma desestabilizante: «aprende Mariano José el castellano en España –nativamente– y lo olvida en Francia; torna a España y deja el francés y vuelve al castellano»³⁹. La pérdida –entre los 4 y 9 años de edad– de su substrato lingüístico-cultural viene ampliado, sobre todo según Azorín, por la falta de la madre:

En Larra, contrariamente al caso de Nietzsche, la madre falta; en Larra –que tiene rasgos de Nietzsche–, el cambio brusco, la decisión impetuosa, el trastorno en determinado momento de toda la sensibilidad –su muerte es un súbito trastorno– se van advirtiendo desde el primer instante.⁴⁰

Azorín/Martínez Ruiz desglosa del expediente de la madre su caracterizada carencia, pormenorizando todo lo que no pudo redundar en beneficio de su hijo:

La madre, siempre presente en el espíritu de Nietzsche, acaso inspira –sin que Nietzsche lo sepa– esta penetración femenina del filósofo, esta innata repugnancia a contaminarse en los espectáculos groseros y su oposición a la truculencia que trastorna el sereno pensar.⁴¹

Es innegable, pues, la atracción que provoca en Azorín esta «imperceptible mueca», ocasionada, según él, por esa privación afectivo-intelectiva. Tal insistencia aprehendida dentro de ese juego especular que devuelve incesantemente la misma imagen, acaba por crear una situación que Borges pudo escribir, en la que el retratista se puede convertir en un aprendiz de brujo, dejándose vampirizar por el mismo espejo, y en este caso al psicoanalista se le ofrecerían muchas zonas sombrías que desenmarañar, o en la que el retratista, dominando perfectamente el espejo, se vale del «pretexto Larra» para explayar y explotar –autoficticiamente– un yo roborativamente fabulado, lo que también le abre otro campo de investigación al epígono del Maestro de Viena.

BIBLIOGRAFÍA

- Azorín, *A voleo, Obras Completas*, tomo IX, Madrid, Aguilar, 1954.
—, *Anarquistas literarios, Obras Completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1959.
—, *La Voluntad, Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*
—, *Lecturas españolas, Obras Completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1959.
—, *Rivas y Larra, Obras Completas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1961.
—, *Fantasías y devaneos (política, literatura, naturaleza), Obras Completas*, tomo IV, Madrid, Aguilar, 1961.
—, *París, Obras Completas*, tomo VII, Madrid, Aguilar, 1962.
—, *Madrid*, Buenos Aires, Losada, 1967.
Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques, Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, II, Paris, Calmann-Lévy Editions, 1935.
Bonnet, Gérard, *Voir-Être vu. Figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, Bibliothèque de psychanalyse, Paris, P.U.F., 2005.
Manso, Christian, «Trasladar ¿sin transgredir? Asedios al texto azoriniano. Historia y prácticas», *Anales azorinianos*, 10 (2007), CAM/Obras Sociales, pp. 151-166.
Umbral, Francisco, *Larra. Anatomía de un dandy*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976.

NOTAS

- 1 Azorín, *La Voluntad, Obras Completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1961, p. 956.
- 2 *Idem*
- 3 *Ibid.*
- 4 *Ibid.*, pp. 956-957.
- 5 *Ibid.*, pp. 957-958.
- 6 *Ibid.*, p. 958.
- 7 *Ibid.*
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*, pp. 958-959.
- 10 *Ibid.*, p. 959.
- 11 Azorín, *Madrid*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 67.
- 12 Se puede consultar en la Casa-Museo Azorín de Monóvar.
- 13 Azorín, *La Voluntad, op. cit.*, p. 954.
- 14 «La calle de Racine», *Paris*, capítulo XII, *Obras Completas*, tomo VII, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 867, 868, 869.
- 15 Azorín, «Aniversario», *España*, Administración, 7, Arlabán, 7, Madrid.
- 16 En *Obras Completas*, tomo IV, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 114-118.
- 17 *Idem*
- 18 Ver la obra de Francisco Umbral, *Larra. Anatomía de un dandy*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976.
- 19 En *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1959, p. 535 y siguientes.
- 20 *Idem*, p. 597.
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*, p. 603.
- 23 *Ibid.*, p. 623.
- 24 *Ibid.*, pp. 647-648.
- 25 Obra publicada en 1901.
- 26 *Op. cit.*, pp. 656 y 657.
- 27 En *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1959, p. 523.
- 28 Ver mi artículo «Trasladar ¿sin transgredir (y no *agredir*, como se permitió corregir autoritariamente un cajista desconocido)? Asedios al texto azoriniano. Historia y prácticas», *Anales azorinianos*, 10 (2007), CAM/Obras Sociales, pp. 151-166.
- 29 Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, II, édition définitive, Paris, Calmann-Lévy Editions, 1935.
- 30 *Idem*, pp. 150-151. La traducción es mía.
- 31 *Ibid.*, pp. 316-317. La traducción es mía.
- 32 José Martínez Ruiz, *Anarquistas literarios, Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, pp. 166-167.
- 33 Gérard Bonnet, *Voir-Être vu. Figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, Bibliothèque de psychanalyse, Paris, P.U.F., 2005, pp. 406-410.
- 34 Azorín, *Lecturas españolas, op. cit.*, p. 657.
- 35 *Idem*
- 36 En *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, p. 436.
- 37 En *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, pp. 164-167.
- 38 En *Obras Completas*, tomo IX, Madrid, Aguilar, 1954.
- 39 *Idem*, p. 1242.
- 40 *Ibid.*
- 41 *Ibid.*

Azorín, retratista de poetas

Miguel Ángel Auladell Pérez

Universidad de Alicante / IAC Juan Gil-Albert, Alicante, España

Azorín perfila el retrato de numerosos poetas a lo largo de su prolífica obra literaria y periodística. En ocasiones, nos da su visión de algunos de los poetas mayores de la historia de la literatura, especialmente de la española. Otras veces nos muestra a poetas de menor relieve o, incluso, reivindica la figura de algún olvidado. También nos presenta a seres de ficción que actúan como poetas.

El retrato de poetas aparece en los artículos periodísticos, en los ensayos, en las novelas, en los cuentos, en los libros de memorias y en las obras teatrales. Se combina la atención preferente a la etopeya con la que se presta a la prosopopeya. No obstante, la mayoría pueden ser calificados como retratos truncados, puesto que consisten en pinceladas sueltas y brillantes que intentan destacar un detalle. Se trata, pues, de la forma de retratar del poeta que es Azorín, que deja su impronta de tal en la exaltación de ese determinado aspecto definidor, emocionante o sugestivo.

El objeto de mi atención, por consiguiente, se incardina en el amplio conjunto de los retratos escritos por Azorín, es decir, los creados por el autor alicantino: retratos ficticios, autorretratos, reelaboraciones de personajes del pasado, retratos de sus contemporáneos, de hombres políticos, de artistas (pintores, sobre todo) y, claro está, de escritores, apartado este último donde se incluirían los poetas.

El retrato, técnica fundamentalmente pictórica, le permite a Azorín el tratar de buscar en sus textos la fórmula suprema del arte: la simplificación. La composición retratística se configura en Azorín de forma estructural ciñendo expresión y contenido, tanto en textos de ficción como ensayísticos y crítico-literarios, y todo ello con una interesante consecuencia, como es el establecimiento de marcas que contribuyen a que el espectador (lector, en estos casos) del retrato retenga en su retina (en su mente) el elemento constituyente que le ayudará a recordar el capítulo o la obra en cuestión en los que el retrato está incluido. La exacerbación de ese proceso simplificador, de ese mecanismo sintético será el nombre del retratado como marca, como señal. Antonio Muñoz Molina¹ nos advierte de cómo en muchas ocasiones la simple mención del nombre de un personaje nos ayuda a reconstruir toda la historia narrada o sugerida. La afición de Azorín al juego literario nos proporcionará una serie de (varios) ejemplos bajo el sorprendente título de «El poeta sin nombre», que extiende más, si cabe, la atención a la figura del poeta, a la manera que nuestro autor concibe como propia o característica del poeta esencial.

Azorín ofrece a través de la técnica retratística toda una galería de personajes que son trasunto de sus afanes, preocupaciones o hasta ensoñaciones, y que tienen en la figura del poeta un caso recurrente a lo largo y ancho de su extensa producción literaria. Estamos, pues, ante la configuración de un inmenso montaje teatral en el que la representación muestra y oculta a la vez. El cultivo continuado del retrato contribuye a esa idea de la creación azoriniana como puesta en escena, en la que lo figural (que no figurativo) adquiere una relevancia raramente superada por obras de otros autores que nos da cuenta del trasfondo emotivo y sugestivo, indicador de la profundidad y la índole de humanidad esencial que la obra de José Martínez Ruiz «Azorín» contiene.

La práctica del retrato nos conduce a reparar en la necesidad que el ser humano tiene de reconocerse a sí mismo (autorretrato) y también de conocer al otro. En ese marco, y ya en época contemporánea, se ha ido desarrollando un diálogo que en el caso de la literatura de Fin de Siglo tiene la obra de Azorín como exponente destacado.

Sin embargo, la noción contemporánea de retrato y, más en concreto, de la que puede disponer Azorín para sus textos de diversa índole, dista bastante del concepto y hasta de la denominación que aquello a lo que nos referimos, ha tenido a lo largo de la evolución histórica del hecho literario. Fundamentalmente, los pasos iniciales de la práctica representativa de lo humano —lo que significa retrato, en resumidas cuentas— han corrido parejos al desarrollo de la elaboración retórica. De tal modo, que una vez más asistimos a un fenómeno, no nos importa ahora su naturaleza, que es cultivado a partir de la práctica de un conocimiento propiamente teórico-literario. Por otro lado, el acercamiento al mismo que han emprendido los estudiosos se ha reducido a

través de los siglos a la atención que ha suscitado la descripción, de entre las formas de composición básicas, y se ha ampliado últimamente al entendimiento del retrato como género y, por tanto, desligando su naturaleza y funciones del frondoso tronco de la retórica para acercarlo al mundo de la poética y, en definitiva, de la creación literaria en sus diversos modos de expresión textual.

La bibliografía sobre el retrato literario ha sido escasa en España. A finales del siglo XX, uno de los primeros en reivindicar una mayor atención al mismo ha sido Ricardo Senabre². Son posteriores a su antología dos rigurosos trabajos que debemos a Miguel Á. Márquez³ y a Margarita Iriarte López⁴.

Azorín, pese a su extensa cultura y a su caudal de lecturas, no posee en su biblioteca particular ni familiar los libros que, según Senabre, constituyen la configuración de la noción de retrato a lo largo de la historia. La disposición de Azorín para el retrato parece consustancial con su manera de acercarse a la realidad y representarla. La plasmación de la figura humana como parte de esa realidad queda inserta en la reelaboración genuina del escritor y por ello sus retratos combinan los matices derivados de sus grandes dotes de observador con los rasgos atribuidos tras un perspicaz conocimiento psicológico. La imaginación de Azorín nos sitúa a la mayoría de los personajes retratados dentro de un marco que el autor ha dispuesto con extremo cuidado y que, en la mayoría de ocasiones, favorece el *difuminatto*, propiciando a la vez que cierta oscuridad, una sana idealidad y un halo de misterio y de atracción. El autor se nos presenta a través de sus retratos como un auténtico mirón. Su estilete lo aplica con una precisión que brinda unas siluetas asimiladas y plasmadas desde múltiples perspectivas, resultando la antítesis de esos personajes planos, que denuncia Javier Marías en *Negra espalda del tiempo* –Francisco Rico, precisamente, ha tildado a este novelista de «mirón»–, personajes –dice– «poco creíbles y aún menos perspicaces, como sucede a menudo con los que vienen demasiado directamente de la realidad sin pernoctar en la imaginación»⁵. Lo que llama enormemente la atención de los retratos azorinianos es la perfecta contextualización de los personajes que trata de representar, el espacio en el que se sitúan y el tiempo al que pertenecen. Algo similar a lo que hace poco ha señalado el ya citado Muñoz Molina, otro gran retratista de nuestros días, a propósito de la visita realizada a la exposición *El retrato moderno en España (1906-1936)* que, a la sazón, se celebra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hasta diciembre de 2007 (El País –Babelia–, 17-XI-2007, p. 11): «Los personajes de los mejores retratos no miran desde esa lejanía inaccesible a la que han retrocedido los muertos de los cuadros y las fotografías cuando se extingue la última persona que podía recordarlos. Están en su mundo, en su tiempo...»

La figura del poeta parece presentarse en los textos azorinianos como figura del elenco de las *dramatis personae*. El poeta es para Azorín un interesante y decisivo

personaje literario. Ese personaje literario es en sus obras un ente de ficción, pero un ente de ficción *sui generis*, puesto que, en unas ocasiones, responde a la visión que el maestro de Monóvar nos quiere mostrar de algunos escritores de su propio tiempo y, en otras, de algunos del pasado (clásicos y también aquellos otros que poseen un simple interés histórico).

Émile Littré destacó cómo en el pasado el retrato era «la imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes del dibujo». Tras las experiencias de impresionistas, cubistas, fauvistas y abstractos dicha definición ha quedado muy limitada. En su afán por ampliar el concepto, la *Enciclopedia Británica*, por ejemplo, da la siguiente acepción: «El retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro». Galiene Francastel piensa, no obstante, que dicha definición no es satisfactoria, puesto que «omite todo lo vivo y lo múltiple que se desliza en el retrato y silencia toda la variedad de sentidos adicionales con que se han impregnado en épocas ya pasadas la palabra y la cosa»⁶. Añade, asimismo, que: «Si uno retiene la definición que considera el retrato como la imagen fiel del modelo, es evidente que habrá que eliminar todas las representaciones humanas a las que se ha atribuido un sentido extrapersonal, es decir, a su gran mayoría»⁷. Galiene concluye la introducción a su tratado de arte postulando la historia del género retrato más que la historia de los retratos. De la época contemporánea/finisecular se ocupa el gran sociólogo del arte Pierre Francastel y su colofón dice lo siguiente: «La decadencia actual del retrato como ‘género’ testimonia que el hombre dotado de nuevos medios de acción sobre su entorno no se sitúa todavía de una manera estable, como persona, en relación con el universo»⁸.

La declaración de la decadencia que vive nuestra época de un género que, sin embargo, ha vivido los comienzos de la historia nos hace reparar en la práctica azoriniana del retrato como en una manera crepuscular, en definitiva decadente, de una técnica destinada a su transformación o, incluso, a su desaparición. Es aquí en donde, creemos que se da la aportación más novedosa al respecto por parte del monovero. Darle la vuelta, en definitiva, a la noción clásicamente admitida de retrato como afán de presentar algo externo a nosotros mismos. En Azorín el retrato significará muchas veces autorretrato de sí mismo o, más aún, reflejo de sus propias ideas, sensaciones, emociones, ensoñaciones. Al ocuparnos de los retratos que lleva a cabo Azorín, los cuales guardan estrecha relación con su peculiar manera de construir el personaje literario, apreciamos que quedan en entredicho las siguientes palabras de Pierre Francastel que, claro está, se refieren principalmente al ámbito de las artes plásticas:

Puede haber retrato sólo cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones y una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia de otra individualidad distinta a la suya⁹.

La difuminación de una concreta caracterización de retrato y, en particular, de retrato literario tiene que ver con la que ha devenido con respecto a la propia teoría de los géneros. Tal y como ocurre en las artes plásticas, la literatura ha asistido, principalmente desde el Simbolismo, a la progresiva abstracción en la representación de la figura humana. Dicho proceso se advierte de manera sobresaliente en el caso azoriniano, puesto que sus textos nos ofrecen numerosos casos de retratos truncados o apuntados en los que vale primordialmente la impresión, el efecto inmediato, la sugestión, la emoción que nos transmite la alusión a tal o cual detalle en la presentación de un personaje o de cualquier figura del escogido elenco que el escritor levantino lleva a escena en su minuciosa creación literaria.

Azorín, según José Luis Bernal, se convertirá en un escritor de cuadros y pintor de libros. Sorprende la frecuencia con la que en sus textos hace uso de «términos específicos del arte de la pintura»¹⁰. El escritor reconstruía su mundo de ensoñaciones, en este caso su museo imaginario. Los personajes retratados por él «son seres entre el sueño y la realidad»¹¹ (fantasmas escapados de los cuadros de un museo o que se cree encontrar en la vida real, y los tangibles, vitales, de carne y hueso –retratos corpóreos–).

A continuación y, pese al riesgo de pecar de incompleta, proponemos una aproximación a la tipología de Azorín como retratista de poetas, considerados por él como los escritores-artistas por antonomasia:

1. Según el género en el que se desenvuelven:

1.1. El retrato del poeta en la novela.

1.2. El “ “ “ en el cuento.

1.3. El “ “ “ en el teatro.

1.4. El “ “ “ en el ensayo.

1.5. El “ “ “ en el artículo periodístico.

1.6. El “ “ “ en textos crítico-literarios.

1.7. El “ “ “ en textos memorialísticos.

2. Según el tipo de composición retratística:

2.1. Ser de ficción protagonista de la obra o personaje de carácter episódico (personaje-poeta).

2.2. Imagen de un conjunto de rasgos que caracterizan esencialmente al poeta (poeta esencial).

2.3. Construcción fantasmal de un ser misterioso, angélico o divino, que habita en un espacio arcádico o paradisíaco.

2.4. Ser atormentado y melancólico que esgrime el estro lírico para mostrar la única posibilidad salvífica al experimentar la sensación, la emoción.

2.5. «Perfil» o «silueta» del poeta de existencia histórica, visto en su propio tiempo.

2.6. «Perfil» o «silueta» del poeta de existencia histórica, visto desde la actualidad del autor.

2.7. Alusión a algún poeta, preferentemente clásico, para tratar de otro personaje o de otro asunto (por derivación).

2.8. La reconstrucción de la figura de un poeta extranjero, especialmente de la literatura francesa.

2.9. La figura del poeta sin nombre.

2.10. La figura del poeta que se quiere reivindicar por parte del autor. Aunque poco conocidos su nombre y sus obras, Azorín, en ocasiones, nos presenta a este poeta como si fuera casi familiar al lector. Las obras de Meléndez Valdés y de José Somoza son recurrentemente reivindicadas por Azorín, pero con el paso de los años será el caso de Rosalía de Castro el de los más sonados éxitos de su padrinazgo crítico.

2.11. El ejemplo más repetido referido a otros géneros será, verbi gratia, el de Mor de Fuentes.

3. Según la actitud del retratado:

3.1. Retrato de poeta que tiene voz propia.

3.2. Retrato de poeta de carácter melancólico que no actúa, sólo ocupa un lugar en el espacio.

3.3. Retrato del poeta a través de una breve pincelada que suele destacar o subrayar un detalle, un rasgo que, en general le define.

Haremos seguidamente una selección de la selección y una apretada exégesis de la misma. En Apéndice ofrecemos una breve antología de fragmentos en los que Azorín traza retratos, tanto de poetas históricos como de aquéllos creados por su imaginación. Nos hemos fijado para nuestro análisis en retratos que Azorín nos ofrece de la figura del poeta, incluidos en volúmenes exentos o que lo hicieron más tarde en ese mismo soporte en reediciones o reimpresiones de textos que, en primer término, aparecieron en la prensa periódica. No obstante, para mayor comodidad del lector actual, en el cuerpo del trabajo citaremos mayoritariamente por la edición de las *Obras Escogidas*¹², indicando los números del tomo y de la/s página/s correspondiente/s.

Los tres retratos que transcribo a continuación pueden tomarse como paradigmáticos en cuanto al modo en el que Azorín acomete la labor retratística de la figura del poeta a lo largo de su producción literaria:

—«Un retrato imaginario», en Azorín, *Leyendo a los poetas*, Zaragoza, Librería General, 1929, pp. 61-65:

 Escribía él versos; esos versos no eran como los demás que escribían otros poetas. Lo que hacía él —y hasta entonces no se había hecho— era acercar sensaciones distantes, apartadas, que antes no se hubiera atrevido nadie a pintar (p. 63).

En 1927, dentro de dos años, la ciudad de Córdoba conmemorará el tricentenario de la muerte de Góngora (1561-1627). En esta página he querido esbozar el retrato –imaginario– de un poeta (p. 64).

La influencia de Góngora alcanza a más: se extiende, principalmente, a la prosa literaria. Y se extiende, aunque parezca extraño a primera vista, a los dominios de la pintura. En la prosa y en la pintura modernas es donde hay que estudiar, sobre todo, la influencia del gran poeta (p. 65).

–«Jorge Manrique», en Azorín, *Al margen de los clásicos*, ed. Santiago Riopérez y Milá, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 123-124:

Jorge Manrique... ¿Cómo era Jorge Manrique? Jorge Manrique es una cosa etérea, sutil, frágil, quebradiza. Jorge Manrique es un escalofrío ligero que nos sobrecoge un momento y nos hace pensar. Jorge Manrique es una ráfaga que lleva nuestro espíritu allá hacia una lontananza ideal. La crítica no puede apoyar mucho sobre una de estas figuras; se nos antoja que examinarlas, descomponerlas, escrutarlas, es hacerlas perder su encanto. ¿Cómo podremos expresar la impresión que nos produce el son remoto de un piano en que se toca un nocturno de Chopin, o la de una rosa que comienza a ajarse, o la de las finas ropas de una mujer a quien hemos amado y que ha desaparecido hace tiempo, para siempre? (p. 123).

–«Un librito de versos», en J. Martínez Ruiz, *Fabia Linde y otros cuentos*, ed. María Martínez del Portal, Murcia, Ateneo Literario de Yecla/Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Yecla, 1992, pp. 135-141:

Todo el mundo sabe que, entre la poesía lírica española moderna, resalta –como un purísimo brillante– el librito *Jardín del divino amor*, de Fray Damián Ovalle, religioso franciscano. Y todo el mundo sabe también, no lo habrá olvidado nadie, que Ovalle murió joven, en plena juventud, a los veinticuatro años. *Jardín del divino amor* se publicó en 1900; dos años más tarde moría el gran poeta; moría en el convento de la Pasión, cerca de Vitoria, donde Ovalle profesara. El convento de la Pasión se halla –lo hemos dicho– no lejos de la capital de Álava; le precede un extenso huerto. Está colocado el edificio muy próximo a la vía de Madrid a París, dando espaldas al camino de hierro. En los primeros días de otoño pasado, una tarde de fines de septiembre, di yo un paseo por los alrededores de Vitoria y llegué hasta el convento de la Pasión. Me detuve un momento en la puerta (p. 135).

[...] Fray Damián, joven, impetuoso, se halla en su celdita. La celdita tiene una ventana. La ventana se abre en la trasera del edificio, y por ella se columbra la vía. La vía está cerca. Se ven, con todos sus pormenores, pasar vertiginosos los trenes. Por las mañanas, por las noches corren los trenes, frente a la ventana, sobre los brillantes rieles. Estos rieles que pasan por aquí llegan a Madrid; llegan a la frontera de Francia. Fray Damián se ha inclinado ante una

blanca hoja de papel; va escribiendo rengloncitos cortos con un ligero son de la pluma. Ya es de noche; el convento se halla en profundo sosiego. De pronto rasga los aires un profundo silbido... Cruza rápido un tren; la luz vivísima de las ventanillas ilumina el campo. Se rompen un instante las tinieblas. Fray Damián se estremece todo. Ese tren vertiginoso es el misterio, el renombre, la gloria. Ese tren va a Madrid; va a París. La mano del religioso, que estaba escribiendo –escribiendo rengloncitos cortos–, ha tembloteado. Fray Damián se ha levantado y ha ido a colocarse en la ventana (p. 137).

Antes de cualesquiera otros análisis, nos gustaría comentar brevemente estos tres textos:

«Un retrato imaginario».

Son multitud los momentos en los que Azorín presta atención a Luis de Góngora en su extensa producción literaria y periodística. Pero en esta ocasión, aparecen reunidas la alusión explícita al deseo de retratar al poeta cordobés, la relación recurrente de dicha técnica con el arte pictórico y la peculiaridad sorprendente de las líneas finales.

«Jorge Manrique».

En este fragmento del texto dedicado al autor de las *Coplas*, nuestro escritor realiza el retrato magistral, el que traslada de manera sintética a través del uso metafórico la personalidad del retratado. Ante todo, se nos queda grabado ese signo de identificación con la Muerte en la frase “Jorge Manrique es un escalofrío ligero...”

«Un librito de versos».

No sabemos bien si este Fray Damián Ovalle tiene existencia real. No sería la primera vez que Azorín intenta rescatar a un artista, a un escritor, a un poeta. El mecanismo que utiliza a menudo da por supuesto que el lector conoce y aprecia a tal personalidad. Su retrato, pues, puede permitirse insistir en alguna particularidad significativa, sin necesidad de recurrir a la descripción minuciosa de rasgos físicos y morales. Aquí, desde el principio, el mecanismo goza de singular explicitud: «Todo el mundo sabe que, entre la poesía lírica moderna, resalta –como un purísimo brillante– el librito *Jardín del divino amor*, de Fray Damián Ovalle». En este texto tan ilustrativo de la manera azoriniana de retratar puede destacarse otro fragmento en el que vemos cómo el autor recrea una escena protagonizada por el personaje retratado. Esa escena, que combina la figura del fraile franciscano con el paisaje cercano a su celdita conventual, atravesado por el cruce rápido de un tren, resume el estado espiritual del personaje y el afán del mismo por intentar atisbar aquel mundo que no le es perceptible desde su ventana y que intuye que podría ser conocido velozmente a través de la ventanilla de un vagón de ferrocarril.

Los retratos de poetas que escribe Azorín a lo largo de sus libros son variopintos. En el siguiente repaso podemos hacernos una idea de la importancia de los mismos dentro de su galería general retratística, de la práctica de una técnica que ayuda a elaborar un tipo de personaje peculiar y de la pericia en uno de los recursos más tradicionales de la descripción, forma discursiva en la que se reconoce habitualmente al escritor levantino como un maestro.

NOVELA

Félix Vargas.-

«Prólogo»

Hay dos momentos en el prólogo a *Félix Vargas*, obra que Azorín subtitula muy intencionadamente «Etopeya», en los cuales el escritor nos desvela algunas claves de lo que es práctica habitual en sus presentaciones de personajes. Azorín juega frecuentemente con el perspectivismo y con el comportamiento variable del retratado. En el caso de la figura del poeta ese recurso es utilizado de forma muy similar a cómo se indica en esos dos momentos.

Por un lado, el autor afirma que «la imagen que no corresponde a la realidad exterior –agrandando las cosas, deformándolas– [...] traduce una realidad intrínseca» (*OE*, t. I, p. 781). Es decir, no importa la presentación desenfocada –incluso podríamos exagerar, abstracta– si se consigue transmitir la verdad interior del retratado. Por otro lado, las últimas palabras del prólogo insisten en la idea, el hecho de que el uso de la «ambivalencia de las imágenes» hace «visible» la «dualidad de una situación psicológica» (*OE*, t. I, p. 782).

En algunos capítulos de *Félix Vargas* (X, XIII y XXX, principalmente) se pone en práctica lo adelantado en el prólogo. En el XIII («Desde el fondo del tiempo») asistimos a un curioso fenómeno. El poeta, Félix Vargas, se nos va configurando al focalizar la atención en su mirada («discreta, cauta, respetuosa...», *OE*, t. I, p. 806) que a la vez está construyendo el retrato de Andrea, mujer que está junto a él («Sus ojos, claros y anchos; sus mejillas, tersas; su cuello, finamente torneado; su busto, ligeramente henchido...», *OE*, t. I, p. 806). Pero el más fiel desarrollo de lo apuntado en el prólogo respecto a la posibilidad de hacer visible la «dualidad de una situación psicológica», lo tenemos en el capítulo XXX («Disgregación del alma»), en donde el narrador llega a escribir: «Por primera vez, desde hace años, la doble personalidad de Félix» (*OE*, t. I, p. 835).

El escritor.-

Aquí contamos con reflexiones azorinianas que valen para conocer su voluntad de estilo y que, asimismo, pueden extrapolarse al caso del ejercicio retratístico. El

gusto por todo lo relacionado con la pintura y los pintores, nos hace asomarnos al rico mundo plástico que Azorín ofrece a través de su escritura. Es destacable lo que dice admirar en el pintor: «No tanto [...] la pintura misma como la psicología» (*OE*, t. I, p. 1060).

Dávila es el poeta que sirve como personaje central de esta novela. Para describirlo a él, describe su escritura («su letra es clara, fina y ancha», *OE*, t. I, p. 1073) y, sobre todo, presenta como sorprendente el hecho de que «Dávila puede escribir con estrépitos y con interrupciones» (*OE*, t. I, p. 1073); esa facultad es la antítesis del modo querido por Azorín para la creación literaria («el sosiego y el silencio», *OE*, t. I, p. 1073), que, en tantas ocasiones, recrea como ambiente circundante a sus retratos de poetas, escritores y artistas, en general. Hay una referencia a un poeta de existencia histórica, Quintana. Curiosamente, su aparición textual es a través de la contemplación de su retrato y esa imagen necesita una conversión lingüística para enfatizar el conjunto de rasgos que nos caracterizan al poeta romántico: «ya setentón, pulcramente vestido de frac, con mítica camisa y corbata de lazo blanco. Su faz era plácida, casi jovial» (*OE*, t. I, p. 1075).

Capricho.-

En *Capricho* se sitúan algunas de las más atinadas ideas azorinianas sobre la construcción de personajes y sus correspondientes retratos. Es muy significativo el hecho de que la Primera Parte de la obra se titula «El problema y los personajes». Lo relativo al poeta se inserta en un tipo de mitología simbolista. Pero aquí, lo más reseñable es lo que encierra el diálogo que se entabla también en la primera parte (*OE*, t. I, p. 1198) en el que Azorín parece que nos desvela cuál es su «anhelo» y su técnica para acercarnos a una personalidad, más si cabe si se trata de una personalidad artística:

—¡No da usted sensación concreta!

—Cabalmente: ni pinto la figura del personaje, ni doy su nombre, ni hablo de su condición social. Y ello con razón evidente; para hacer más visible el anhelo hacia lo infinito he procurado escamochar de lo real todo lo adherente, hasta dejar escueta la idea.

La isla sin aurora.-

El misterio, por una parte, y la reflexión, por otra, acerca de los géneros literarios presentan variadas facetas en una de las novelas azorinianas más reivindicadas en los últimos años, *La isla sin aurora*¹³. En el capítulo II («Soñaba que soñaba») asistimos a uno de los retratos de poeta construidos a partir de la sugestión motivada por la lectura de otro poeta; en este caso, Shelley:

Sudor frío bañó la frente de nuestro poeta al recordar tales versos. También a él podían devolverse las ideas. Sin ideas, imposible ser poeta (*OE*, t. I, p. 1295).

En el capítulo XXXII («El lago») encontramos al poeta-personaje preguntándose por su propio retrato:

¿Quién está retratado ahí ahora? ¿Soy yo o no soy yo? Al contemplar esa imagen deformada de mí mismo, veo que mi personalidad no es la que yo creo [...] La otra personalidad mía es la que está ahora retratando misteriosamente este lago [...] Conocerse a sí mismo es el principio del dominarse (*OE*, t. I, p. 1363).

Salvadora de Olbena.-

El capítulo XVII de *Salvadora de Olbena* lleva por título «El retrato». Trata de cómo Ardales hace pruebas para conseguir el mejor marco que rodee el retrato de la protagonista de la novela. Por boca del personaje, Azorín nos proporciona otro de los presupuestos con que debe contarse para elaborar retratos. Muchas veces la excesiva escenografía impide captar la fuerza de la expresión que queremos reproducir (*OE*, t. I, p. 1496):

Salvadora no descollará tanto junto a una masa de ramaje como estando sola.
—¿Y dónde quieren ustedes que hagamos el retrato? —dice Ardales.

El personaje-poeta de esta novela es Silvestre Velasco, en cuyo caso el nombre propio es simbólico.

ENSAYO

España.-

En el ensayo *España* Azorín incluye dos retratos de carácter muy distinto. El primero es el de Carlos Rubio en un artículo, cuyo título es ese nombre precisamente. El segundo es el de un hidalgo en el artículo «Lo fatal». Carlos Rubio es un «distinguido escritor» que, al final del texto, Azorín nos desvela como fallecido en 1871, aludiendo a la necrológica correspondiente publicada en el diario bonaerense *La Nación*. En el retrato de Carlos Rubio, nuestro autor se esmera en describir algunos rasgos físicos y de atuendo, pero el canon respectivo queda en suspenso al no seguir la descripción en orden descendente como recogen las preceptivas desde la Antigüedad clásica:

Carlos lleva una americana rota, sobada; sus pantalones, sin forma, mal ceñidos, parece que a cada momento van a deslizarse hacia el suelo y muestran en sus extremidades unos flecos llenos de barro; las botas de Carlos están deslustradas, polvorientas, medio rotas; y en torno del cuello de nuestro amigo, tapando a medias una camisa negruzca y ajada, se anuda un pañuelo de seda que hace tiempo fue blanco [...] (*OE*, t. II, p. 552).

En «Ló fatal» Azorín nos retrata a un hidalgo a través de dos retratos muy conocidos, uno literario y otro pictórico. El retrato literario lo realizó Góngora en uno de sus sonetos: «El poeta habla de un ser a quien no nombra ni de quien nos da señas ningunas». El glosador del poema gongorino pregunta atinadamente: «¿Quién es ese hombre que el poeta ha pintado en sus versos?» (*OE*, t. II, p. 667). Y prosigue: «Entonces fue cuando un pintor hizo su retrato» (*OE*, t. II, p. 668). Parece como si Azorín quisiera subrayar la sugestión creada por el retrato literario y delimitación objetiva que se espera del retrato plástico. La cita culta nos ofrece la segura pista para cualquier persona con cierta formación: «Se cree generalmente que no fue otro ese pintor sino Doménico Theotocópuli, llamado *el Greco*». El círculo se cierra al término del texto, al volver a la elaboración de un casi naturalista retrato literario:

El hidalgo aparece en el retrato con la cara buida, alargada; una barbilla rala le corre por las mandíbulas y viene a acabar en punta sobre la nítida gorguera; en lo alto de la frente tiene unos mechoncillos cenicientos. Sus ojos están hundidos, cavernosos y en ellos hay —como en quien ve la muerte cercana— un fulgor de eternidad (*OE*, t. II, p. 668).

Lecturas españolas.-

En *Lecturas españolas* aparece de nuevo el poeta que retrata y vuelve a ser Góngora («Garcilaso y Góngora», *OE*, t. II, pp. 732-733):

Góngora retrata o hace hablar a algunas mozuelas en esas poesías. Y su atractivo estriba en un dejo suave de melancolía junto con una nota de sensualidad y picarismo [...]

A Góngora bástanle cuatro rasgos satíricos, trazados como al desgaire, para darnos una visión de la sociedad o para esbozar el retrato de un personaje.

Clásicos y Modernos.-

Uno de los retratos más completos y cabales que realiza Azorín de un poeta es, sin duda, el de Jovellanos. Además, este caso es el de una pieza de magistral crítica literaria. Se trata del texto que con el inopinable título de «Un poeta», incluye nuestro autor en uno de sus libros ensayísticos más famosos, *Clásicos y Modernos* (*OE*, t. II, pp. 829, 832 y 833):

Un anciano se halla frente al mar en esta costa cantábrica. Está pensativo; atalaya la inmensidad. Sus ojos fulgen de bondad e inteligencia. Su cara limpia, cuidadosamente afeitada, remata en una redonda y suave barbilla [...] Ha escrito mucho [...] La poesía le encanta; numerosas poesías han salido de su pluma. Poeta es, ante todo, este anciano [...]

Nuestro poeta romántico se halla frente al mar en esta costa cantábrica. Sus ojos, tristes y rasgados, contemplan la inmensidad azul, verdosa, glauca.

Todavía, antes de morir lejos de esta su ciudad natal –que él ama tanto– ha de sufrir una amargura más sobre las numerosas ya sufridas [...]

Vivió don Melchor Gaspar de Jovellanos sesenta y siete años. Murió en 1811.

En otro artículo del mismo libro, «Los pintores», Azorín nos da la clave para entender su afán por situar a los artistas que retrata y, especialmente, a los poetas, en su lugar de trabajo, en el aislamiento que para él requiere la creación, alejada de la recepción exitosa o no: «Trabajamos en el silencio con más pasión, con más fe, con más entusiasmo, con más grande y más incontrastable intensidad» (*OE*, t. II, p. 874).

«El paisaje en la poesía» es un fino análisis de la obra de Antonio Machado. La figura y la obra del gran poeta sevillano fueron objeto de atención y estudio en diversos textos de Azorín que, si bien no lo incluyó en la primera nómina proporcionada en el cuarto artículo de su serie «La generación de 1898», publicado en *ABC* en febrero de 1913, sí que lo hizo posteriormente. Pero en esta ocasión –y por ello nos interesa aquí y ahora– repara en Antonio Machado a partir del retrato que hace de él Rubén Darío. Es un retrato sobre el que la crítica ha vertido ríos de tinta; destaca el artículo dedicado al mismo por Luisa López Grigera¹⁴. Azorín subraya cómo Rubén ha radiografiado al poeta andaluz que acaba de publicar su libro más nombrado, *Campos de Castilla*:

Rubén Darío, en su retrato de Machado, ha tenido una de sus genialísimas intuiciones... un hombre que fue (*OE*, t. II, p. 889).

En el artículo «El segundo Campoamor», además de distinguir dos etapas en la producción literaria de Don Ramón, Azorín lleva a cabo el retrato etopéyico más ceñido del poeta asturiano, el primero, el más atractivo según él: «El primer Campoamor es el poeta, delicado, generoso, innovador, progresivo, odiador de prejuicios y rutinas» (*OE*, t. II, p. 941).

Los valores literarios.-

Los valores literarios es otro ensayo que ofrece variados acercamientos a la elaboración retratística por parte del escritor monovero. Desde preguntarse por «¿cómo han visto los pintores y dibujantes Don Quijote?» en el artículo «Heine y Cervantes (II)», hasta llegar a discernir los tipos básicos de poetas en el texto que dedica a «Don Juan Valera». En el primero nos viene a decir a partir de su estudio de la iconografía quijotesca que es preferible para trasladar la esencia del personaje prescindir algo más de las notas relacionadas con lo aventurero y recalar en la expresión de los estados espirituales. En «Don Juan Valera», nuestro escritor –que no sentía gran simpatía por el autor cordobés–, enfrenta dos posibles formas de concebir la escritura poética. Para Azorín, sólo los que practican una de ella son poetas esenciales:

A un lado están los artistas de la laya de un Carlyle, de un Flaubert y de un Leopardi; los artistas inquietos, tormentosos, obsesionados por la Idea. A otro lado se hallan los escritores amenos, agradables, áticos, irónicos. Sólo los primeros son grandes y perdurables. Han sentido y hacen sentir. Han amado y hacen amar. Han sido poetas y hacen soñar (*OE*, t. II, p. 1141).

La misma técnica, muy recurrente en Azorín, de retratarnos otro poeta describiendo un retrato pictórico la vemos usada en «Piferrer y los clásicos» (*OE*, t. II, p. 1156):

Pablo Piferrer murió a los treinta años. En sus retratos le vemos con una faz ovalada, un bigote caído y una barba encrespada y primeriza; lleva un anchuroso, abierto y doblado cuello blanco, como los que nos muestran en sus efigies Byron y Shelley.

Una hora de España.-

En *Una hora de España* pueden leerse dos nuevas formas de ofrecer la imagen del poeta. En el epígrafe titulado «El estilo» se sintetiza, sobre todo, el mecanismo de composición del poeta popular por antonomasia, Lope de Vega, obteniéndose así su retrato literario más útil y, a la vez, esencial, el que nos desvela la fórmula magistral de dicho autor: «Lo primero en el estilo es la claridad. Quien piensa claramente escribe claramente».

En «El aposento del poeta» asistimos a la utilización de un recurso que Azorín frecuente a menudo. La imagen del retratado la va construyendo al describir en nuestro caso cuáles son las lecturas del poeta, el sitio en donde escribe sus versos, etc. El autor llega incluso a proponer ese «retrato» en ausencia del retratado. En conexión con la estética simbolista, importa el sugerir para que seamos nosotros mismos, los lectores, los que diseñemos el gabinete del escritor, veamos cuáles son sus útiles de escritura, cuáles son los libros que llenan sus estanterías, qué ambiente incita a la creación literaria.

Los Pueblos.-

«La muerte de un amigo: Sarrió» es un texto que nos ofrece a uno de esos artistas y escritores casi anónimos que Azorín intenta rescatar o que le sirven simplemente para reivindicar su actividad. Se trata de Sarrió, que es uno de los personajes mejor caracterizados de toda su producción, personaje, además, que nos aparece en distintas obras (*Antonio Azorín, Los Pueblos*). Sarrió es el paradigma del artista que pasa sin pena ni gloria, que no queda incorporado a la fama, a la posteridad. De él, sobre todo, nos transmite Azorín cualidades psíquicas y virtudes morales; también el aprecio con el que le regalan sus paisanos. Pero aquí contamos con uno de los retratos más prosopopéyicos:

Él era alto y recio; él tenía un bigote pequeño y una mosca; él llevaba un chaleco de ancho escote, con los tres primeros botones siempre desabrochados; él usaba –y este era su más típico distintivo– una gruesa cadena de plata, con una enorme muletilla atravesada en uno de los ojales altos del chaleco [...] (OE, t. II, pp. 1603-1604).

En el apéndice del tomo II de las *Obras Escogidas* (Espasa-Calpe) hay un apartado titulado significativa, a la vez que irónicamente, «Retratos de algunos malos españoles y de un mal español honorario». Aparte del sarcasmo que supone referirse a Cervantes como ese «mal español», tenemos entre las filas de «algunos malos españoles» a dos destacados poetas: Fray Luis de León y Lope de Vega. En el caso del primero, nos encontramos con el intento de ruptura con la imagen tradicional que se nos da del catedrático salmantino:

¿Cómo ha nacido el tópico de la ‘serenidad’ de fray Luis? [...] Ningún artista menos sereno, menos ecuánime que fray Luis [...] Y no es ecuánime el poeta, afortunadamente. Gracias a su ardimiento, a su ímpetu, a su pasión, ha podido fray Luis escribir los magníficos versos que todos admiramos (OE, t. II, p. 1619).

En el segundo caso, Azorín enfrenta dos retratos de Lope, uno pictórico y otro derivado de un punto de vista crítico-literario. El resultado es curioso, puesto que para nuestro autor prevalece el Lope que nos llega a través de los versos de sus *Rimas sacras*, frente al grabado por Perret:

No podía faltar en esta breve galería la efigie [...] de nuestro gran Lope de Vega [...] ¿El del retrato grabado por Perret, huesudo, duro, enérgico, con mirada de hombre que un segundo después va a acometer? ¿El Lope de Vega, por el contrario, de las *Rimas sacras*, versos de honda emoción, lo de más emoción tal vez que ha hecho Lope de Vega, versos que son a Lope lo que la Sagesse a Verlaine? (OE, t. II, p. 1620)

TEATRO

También en el teatro, aunque menos, contamos con retratos de poetas. Uno de ellos lo hallamos en *Lo invisible*, en donde la vulnerabilidad del poeta romántico queda fielmente expresada. La figura de Rilke es retratada por el alicantino con unas breves pero intensas pinceladas, que adquieren mayor relieve e impacto en el receptor al conocer que al modelo le ha llegado la muerte (OE, t. III, p. 123).

CUENTOS

Son los cuentos la verdadera mina de retratos escritos por Azorín. Si nos ceñimos, como es nuestro cometido, a los retratos de poetas, podemos señalar algunos de los más logrados en los siguientes títulos: «El reverso del tapiz», «Las tres pastillitas», «Los niños en la playa», «Un librito de versos», «La caja de plata», «Las sirenas» (*Blanco en azul*), «La ecuación» (*Blanco en azul*), «La fama póstuma» (*Fabia Linde y otros cuentos y Cada cosa en su sitio*).

En los cuentos, Azorín construye varios personajes que califica de poetas: Eladio Parra («Las sirenas»), Pablo Mansilla («Las tres pastillitas») o el trasvasable (véase la novela del mismo título) Félix Vargas («El reverso del tapiz», «Los niños en la playa»).

A través de «El reverso del tapiz» asistimos al proceso de creación que sigue el poeta Félix Vargas. A partir de la imagen de «los telares de la eternidad» de Saavedra Fajardo, Azorín nos enreda con un juego de espejos el devenir del protagonista. En la trama del relato «el personaje que ha imaginado Félix Vargas es decididamente un poeta; esto es cosa resuelta; tendrá así su figura un ambiente de delicadeza, de finura, en contraste con el terrible destino que le aguarda». El narrador llega a superponer hasta tres «espectáculos» en un mismo «momento»:

De una parte, el verdadero poeta, echado en la cama, contempla el cielo y piensa en la creación literaria; de otra, los dos personajes ficticios, el otro Félix y el obrero de Albacete, van cada cual realizando sus actos sincrónicamente, como en el mecanismo de un reloj; y, finalmente, en la región de la eternidad, unas manos finas, etéreas, delicadísimas, van tejiendo en silencio un tapiz (*OE*, t. III, p. 486).

La clave de la arquitectura discursiva queda expresada explícitamente cuando afirma: «El poeta, el verdadero, lleva su pensamiento a otro asunto. Provisionalmente, el cuento está construido; después vendrán los detalles» (*OE*, t. III, p. 487).

En «Las tres pastillitas», el poeta Pablo Mansilla parece actor de sucesivas secuencias cinematográficas que, además, resultan ser estadios de un mismo sueño:

Pablo Mansilla, el poeta, estaba leyendo en su despacho (*OE*, t. III, p. 497).

Se levanta muchas veces el poeta antes de que claree el Oriente; de noche todavía enciende, ante la ancha ventana, una lucecita, luego, apenas comienza a clarear —de un modo tan débil!—, la apaga y va viendo cómo el alba apunta en la línea del horizonte (*OE*, t. III, p. 498).

Ahora Pablo Mansilla se levanta de su hondo sillón. Y en el mismo momento de ponerse en pie el poeta, la estancia se ilumina con una dulce y vaga claridad [...] Ya ha comprendido el poeta: un ángel, sí; un ángel ha descendido a su despacho (*OE*, t. III, p. 499).

El poeta va en el tren; se encamina hacia el País Vasco. Son las primeras horas de la mañana. El tren se ha detenido en una estación. El poeta acaba de salir de la cabina del *sleeping*; en el pasillo ha visto una señora alta, enlutada (*OE*, t. III, p. 501).

Pablo Mansilla se halla en el vagón del *sleeping* con la cara pegada al ancho cristal. La bella viajera ha descendido en la estación de un pueblecito [...] Pablo Mansilla contempla ansiosamente a la desconocida (*OE*, t. III, p. 502).

El tren ha reanudado su marcha. Pablo Mansilla ha pedido un vaso de agua. Solo en su departamento, ha sacado de la caja de oro una pastillita. Ya la ha disuelto en el agua y tiene cogido el vaso para llevárselo a la boca. El momento es terrible; va a vivir el poeta en una hora, en dos horas, toda la vida de la desconocida (*OE*, t. III, p. 502-503).

Pablo se queda absorto, turbado. [...] Y el poeta siente una profunda angustia. ¡Ah, no! El ensueño no vale más que la acción. Soñar no es vivir (*OE*, t. III, p. 504).

El personaje Félix Vargas transita por varias creaciones azorinianas. En «Los niños en la playa» su aparición es presentada como personaje típico de cuento: «Pues, señor, una vez había un poeta; se llamaba Félix Vargas». En gran medida, la actitud retratada es pasiva: «escucha», «mira»; mientras, por ejemplo, «los tertuliantes charlan». La jornada del creador se reparte entre la labor de escritura —«El poeta trabaja a primera hora de la mañana»— y la contemplación de una dama: «Plácida Valle habla, y el poeta, tendido en una larga silla, se incorpora un poco, la mira, la escucha en silencio, embelesado» (*OE*, t. III, p. 518).

MEMORIAS

También los libros memorialísticos nos ofrecen algunos retratos de poetas. Destaco tres de manera especial. El primero pertenece a *Valencia* y es «LXVII. Querol»; algunos fragmentos nos ponen delante de un poeta vencido por el tiempo, la gran preocupación azoriniana:

A Querol le veo literariamente a través de sutil neblina [...] Deseo dejar la figura del sensitivo Querol en su ambiente propio. El poeta está en Bétera, y al relatar sus impresiones se dirige, en bella epístola, a sus hermanas [...] El declinar físico de Querol fue doloroso [...], y el poeta se sentía débil, como un niño pronto a romper en llanto, en este crepuscular vespertino, que anunciaba el acabamiento de su vida (*OE*, t. III, pp. 908-909).

Los otros dos retratos de poetas están incluidos en *Madrid*. Se trata de «XI. Rubén Darío» y de «XXXIV. El poeta sin nombre». A Rubén nos lo pinta como

extremadamente sensible y situado en la penumbra una tarde de verano en la que fue a visitar al nicaragüense a San Esteban de Pravia. La caracterización que nos hace de él Azorín subraya la «bondad indulgente y comprensiva» de la última etapa de su vida. Por su parte, en «El poeta sin nombre» asistimos a todo un conjunto de ingredientes que conforman muchas de las piezas azorinianas. Parece que reivindica a un poeta no incluido en el canon, Francisco de la Torre. De todas formas, el nombre no le preocupa y a partir de unas primeras elucubraciones pasa a construir un retrato –otro ingrediente habitual– a partir de la visión de un lienzo:

Como puede tener muchos nombres, no tiene ninguno. Y el ideal para un verdadero poeta es no tener nombre [...] El poeta sin nombre es el poeta que todos llevamos en el corazón [...] En un jardín abandonado [...], se halla el poeta sin nombre [...] Han ido acaso a la lírica desde los lienzos del pintor. [...] el caballero, un caballero español, vestido de negro, con su sombrero de copa, va paseando lentamente. Y de tarde en tarde, con ademán instintivo se lleva la mano a la corbata de peto en que fulge un perla (pp. 1.005-1.006).

El retrato de poetas abarca toda la producción literaria de José Martínez Ruiz «Azorín» y muchas veces asistimos, tanto a verdaderos metarretros, como a disimulados autorretratos. Comprobamos su presencia en las novelas (*La isla sin aurora* es, sin duda, el caso más destacado al respecto), en los ensayos (algunos como *Al margen de los clásicos* o *Lope en silueta* –este último de significativo título a nuestro efecto– nos ofrecen ejemplos brillantes de su sensibilidad retratística), en el teatro, en los cuentos, en las memorias y en otros textos varios.

Con motivo de la concesión del joven Premio Leteo (León) al hoy en día muy polémico escritor Martin Amis –calificado como *l'enfant terrible* de la literatura británica–, se han publicado en la prensa diversas declaraciones suyas. Si cito para terminar una de esas declaraciones (al diario *El País*, 25-11-2007) es porque nos permite ver cómo el pensamiento poético que arranca con el Romanticismo, que asienta firmemente el Simbolismo y del que Azorín nos da cumplida muestra a través, entre otros, de sus retratos de poetas, es puesto en evidencia y sugiere la cuestión de si continúa siendo el más válido para contribuir a la ansiada educación en la sensibilidad que tanto se echa de menos en nuestra época. Tras lanzar en Segovia (Festival Hay de 2006) un juicio funerario sobre la poesía, Martin Amis ha matizado ahora que coincide con su padre (el gran Kingsley Amis) en que «la poesía es la forma más noble de creación con el lenguaje, pero es un género cuya función es detener el tiempo, parar el reloj. Eso, en estos tiempos en que nuestros instintos nos llevan a movernos rápido, no la hace compatible con el presente». Tal vez, ese frenazo lo pudo dar Azorín, pero –visto ahora– podemos concluir que era necesario y propició un nuevo modo de concebir el lenguaje, de urdir el idioma haciendo que desde su componente lírico lo plástico y lo musical (rítmico) entrelazados imprimieran, tras

el parón o la ralentización, una nueva marcha. La práctica del retrato (muchas veces, metarretrato y autorretrato) acrecentó probablemente ese proceso y no hay más que pensar en las técnicas literarias que se han ido sucediendo desde entonces.

BIBLIOGRAFÍA

- Azorín, *Obras Escogidas*, coord. Miguel Ángel Lozano, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, 3 vols.
- Carles Bastons i Vivanco, «Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística», en M.A. Márquez *et al.* (eds.), *El retrato literario...*, pp. 109-116.
- José Luis Bernal Muñoz, *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
- Galienne y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra (Cuadernos Arte), 1995³.
- Ezequiel González Mas, *El retrato literario y otros motivos*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico (Cuadernos de Artes y Ciencias), 1973.
- Margarita Iriarte López, *El retrato literario*, Pamplona, EUNSA (Anejos de *RILCE*, nº 49), 2004.
- Luisa López Grigera, «Antonio Machado, retratista», en *Homenaje a Ignacio Elizalde. Estudios literarios*, ed. Roberto Pérez, Deusto, Publicaciones Universidad de Deusto, 1989, pp. 179-184.
- Miguel Ángel Márquez, *Retórica y retrato poético*, Huelva, Publicaciones Universidad de Huelva, 2001.
- Miguel Á. Márquez; Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*, Huelva, Sociedad Española de Literatura General y Comparada / Universidad de Huelva, 2000.
- María A. Salgado, «El (auto)retrato dariano en el contexto de *Cantos de vida y esperanza*», en Alberto Acereda (ed.), *Homenaje a Rubén Darío, Crítica Hispánica*, Pittsburg, XXVII, 2005, nº 2, pp. 19-32.
- Ricardo Senabre, «La cara, espejo del alma: retrato literario y saberes antropológicos», en VV.AA., *Etnoliteratura. Una antropología de lo imaginario*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, pp. 81-89.
- Ricardo Senabre (ed.), *El retrato literario. Antología*, Salamanca, Colegio de España (Col. Patio de Escuelas), 1997.

APÉNDICE: RETRATOS AZORINIANOS DE POETAS

A continuación se ofrece una breve antología de retratos azorinianos de poetas incluidos en títulos no compilados en las *Obras escogidas* de la editorial Espasa-Calpe, que ha sido la guía que más fielmente hemos seguido a lo largo del trabajo para nuestros comentarios.

Crítica de años cercanos (Madrid, Taurus, 1967).-

«Los ángeles», 6-VI-1929

«...Hay junto al poeta como una personalidad translúcida, impalpable, que va guiando su mano sobre las cuartillas; la presencia de este espíritu puro hace transfigurar todo lo que el poeta ve con sus ojos carnales [...] Rafael Alberti se va alejando en una profundidad de luz blanca, resplandeciente [...] navega Alberti en la región de lo inconcreto» (pp. 75-76).

«Rafael Alberti», 16-I-1930

«Con un catalejo anacrónico, en una noche estrellada, vamos resgistrando el cielo de nuestra poesía lírica. Nos detenemos, con profunda delectación, en el astro Rafael Alberti; lo contemplamos largo rato, absortos. Tiene bellas y misteriosas titilaciones verdes, azules, blancas, rojas. Brilla esplendente en la noche callada e inmensa [...] (p. 128).

Y Rafael Alberti se vuelve hacia lo primario, lo fundamental, lo espontáneo; Rafael Alberti se vuelve, con los brazos abiertos, hacia el pueblo [...] (p. 130).

Final. Con el catalejo en la mano, vamos observando, en la noche callada, la evolución del astro esplendoroso» (p. 131).

«Los románticos», 26-VIII-1947

«Ángel Saavedra, el más cordial, el más tratable, el más simpático de todos; su vida, la vida más varia, más tormentosa de todas [...] (p. 171).

Nada altera la serenidad, la conformidad, la jovialidad de Rivas [...] Su pesar, es íntimo, su profundo pesar, es envejecer; no tiene remedio este mal» (p. 172).

Ultramarinos (Barcelona, Edhasa, 1966).-

«Enrique Díez-Canedo», 10-III-1929

«El hombre, en Díez-Canedo, está de par con el literato. Bondadoso, afable, cortés, no falta nunca en los actos de compañerismo [...] (p. 107).

¡*Epigramas americanos!* El poeta, tan sutil, sensitivo y cerebral, erudito y primario, se ha embarcado en un puerto de Europa y ha ido navegando por el inmenso mar [...] Y ahora el poeta –Enrique Díez-Canedo– se ha recogido sobre sí mismo: hay en su espíritu un matiz de melancolía y un tornasol de satisfacción. La

tristeza y el alborozo se maridan en su espíritu, sobre la llanada azul del mar, bajo la bóveda azul del cielo» (p. 109).

«Federico Mistral», 30-XI-1930

«El rasgo fundamental del gran poeta [Federico Mistral], es esta dulce y suave serenidad que él tiene sin proponérselo, sin esfuerzo, sin voluntad de tenerla» (p. 131).

«Paul Valéry», 9-VIII-1936

«...El poeta se acerca al espejo, lo considera tiene ante su brillante superficie un gesto de desdén, desdén, no para el cristal, sino para el marco, y a seguida comienza a quitar de tal encuadramiento ramos, volutas e imbricaciones» (p. 134).

Lope en silueta (Buenos Aires, Losada, 1960).-

«El mayor poeta de España ».

«El poeta ha estado regando, a primera hora de la mañana, las plantas de su jardín. Es una mañana de agosto; pero el poeta se ha enfriado un poco. Cuenta ya setenta y tres años [...] (p. 49).

Tres o cuatro días más tarde Lope Félix de Vega Carpio no existía» (p. 50).

De Valera a Miró (Madrid, Afrodisio Aguado, 1959).-

«Tacto».

«Y este es el caso de Gabriel Miró, sentado ante las cuartillas; el caso de las manos exclusivas, dominadoras, acariciadoras [...] Y, ¡qué raros son los prosistas en quienes predomina el tacto! [...] (p. 204).

Las manos del escritor van tocando, acariciando, los redonditos y suaves cántaros, [...] En Miró, todo eterno en el segundo actual; en el segundo en que sus manos van acariciando y reteniendo las cosas» (p. 206).

Cada cosa en su sitio [Cuentos] (Barcelona, Destino, 1973).-

«El poeta era Eladio Parra [...]»

Y el gran poeta vino al bautizo. Rodeado de la admiración y del cariño de todos, se hallaba sentado ante la mesa; su mano diestra reposaba, con coquetería, en el blanco mantel [...]

El poeta sonrió con bondad; todos le rodeaban; manos finas y blancas se apoyaban en sus hombros; ojos bellos femeninos le miraban con profunda admiración [...] (p. 89)

Y cuando Eladio hubo contemplado un rato al niño, pidió ser llevado a un salón vecino, donde había recado de escribir. Todos esperaban en la puerta. El poeta se recogió un momento, en pausa cómica, y luego salió de la estancia llevando en la mano un sobre.

—¡Aquí está —dijo— el horóscopo de este niño!» (p. 90).

NOTAS

- ¹ Antonio Muñoz Molina, «La invención del personaje», en Marina Mayoral (ed.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990, p. 89.
- ² Ricardo Senabre (ed.), *El retrato literario. Antología*, Salamanca, Colegio de España (Col. Patio de Escuelas), 1997.
- ³ Miguel Á. Márquez, *Retórica y retrato poético*, Huelva, Publicaciones Universidad de Huelva, 2001.
- ⁴ Margarita Iriarte López, *El retrato literario*, Pamplona, EUNSA, 2004.
- ⁵ Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 195.
- ⁶ Galienne Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 9.
- ⁷ *Ibid.*, p. 15.
- ⁸ Pierre Francastel, *El retrato*, p. 233.
- ⁹ *Ibid.*, p. 230.
- ¹⁰ José Luis Bernal Muñoz, *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, p. 62.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 67.
- ¹² Azorín, *Obras escogidas*, coord. Miguel Ángel Lozano, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, 3 vols.
- ¹³ Renata Londero realizó la traducción italiana en febrero de 2006 (*L'isola senza aurora*, Napoli, Liguori Editore) y ha preparado una edición para la «Biblioteca Azorín» de Editorial Biblioteca Nueva que aparecerá en 2008.
- ¹⁴ «Antonio Machado, retratista», en *Homenaje a Ignacio Elizalde. Estudios literarios*, ed. Roberto Pérez, Publicaciones Universidad de Deusto, 1989, pp. 179-184.

Azorín en una «caricatura lírica» de Juan Ramón Jiménez

M^a Ángeles Sanz Manzano
Universidad de Alcalá de Henares, España

José Martínez Ruiz, Azorín, y Juan Ramón Jiménez, «El Andalus Universal», fueron actores y espectadores de una misma época. Ambos nacieron cuando el siglo XIX ya declinaba (Azorín en 1873 y Juan Ramón en 1881) y ambos fueron a morir pasada la primera mitad del siglo XX (Azorín en 1967 y Juan Ramón en 1958). Si por algo se caracterizó el tiempo que compartieron novelista y poeta fue por la agitación que afectó a todos los órdenes de la vida. Acontecimientos históricos, movimientos estéticos, corrientes filosóficas surgían y se sucedían de manera acelerada y violenta¹. Juan Ramón, a quien todavía no se le ha reconocido suficientemente su condición de agudo observador de su época, acertó a entrever la verdadera dimensión de la crisis en la que se hallaba inmerso:

La crisis de esta época hermosa y horrible a un tiempo, en que nos ha tocado vivir por fortuna o por desgracia, no puede considerarse por aislaciones; es completa, ya que se funda en un cambio absoluto de sentidos fundamentales cuyo progreso y regreso se ramifica viciosamente como una ahogadora vejetación, en la segunda mitad del siglo pasado.²

Puesto que se trataba de una «crisis jeneral y total», abarcaba, según señaló el poeta, todós los ámbitos: «el de la reliji3n o teol3jico, el de la belleza o est3tico y el de la verdad o filos3fico»³. Nada parec3a estable y seguro. Ning3n principio, verdad o certeza manten3an su vigencia por mucho tiempo. Jos3 Mart3nez Ruiz, que como Juan Ram3n fue un l3cido testigo de su siglo, supo expresar la fugacidad de todo lo existente con estas palabras puestas en boca de Yuste, el maestro de Antonio Azor3n en *La voluntad*:

La eternidad no existe. Donde hay eternidad no puede haber vida. Vida es sucesi3n; sucesi3n es tiempo. Y el tiempo –cambiante siempre– es la ant3tesis de la eternidad –presente siempre. [...]

Todo pasa. La sucesi3n vertiginosa de los fen3menos, no acaba. Los 3tomos en eterno movimiento crean y destruyen formas nuevas.⁴

Fue necesidad de esta 3poca cambiante y compleja elegir, entre los g3neros literarios que la tradici3n le ofrec3a, aquellos que mejor acertaran a representarla. A juzgar por la frecuencia con que fue cultivado el retrato literario por Azor3n, Juan Ram3n y muchos de sus coet3neos, cabe deducir que fue uno de los g3neros preferidos desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX⁵. Entre g3nero y 3poca se produjo, pues, una relaci3n de compenetraci3n y afinidad. Nunca puede considerarse casual o fortuita la identificaci3n entre un tiempo y una forma literaria⁶. Hay que hallar, pues, las razones que explican la vocaci3n de retratistas de Azor3n y Juan Ram3n. Para ello, es preciso atender a los siguientes puntos:

1º. Visi3n de la realidad que se forj3 la 3poca que ambos compartieron.

2º. Caracter3sticas del g3nero literario del retrato.

3º. Modo en que las caracter3sticas gen3ricas del retrato se adecuaron y ajustaron a la visi3n de la realidad de aquel tiempo.

La 3poca de crisis en que vivieron Azor3n y Juan Ram3n les ofreci3 el espect3culo de un mundo desmembrado, descompuesto, en definitiva, sumido en el caos. Para poder vivir en 3l se hac3a necesario recomponerlo y ordenarlo. Puesto que la raz3n y la filosof3a se hab3an revelado incapaces de acometer esta tarea, la responsabilidad recay3 sobre el arte. Consciente de ello, Juan Ram3n afirm3, en uno de sus aforismos, sentirse llamado a cumplir con su misi3n ordenadora desde la poes3a:

El poeta ha venido al mundo para definirlo, ordenarlo voluptuosamente en belleza, para nombrarlo bello, verdaderamente, para inutilizarle todo lo in3til y salvarle todo lo 3til.⁷

Tambi3n, Azor3n quiso llegar a interpretar y comprender la realidad que lo rodeaba a trav3s de sus muchos art3culos, ensayos y novelas⁸.

En esta empresa com3n, ambos autores coincidieron en recurrir al retrato literario por considerar especialmente adecuadas para su prop3sito sus caracter3sticas gen3ricas⁹. El «procedimiento discursivo» propio del retrato es la descripci3n¹⁰ y,

precisamente, con el acto de describir comenzó la labor ordenadora de Azorín y Juan Ramón. En aquella primera mitad del siglo XX, desfilaron ante la atenta mirada de los dos autores un sinnúmero de figuras borrosas e informes, que se difuminaban y diluían entre la confusión general. Convertir estas imágenes en retratos exigía delimitarlas y definir las. A esta labor se aplicaron durante toda su vida el novelista de Monóvar y el poeta de Moguer, tal y como demuestra el gran número de retratos que aparece en sus obras.

Azorín se inició como retratista en obras de juventud como *Charivari (Crítica discordante)*, publicada en 1897, que acoge «siluetas de maestros y esbozos de jóvenes» del mundillo literario madrileño trazadas con la intemperancia y el atrevimiento propios de los veinte y cuatro años; prosiguió en sus artículos sobre la realidad española aparecidos en el diario madrileño *España* entre 1904 y 1905. En ese mismo año fueron recogidos en forma de libro bajo el título de *Los pueblos* y el subtítulo de *Ensayos sobre la vida provinciana*¹¹. El escritor alicantino fue capaz de perfilar con su pluma los diversos tipos humanos que conoció en el transcurso de sus viajes por tierras vascas y castellanas. Una extensa galería de personajes anónimos se dan cita en estas páginas: «Don Juan, don Andrés, don Rafael» y el resto de respetabilísimos señores que cada año acudían puntualmente a *tomar las aguas* a Cestona¹²; el impenitente trasnochador que no se podía acostar «nunca sin ver la luz del día»¹³; Perico y Lola a los que ni siquiera la más «espesa nevada» les impedía ir a pasar la velada a casa de don Juan y doña María, que les aguardan «sentados ante la chimenea»¹⁴. Aparecen, también, delicadamente dibujadas, las siluetas de dos ilustres personajes de la época: el gran novelista don Benito Pérez Galdós —a quien Azorín fue a visitar a su finca santanderina de «San Quintín»¹⁵— y el insigne político Emilio Castelar, que, hastiado del bullicio de Madrid, buscó en los últimos años de su vida la paz y el sosiego de un pequeño pueblo levantino¹⁶.

El quehacer de Azorín como retratista vuelve a ponerse de manifiesto ese mismo año de 1905 en las crónicas que escribe para el periódico madrileño *El Imparcial* y que, una vez más, acabarían recogidas en dos libros: *La ruta de Don Quijote*¹⁷ y *La Andalucía trágica*¹⁸.

Con *La ruta de Don Quijote*, el escritor de Monóvar amplía su muestrario de tipos castellanos al añadir los retratos de los personajes que va encontrando por el mismo camino que, tres siglos antes, recorriera el inmortal caballero y su no menos célebre escudero. Por Argamasilla de Alba, Puerto Lápice, Ruidera, Criptana o El Toboso, Azorín se tropieza con hidalgos, letrados y labriegos que le recuerdan a sus antepasados de 1605.

La Andalucía trágica es el resultado de su paso por tierras del sur. Las figuras humanas que allí pudo contemplar fueron retratadas en todo su intenso dramatismo. La pluma de Azorín abandonó su trazo sereno para plasmar la tragedia en que vivían

los jornaleros andaluces, atezados por el hambre, la miseria y la tuberculosis¹⁹.

En años sucesivos, el escritor alicantino prosigue incansablemente su peregrinaje por España ofreciendo nuevos retratos de españoles en libros como *España (Hombres y paisajes)* (1909), *Castilla* (1912) o *El paisaje de España visto por los españoles* (1917). Tras la guerra, Azorín continúa retratando a sus contemporáneos en libros como *Memorias inmemoriales* (1946).

Si abundantísimos son los retratos en sus libros de viajes y ensayos, no lo son menos en su obra novelística desde *La voluntad* (1902)²⁰ hasta títulos de madurez como *Doña Inés (Una historia de amor)* (1925)²¹.

Por su parte, Juan Ramón, de quien tanto se sabe como poeta y todavía tanto se ignora como prosista²², llevó a cabo, por los mismos años, una actividad paralela. De ello dan prueba la multitud de retratos que albergan los numerosos libros que componen su extensa obra en prosa²³. El poeta comenzó componiendo con su exquisita prosa lírica las siluetas de los personajes de Moguer —el pueblo donde nació— que más vivamente le impresionaron. En el que es, sin duda, su libro más conocido, *Platero y yo*, publicado por primera vez en 1914²⁴ pero iniciado en 1906²⁵, aparecen ya los primeros ejemplos de retratos: algunos de ellos —como «El niño tonto»²⁶, «La tísica»²⁷, «La niña chica»²⁸ o «El pastor»²⁹— rebosan ternura y comprensión hacia los más débiles; otros —como «Don José, el cura»³⁰ o «Frasco Vélez»³¹—, permiten entrever ya la fina ironía del poeta que no haría más que ir afinándose y puliéndose con los años. En su afán por abarcarlo todo, Juan Ramón quiso incluir también su autorretrato en el capítulo VII del libro titulado «El loco». Así era cómo le gritaban los «chiquillos gitanos» cuando le veían pasear por las calles de Moguer en la inseparable compañía de Platero³².

Al poeta no le fue suficiente un solo libro para dar cabida a la gran variedad de tipos y caracteres que le mostraba su Andalucía natal. Por los mismos años en que se encontraba escribiendo *Platero y yo*, fueron surgiendo en su mente nuevos libros destinados a ampliar su colección de retratos andaluces: *Josefito Figuraciones*³³, *Entes y sombras de mi infancia*³⁴ y *El poeta en Moguer*³⁵.

Juan Ramón abandonó Moguer en 1912 para instalarse a vivir en Madrid de manera permanente hasta que el estallido de la guerra civil, en el verano de 1936, le obligó a emprender el camino de un exilio que habría de ser definitivo³⁶. El concurrido Madrid de aquellos años previos al conflicto ofreció al poeta un interminable muestrario de personajes de la más variada condición: unos habían alcanzado renombre por su obra, sus ocupaciones o sus cargos; otros muchos vivían discretamente, ajenos a toda notoriedad. Los unos y los otros transitaban por aquel Madrid; iban y venían por sus calles, plazas y parques; bajaban y subían de coches y tranvías en incesante trasiego. Una vez más, Juan Ramón necesitó varios libros para configurar este riquísimo fresco de época. Los retratos de personajes ilustres de la Institución Libre de Enseñanza, a la

que tan unido se sintió el poeta³⁷, figuran en algunos de los libros escritos por aquellos años como *Un vasco universal*³⁸, dedicado al eminente científico y médico Nicolás Achúcarro, y *Un andaluz de fuego*³⁹, concebido en honor de Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución y entrañable maestro y amigo del poeta; en otras obras —como *Madrid primero*⁴⁰, *Colina del alto chopo*⁴¹ o *Sanatorio del Retraído*⁴²— los institucionistas se entremezclan con escritores, pensadores y pintores célebres de la época. Tantos fueron los retratos de contemporáneos ilustres que fue acumulando durante aquellos años que decidió reunirlos todos en una obra extensa a modo de amplia galería. Aunque, concebido entre la década de los años 10 y principios de los 20⁴³, el libro no llegaría a publicarse hasta 1942, con el título completo de *Españoles de tres mundos. Viejo Mundo. Nuevo Mundo. Otro Mundo*.

Los retratos de ciudadanos anónimos, sin rostro ni nombre conocidos, fueron destinados por el poeta a los libros *Ala compasiva*⁴⁴ y *Edad de oro*⁴⁵. En este último aparecen también retratados los hijos de algunos amigos ilustres del poeta. Es el caso de las niñas Walusia y Marylín, hijas de Luis Álvarez Santullano, miembro de la Institución Libre de Enseñanza y organizador de las Misiones Pedagógicas⁴⁶; de Solita Salinas, hija de Pedro Salinas⁴⁷, y de los niños Teresa y Claudio Guillén, hijos de Jorge Guillén⁴⁸.

Con su más que demostrada vocación de retratistas, Azorín y Juan Ramón consiguieron ir rescatando del caos imperante a muchos de los hombres y mujeres que habitaron la España de la primera mitad del siglo XX. Pero el género del retrato todavía les brindó una posibilidad más: salvar todas aquellas siluetas de la fugacidad del tiempo y la amenaza de ser borradas y olvidadas. La escritura les confirió un carácter indeleble y permanente, de manera que las siluetas realizadas por los dos autores pasaron a formar parte de la memoria de aquella época⁴⁹.

Aunque Azorín y Juan Ramón dirigieron su mirada hacia unas figuras que estaban insertas en una misma realidad, el enfoque que adoptó cada uno fue distinto. No podía ser de otro modo en una época en que la realidad había dejado de concebirse como absoluta para convertirse en relativa y, sobre todo, subjetiva. Ortega y Gasset se erigió en portavoz de sus contemporáneos al afirmar con toda claridad en 1910:

No existe, por tanto, esa supuesta realidad inmutable y única con quien poder comparar los contenidos de las obras artísticas: hay tantas realidades como puntos de vista. El punto de vista crea el panorama.⁵⁰

Precisamente, este era otro de los grandes alicientes que ofrecía el retrato literario a los dos escritores: les concedía libertad para elegir la perspectiva desde la que contemplar la imagen del retratado⁵¹.

En esta trayectoria paralela y fecunda que recorren Azorín y Juan Ramón como retratistas tuvo lugar un hecho relevante en el año 1915: el retratista Juan Ramón convierte al otro retratista, Azorín, en su retratado. Una prosa fechada en ese año

y destinada al libro de retratos *Españoles de tres mundos*, así lo demuestra⁵². Cabe preguntarse, entonces, cuáles fueron las razones que llevaron al poeta a fijar su mirada en el novelista.

Para averiguarlo, es necesario retrotraerse hasta aquel año. Juan Ramón se encontraba viviendo en Madrid. Había fijado su domicilio en la Residencia de Estudiantes, desde que en 1913, su director, Alberto Jiménez Fraud, le invitara a ocupar una de sus habitaciones. El poeta, que contaba por entonces con 34 años de edad, atravesaba uno de sus periodos creativos más fecundos. A ello contribuían, sin duda, el ambiente de paz y silencio que se respiraba en las estancias y jardines de la Residencia y el estímulo que para el poeta suponía el trato asiduo con las personalidades más destacadas del pensamiento, la ciencia, el arte y, por supuesto, la literatura⁵³.

De aquellas fechas data una carta enviada por Juan Ramón a su madre, Doña Purificación Mantecón. La misiva iba acompañada de una fotografía en la que aparece el poeta junto a José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal y el propio José Martínez Ruiz, Azorín, que por entonces pasaba ya de los cuarenta años⁵⁴. La instantánea recoge una de tantas reuniones que se celebraban a diario en la Residencia de Estudiantes, convertida a la sazón en el centro cultural más importante de la capital.

De este testimonio gráfico se infiere que antes de retratar al escritor de Monóvar, el poeta de Moguer había frecuentado su trato⁵⁵. Para definir con exactitud la relación que ambos escritores mantenían en 1915, conviene recordar algunos hechos significativos. Fue Juan Ramón quien, junto con Ortega y Gasset, organizó el homenaje en honor a Azorín que se celebró el 23 de noviembre de 1913 en los jardines de Aranjuez para reparar el agravio del que había sido víctima el escritor alicantino al negársele una plaza en la Real Academia Española de la Lengua. En opinión del poeta andaluz, el novelista merecía esa distinción por ser «un gran escritor» pero, según le explica a su hermano Eustaquio en una carta, se comprendía que finalmente ocupase el sillón el ministro de Estado, Navarro Reverter, que carecía de toda valía literaria porque, a su juicio, «la Academia es una institución política y, generalmente, no es la justicia la que triunfa»⁵⁶.

Para que este homenaje no quedase en el olvido, la Residencia de Estudiantes publicó en 1915, bajo el título *Fiesta de Aranjuez en honor a Azorín*, un libro conmemorativo en el que quedaron recogidos los poemas y discursos pronunciados en aquel emotivo acto por todos los participantes, además de la lista completa de asistentes y de los telegramas y cartas de adhesión enviados por quienes no pudieron estar presentes⁵⁷. La edición estuvo al cuidado del propio Juan Ramón que por entonces ocupaba el cargo de director de publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Además, el andaluz aprovechó su nuevo puesto para editar en aquel mismo año de 1915 dos obras de Azorín: *El licenciado Vidriera* y *Al margen de los*

clásicos. El escritor de Monóvar, agradecido por el esmero que puso el poeta en la edición de estas dos obras, le dedicó el último de los libros citados con las siguientes palabras: «A Juan Ramón Jiménez, poeta predilecto, con un abrazo cordial». En 1916 Juan Ramón se encargaría de la edición de otra obra azoriniana más: *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*.

En la Casa-Museo Azorín se conserva la abundante correspondencia que intercambiaron poeta y novelista durante aquel tiempo de intensa colaboración literaria. Juan Ramón informaba puntualmente a Azorín —entonces diputado a Cortes, primero por Puenteareas (Pontevedra); después por Sorbas (Almería)— de los pormenores de la edición de sus libros; Azorín contestaba con diligencia, bien para darle su conformidad, bien para proponerle algunas sugerencias⁵⁸.

De lo dicho se colige que la relación que mantenía Juan Ramón con Azorín cuando realizó su retrato literario era de estima personal, de admiración por su obra literaria y de afinidad estética e ideológica. Por todo ello, el poeta situaba al escritor de Monóvar entre los hombres de más mérito de su tiempo. La alta consideración que le merecían su figura y su obra fue el motivo que le impulsó a realizar su retrato en 1915.

Juan Ramón había iniciado la escritura de *Españoles de tres mundos* tan solo un año antes, en 1914, y la prolongaría hasta 1940⁵⁹. Escribir sus libros, ya fueran en prosa o en verso, en periodos tan largos de tiempo era habitual en el poeta. En el transcurso de este dilatado proceso de creación, Juan Ramón, que con razón se llamaba a sí mismo «metamorfoseador»⁶⁰, iba cambiando los aspectos esenciales del libro: intención, título, estructura, índices; además, corregía los textos una y otra vez⁶¹. Así ocurrió con su libro de retratos.

La prosa dedicada a Azorín debe enmarcarse, pues, dentro de la primera fase de creación de la obra. En esta etapa inicial el poeta tenía la intención de componer un libro integrado exclusivamente por retratos de «héroes españoles» del presente y algunos del pasado⁶². Por eso, uno de los primeros títulos que pensó para el libro fue el de *Héroes españoles variados*⁶³. En el «Epílogo» de la obra, Juan Ramón ofrece su particular definición de «héroe»:

Llamé héroes a los españoles que en España se dedican más o menos decididamente a disciplinas estéticas o científicas.

Ambiente inadecuado, indiferente, hostil como en España, no creo que lo encuentre el poeta, el filósofo, en otro país de este mundo [...].

Ruido, mala temperatura, grito, incomodidad, picos, necesidad de alternación política, falta de respeto, pago escaso, etc., todo contribuye a que el hombre interior español viva triste [...].

Como en los tiempos de Larra (lugar común ¿verdad? sí, sí, ya lo sé) hoy y en todos los tiempos seguramente, escribir, pintar, filosofar, esculpir, mirar los astros, crear o investigar en suma, es en España llorar.⁶⁴

A juicio del poeta, Azorín reunía en su persona todo este compendio de virtudes heroicas: dedicación plena a una «disciplina estética» que, en su caso, era la escritura; fortaleza frente al ambiente hostil que le rodeaba ejemplificado, sobre todo, en el desprecio de la Real Academia; resistencia ante las penurias económicas y perseverancia para proseguir, pese a todo, con su labor literaria. Tan claramente observó el temple de un héroe moderno en el escritor de Monóvar que su retrato fue uno de los que primero escribió junto con los de otros ilustres contemporáneos como Francisco Giner de los Ríos⁶⁵, Manuel Bartolomé Cossío⁶⁶ y Ricardo Rubio⁶⁷, vinculados todos ellos a la Institución Libre de Enseñanza y a la Residencia de Estudiantes.

Una vez hallados los motivos que impulsaron a Juan Ramón a escribir el retrato de Azorín, es menester abordar su elaboración literaria. Como primera exigencia estética, el poeta se impuso la originalidad. Aspiraba a que todos sus retratos fueran innovadores, distintos a los escritos por sus predecesores en el cultivo del género. Juan Ramón, que desde su juventud fue un lector voraz⁶⁸, conocía bien los principales libros de retratos escritos hasta entonces en lengua española y francesa. Entre sus preferidos se encontraban *Los poetas malditos* de Verlaine, publicado en 1884, o *Los raros* de Rubén Darío, aparecido en 1896. A pesar de la veneración que profesaba el muguereño a ambos poetas no sucumbió a la tentación de imitarlos en su faceta de retratistas, antes al contrario se mantuvo firme en su propósito de distanciarse de los modelos existentes.

Comprendió el poeta que para lograr la tan ansiada originalidad en sus retratos, en primer lugar, debía adoptar una forma de mirar nueva que le permitiese descubrir rasgos insólitos incluso en personajes de sobra conocidos por todos; en segundo lugar, debía hallar un estilo y un lenguaje propios, capaces de trasladar con la mayor precisión posible la imagen hallada. En definitiva, Juan Ramón se propuso el ambicioso objetivo de desarrollar un «arte nuevo» de hacer retratos. Las prosas que fueron surgiendo eran, a su juicio, tan distintas de los retratos escritos por los demás autores, que merecían una nueva denominación, la de «caricaturas líricas»⁶⁹. El término sintetiza a la perfección la técnica utilizada en la escritura de textos como este dedicado a Azorín⁷⁰.

El escritor que se coloca delante de su modelo para realizar una caricatura adopta una perspectiva diferente del que pretende, simplemente, retratarlo. Mientras que el retratista se afana por describir pormenorizadamente cada uno de los rasgos físicos y morales del personaje, el caricaturista lleva a cabo un proceso perceptivo y cognoscitivo de mayor complejidad: primeramente se detiene a estudiar a fondo el personaje para poder discernir, después, entre sus rasgos principales y secundarios. Su mirada se concentra exclusivamente en las características esenciales del modelo, eliminando de su campo de visión las que no lo son. De esta operación de síntesis, se obtiene lo que Juan Ramón denomina el «perfil esencial» del personaje⁷¹.

Este fue, pues, el procedimiento empleado por el poeta para realizar la caricatura de Azorín. Aprovechó aquellos años de cercanía y trato asiduo con el novelista para observarlo detenidamente. A través de la contemplación atenta y continuada del escritor, Juan Ramón adquirió el conocimiento suficiente para trazar su «perfil esencial». De su rostro, seleccionó como rasgo principal sus ojos, unos ojos «de una leve y grata bizqueza verdeazul» donde «aletean suaves y cariñosas respuestas encontradas»; del conjunto de su cuerpo, fueron sus manos las que captaron la atención del poeta, manos a las que «el reuma inutiliza, seguro de no molestarle mucho»⁷². El resto de características físicas fueron excluidas de la caricatura, de manera que Azorín quedó reducido a unos ojos bizcos de expresión benévola y unas torpes manos aquejadas de reuma.

Poseía Juan Ramón una gran capacidad para trasladar a imágenes sus caricaturas. No en vano siendo adolescente sintió una temprana vocación por la pintura⁷³. La conversión inmediata en líneas y formas de lo escrito le llevó a tomar conciencia de que la imagen que resultaba de distorsionar y deformar las facciones y el cuerpo de sus retratados podía parecer a los lectores irreverente y burlona. Con el propósito de evitar una lectura errónea y malintencionada de sus caricaturas escribió el poeta: «No se piense que hay nada despectivo aquí ni contra nadie»⁷⁴. Tampoco, pues, lo había contra Azorín en la caricatura que de él escribió. Según aclara el poeta, tan solo trataba de aprovechar el humor para sorprender al lector mostrándole una visión insólita y enteramente nueva de alguien que había sido retratado multitud de veces tanto a través del pincel como de la pluma.

Sin embargo, Juan Ramón no se conformó con contemplar el personaje únicamente desde el prisma del humor. El adjetivo «líricas» con el que califica sus «caricaturas» evidencia que también recurrió al enfoque poético para conseguir que su mirada atravesase la corporeidad del retratado y llegase hasta el último recoveco de su alma. Su intuición de poeta le permitió descubrir, precisamente a través de los ojos y las manos de Azorín, cuáles eran los sentimientos que se ocultaban tras su apariencia de hombre tranquilo y discreto. Le bastó asomarse a sus ojos para darse cuenta de que Azorín sufría:

Como acaba de llorar, hay que contentarle más que a los otros. Y se va uno con él a decirle cosas. Es inútil (Apenas). No contesta. No puede estallar.⁷⁵

Su sufrimiento era callado, contenido, sin aspavientos. Pero Azorín, el gran novelista, *lloraba* por dentro. Su pena, a juicio de Juan Ramón, era honda y no admitía consuelo.

Las manos del escritor de Monóvar desvelaron al poeta una posible causa de su dolor: el reuma que le impedía escribir a la misma velocidad que le dictaba su pensamiento. Juan Ramón quiso dejar constancia de su implicación en la vida y las circunstancias del retratado reproduciendo íntegramente una carta que le envió

Azorín en 1915 para solicitarle los servicios de un «joven taquígrafo» que el poeta le había recomendado en cierta ocasión:

Querido Juan Ramón:

¿Quiere usted mandarme mañana jueves a ese joven taquígrafo?

Por la mañana a las once o por la tarde a las cuatro.

¿Qué retribución se le suele dar?

Suyo siempre. Azorín. Hoy 28⁶

De la autenticidad de la misiva y de la fidelidad con que fue transcrita por el poeta no existe duda alguna ya que se conserva todavía hoy en la Casa-Museo Azorín de Monóvar⁷⁷.

Tras caracterizar a Azorín desde una doble perspectiva –la de la deformación humorística y la intuición poética–, Juan Ramón prosigue su «caricatura lírica» poniendo en relación al personaje con su obra y con su entorno.

El poeta aprovecha el episodio del taquígrafo para definir la «literatura» del novelista como «taquigrafía sentimental»⁷⁸. Su estilo literario compartía con la «taquigrafía» el gusto por la concisión, la supresión de todo elemento ornamental o superfluo y la tendencia a la sintaxis yuxtapuesta y entrecortada. Decir mucho con el menor número de recursos: esa era la máxima que asemejaba la escritura azoriniana a la taquigráfica. No le pasó inadvertido a Juan Ramón que la síntesis y la sencillez son especialmente difíciles de lograr cuando se poseía, como era el caso de Azorín, un «antro» interior «lleno y reventado»⁷⁹ de sentimientos y pensamientos que pugnaban por salir al exterior sin apenas darle tiempo a encontrar palabras.

Es en este punto donde Juan Ramón vuelve a dar prueba, una vez más, de su originalidad como retratista al pretender imitar en cada una de sus «caricaturas líricas» el estilo literario del escritor retratado. En el prólogo a *Espanoles de tres mundos* dejó bien claro su propósito:

Las caricaturas están tratadas de diverso modo, sencillo, barroco, realista, alto, oblicuo, ladeado, caído, según el modelo. Siempre he creído en la diversidad de la prosa como en la del verso.⁸⁰

Entre todas las variedades de prosa que enumera, el poeta eligió para la «caricatura» de Azorín el «modo sencillo» por ser este el estilo que, a su juicio, mejor se correspondía con el escritor de Monóvar. A esta pretensión obedece el empleo, desacostumbrado en Juan Ramón, de periodos sintácticos extremadamente sencillos y breves⁸¹ o la austeridad con la que administra los adjetivos o las metáforas a lo largo del texto⁸². Tan solo se permite Juan Ramón la introducción de un rasgo inequívocamente suyo: el uso de neologismos aunque también con restricciones ya que únicamente aparecen dos: «bizqueza» y «verdeazul»⁸³. El estilo e, incluso, la extensión de esta «caricatura» nada tienen que ver, por ejemplo, con la que el poeta dedicó a Pablo Neruda en 1939. En este texto su prosa adopta las mismas

características exuberantes y barrocas que atribuye a la obra del poeta chileno⁸⁴.

Juan Ramón finaliza la «caricatura lírica» situando a Azorín en medio de un «fondo». Utilizando una técnica casi cinematográfica, el poeta aleja su enfoque del rostro y las manos del personaje para ofrecer un plano general en que aparece la figura del escritor confundándose entre el paisaje mientras abandona poco a poco la escena.

Al irse, ya en el puente verde, quisiera uno decirle más. Y él se para un momento, triste, como haciendo pucheros, penetrando a uno de la más fina gracia del instante.⁸⁵

La elección del «fondo» o paisaje, por supuesto, tampoco es casual. Juan Ramón compartía con Ortega y Gasset la idea de que todo hombre está integrado en un entorno y que este entorno forma parte de su identidad⁸⁶. En palabras del poeta:

Hombre sin fondo suyo o nuestro [...] no es hombre real. Yo quiero siempre los fondos de hombre o cosa. El fondo me trae la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos. Si no tengo fondo, hago el hombre transparente, la cosa transparente.⁸⁷

No quería que Azorín apareciera ante los ojos del lector como un «hombre transparente», etéreo, sin arraigo en su ambiente sino que deseaba mostrarlo como hombre «real» y *verdadero*, firmemente enclavado en su lugar y su tiempo. Por eso, lo enmarca en el ambiente de la Residencia de Estudiantes de Madrid donde entabló amistad con él. «Las flores», el «banco», «el chopo de oro» que menciona en el texto pertenecen a los jardines que poseía la Residencia en sus nuevas instalaciones de los Altos del Hipódromo, inauguradas precisamente en aquel año de 1915⁸⁸. «La sierra malva y rosa» no es otra que el Guadarrama cuya silueta, recortada en el horizonte, pudieron divisar juntos tantas tardes el novelista y el poeta.

Una vez conocidos los motivos por los que Juan Ramón eligió a Azorín como modelo de una de sus «caricaturas líricas» y una vez analizada la peculiar técnica con que fue escrita, queda por averiguar qué opinión le mereció al retratado. Aunque *Españoles de tres mundos*, el libro al que desde un principio estaba destinada la «caricatura», no se publicaría hasta 1942, el poeta fue entregando entre 1915 y 1936 algunas de las prosas que habían de componerlo a diversos periódicos y revistas españolas de la época⁸⁹. La caricatura de Azorín no se encuentra entre las que vieron la luz por aquellos años. No obstante, el poeta quiso enviársela al escritor de Monóvar quien, tras leerla, le remitió una escueta carta, sin fecha, para expresarle su gratitud y su aprobación:

Querido Juan Ramón: Gracias por el retrato suyo. Muy expresivo. Lo utilizaré a su tiempo. Suyo.

Azorín.⁹⁰

Como consumado prosista, Azorín poseía la suficiente sensibilidad estética para valorar la compleja y original elaboración literaria del texto. Con igual claridad, debió de apreciar el sentimiento de afecto que lo inspiró. En suma, a la vez que una «caricatura lírica», el texto representaba un verdadero testimonio de amistad.

Sin embargo, la relación entre los dos escritores comenzó a deteriorarse en 1921. Son varias las causas que pueden apuntarse⁹¹. Juan Ramón desvela una de ellas en una conversación mantenida el 10 de septiembre de 1933 con Juan Guerrero Ruiz. Confesó entonces a su amigo que fue «aquella vergonzosa campaña de adulación a los académicos, que realizó (Azorín) en *ABC* para lograr sus votos y entrar en la Academia» el principal motivo de su decepción⁹². La entrada del novelista en la docta casa el 26 de octubre de 1924 fue calificada por el poeta como un acto de «indignidad». En su opinión, Azorín había claudicado de sus principios éticos y estéticos, seducido, como tantos otros escritores de la época, por el aplauso y el reconocimiento oficial. A sus ojos había dejado de ser el esforzado y sufrido «héroe» español que retrató con tanto entusiasmo en 1915.

Resulta inevitable preguntarse, entonces, si este cambio radical en su concepción del personaje llevó a Juan Ramón a modificar su «caricatura lírica». La respuesta la ofrece el propio poeta en el prólogo a *Españoles de tres mundos*:

Si hemos tenido una determinada estimación por una persona que luego la ha merecido o desmerecido, el retrato, la caricatura no deben desaparecer ni ser menguados ni aumentados por la pasión afirmativa o negativa. [...] Quien debe desaparecer en el peor caso, y de nosotros en particular, es la persona misma. La vengancilla del retrato corregido me parece grotesca o infantil. No se puede corregir un retrato, menos una caricatura lírica [...].⁹³

Fiel a sus propias palabras, el poeta nunca corrigió la «caricatura» que escribió de Azorín en 1915 aunque jamás llegara a reconciliarse con él, a pesar de los intentos que realizó el novelista⁹⁴. Sin embargo, llama poderosamente la atención que Juan Ramón muriera sin llegar a publicarla. ¿Fue voluntad del poeta dejarla inédita o, por el contrario, fue fruto del azar? Antes de aventurar cualquier hipótesis conviene tener en cuenta las circunstancias que rodearon la publicación de *Españoles de tres mundos*.

Cuando en 1942 vio la luz la primera edición del libro en la editorial Losada de Buenos Aires, Juan Ramón se encontraba en pleno exilio. Había fijado, por entonces, su residencia en Washington⁹⁵. Como advierte en el prólogo de la obra, tuvo que conformarse con dar a la imprenta tan solo 61 «caricaturas líricas», de las más de 150 que tenía escritas, porque casi la mitad se había quedado en España debido a que, en su precipitada salida en agosto de 1936, no le fue posible recoger los textos y llevarlos consigo⁹⁶. Confiaba poder dar el libro completo en una próxima edición. Sin embargo, la muerte le sorprendió en 1958 sin haber conseguido reunir todos los

textos en una edición definitiva de *Españoles de tres mundos*. Será Ricardo Gullón quien en 1987, casi treinta años después de la muerte del poeta, recopile en una edición póstuma del libro hasta un total de 130 «caricaturas líricas» entre las que, por fin, figura la de Azorín⁹⁷.

El texto sobrevivió, pues, a las mil vicisitudes en que se vio envuelto: la guerra⁹⁸, el exilio y, sobre todo, la pérdida de estimación del retratado por parte de su retratista. Gracias a que, pese a tanto contratiempo, esta «caricatura lírica» ha llegado hasta nosotros podemos sumar, a la extensa colección de retratos de Azorín, el realizado por uno de sus más ilustres contemporáneos: Juan Ramón Jiménez. El poeta nos ha legado la imagen de un Azorín, diferente, estremecedoramente humano; el Azorín que sufría, escribía y vivía en medio de un ambiente hostil que lo amenazaba y asustaba sin lograr vencerlo.

Juan Ramón Jiménez, «Caricatura lírica» de Azorín:

AZORÍN
(1915)

Como acaba de llorar, hay que contentarle más que a los otros. Y se va uno con él a decirle cosas. Es inútil. (Apenas). No contesta. No puede estallar. Pero en sus ojos, de una leve y grata bizqueza verdeazul, aletean suaves y cariñosas respuestas encontradas.

También escribe con los ojos. Y como las manos, que el reuma inutiliza, seguro de no molestarle mucho, no le sirven, este invierno me pide un taquígrafo que le sepa coger el aleteo. Así:

Querido Juan Ramón:
¿Quiere usted mandarme mañana
jueves a ese joven taquígrafo?
Por la mañana a las once o por la
tarde a las cuatro.
¿Qué retribución se le suele dar?
Suyo siempre. Azorín, Hoy 28.

Así, su literatura resulta una taquí-

grafía sentimental, pasada directamente por sus ojos al signo más que a la palabra escrita. Parece producto de un sondeo difícil, leve fluir de un antro que está lleno y reventado... Pero se siente que allí dentro hay una cosa sin fondo que siempre dará luz.

Con él hay que dialogar como con una novia cuando todo se ha dicho; con sonrisas y efusiones... Al irse, ya en el puente verde, quisiera uno decirle más. Y él se para un momento, triste, como haciendo pucheros, penetrando a uno de las más fina gracia del instante. Y entonces le da a uno pena de que se vaya así, tan sin decir nada, y se queda uno rezagado entre las flores, en el banco solo, mirando mejor lo solo bello: el chocho de oro, la sierra malva y rosa, el agua clara, entre recuerdos puros...

Ediciones en las que puede encontrarse el texto:

-*Españoles de tres mundos*, ed. de Ricardo Gullón, Madrid, Alianza, 1987, pp. 263-264.

-*Libro de retratos*, ed. de Javier Blasco y Francisco J. Díaz de Castro en *Obra poética de Juan Ramón Jiménez*, tomo IV, Madrid, Espasa, 2005, pp. 106-107.

(Tras cotejar estas tres ediciones, no se observan variantes textuales. Todas reproducen el mismo texto)

NOTAS

- ¹ Al estudio monográfico de este periodo de la literatura española se ha dedicado José Carlos Mainer en *La Edad de Plata (1902-1939)*. José Carlos Mainer, *Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.
- ² «Crisis jeneral y total» en *El andarín de su órbita*, ed. de Francisco Garfías, Madrid, Magisterio, 1974, p. 231. En esta cita, como en todas las que se reproduzcan del poeta, se va a respetar la peculiar ortografía juanramoniana.
- ³ *Op. cit.*, p. 231.
- ⁴ Cito por *La voluntad*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Clásicos Castalia, 1989, p. 73.
- ⁵ Entre los cultivadores que tuvo el género destacaron: Pío Baroja, Armando Palacio Valdés, Ramón Pérez de Ayala, Silverio Lanza, Gabriel Miró, Ramón del Valle-Inclán, Salvador Rueda, Eugenio Noel. De los retratos escritos por estos y otros autores coetáneos de Azorín y Juan Ramón, Ricardo Senabre ofrece una amplia selección en *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, pp. 110-152.
- ⁶ Así lo señala Miguel Ángel Garrido: «Los géneros, pues, remiten a coordenadas espacio-temporales. Son, sí, manifestación de las posibilidades creadoras del hombre, pero también de la temporalidad de todo quehacer humano.» (*Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arcos, 1988, p. 21). En el mismo sentido, se pronunció Todorov: «[...] une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie et nous permettent de l'établir avec une plus ou moins grande certitude. Ce n'est pas un hasard si l'épopée est possible à une époque, le roman à une autre, le héros individuel de celui-ci s'opposant au héros collectif de celle-là: chacun de ces choix dépend du cadre idéologique au sein duquel il s'opère». Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 51.
- ⁷ *Ideolejía (1897-1957)*, *Metamórfosis*, IV, aforismo nº 3469, ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 595. En otro aforismo, Juan Ramón vuelve a insistir en la misma idea: «¿Qué la «naturaleza» (qué la vida) es así, ciega? (¿desordenada, inconsecuente?). Bien; ¿y por qué el arte no ha de intentar abrirle los ojos a la naturaleza?». *Idem*, aforismo nº 738, p. 145.
- ⁸ Así lo subraya uno de los mejores conocedores de su obra, E. Inman Fox: «En conclusión, si comprendemos bien el problema de Azorín y la lectura, llegamos a la unidad de su arte –un arte que es esencialmente anti-realista y anti-realidad–. La crisis del mundo contemporáneo no permite que la visión de la realidad sea monista porque la presión de la historia pide un subjetivismo fluctuante; y es más: el motivo creador de cualquier artista es el deseo de imponer orden en un universo que entiende como caótico». E. Inman Fox, «Azorín y la nueva manera de ver las cosas», *Ensayos sobre la obra de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2000, p. 96.
- ⁹ De establecerlas, se ha ocupado recientemente Margarita Iriarte López en «El retrato como género: Características», capítulo perteneciente a su estudio *El retrato literario*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2004, pp. 272-279.
- ¹⁰ Ver *idem*, p. 273. Señala M. Iriarte López que «además de la descripción» también se acepta «como otro posible procedimiento discursivo» «la narración». *Ibid.*, p. 274.
- ¹¹ Ver *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*, ed. de José María Valverde, Madrid, Clásicos Castalia, 1973.
- ¹² «Siluetas de Urberuaga», *idem*, p. 113.
- ¹³ «Un trasnochador», *ibid.*, pp. 178-183.
- ¹⁴ «La velada», *ibid.*, pp. 206-210.
- ¹⁵ «En San Quintín. Una tarde con Galdós», *ibid.*, pp. 124-132.
- ¹⁶ «El gran hombre en el pueblo», *ibid.*, pp. 98-104.
- ¹⁷ Ver *La ruta de Don Quijote*, ed. de José María Martínez Cachero, Madrid, Cátedra, 1995.
- ¹⁸ Ver *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*, ed. cit. Esta última obra apareció publicada en la reedición de *Los pueblos* de 1914, si bien como parte diferenciada dentro del libro.
- ¹⁹ Ver «Los obreros de Lebrija», *idem*, pp. 248-254.
- ²⁰ En su muestra antológica, R. Senabre selecciona varios de los retratos que aparecen en esta obra. *Op. cit.*, pp. 115-116.

- ²¹ Ver, por ejemplo, el retrato que realiza de la protagonista en *Doña Inés (Historia de amor)*, ed. de Elena Catena, Madrid, Clásicos Castalia, 1999, pp. 72-74.
- ²² Los estudios de conjunto sobre su obra en prosa son poco numerosos. Entre los que se pueden consultar cabe citar: Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966; J. Blasco Pascual y T. Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez: La prosa de un poeta*, Valladolid, Grammalea, 1994; T. Gómez Trueba, «*Estampas líricas*» en *la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995 y M^a Ángeles Sanz Manzano, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez (Estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2003.
- Más información sobre la totalidad de la obra juanramoniana (ediciones de su verso y su prosa, monografías, artículos, traducciones, homenajes, etc.) puede encontrarse en Antonio Campoamor González, *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.
- ²³ Recientemente, ha aparecido lo que constituye, hasta la fecha, la recopilación más completa de su producción prosística en *Obra poética de Juan Ramón Jiménez*, ed. Javier Blasco Pascual y Teresa Gómez Trueba, tomos III y IV, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- ²⁴ Tres años después, en 1917, aparecería en la madrileña editorial Calleja la versión completa del libro que constaría de 138 capítulos.
- ²⁵ Tal y como afirma el poeta: «[...] empecé a escribir *Platero* hacia 1906, a mi vuelta a Moguer después de haber vivido dos años con el jeneroso Doctor Simarro». Cito por *Platero y yo*, ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1997, p. 89.
- ²⁶ Ver *Platero y yo*, ed. de M. P. Predmore, Madrid, Cátedra, 1995, p. 109.
- ²⁷ *Idem*, p. 142.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 187.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 188.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 118.
- ³¹ *Ibid.*, p. 168.
- ³² *Ibid.*, p. 98.
- ³³ Aunque el libro quedó inacabado e inédito a la muerte del poeta, ha sido reconstruido recientemente por Soledad González Ródenas con la colaboración de Howard T. Young en *Obra poética de Juan Ramón Jiménez*, tomo III, ed. cit., pp. 670-726.
- ³⁴ Como en el caso anterior, también se trata de una obra inacabada e inédita que ha sido reconstruida por María Pilar Celma Valero en *op. cit.*, pp. 727-815.
- ³⁵ De este libro se conserva un reducido número de textos que han ido viendo la luz en las sucesivas recopilaciones de la prosa del poeta: *Elejías andaluzas*, ed. de Arturo del Villar, Barcelona, Seix Barral, 1994, pp. 95-110; *Por el cristal amarillo*, ed. de Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 287-294; *Libros de prosa*, I, ed. de F. Garfías, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 465-469 y *Antología de prosa lírica*, ed. de M^a Ángeles Sanz Manzano, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 290-294.
- ³⁶ Estos y otros datos relativos a la trayectoria vital del poeta pueden ampliarse consultando las siguientes biografías: Francisco Garfías, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958; Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: La poesía desnuda*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1974; Antonio Campoamor González, *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Sedmay, 1976 y *Juan Ramón Jiménez. Nueva biografía*, Sevilla, Edición especial de *El Correo de Andalucía*, 2002 y, el más reciente, Rafael Alarcón Sierra, *Juan Ramón Jiménez. Una pasión perfecta*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
- ³⁷ La estrechísima relación que mantuvo con esta institución y sus miembros así como la influencia decisiva que tuvo en su pensamiento estético y ético ha sido estudiada con todo rigor por M^a Jesús Domínguez Sío en *Juan Ramón Jiménez y la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- ³⁸ Libro inconcluso e inédito reconstruido por T. Gómez Trueba en *Obra poética de Juan Ramón Jiménez*, tomo III, ed. cit., pp. 1093-1111.
- ³⁹ Como el anterior, también quedó inacabado e inédito a la muerte del poeta. Con el título *Un león andaluz* ha sido reconstruido por T. Gómez Trueba en *idem*, pp. 1037-1092.
- ⁴⁰ De este libro se conserva un número muy escaso de prosas. Ha sido reconstruido por T. Gómez Trueba en *ibid.*, pp. 1005-1009.

- ⁴¹ Obra inédita reconstruida por T. Gómez Trueba en *ibid.*, pp. 1137-1174.
- ⁴² Dejado también inédito, ha sido reconstruido por T. Gómez Trueba en *ibid.*, pp. 1011-1036.
- ⁴³ Ver J. Blasco Pascual y Francisco J. Díaz de Castro, «Introducción» a *Libro de retratos en op. cit.*, tomo IV, p. 7.
- ⁴⁴ Obra inédita, reconstruida por José Ramón González en *op. cit.*, pp. 729-797.
- ⁴⁵ Obra también inédita reconstruida por Germán Gullón y Heillette van Ree en *idem*, pp. 799-854.
- ⁴⁶ Ver *ibid.*, pp. 818-819.
- ⁴⁷ Ver *ibid.*, pp. 823-824.
- ⁴⁸ Ver *ibid.*, pp. 824-825.
- ⁴⁹ En su intento de definición del retrato como género literario, M. Iriarte López subraya esta característica: «El retrato tiene el fin de permanecer, en la memoria y el tiempo, de traspasar fronteras espacio-temporales, recuperar el pasado, hacerlo presente y proyectarse como memoria hacia el futuro. Es lo que sustenta su mismo origen, su razón de ser». M. Iriarte López, «El retrato como género: Características», en *El retrato literario, op. cit.*, p. 275.
- ⁵⁰ «Adán en el paraíso», *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, 1983, p. 68. Tanto Azorín como Juan Ramón fueron fieles lectores de Ortega y Gasset. El poeta afirmó que fue precisamente este artículo, publicado en 1910, el primero que leyó del filósofo madrileño (ver «Recuerdo a Ortega y Gasset», *La corriente infinita*, ed. de F. Garfías, Madrid, Aguilar, 1961, p. 155). E. Inman Fox ha señalado notables coincidencias entre el modo orteguiano de concebir la relación sujeto-realidad y el que manifiesta Azorín en sus novelas y ensayos (ver «Azorín y la nueva manera de ver las cosas», art. cit., pp. 89-93). En opinión del citado estudioso, ambos autores contribuyen –el primero desde el pensamiento filosófico, el segundo desde la literatura– a inaugurar en la España de principios del siglo XX una «nueva manera de ver el mundo», «precursora de la renovación de la imaginación europea» (*idem*, p. 89).
- ⁵¹ M. Iriarte López, *El retrato literario, op. cit.*, p. 274.
- ⁵² Ver *Libro de retratos en Obra poética de Juan Ramón Jiménez*, tomo IV, ed. cit., pp. 106-107.
- ⁵³ En una carta dirigida a su madre y su hermano Eustaquio, el poeta describía así su vida: «Estoy contentísimo. Gracias que puedo tener en Madrid un sitio tranquilo y agradable donde trabajar y vivir. Mi cuarto es precioso; tiene tres ventanas grandes al jardín y todo el día lo tengo lleno de sol; además, el jardín está precioso, con muchas flores, que a mí solo, entre los 150 residentes, me permiten coger para mi cuarto. [...] Todas las semanas viene a comer una persona eminente en política, arte, ciencia, literatura, etc. Además se dan conciertos todos los sábados [...]. Yo no podré decir el género de vida que se hace aquí sin que ustedes lo vean. En cuanto a mí no puede usted figurarse las atenciones y delicadezas que me guardan todos.» *Cartas (1ª Selección)*, ed. de Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 156-157.
- ⁵⁴ *Idem*, p. 148.
- ⁵⁵ Se pueden encontrar abundantes datos de la relación humana y literaria mantenida por ambos escritores a lo largo de sus vidas en los siguientes estudios: Allen W. Phillips, «Juan Ramón Jiménez y Azorín: notas sobre sus relaciones literarias», *La Torre*, pp. 111-113 y 113-114 (enero-diciembre de 1984), pp. 239-263; Jorge Urrutia, «Del epistolario entre Martínez Ruiz (Azorín) y Juan Ramón Jiménez», *Analesazorinianos*, 2 (1985), pp. 87-97 y M^a Ángeles Sanz Manzano, «La figura y la obra de José Martínez Ruiz Azorín desde la mirada de Juan Ramón Jiménez», *Analesazorinianos*, 9 (2005), pp. 331-379.
- ⁵⁶ *Cartas. 1ª Selección, op. cit.*, p. 179.
- ⁵⁷ Entre quienes asistieron al acto destacan, además de los dos organizadores –Juan Ramón y Ortega y Gasset–: Ramón de Bastera, Corpus Barga, Enrique Díez-Canedo, Manuel B. Cossío, Alberto Jiménez Fraud, Pedro Salinas, Luis de Zulueta y Ramón Gómez de la Serna. Entre quienes no pudieron asistir pero dejaron testimonio de su apoyo a Azorín merecen ser citados: Pío Baroja, Benito Pérez Galdós, Gregorio Martínez Sierra, José Moreno Villa, Gabriel Miró, Manuel Machado, Eugenio D'Ors y Ramón del Valle-Inclán (ver «La figura y la obra de José Martínez Ruiz "Azorín" desde la mirada de Juan Ramón Jiménez», art. cit., pp. 351-352).
- ⁵⁸ Estas cartas, depositadas hoy en la Casa-Museo Azorín, también fueron reproducidas por Jorge Urrutia en «Del epistolario entre Martínez Ruiz (Azorín) y Juan Ramón Jiménez», art. cit., pp. 90-93.
- ⁵⁹ Así lo indica en la portada de la primera edición de la obra (Buenos Aires, Editorial Losada, 1942) donde bajo el título, *Españoles de tres mundos*, y el subtítulo, *Viejo Mundo. Nuevo Mundo. Otro mundo (Caricatura lírica)*, figura el siguiente paréntesis: «1914-1940».
- ⁶⁰ En uno de sus aforismos afirmó: «Soy metamorfoseador. Mi escritura es metamorfosis como mi naturaleza y la Naturaleza (*Ideología, op. cit.*, n^o de aforismo 4116, p. 753). En otro: «Mi obra es fatalmente transformable. Su

mejor nombre es “Metamórfosis”. *Idem*, nº de aforismo 4078, p. 74.

- ⁶¹ Explico con detalle las peculiaridades del quehacer creativo juanramoniano en la «Introducción» a *Antología de prosa lírica*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 23-29.
- ⁶² Son los «españoles» de «otro mundo» que menciona el poeta en el título del libro. Entre otros, rescata del pasado a los escritores románticos Gustavo Adolfo Bécquer (*Libro de retratos*, ed. cit., pp. 61-63), Rosalía de Castro (*idem*, pp. 65-66), José de Espronceda (*ibid.*, p. 60) y Mariano José de Larra (*ibid.*, pp. 60-61); también al pintor Francisco de Goya (*ibid.*, p. 59).
- ⁶³ Así se lo confesó a su amigo Juan Guerrero el día 11 de enero de 1931. Ver *Juan Ramón de viva voz*, ed. de Manuel Ruiz-Funes Fernández, vol. I, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 116.
- ⁶⁴ Cito por *Libro de retratos*, ed. cit., p. 201.
- ⁶⁵ *Idem*, pp. 79-80.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 81
- ⁶⁷ *Ibid.*, pp. 83-84.
- ⁶⁸ Por si existía aún alguna duda, la voracidad lectora del poeta ha quedado debidamente demostrada en el estudio de Soledad González Ródenas, *Juan Ramón Jiménez: a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.
- ⁶⁹ En el «Prólogo» a *Españoles de tres mundos* declara el poeta: «Al principio pensé en separar las siluetas en retratos y caricaturas, retratos de los entes más formales y caricaturas de los más pintorescos, pero pronto comprendí que la división era innecesaria y que todos los retratos podían ser caricaturas». Juan Ramón Jiménez, *Libro de retratos*, op. cit., p. 53.
- ⁷⁰ La técnica juanramoniana de la «caricatura lírica» ha sido objeto de numerosos estudios entre los que destacan los realizados por M^a Antonia Salgado, *El arte polifacético en las «caricaturas líricas» juanramonianas*, Madrid, Ínsula, 1968 y, más recientemente, por T. Gómez Trueba en «*Españoles de tres mundos*, creación de un nuevo retrato: la “caricatura lírica”», dentro de su libro «*Estampas líricas» en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 82-120. El propio Juan Ramón fue capaz de describir, incluso, la evolución artística y literaria de la que resultó la caricatura. De este modo sintetiza su nacimiento y desarrollo en la pintura: «El Greco y Goya son los mayores caricaturistas. Toda la fuerza del postimpresionismo está en la acentuación caricaturesca de los rasgos (Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Sunyer, son todos grandes casi pintores de almas). El producto más sutil del arte moderno: la caricatura lírica: Rimbaud, Corbière, Mallarmé, Laforgue, Dukas, Debussy, Rand, Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Entre nosotros, Picasso, Sunyer». *Libro de retratos*, op. cit., p. 293.
- En la literatura fija su periodo de máximo esplendor en Quevedo y el barroco español (*idem*, p. 54).
- ⁷¹ Se comprende bien la predisposición que el poeta de Moguer muestra hacia la caricatura si se repara en los puntos en común que tienen el lenguaje poético y el del caricaturista. Según señaló Carlos Bousoño: «el gusto por la síntesis, la visión subjetiva del objeto y el “ser sendos modos de escaparse a la dicción neutral e insípida”». *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, pp. 297-298. M^a Antonia Salgado añade, además, otra razón: la «natural vena humorística, tan típica del carácter andaluz» que poseía el poeta también lo hizo inclinarse hacia la caricatura. «Españoles de tres mundos», *El arte polifacético de las «caricaturas líricas» juanramonianas*, op. cit., p. 30.
- ⁷² Cito por *Libro de retratos*, ed. cit., p. 106. Según escribió el propio Azorín en una carta destinada a su amigo y valedor Ramón Serrano Suñer, fechada el 14 de enero de 1960, la primera vez que se vio aquejado de reuma fue a los 34 años de edad: «En 1907 estuve en cama, paralítico, por el reuma. No existen remedios eficaces. Son paliativos las drogas diuréticas. Son preferibles, a este efecto, las vegetales» (ver José Ferrándiz Lozano, «Azorín regresa del exilio: certezas y dudas sobre su relación con Serrano Suñer», *Azorín 1939-1945*, dir. Pascale Peyraga, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005, p. 361). Del texto juanramoniano, se deduce que el reuma volvió a afectar al escritor alicantino en 1915, cuando contaba 42 años, aunque esta vez de manera menos grave.
- ⁷³ En 1896, con 15 años, el poeta asiste a clases de Dibujo en Sevilla en el estudio del pintor gaditano Salvador Clemente (ver Antonio Campoamor, *Juan Ramón Jiménez. Nueva biografía*, op. cit., pp. 30-40). Aunque pronto abandonaría su formación como pintor, siempre conservó su pasión por la pintura hasta el extremo de llegar a influir en su escritura. Así lo pone de manifiesto en un aforismo escrito en su madurez: «Escribir, para mí, es dibujar, pintar. Me sería imposible escribir en la oscuridad» (*Ideología*, op. cit., nº de aforismo 1862, p. 306).

- A la estrecha relación del poeta con el arte dedicó Ángel Crespo su estudio *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Universidad de Puerto Rico, 1974, reed. Universidad de Salamanca, 1999.
- ⁷⁴ Cito por *Españoles de tres mundos*, ed. de R. Gullón, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 15.
- ⁷⁵ Cito por *Libro de retratos*, ed. cit., p. 106.
- ⁷⁶ *Idem*, p. 106.
- ⁷⁷ Además fue publicada antes por Jorge Urrutia en «Del epistolario entre Martínez Ruiz (Azorín) y Juan Ramón Jiménez», art. cit., p. 93.
- Tras confrontar esta carta con la reproducción que de ella realiza Juan Ramón en su «caricatura lírica» se observa que tan solo existe una modificación: mientras que en la carta firmada por Azorín el poeta hace referencia a una «joven taquígrafa», en el retrato alude a un «joven taquígrafo».
- En una conversación mantenida con su amigo y confidente Juan Guerrero el día 30 de agosto de 1931, Juan Ramón, al recordar este episodio, vuelve a hablar de «una joven taquígrafa». Ver *Juan Ramón de viva voz*, I, op. cit., p. 335.
- ⁷⁸ Cito por *Libro de retratos*, ed. cit., p. 106.
- ⁷⁹ *Idem*, p. 106.
- ⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.
- ⁸¹ Sirva de ejemplo: «Y se va uno con él a decirle cosas. Es inútil. (Apenas). No contesta. No puede estallar». *Ibid.*, p. 106.
- ⁸² Piénsese que muchas de las «caricaturas líricas» que escribió el poeta se basan, sobre todo, en la asociación del personaje con diversas imágenes. Un ejemplo muy representativo es la «caricatura» dedicada a Francisco Giner de los Ríos en la que Juan Ramón identifica la figura de su maestro con el fuego, ofreciendo todo un repertorio de imágenes alusivas: «víbora de luz», «chispeante enredadera de ascuas», «lonzuelo relampagueante», «reguero puro de oro», «incendio agudo». Ver *ibid.*, pp. 79-80.
- ⁸³ *Ibid.*, p. 106.
- ⁸⁴ Ver *ibid.*, pp. 162-164.
- ⁸⁵ Ver *ibid.*, p. 106.
- ⁸⁶ Ver «Verdad y perspectiva» en *El Espectador*, Madrid, Salvat Editores, 1969, p. 21.
- ⁸⁷ «José Martí», *Libro de retratos*, ed. cit., p. 71.
- ⁸⁸ Juan Ramón dedicó todo un libro a recoger sus recuerdos y vivencias en la Residencia de Estudiantes. Bajo el título, *Colina del Alto Chopo* la obra ha sido recientemente reconstruida por Teresa Gómez Trueba en *Obra poética de Juan Ramón Jiménez*, tomo III, ed. cit., pp. 1137-1174. Precisamente, fue al poeta a quien Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia, encargó el diseño de los jardines de la nueva sede. Juan Ramón ordenó plantar, sobre todo, largas hileras de chopos.
- ⁸⁹ Antonio Campoamor ofrece la relación completa de los retratos que aparecieron publicados entonces en *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*, Moguer, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999, pp. 132-143.
- ⁹⁰ «Del epistolario entre Martínez Ruiz (Azorín) y Juan Ramón Jiménez», art. cit., p. 93., J. Urrutia apunta como fechas probables de esta carta los años 1915 ó 1916.
- ⁹¹ Azorín y Juan Ramón adujeron razones distintas para explicar su distanciamiento. Las explicaciones que ofrecieron uno y otro fueron recogidas por mí en «La figura y la obra de José Martínez Ruiz Azorín desde la mirada de Juan Ramón Jiménez», art. cit., pp. 358-368.
- ⁹² *Juan Ramón de viva voz*, II, ed. de M. Ruiz Funes-Fernández, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 120, nota de 19 de junio de 1935.
- ⁹³ *Libro de retratos*, ed. cit., pp. 55-56.
- ⁹⁴ El primer gesto conciliador data del año 1923. Azorín envía al poeta un ejemplar de lujo del libro que acababa de publicar por entonces, *El chirrión de los políticos*. Juan Ramón se lo devolvió de inmediato con una escueta nota fechada el 20 de noviembre de 1923. El episodio aparece recogido en el libro de Juan Guerrero Ruiz, quien se lo escuchó relatar al poeta, durante el curso de una conversación mantenida el 10 de septiembre de 1933, en los siguientes términos: «Por entonces publicó Azorín *El chirrión de los políticos* y le dedicó un ejemplar en papel especial diciéndole que solo había hecho tres ejemplares de lujo, uno de los cuales le enviaba. Juan Ramón se lo devolvió con una tarjeta en la que poco más o menos le decía “Lamento su actitud crítica actual y le devuelvo el ejemplar de lujo de su libro que ha tenido la atención de enviarme”. Gracias a Allen W. Phillips se conoce el contenido exacto de esta nota, escrita curiosamente en tercera persona: «A Azorín: Juan Ramón

lamenta profundamente la conducta de usted; le devuelve su último libro y se da de baja como socio del “P.E.N Club”). Ver «Juan Ramón Jiménez y Azorín: notas sobre sus relaciones literarias», art. cit., p. 258.

Muchos años después, con motivo de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Juan Ramón el 25 de octubre de 1956, Azorín publica en el *ABC*, diario del que era colaborador, un elogiosísimo artículo sobre el poeta del que merecen entresacarse estas palabras: «Representa el poeta toda una etapa en la evolución de la lírica española: podemos ir siguiendo la lírica ideal –de siglo en siglo– desde el “Poema del Mío Cid” hasta llegar a Juan Ramón. Como una constelación le vemos, entre astros de primera magnitud». Ver *ABC*, 26 de octubre de 1956, p. 37. Según anotó Jorge Campos en *Conversaciones con Azorín* (Madrid, Taurus Ediciones, 1964, p. 49), el escritor alicantino pretendió con este artículo «*tender* una mano que el poeta no recogió».

⁹⁵ Más datos sobre este periodo de su vida ofrece A. Campoamor en *Juan Ramón Jiménez. Nueva biografía*, op. cit., pp. 110-119.

⁹⁶ *Libro de retratos*, op. cit., p. 53.

⁹⁷ Ed. cit., pp. 263-264.

⁹⁸ Hay que tener en cuenta que muchos de los manuscritos que Juan Ramón dejó en Madrid al abandonar su domicilio se perdieron o fueron robados. Con esta dificultad se encontró el poeta durante su exilio cuando retomó en América los libros que dejó iniciados en Madrid. Así se lo confesó a su amigo Juan Guerrero en una carta fechada el día 1 de julio de 1943: «¡Qué daría yo ahora por estar con Uds. (y con mis papeles, mis libros, todo mi trabajo de España)! En cuanto me pongo a trabajar, todo se me queda a medias. ¿Perdido, eso para siempre?» Cito por José María Naharro-Calderón, «Juan Ramón Jiménez en el exilio: nostalgia, ética y obra (1939-1948)», *La emigración y el exilio en la Literatura Hispánica del Siglo Veinte*, coord. Myron I. Lichtblau, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1988, p. 36.

Retrato y apócrifo: Azorín, por Max Aub

Eva Soler Sasera
Universitat de València, España

I. Desencuentros estéticos

El Colegio de México publicaba en 1945 un texto de un recién llegado, Max Aub, bajo el título de *Discurso de la novela española contemporánea*. Se trataba de un breve ensayo de Max Aub donde el autor enjuiciaba la novela española desde la Generación del 68 hasta una temprana posguerra. Crítico beligerante, Aub insistía en la moderna estética del noventayochismo: la «superioridad despreciativa de la frase corta e impresionista», su subjetividad y su afán de interioridad. Características bien lejanas, desde luego, a la estética aubiana, el autor especificaba la lejanía existente entre la tendencia que él mismo secundaría a partir de la Segunda República, esto es, el realismo decimonónico¹ y la ruptura que representaban los autores de la Generación del 98: «emplearán el lenguaje para exteriorizar sus propios sentimientos, sin cuidarse del ambiente, antes bien, felices de desafiarlo»².

Si bien Aub fue un decidido lector de la obra de algunos de los miembros del 98 –Pío Baroja y Miguel de Unamuno³, más que otros–, entre las preferencias del

escritor nunca hallamos la de José Martínez Ruiz. Parece que no hubo autores más distantes: conservador, uno; comprometido apasionadamente, el otro. Nada sabemos de los posibles contactos entre ambos. Posiblemente porque no los hubo.

No obstante, en la biblioteca que el autor formó en México y que, actualmente, se conserva en la Fundación Max Aub (Segorbe, Castellón) quince libros⁴ son el testimonio de la lectura que el escritor hispano francés realizó del alicantino. Destacan de entre ellos la gran cantidad de ensayos, si tenemos en cuenta que el propio Aub citaría como una de las fuentes de su *Manual de Historia de la Literatura Española* (1966) su edición de las *Cartas Marruecas* (1913) de José Cadalso⁵ y, por supuesto, sus *Lecturas Españolas* (1912).

El 8 de abril de 1941, todavía en su exilio francés, Aub dedicaba una larga nota a Azorín en sus *Diarios*:

Lo esencial en Azorín es justamente lo accesorio. Su arte consiste en ocultar lo esencial dándolo a entender por el detalle. Su arte consiste en hacer intuir al lector lo esencial –que para cada cual es distinto– por medio de lo nimio. Que los detalles suelen ser para todos idénticos y los motivos profundos, dispares.

Azorín ha acertado siempre en los detalles. Su arte es perfecto. Y se ha equivocado –él– en lo principal de su vida. Su arte no tiene nada que ver con su actividad, con su política, con el sentido ético de la vida. Su arte está al margen. Es de margen, de notas marginales que permiten, al lector, forjarse el texto que mejor desea.⁶

Otros términos, quizás más provocadores, serían los utilizados por el escritor en 1945. Para Max, un ferviente defensor de lo ético en lo estético, la escritura de José Martínez Ruiz era el fruto de una escritura personal: «Ese hombre con cara de bobo, naricilla respingona, se forjó como sus coetáneos un estilo peculiar»⁷. En opinión de Aub, la escritura de Azorín, de pincelada corta, sencilla, puntillista, carece de la profundidad de Unamuno –autor reverenciado en gran medida por el escritor durante su juventud⁸. Azorín «forma un “puzzle” a ojos vistas», «se dedicó a pintar apuntes poéticos en los que pronto adquirió fácil maestría».

Para Aub, es Azorín, más que ningún otro, el verdadero rupturista con el periodo largo de la novela decimonónica. Más una caricatura que un esbozo o retrato de Martínez Ruiz, es la definición del alicantino como un escritor que «juega al herbolario y cazador de mariposas». En ello, está su obsesión por la propiedad del vocablo, por la utilización de palabras en desuso engarzándolas con cuidado para formar una emoción más que una historia: «Mediterráneo hasta las cachas es un descriptor brillante por acumulación de toques de luz [...]. Rompió con el cuadro de historia –la novela– para dedicarse al impresionismo no ya de caballete sino de cartoncillo»⁹.

Su «gusto por lo quieto, lo escondido» lo llevaba a valorar el mundo pequeño, eludiendo cualquier tipo de complejidad en sus personajes: «Los caracteres de sus

personajes discurren iguales del principio al final de sus volúmenes»¹⁰. Nada de complejidades: el Azorín de Max –quizás un Azorín aminorado– gusta de la ternura y la sensibilidad –es un «poeta de lo que ve y alcanza» y recalca en cierto primitivismo que también observaba Ortega en su ensayo acerca del escritor¹¹.

En lo referente a la crítica, Max señalaba la distancia entre Martínez Ruiz y Menéndez Pelayo basada en la supuesta ligereza y sentimentalidad del primero. Con todo esto, Aub no hacía sino aludir a su concepción de la crítica y del ensayismo como ejercicio literario. Frente al alarde de erudición del crítico montañés, Martínez Ruiz se recreaba en una visión personal que posiblemente no era del agrado de un Max Aub evidentemente directo en sus intervenciones críticas. Curiosamente, el modelo de crítica literaria de Aub estaba más próximo del erudito cántabro, citado hasta la saciedad en su personal *Manual de Historia de la Literatura Española* en lo que respecta, sobre todo, a sus estudios sobre teatro de los Siglos de Oro¹².

Posteriormente, en 1948, en la publicación mexicana *Últimas Noticias*, Max Aub realizaba una reseña de las *Obras Completas* de Azorín publicadas en la editorial Aguilar¹³. El escritor parecía volver, con distintas expresiones, al mismo contenido: «Acierta siempre en los detalles aunque se equivoque en lo principal». No obstante, parece reflejar una mayor tolerancia hacia la escritura del autor de Monóvar:

Hay dos clases fundamentales de escritores, de poetas: el que pide colaboración al lector y el que se basta para decir las cosas como quiere que sean. «Azorín» pertenece al primer grupo –donde se suele encontrar a los gongorinos–. El éxito del escritor levantino decanta de que es un gongorino claro.

Nada parece presagiar que la reseña cambie de tono para llevarnos otra vez al menoscabo: «Pero su arte sutil, prolijo, verboso, repetido, es un arte con siete gatos en la barriga». Y, si bien Aub anteriormente nunca había subrayado las inclinaciones políticas de Martínez Ruiz, será, en este momento, cuando opine crudamente sobre los cambios de tendencia política de Azorín:

Y la falta de firmeza de sus convicciones. Ha cambiado de color con todas las estaciones. Liviano, al calor de las simpatías personales, no supo mantener nunca una posición. Anarquista, revolucionario, liberal, conservador, reaccionario se ha mantenido a flote gracias a que sólo ve la luz sobre los cuerpos.

Mucho más sobrio y objetivo sería Aub en el *Manual* (1966), obra que escribió por encargo de la editorial Pormaca. Azorín deja de ser una caricatura para convertirse en una característica definitoria: la voluntad de estilo:

Literariamente, su vida es, sin embargo (salvo los primeros exabruptos ya recordados), una línea recta: la de la voluntad de estilo. Antes que muchos, Azorín descubrió la morosidad puramente sustantiva de las cosas. Las

descripciones en sus primeras novelas –toda la primera mitad, por ejemplo, de *Antonio Azorín*– parecen el recuento de un notario. Con un fraseo corto, salpicado constantemente de puntos, en el que se eliminan sin vacilar todas las cópulas y partículas del flujo narrativo al uso, *Azorín* describe paisajes, tipos, personajes, situaciones, estados de ánimo. Rigor de ternura, de contención emocional; sensibilidad evocadora, salvación desencantada y melancólica de «momentos eternos». Contemplación estética, transparencia, estaticidad. Se ha hablado con justicia de su mundo pequeño, delicioso, detenido, pero de su incapacidad también para contar una historia.¹⁴

Destaca en este texto su función teórica e ideológica dentro de la Generación del 98: «fue el primero en señalar la existencia de la generación del 98 como tal, y en teorizar su ideología y su origen»¹⁵ y, al mismo tiempo, realiza una exposición bastante comedida sobre el contenido de sus ensayos:

Siempre a vueltas con España (su geografía íntima, sus piedras, sus clásicos), expresa una preocupación en la que no siempre se sabe qué es más importante: la estética o la ética. Le arroba el paisaje viejo, y sin embargo no deja de echar de menos los tractores que han de eliminar la pobreza de los campos y el aroma del tiempo.¹⁶

Preocupado, al mismo tiempo, por la formación de un estilo personal a través de su escritura y por la renovación de España, Max destacará su búsqueda continua en la tradición artística y literaria de otros tiempos para hallar toda la finura de espíritu y la elegancia de las maneras que pueda fundamentar el país sólidamente.

II. Max Aub, retratista de sus contemporáneos

En el 2001, la Fundación Max Aub publicaba un texto inédito del autor, editado por José Carlos Mainer. Se trataba de una colección de pequeños ensayos sobre escritores que habían sido contemporáneos a Aub.

Recuerdos, semblanzas, en resumen, retratos inéditos o ya publicados, estos textos habían sido reunidos por el autor en una carpeta que llevaba el título *Cuerpos presentes*, sin dejar constancia alguna de su existencia y de las razones de su composición. El conjunto de textos estaba formado por copias mecanoscritas datadas entre los años 1944 y 1970. Sin embargo, la voluntad de unirlos refleja la conciencia de que todos los textos tienen intención de aparecer bajo una «unidad de fondo: ser a modo de una guirnalda de retratos contemporáneos con los que, de un modo u otro, unas veces por simpatía y otras incluso por rechazo visceral, Aub ha tenido una relación significativa», tal y como indica Mainer¹⁷.

Erwin Piscator, Tristan Tzara, Ernest Hemingway, Günter Grass o los más cercanos Antonio Machado, Edgar Neville, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda van formando una colección de retratos literarios en los que el autor parece más retratar su propia experiencia junto al personaje que realizar un retrato aislado de la figura. Casi todos ellos están atravesados por la experiencia histórica: la guerra civil y el exilio, la experiencia generacional –la de los escritores del 27 o la de la Residencia de Estudiantes antes del 36– o por la convivencia en la república de las letras, como es el caso de Juan Ramón Jiménez. Cordial o implacable, Max Aub no se deja llevar por el elogio gratuito, pero tampoco por la ofensa impropia: se trata de un Max Aub comedido que describe globalmente, que interpreta la realidad para buscar el fondo de los seres y las cosas.

Se trata, pues, de una crítica que se enriquece con el propio conocimiento, con la vivencia personal del escritor junto al retratado. Es el caso del retrato de José Moreno Villa, donde Max describe su experiencia en el entierro del escritor malagueño, pero también del retrato –así se subtitula, de hecho– del escritor francés André Malraux. La descripción de su amigo Malraux es una representación que no se acerca al detalle, sino que sobrevuela tiempos y espacios en los que el personaje estuvo presente para dar una visión global y atemporal del personaje implicado. Aub, siguiendo la tradición aforística de la que tanto gustó, se decanta por la sentencia, la frase rotunda que busca impresionar al lector: «No siempre puede uno escapar de ser perseguido por los Dioses», escribe para introducir el texto¹⁸. Aub combina imágenes sin la intención de escribir una anécdota o una historia sobre el retratado, su objetivo es dar una impresión; la de la valentía, la rapidez, la osadía:

Se arriesga, pelagra, expone aventura, la crencha en la frente. Determina, explica, forja la realidad: -Esto es así, esto es asá, esto de otra manera y a otra cosa. Lo que importa es luchar contra el destino. Vencer. Conquistar. Todo se puede conquistar.¹⁹

Pero, de nuevo, se tratará de establecer la definición absoluta, entera, siempre válida y el héroe a lo Lord Byron, a lo Schiller reaparece: «Pasó los reveses más crueles perseguido por los llanos de la adversidad. Teniendo en más la vida, perdió muchas. Hurtó a lo ordinario el modo de decir, enfrentando conceptos»²⁰.

Mucho más señalado, si tenemos en cuenta el último texto de Max Aub que analizaremos más adelante, será el retrato del poeta León Felipe. Émulo de Job o de Walt Whitman, la imagen del poeta Felipe Camino es, a todas luces, mítica, mística y extravagante. Su retrato es, sobre todo, una escritura en perspectiva temporal, la que se establece desde el presente de la narración hacia un pasado que empieza con su camino como poeta. Sin embargo, como dice Aub, «él no varió con la edad». La evolución de su poesía, para Aub, no es una evolución temática ni discursiva, sino «de intensidad»:

Sí, en general, un poeta es como un proyectil disparado a los cielos que pierde velocidad según el camino recorrido. León Felipe fue una piedra caída del cielo que la aumenta según la gravedad. Y démosle a «gravedad» todos los sentidos que queramos.²¹

Los temas de la poesía de León Felipe son concisamente analizados por Max Aub hasta dar paso a la descripción propiamente dicha. El retrato de León Felipe podría ser una caricatura si no fuera por la sinceridad en el tono que Max Aub introduce. León Felipe es «carne de profeta», «hombre heroico», creador de una «poesía de gran primer actor, que declama en el proscenio del gran teatro del mundo». Para Max, lo que importa de León Felipe no es su poesía, sino su actitud, la actitud de los grandes poetas, dice Max, «cuando les sopla el hálito de Dios».

Puesto que León Felipe es, según nuestro autor, más una imagen, un modo de ser ante el mundo que un productor de textos aparece descrito en términos cuasi expresionistas:

Clamó justicia, y como no le oyeron, blasfemó, y la boca se le llenó de espumarajos que se le volvieron barbas de profeta.²²

Desgargantado, infamando a los infames con sus nombres, deshaciéndose en alegatos que pone en el cielo, alarido y aullido, lo cubre todo.²³

Y, sin embargo, junto a estas rotundas descripciones Aub nos ofrece una más amable:

Cuando se quitaba las gafas y se pasaba la mano por la gran manzana de su calva, se parecía a ciertos retratos del último Ramón y Cajal, ese otro gran español empeñado en saber qué gusanos nos roían el cerebro.²⁴

En conclusión, parece que Max intenta a través de esta galería transmitirnos un designio que va más allá del simplemente estilístico. Cuando Aub retrata lo hace a toda su generación, con el calado de una época y unos acontecimientos duros de sobrellevar. Con el fondo de la Guerra Civil, el exilio y la Segunda Guerra Mundial, los retratos de Max Aub son siempre retratos de experiencias comunes. Nada tiene que ver, pues, su objetivo con el de pintar con fidelidad, con la palabra justa.

III. Azorín o Max Aub: un apócrifo sobre León Felipe

En mayo de 1963, se publicaba en la revista *Índice* un texto titulado «León Felipe según Azorín»²⁵. Firmado a continuación con el nombre de Max Aub, el artículo pretendía ser un ejercicio de estilo a la manera azoriniana y resultaba un retrato interpuesto: el que el escritor Max Aub hacía de León Felipe, el que el mismo realizaba del estilo de Azorín y el que un supuesto Azorín, narrador-escritor ficticio, realizaba del poeta.

Nada parece más adecuado para un Max Aub, amante de los apócrifos, biografías ficticias y juegos de suplantaciones. Escritor crítico e irónico, como ha sido definido por Manuel Durán²⁶, en sus obras más conocidas *Jusep Torres Campalans*, *Luis Álvarez Petreña*, *Antología traducida* recurrió al juego de las máscaras y las falsificaciones para ofrecer una visión propia, pero, a la vez, diferente y complementaria, la del ficticio personaje biografiado o la del ficticio artista. No se trata de eludir la autoría, como en el caso de los seudónimos, sino de jugar a construir un yo figurado en el mismo escenario que el autor, como personaje viviente entre la balumba de autores o artistas que poblaban los inicios del siglo XX.

Asimismo para este ejercicio de suplantación, ningún autor parecía más adecuado que el levantino Martínez Ruiz. Aficionado al recurso metaliterario, pocos autores de la literatura española están como él, según ha expresado Carme Riera «literaturizado hasta la médula»²⁷, no solo con el empleo de seudónimos, sino con el afán de tomar una postura ante los clásicos y recurrir mediante la parodia literaria a la evocación de las obras maestras de la literatura española²⁸.

En el texto, Max intenta reproducir el estilo y los temas de Azorín. En primer lugar, tomando como tópico el detallismo y la precisión, abusa de la utilización de frases breves que forman oraciones simples, coordinadas o yuxtapuestas: «Se cubre generalmente con una boina y viste una chamarra de pana catalana; calza zapatones» o «No tiene patria, la perdió». Esta técnica impresionista de Azorín, en la que se utiliza un estilo claro, sencillo, depurado se convierte en Max en una acumulación de sustantivos que no hacen sino registrar trazos, impresiones de la realidad a través de las enumeraciones: «Una cama, una silla, una cómoda. Nada más.» o «Sus amigos son de condición diversa: un pintor, un arquitecto, un vendedor de productos farmacéuticos». Este modelo de lentitud que pretende emular Aub está atravesado por el afán de precisión y detallismo de las descripciones azorinianas. En Aub, el estilo de las descripciones, a pesar de la lentitud de las que se las quiere dotar no puede escapar, sin embargo, de la evocación de la Historia: «Volvió al exilio, ahora forzado. El poeta escribió en el exilio, empujado por bíblica indignación, sus mejores cantos».

Azorín, maestro en el tratamiento del tiempo, queda suplantado por un Max Aub que trata este concepto para dotarlo de los sentimientos de nostalgia y tristeza. Como se observa, la lucha de «el poeta», el personaje representado por este Aub-Azorín es una lucha contra un tiempo que se percibe como fugitivo: «Ya no tiene nada que decir, se siente vacío». El único objetivo es esperar la muerte, por lo que la realidad, eterna y perdurable, se convierte en una circunstancia en la que solo cabe recordar.

Lo que resulta notorio y, obviamente desemejante entre ambos creadores, es la concepción de la crítica literaria. Aub, quien descuida estilísticamente la prosa de sus ensayos literarios, alejándola completamente del ámbito de la creación, realiza un

retrato de León Felipe, siguiendo el modelo de escritura azoriniana. Tal y como indica Miguel Ángel Lozano Marco, Martínez Ruiz acumuló una serie de posibilidades en sus ensayos: «la interpretación de un libro o de una época literaria, tratando de apresar su espíritu; la evocación de ambientes, personajes o paisajes; la presencia de un personaje situado en un ambiente y dotado de una breve anécdota»²⁹. Todas ellas, en mayor o menor medida, están presentes en el intento de Aub para emular la prosa del escritor de Monóvar. Para realizar la disertación sobre León Felipe, el narrador nos presenta al personaje aislado —«El poeta», dice. Se trata de una visión pesimista de un creador que camina hacia la soledad e incluso hacia la muerte: «El poeta, solo, insomne, quisiera morir». Lo integra en un ambiente, el cotidiano, donde el poeta ve pasar el tiempo sumergiéndose en una rutina que lo lleva cada día desde un anónimo café hasta su casa y viceversa. Apenas sabemos de sus textos y solo unos pocos apuntes nos explican el contexto histórico que vive o que ha vivido: «No tiene patria, la perdió. Tampoco, antes de que los españoles pelearon entre sí como buenos hermanos, a muerte, tampoco el poeta tuvo patria».

Max intenta, pues, reproducir la crítica literaria de Azorín, hermanando el comentario crítico hacia un autor y el retrato en una breve anécdota: la del poeta cansado, olvidado por un exilio personal y político, como resultado del cual muchos escritores se sintieron, para siempre, excluidos de la historia literaria. Desde su posición autorial reivindica la figura de León Felipe, como en tantos de sus artículos, pero, al mismo tiempo, se retrotrae al ensayo azoriniano para intentar dar prioridad a los valores estéticos y acometer lo que, según Martínez Ruiz, es el núcleo de lo que se muestra en lo escrito: el ensayista.

Posiblemente sea difícil para Max Aub escapar de sus propios planteamientos estéticos para darnos este ficticio retrato de León Felipe a la manera de Azorín. Quizás, porque como dijo el escritor granadino Francisco Ayala en uno de sus ensayos: «Según suele ocurrir con las opiniones que un autor vierte a propósito de la obra de otro, acertadas o no, explican antes la suya que la ajena»³⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Aub, Max, *Discurso sobre la novela española contemporánea*, México, Colegio de México, 1945.
- , «León Felipe, según Azorín», *Índice*, año XVI, 168, mayo 1963.
- , *Manual de Historia de la Literatura Española*, México, Pormaca, 1966.
- , *Diarios (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba, 1998.
- , *Cuerpos presentes*, ed. de José Carlos Mainer, Segorbe, Fundación Max Aub, 2001.

- Ayala, Francisco, *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus, 1960.
- Durán, Manuel, «Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub», en *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional*, v. I, Valencia, Ayuntamiento, 1998, pp. 123-136.
- Fox, Edward Imman, «La nueva manera de ver las cosas», en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. por Francisco Rico, vol. 6, tomo 2, 1994, pp. 373-377.
- Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico 1943-1972*. Ed. de Eugenia Meyer, Madrid, FCE, 2007.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, «Introducción» a Azorín, *Obras escogidas*, tomo II, *Ensayos*, Madrid, Espasa, 1998.
- Riera, Carme, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
- Soldevila, Ignacio, «Max Aub y la tradición literaria», *El Correo de Euclides*, nº 1, 2006, pp. 145-161.
- Soldevila, Ignacio, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.

APÉNDICE

Max Aub, «León Felipe según Azorín»

Índice, año XVI, 168, mayo 1963

El poeta estaba en su casa, en un amplio patio descubierto, enlosado; una reja lo separa de la calle. El poeta prueba si la puerta está cerrada. Generalmente no lo está. Avanza con cierta dificultad, apoyado en el bastón que siempre lo acompaña; la cabeza inclinada, un tanto metida entre los hombros. Se cubre generalmente con una boina y viste una chamarra de pana catalana; calza zapatones. La noche acaba de caer; hasta este momento ha estado en el café.

En el café, el poeta está sentado en medio de una peña de media docena

de amigos, parece que no escucha, y escucha; a veces no escucha y parece que escucha. Se acaricia la corta barba cana, se pasa la mano por la ancha calva. Habla muy poco. Rara vez se quita los anteojos, entonces aparece su mirada vieja, perdida. El poeta va todas las tardes al café, entonces aparece su mirada vieja, perdida. El poeta va todas las tardes al café; sus amigos son de condición diversa: un pintor, un arquitecto, un vendedor de productos farmacéuticos, un fotógrafo. A veces se acerca un joven escritor. El poeta se anima un poco. Pregunta:

—¿Cómo estás? ¿Dónde vives?
¿Qué haces? ¿Cuánto ganas?

Luego vuelve a su silencio. Cuando cae la noche regresa a su casa. Le acompañan hasta el zaguán un amigo o dos. El poeta se despide bruscamente:

—Hasta mañana.

Se ve solo, arrastrando los pies, todo lo aprisa que puede. Está solo y es viejo. Ya muy viejo. Su mujer murió hace algunos años y se ha quedado solo. No le falta asistencia; una buena mujer cuida de que nada de lo indispensable le falte. El poeta tiene familia, hermanas, sobrinos, a los que ve con frecuencia; pero vive solo. Quiere, prefiere, vivir solo. Todos le respetan; publican y vuelven a publicar sus libros; está en todas las antologías. Pero el poeta, sintiéndose viejo, está solo, quiere estar solo. Ha vivido mucho, ha visto muchas cosas. No tiene patria, la perdió. Tampoco, antes de que los españoles pelearan entre sí como buenos hermanos, a muerte, tampoco el poeta tuvo patria. Así lo cantó en su juventud. Salió de España, anduvo muchos años por África y América. Regresó cuando creyó deber hacerlo. Estuvo entonces en Madrid, en Valencia, en Barcelona; publicó libros, recitó poemas. Volvió al exilio, ahora forzado. El poeta escribió en el exilio, empujado por bíblica indignación, sus mejores cantos. Su nombre cobró fulgurante renombre, se hizo popular. Al poeta le mantenía la esperanza de regresar de nuevo a

España, que ahora, tal vez, consideraba su patria. Luego murió su compañera y ahora está solo. Se acuesta. Permanece largas horas en la cama sin hacer nada. Antes escribía tumbado, vestido. Ahora está muy viejo, se siente muy viejo y no escribe. Casi no lee, porque le cansa la vista. La alcoba del poeta es sencilla, sencillísima. Lo primero que sorprende es la blancura de las paredes, solo marcada por la madera oscura de una cruz colgada sobre la cabecera de la cama.

Una cama, una silla, una cómoda. Nada más. El poeta, ya lo hemos dicho, gusta de acostarse vestido, casi sentado. Quisiera no pensar, no recordar. Casi lo consigue.

De cuando en cuando —si le invitan— va al teatro. El teatro ha sido una de las pasiones de su vida. En su juventud fue actor. Luego ha escrito algunas obras para el teatro, sin gran éxito. Ha traducido a Shakespeare, con quien se acomoda muy bien. No sólo lo ha traducido, sino que lo ha adaptado a su manera. Algunas de estas obras han tenido éxito.

Ahora, al volver del café, como cada tarde, León Felipe se sienta cansado en su sillón. Se pasa la mano por su ancha cabeza desnuda y cierra los ojos. ¿Por qué ha escrito? ¿Para quién? Y sobre todo, ¿para qué, para quién escribir más? Ya no tiene nada que decir, se siente vacío. El poeta, solo, insomne, quisiera morir. No ser ya nada. Fue.

NOTAS

- ¹ Como indica Ignacio Soldevila, a partir de la Segunda República, cuando la literatura cambia de signo para enarbolar la bandera del entusiasmo cívico, Max Aub se acercará a la figura de Galdós, quien se convertirá a través de sus *Episodios Nacionales* en el precursor de *El Laberinto Mágico*. Ver «Max Aub y la tradición literaria», *El Correo de Euclides*, nº 1, 2006, pp. 145-161.
- ² Max Aub, *Discurso sobre la novela española contemporánea*, México, Colegio de México, 1945, p. 43.
- ³ Según corrobora Ignacio Soldevila, Max fue un ferviente seguidor de los artículos de Unamuno en *El Mercantil Valenciano*. Ver *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003, p. 18.
- ⁴ Entre ellos: *Ante Baroja* (Sig. BMA 2663), *Castilla* (Sig. BMA 2664), *Los valores literarios* (Sig. BMA 2662), *Sintiendo a España* (Sig. BMA 2668), *El enfermo* (Sig. BMA 2666), *Lo invisible* (Sig. BMA 2665).
- ⁵ Se trata de J. Martínez Ruiz, 'Azorín', «Prólogo» a José Cadalso, *Cartas Marruecas*, Madrid, Calleja, 1913.
- ⁶ *Diarios (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba, 1998, p. 69.
- ⁷ Max Aub, *op. cit.*, p. 50.
- ⁸ Ver nota 2.
- ⁹ Max Aub, *op. cit.*, p. 51.
- ¹⁰ *Idem*, p. 54.
- ¹¹ Se trata del ensayo que cita Aub en su *Discurso sobre la novela española contemporánea* (1945): «Azorín o primores de lo vulgar (1917)».
- ¹² Como apuntamos en nuestra edición, actualmente en prensa, Max Aub prácticamente se basó en todos los textos críticos de don Marcelino para componer su *Manual*. Desde su *Historia de las ideas estéticas* hasta su *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* pasando por su *Historia de los heterodoxos españoles*, Max Aub cita y transcribe su obra crítica. Ver Joan Oleza (dir.), *Obras Completas de Max Aub. Manual de Historia de la Literatura Española*, ed. de Eva Soler, València, Biblioteca Valenciana, en prensa.
- ¹³ Max Aub, «Las *Obras Completas* de Azorín», *Últimas Noticias*, segunda edición, México, 3 de julio de 1948 *apud. Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico 1943-1972*, ed. de Eugenia Meyer, Madrid, FCE, 2007, pp. 364-365.
- ¹⁴ Max Aub, *Manual de Historia de la Literatura Española*, México, Pormaca, 1966, p. 271.
- ¹⁵ *Idem*, p. 270.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 271.
- ¹⁷ Max Aub, *Cuerpos presentes*, cd. de José Carlos Mainer, Segorbe, Fundación Max Aub, 2001, p. 23.
- ¹⁸ *Idem*, p. 199.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 199.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 200.
- ²¹ *Ibid.*, p. 60.
- ²² *Ibid.*, p. 66.
- ²³ *Ibid.*, p. 69.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 66.
- ²⁵ Max Aub, «León Felipe, según Azorín», *Índice*, año XVI, 168, mayo 1963.
- ²⁶ Manuel Durán, «Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub», en *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional*, Valencia, Ayuntamiento, 1998, v. I, pp. 123-136.
- ²⁷ Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007, p. 57.
- ²⁸ Ver Edward Imman Fox, «La nueva manera de ver las cosas», en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. por Francisco Rico, vol. 6, tomo 2, 1994, pp. 373-377.
- ²⁹ Miguel Ángel Lozano Marco, «Introducción» a Azorín, *Obras escogidas*, tomo II, *Ensayos*, Madrid, Espasa, 1998, p. 24.
- ³⁰ Francisco Ayala, *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus, 1960, p. 200.



INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

Desde 1985 la Universidad de Pau organiza encuentros periódicos sobre Azorín. La presente publicación, centrada en la noción de retrato aplicada a este autor, reúne dieciséis ponencias de investigadores españoles, franceses e italianos expuestas en el VII Coloquio internacional celebrado en noviembre de 2007. El retrato se plasma aquí como concreción de intercambios humanos, como lugar de interferencias éticas y estéticas que informa tanto acerca de la persona retratada como del artista que la retrata. Es en el cruce de las numerosas imágenes que abundan en la obra azoriniana y de las que otros artistas realizaron sobre el escritor de Monóvar donde se construye el retrato más completo y convincente de Azorín. Por ello al revelarse el retrato como encuentro entre individuos –entre contemporáneos literarios, entre literato y pintores, entre periodista y políticos, entre crítico y clásicos–, este libro justifica un subtítulo: «En la encrucijada de unas subjetividades».

COLECTIVA / 4

