UNIVERSITAT DE BARCELONA

Azorín y la figura del pintor: urdimbre de una identidad literaria (1894-1946)

Gemma Márquez Fernández

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- CompartIgual 3.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - CompartirIgual 3.0. España de Creative* Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0. Spain License***.

Azorín y la figura del pintor: urdimbre de una identidad literaria (1894-1946)

Tesis para optar al título de Doctorado

Gemma Márquez Fernández
Director: Dr. Adolfo Sotelo Vázquez
Programa de Doctorado: Estudios lingüísticos, literarios y culturales

Departamento de Filología Hispánica
Facultad de Filología
Universidad de Barcelona

A mis padres, por el caldo de gallina de los viernes.
Y a todos los que nos hacemos la comida
con nuestras propias manos.

Índice

Agradecimientos 11

Resumen 15

Abstract 17

Introducción 19

Una hipótesis 23

Metodología y objetivos 24

Estructura y contenidos 33

I. La novela de artista y la identidad del escritor 37

I. 1. Novela de artista e identidad literaria en la Europa decimonónica 39

I. 2. Las huellas de la narrativa de artista en la obra de Azorín .. 42

I. 3. «Vencido» (1894): la primera reivindicación azoriniana del artista puro 50

I. 3. 1. Los tópicos de la narrativa de artista 55

I. 3. 2. ¿Un Delacroix español? 59

I. 3. 3. Recusación de la pintura academicista 63

I. 4. La representación del escritor profesional: 1894-1899 71

I. 4. 1. De *Buscapiés* a los artículos de *El País* 71

I. 4. 2. De la publicación de *Charivari* a dos relatos en *Nuevo Mundo* 81

I. 4. 2. 1. Un aguafuerte madrileño: el retrato de periodistas y escritores en *Charivari* 82

I. 4. 2. 2. Dos relatos de *Nuevo Mundo* 103

I. 4. 3. El revolucionario anarquista y el artista puro..... 108

I. 4. 3. 1. El Millet de *Anarquistas literarios* y los mártires de Ribera en *Bohemia*..... 108

I. 4. 3. 2. De la desmitificación de la bohemia al retiro monacal..... 121

I. 5. El pintor como faro de la modernidad (1899-1901)..... 129

I. 5. 1. El prólogo a *Artistas levantinos*..... 129

I. 5. 2. Domeniko Theotocopoulos en la configuración de la identidad creadora de José Martínez Ruiz..... 131

I. 5. 2. 1. El juego con los tópicos de la recuperación colectiva del Greco..... 138

I. 5. 2. 2. El Greco en *Diario de un enfermo*..... 150

I. 5. 2. 3. Los transmisores de la tradición histórica..... 159

II. El pintor en su retiro: autorretrato ideal de Azorín..... 169

II. 1. Darío de Regoyos (1908)..... 175

II. 1. 1. El franciscanismo azoriniano..... 186

II. 1. 2. La ingenuidad de Regoyos: segunda recusación del academicismo pictórico..... 194

II. 2. Azorín e Ignacio Zuloaga: evolución crítica (1902-1917)... 202

II. 2. 1. Zuloaga de oídas..... 205

II. 2. 2. Zuloaga, pintor impuro..... 210

II. 2. 3. Un primer acercamiento..... 216

II. 2. 4. Aureliano de Beruete..... 222

II. 2. 5. La visita al taller de Ignacio Zuloaga..... 228

II. 3. Ética e impureza en el campo literario: el pintor desconocido en Mallorca (1911-1946)..... 230

II. 3. 1. Proemio: una diatriba contra el periodismo español, 1909-1912..... 230

II. 3. 2. Los límites de la autonomía crítica..... 240

II. 3. 3. Un pintor desconocido en Mallorca..... 248

II. 3. 3. 1. La ruta de los pintores..... 250

II. 3. 3. 2. El pintor anónimo y los tópicos de la narrativa de artista..... 260

II. 3. 3. 3. Memoria y mitificación..... 270

III. El taller del pintor..... 279

III. 1. El taller de Zumaya y la sinceridad de Ignacio Zuloaga.. 287

III. 2. Otros estudios: la representación de la creación literaria. 296

III. 2. 1. *Superrealismo*..... 305

III. 3. La identificación con el pintor..... 319

III. 3. 1. William Turner..... 321

III. 3. 2. Maurice de Vlaminck..... 331

IV. De nuevo el retiro..... 334

IV. 1. La huida de William Turner (1931)..... 336

IV. 2. El exilio en el Museo (1939)..... 339

IV. 3. El exilio interior en un cuadro (1940-1944)..... 354

Conclusiones..... 365

Anexos..... 375

Artículos de Azorín sobre pintura no recogidos en libro..... 377

«La decadencia», *Las Noticias* (30-V-1901)..... 379

«El Museo. Una sala para el Greco», *La Correspondencia de España* (18-XII-1901)..... 382

«El Museo Moderno. Diálogo ético», *La Correspondencia de España* (6-IV-1902)..... 388

«Los amigos del museo. Unos espectadores», *Blanco y Negro* (23-XII-1905)..... 394

«Falso casticismo», *ABC* (26-IV-1910)..... 397

«En la lejanía. Recuerdos de Mallorca», *La Vanguardia* (12-IX-1911)..... 400

«La pintura de Zuloaga», *ABC* (27-III-1912)..... 405

«La realidad española», *ABC* (3-IV-1912)..... 412

«Andanzas y lecturas. Una visita a Zuloaga», *La Prensa* (2-XII-1917)..... 416

«La vida española. Estudios de artistas», *La Prensa* (7-VIII-1921)..... 424

«La vida española. Un pintor a Buenos Aires», *La Prensa* (6-VIII-1922)..... 430

«La vida española. Las catedrales», *La Prensa* (17-IX-1922)..... 438

«La Vida Española. Dos artistas», *La Prensa* (26-XI-1922)..... 445

«La fuerza de la sangre», *ABC* (7-VII-1923)..... 453

«El caricaturista Luis Bagaría», *La Prensa* (25-VII-1926).. 458

«El actor en el Museo», *ABC* (24-XI-1927)..... 464

«La soledad de un pintor», *La Prensa* (20-IX-1931)..... 470

«Vlaminck», *La Prensa* (20-XII-1931)..... 475

«Artistas», *Luz* (11-X-1932)..... 482

«Forain», *La Prensa* (19-III-1933)..... 487

«Greco», *Luz* (28-IV-1933)..... 495

«Poeta sin nombre (autobiografía)», *La Prensa* (18-II-1940)..... 499

«Los pintores», *La Prensa* (15-XII-1940)..... 507

«Zuloaga», *Vértice* (1-VI-1941)..... 513

«Correo de Madrid, *La Prensa* (14-VI-1942)..... 526

«El pintor y sus lienzos», *La Prensa* (22-XI-1942)..... 532

«Estafeta de Madrid», *La Prensa* (10-I-1943)..... 538

«Museo Grevin», *ABC* (3-IX-1944)..... 543

«Espejos», *ABC* (13-IX-1944)..... 546

«Ciencia», *ABC* (17-IX-1944)..... 549

«Metodología», *ABC* (26-IX-1944)..... 552

«Ignacio Zuloaga», *La Prensa* (13-I-1946)..... 555

«Con Goya un momento», *ABC* (29-III-1946)..... 562

«El actor en el Museo», *ABC* (10-XII-1947)..... 565

«Salvador Dalí», *La Prensa* (8-I-1950)..... 568

Inventario de las obras sobre pintura existentes en la biblioteca azoriniana (Casa-Museo Azorín)..... 573

Biblioteca personal..... 575

Biblioteca familiar..... 586

Bibliografía..... 591

Fuentes primarias..... 593

Artículos..... 593

Volúmenes..... 596

Estudios críticos obre Azorín..... 598

Estudios sobre Azorín y la pintura..... 602

Estudios sobre el contexto histórico..... 604

Vínculos entre literatura y pintura…..... 606

Pintura..... 611

Catálogos digitales..... 621

Inventario de referencias..... 627

Agradecimientos

Contra lo que afirman los discursos que nos gobiernan desde comienzos de nuestro siglo, ningún individuo se hace tan solo a sí mismo: nuestras vidas son, gracias a los vínculos, el fruto de voluntades cómplices. Unamuno decía que el tú determina al yo. Aquí quiero agradecer, por tanto, el influjo y el sostén de todos esos otros sin los cuales mi trabajo sería distinto del que es. Para empezar, quiero dar las gracias a mis padres, sin cuyo apoyo tanto material como moral no podría haber dedicado cuatro años en exclusiva a leer, escribir y acopiar los materiales de los que me he ocupado. El trabajo intelectual, como todos los demás, también depende del trabajo de los cuidados.

Quiero dar asimismo las gracias a mi maestro y director de tesis, el doctor Adolfo Sotelo Vázquez, por su confianza, por su respaldo y, especialmente, por enseñarme que la histórica sigue siendo una apuesta valiosa a la hora de acercarse a la literatura, y que sigue mereciendo la pena bajar al barro —que diría Bourdieu— y trabajar con aquello que la teoría desdeña a veces: el contexto, la prensa, las revistas; aquellos lugares donde la voz de los autores desautoriza a veces a la teoría y señala los límites de esta. Y precisamente en lo que a bajar al barro respecta, quiero agradecer a José Payá Bernabé, director de la Casa-Museo Azorín, que me abriese las puertas del centro con tanta cordialidad, que me allegase todo tipo de materiales, me orientase entre

ellos y me permitiese huronear en buena parte de la biblioteca azoriniana. También le agradezco sus invitaciones a los coloquios internacionales y a las reuniones científicas sobre Azorín, de las que quiero recordar el afecto de Santiago Riopérez y Milá y la generosidad con que Pedro Ignacio López García, Miguel Ángel Lozano Marco y Christian Manso me han regalado publicaciones relacionadas con mi investigación.

No quiero olvidar tampoco los ánimos y la insistencia con que algunos miembros del Departamento de Filología Hispánica han ido interesándose por el curso de esta tesis. A este respecto, debo recordar a la anterior secretaria del Departamento, Adela Mejías Cama; a las doctoras Marta Cristina Carbonell y Blanca Ripoll Sintes, y en especial, a la doctora Marisa Sotelo, a quien agradezco su paciencia, su sinceridad y sus buenas gestiones.

Por último, quiero agradecer la amistad de todos los que me han acompañado durante estos años. La de mi hermana, Noelia, que creó conmigo un glíglico y que me aguantó cada vez que me he estancaba en algún punto de la tesis e intentaba desencallar explicándoselo larga y detalladamente. La de Sara Pallarés, Loli Campos y Celia Alcoba, cuya simpatía solícita sigue arropándome después de tanto tiempo. La de Silvia González, que me ayudó remitiéndome los artículos sobre la polémica en torno a Anglada Camarasa. La de Noemí Montetes-Mairal, constante en su apoyo de un modo que todavía me sorprende. La de

Martín Medrano, que me descubrió a Duke Ellington y me hizo advertir la dimensión que había cobrado en mi vida el trabajo sobre Azorín. La de Ubaldo R. Olivero, que tantos libros me ha facilitado. La de Carme Martí, que ha compartido vino y jamoncito en las cenas veraniegas improvisadas en mi azotea. Y la de M.ª Carmen Silva Rodríguez, a la que no podré agradecer suficientemente el haberme descubierto *Sherlock* y la música de Franco Battiato, así como la conversación nuestra de cada día; porque no hay nada tan acogedor en este mundo como compartir un lenguaje.

Resumen

Esta tesis toma como punto de partida la idea de que las figuras de pintor que Azorín construye en su obra pueden iluminar el modo en que el autor entiende la identidad del escritor y las contradicciones que esta afronta durante la modernidad. Ello se enmarca en un contexto histórico en que el papel de la creación literaria experimenta una intensa revisión, producto del desencaje entre la labor artística y el sistema económico en el que debe subsistir. La pugna por la autonomía del campo literario, que ha cruzado todo el XIX, tiene un repunte privilegiado a finales de siglo; lo que se manfiesta en tres fenómenos: la discusión acerca de las diversas modalidades de creador literario —del artista puro al intelectual—, el auge de la metaliteratura y el uso de la pintura como espejo mediante el que encontrar la especificidad y las limitaciones de lo literario. La relación de Azorín con la figura del pintor responde a estas tres tendencias, de forma que su identidad como escritor se construye en buena medida como fruto de su confrontación con los pintores.

El análisis de la función que desempeñan las figuras de pintor, históricas o ficticias, en la obra azoriniana, se fundamenta en dos supuestos ya clásicos en los estudios sobre la narrativa y la biografía de artista: el primero, que todo relato sobre la vida de los pintores está cruzado por los arquetipos y la mitología que la tradición ha creado en torno a ellos para intentar comprender su capacidad creadora; el

segundo, ya para un período histórico más delimitado, que la narrativa decimonónica sobre el pintor surge de la ansiedad del escritor ante la pérdida de autonomía en su propio campo. Desde estas premisas, la tesis muestra cómo las figuras de pintor en Azorín son el resultado de un juego literario que enlaza libremente los discursos históricos y críticos con sus propias preocupaciones. El resultado es la creación de un modelo que cifra la ética estética del artista puro, aquella que al escritor se le hace difícil cumplir netamente en su circunstancia.

Teniendo en cuenta que la relación de Azorín con ese paradigma de artista puro se prolonga hasta la posguerra, este trabajo estudia sus reelaboraciones desde 1894, fecha en que J. Martínez Ruiz publica el primer relato protagonizado por un pintor, hasta 1946, cuando aparece en *Memorias inmemoriales* la última referencia a una de sus recreaciones más acabadas del pintor. En su primera parte, la tesis atiende a la correspondencia entre los tópicos de la narrativa de artista decimonónica y las figuras de pintor que J. Martínez Ruiz elabora entre 1894 y 1901. La segunda parte se centra en la presentación azoriniana de Darío de Regoyos, Aureliano de Beruete e Ignacio Zuloaga, así como en su particular mito de artista puro: el elaborado en torno al pintor desconocido que Azorín encuentra durante su viaje a Mallorca en 1906, y cuya figura va apareciendo intermitentemente hasta 1946. En la tercera parte se estudian las posibilidades metaliterarias que a Azorín le ofrece su interés por el estudio del pintor, y que desempeñarán un papel importante en *Superrealismo.* La última parte revisa la experiencia del

Museo durante el exilio azoriniano, la búsqueda de referentes estilísticos para la expresión del dolor humano en Gustave Courbet, Rembrandt y Camille Corot, y el empleo de la obra de William Turner para representar la posición de Azorín en el clima de la primera posguerra.

Abstract

This thesis shows that the figures of painter built by Azorín on his work can explain how the author understands the writer's identity during Modernism, a historical period in which the struggle for literary autonomy finds in painting a mirror where literature discovers its specificities and limitations. Within this logic, Azorín identity as a writer is built largely as a result of his confrontation with the painters.

The analysis of the role played by historical or fictional painters in Azorín work is based on two assumptions stablished in the studies about artists narrative and biographies: first, that both genres are crossed by the mythology that tradition has created around painters to try to understand their creativity; the second, that the 19th century narrative of the painter comes from the writer's anxiety over the loss of his independence. On this basis, the thesis shows how the painter in Azorín's work is the result of a literary game that loosely links the historical and critical discourses with his own concerns. The result is the

creation of a model that synthesizes the ethical aesthetics of pure artist, one that the writer can not fulfill in his circumstances.

The variations in this paradigm of pure artist are examined since 1894 to 1946. The first part of the thesis analyzes the links between the topics of XIXth century artist narrative and painters created or studied by J. Martinez Ruiz between 1894 and 1901. The second part focuses on the way Azorín presents some key creators in Spanish painting between 1908 and 1917 (Regoyos, Beruete, Zuloaga), as well as in his private myth of pure artist, elaborated around the painter Azorín met during his trip to Mallorca in 1906. The third studies the metaliterary resources that Azorín discovers in the painter's studio, resources which are employed in *Superralismo.* The last part reviews the experience of the Museum during Azorín's exile, the research for stylistic references in Courbet, Corot and Rembrandt to express human pain in literature and the use of William Turner's work to represent the position of the writer in the postwar period.

Introducción

Tan antigua como la literatura europea, la tradición por la que pintura y literatura se han socorrido para reflexionar sobre la constitución interna de cada una experimenta un momento privilegiado entre finales del siglo XIX y principios del XX. La renovada crisis del proyecto cultural burgués propicia entonces una exploración de nuevas posibilidades expresivas: urge a los creadores de ese período construir lenguajes que puedan dar cuenta de la nueva situación histórica del hombre occidental. En ese marco, escritores y pintores no solo van a dinamitar los límites genéricos de sus propios territorios creativos; sino que van a cruzar las fronteras de los ajenos en busca de modelos estéticos.

Es precisamente uno de los padres de la modernidad quien proclama al pintor como guía del escritor: Charles Baudelaire, que lleva acudiendo a los salones parisinos desde 1845, define en *Las flores del mal* una estirpe de grandes pintores —de Leonardo a Delacroix— por su capacidad para cifrar el desvalimiento humano y pregonarlo a lo largo del tiempo: ellos son los faros que alumbran al hombre en su noche oscura. En 1863, *El pintor de la vida moderna* adaptará esa idea a las vicisitudes más mundanas de la existencia decimonónica: el pintor es el tipo de artista que ha comenzado a explorar los procedimientos formales

necesarios para tomar el pulso de la vida urbana. Él es, por tanto, el primer traductor estético de la modernidad.

Durante el período que se abre tras el entresiglo, son múltiples las fórmulas en que se traduce la consigna baudelairiana, y a menudo se confunden entre sí. Por mencionar algunos ejemplos, se presentan casos de *ekphrasis,* como los que Manuel Machado elabora en *Alma*[1] o el que Miguel de Unamuno deja en *El Cristo de Velázquez*[2]. En ocasiones, es posible intuir el influjo de algún pintor en la obra literaria, como sucede con Arnold Böcklin en Juan Ramón Jiménez[3]. Prolifera también la crítica de arte firmada por escritores —como la publicada por Ramiro de Maeztu[4] o por Ramón Pérez de Ayala[5]— y no faltan los intentos de trasladar al lenguaje las técnicas pictóricas, caso de la metáfora

[1] Véase Margaret H. Persin, «The ekphrastic principle in the poetry of Manuel Machado», *Hispania*, v. 72, n.º 4 (diciembre 1989), pp. 919-926, y Enric Bou, «Decadencia, imperio y autorretratos: la poesía pictórica de Manuel Machado», en Enric Bou (coord)., *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 115-177. Respecto a la relación de Manuel Machado con la pintura ha escrito Carolina Corbacho Cortés, en *Poesía y pintura en Manuel Machado*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999,

[2] Véase Margaret H. Persin, «*El Cristo de Velázquez,* de Miguel de Unamuno: poeta y pintor», Universidad de Indiana, 1973, y Víctor García de la Concha, «Prólogo» a *El Cristo de Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 5-71. Sobre la relación de don Miguel con la pintura, puede verse la tesis de Anna M.ª Paredes Arnáiz, «Unamuno y las artes, 1888-1936», Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013.

[3] Vid. Ignacio Prat, «Arnold Böcklin y Juan Ramón Jiménez», en *Estudios sobre poesía contemporánea,* Madrid, Taurus, 1983, pp. 15-23. Sobre la relación del poeta con la pintura, consúltese Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999[2].

[4] No se ha recogido. Vid. José Luis Bernal Muñoz, «Las ideas estéticas en Ramiro de Maeztu: la función del arte», Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte, n.º 14 (2001), pp. 291-319.

impresionista en Rubén Darío[6] o en Antonio Machado[7]. Otros autores emplean la reflexión sobre el cuadro como punto de partida para producir teoría estética en la literatura, como hará Valle-Inclán a partir de la pintura de Julio Romero de Torres[8]. Mención aparte merece la

---

[5] Puede encontrarse recogida en Andrés Amorós, Eduardo Quesada Dorador y Florencio Friera Suárez (eds.), *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1991.

[6] Véase el estudio de Fernando Lázaro Carreter, «La metáfora impresionista», en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 223-231. También aparece esta técnica en Valle-Inclán, como plantea Emilio Pastor Platero en «Sobre la metáfora impresionista en Valle-Inclán», *Revista de Literatura*, t. 57, n.º 13 (1995), pp. 131-144.

[7] En su «Introducción» a las *Poesías completas* de Antonio Machado (Madrid, Espasa Calpe, 1993[17], pp. 9-69), Manuel Alvar ha apuntado el posible paralelismo entre el paisaje de *Campos de Castilla* y el impresionismo pictórico (pp. 33-34). Enrique Lafuente Ferrari ha apuntado algunos referentes pictóricos para el mismo libro en «Antonio Machado y su mundo visual», *Antonio Machado y Soria* (Heliodoro Carpintero ed.), Madrid, CSIC, pp. 71-112.

[8] Respecto a cómo las reflexiones de Valle en torno a *Amor sacro y amor profano* de Romero de Torres pasan a *La lámpara maravillosa*, véase J.-M. Lavaud, «Une collaboration de Valle Inclán au journal *Nuevo Mundo* et l'Exposition de 1912», *Bulletin Hispanic*, LXXI, n^{os} 1 y 2 (1969), pp. 286-311; Eliane Lavaud, «Valle Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908», *Papeles de Son Armadans*, t. 81, 242 (mayo 1976), pp. 115-128, y Margarita Santos Zas, «Valle-Inclán, de puño y letra: notas a una exposición de Romero de Torres», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, v. 23, i. 1-2, (1998), pp. 405-450. Sobre el vínculo de Valle con la pintura pueden consultarse Eva Llorens, *Vallen-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula, 1975; Rodolphe Stembert, «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (mayo 1976), pp. 461-476; M.ª A. Zanetta, «La atemporalidad mítica en la *Sonata de Otoño* de Ramón del Valle-Inclán y la pintura de jardines de Santiago Rusiñol», *Salina. Revista de Lletres* 12 (noviembre 1998), pp. 194-203; Rosario Macato Rey, «Valle-Inclán y Anglada Camarasa: una conferencia de 1916», *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Anuario Valle-Inclán I*, v. 26, i. 8, (2001), pp. 183/865-196/877; Jesús Rubio Jiménez, «Valle-Inclán y la escuela española de pintura. Sus opiniones sobre el Greco y Velázquez», en Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan

novela de artista protagonizada por pintores, que tiene conocidos representantes en Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja o Gabriel Miró[9].

Pese a su diversidad, la efervescencia de estos fenómenos en el *fin-de-siècle* los señala como síntoma de las preocupaciones literarias del momento: como ha constatado Neus Galí[10], cuando se instala en una época el discurso sobre las relaciones entre pintura y literatura, alguna clase de transformación fundamental se ha producido en el lugar que ocupan estas artes en el seno de su cultura. Ese cambio de lugar tiene que ver con el papel que desempeña la literatura en una época en la que la autonomía del campo literario se ve dificultada por el conjunto de dependencias que mantiene con su contexto, muy relacionadas con las exigencias del sistema económico en que sobreviven y se profesionalizan los escritores. A este respecto, Pierre Bourdieu ha señalado que si los pintores alcanzaron su independencia en el siglo XVIII ayudándose del modelo del escritor, en la segunda mitad del XIX el proceso tendrá lugar a la inversa[11]. La defensa de esa autonomía fundamenta las reflexiones sobre la función del artista que aparecen recurrentemente en la literatura

Bolufer (coords.), *Valle-Inclán y las artes*, Santiago de Compostela, Universidad, 2012, pp. 149-184; Francesca Crippa, «Ideario estético y representación artística en la Sonata de primavera de Ramón del Valle-Inclán, en Valle-Inclán» y las artes, pp. 185-194; José Servera Baño «Técnicas pictóricas en los poemas de la historia del crimen de Medica en *La pipa de kif*», en *Valle-Inclán y las artes*, pp. 195-208, y Epicteto José Díaz Navarro, «Descripción e imagen en Martes de Carnaval y La corte de los milagros», en *Valle-Inclán y las artes*, pp. 209-217.

[9] Francisco Plata ha dedicado a este tema la tesis «La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular», Austin, Universidad de Texas, 2009.

[10] *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, Acantilado, 1999.

finisecular, así como en la pulsión metaliteraria de la época. Y en efecto, unas y otra van a apoyarse en la meditación sobre la pintura, cuya independencia ya había sido establecida como premisa por la novela de artista durante el Romanticismo. Por lo demás, este recurso a la pintura para la elaboración del pensamiento y el lenguaje literarios no es coyuntural; sino que se irá reeditando a lo largo del siglo XX y tendrá, de hecho, uno de sus episodios más productivos en las Vanguardias[12]. Es esta naturaleza estructural del fenómeno la que explica, por ejemplo, la afirmación que Azorín hace al respecto en 1913: «escribir la historia de la pintura moderna sin ir haciendo a la par indicaciones sobre las tendencias literarias que han sido influidas por la pintura o han influido sobre ella, será de hoy en adelante, hacer una labor a medias»[13].

Una hipótesis

Teniendo en cuenta el contexto descrito, esta tesis toma como punto de partida la intuición de que las figuras de pintor que un escritor como Azorín construye en su obra podrían iluminar el modo en que él entiende la identidad del escritor y sobrelleva las contradicciones que

---

[11] «La emergencia de una estructura dualista», en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, pp. 1995, pp. 175-212.

[12] Para un estudio sistemático de las Vanguardias enfocado desde la relación entre las diversas artes, véase Christopher Butler, *Early Modernism. Literature, music and painting in Europe, 1900-1916*, Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 1994.

[13] «Pintores y literatos», *La Vanguardia* (10-VI-1913).

esta afronta durante la modernidad. Esta no es, por supuesto, una cuestión que lo afecte en exclusiva; pero el estudio de Azorín es particularmente valioso en este sentido por dos motivos. En primer lugar, porque se trata de un escritor que señala intencionadamente la naturaleza convencional de la identidad literaria, hasta el punto de que la suya surge de un período de crisis que desemboca en el pseudónimo definitivo. En segundo, porque como prueban su periodismo y sus novelas de artista, esa identidad no se construye sin conflicto con los límites entre los que se desarrolla, ya provengan estos del sistema literario de su época o de las particularidades que este presenta en la circunstancia española. Cuando todo ello se confronta con el tipo de identidad creadora que Azorín proyecta en los pintores, históricos o ficticios, de su obra, aparecen resaltados los perfiles de su propia identidad como escritor y las tensiones entre las que se va construyendo.

Metodología y objetivos

Abordar el estudio de los escritos azorinianos sobre pintura supone el manejo de un conjunto muy heterogéneo de materiales que van desde el cuento al artículo de divulgación pasando por el ensayo, el apunte autobiográfico, las referencias presentes en la obra narrativa y los fragmentos eventualmente inscritos en la crítica literaria. A la disparidad en cuanto a género y relevancia de estos materiales se añade además la imposibilidad de considerarlos como un corpus de crítica de arte en el

sentido ortodoxo, así como una fragmentariedad que en un primer momento induce a considerarlos como una gota perdida en el océano de una obra literaria mucho mayor. Estos, al margen de los ideológicos, fueron probablemente los motivos por los que en 1959 Juan Antonio Gaya Nuño afirmó la pobreza de las aportaciones azorinianas a la crítica de arte, afirmación que reiteraría aun con mayor convencimiento en su *Historia de la crítica de arte en España*, publicada en 1975[14].

Aparte el hecho de que las apariciones y desapariciones del tema dejan la síntesis a costa del investigador, la condición resbaladiza de la producción azoriniana sobre pintura es, sin embargo, un rasgo característico en muchos de los escritores que han dedicado su atención a las artes plásticas. Por hablar concretamente de la tradición en que a este respecto se inscribe Azorín, ya en Denis Diderot se observan

[14] Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones, 1975, pp. 282-283. En el marco de lo que Gaya Nuño describe como un desinterés generalizado hacia la pintura por parte de los escritores noventayochistas (que en cualquier caso, siempre sostienen opiniones erróneas sobre las artes plásticas), de Azorín se señala que «por lo que respecta a su postura ante el arte, se dirá que […], simplemente, no hay tal postura, y que las tantísimas páginas escritas por Azorín no dejan espigar sino muy pocos párrafos que puedan interesar». Con este extremo responde Gaya Nuño a Azorín, que en 1959 había contestado a la acusación del primero de haber atendido tan solo a los pintores que lo retrataron, y ello únicamente como pago interesado (la réplica azoriniana fue recogida por Jorge Campos en «Nota sobre la pintura», en *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 162-163). Aparte la inexactitud de las apreciaciones de Gaya Nuño, es evidente que bajo ellas late cierta animosidad contra un escritor que es visto en esos años, y especialmente entre la izquierda intelectual, como un autor cuya deriva conservadora lo ha convertido en un referente útil al régimen franquista. (De ahí que, en las mismas declaraciones, Gaya Nuño afirme, en la línea de Carlos Blanco Aguinaga [*Juventud del 98*, Madrid, Taurus, 1997 (1970[1])], que debe revisarse lo verdaderamente válido de la obra azoriniana.)

desviaciones de la reflexión estrictamente pictórica hacia la recreación literaria de las pinturas[15]; en el caso de Theóphile Gautier, son igualmente prototípicos los intentos de traducción literaria de lo pintado; y en cuanto a Charles Baudelaire, el más conscientemente ceñido a una crítica que considera la obra desde criterios estrictamente pictóricos, también se deja llevar en ocasiones por la ensoñación poética a partir del cuadro[16].

Azorín, desde la lectura de Diderot, se adhiere voluntariamente a lo que él llamaría, andado el tiempo, «desbarros de un espíritu fino»[17] ante la obra plástica, y desde esa actitud interpone entre el cuadro y él un personal tamiz creativo que, constituido por afinidades individuales, concretos idearios históricos, interesadas búsquedas estéticas y otros prejuicios, desvía frecuentemente la interpretación de la obra que contempla. No quiero decir con esto que Azorín desconozca la especificidad de la tarea y la historia plástica respecto a las literarias, ni que el autor ignore los caminos por los que discurre la pintura de su tiempo: tal y como pedía el mismo Gaya Nuño para una verdadera comprensión de la pintura por parte de los escritores[18], la mirada azoriniana sobre el trabajo de los artistas plásticos procede precisamente

[15] Rémy G. Saisseline, «Ut Pictura Poesis: Dubos to Diderot», *Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961), pp. 145-156.

[16] E incluso la defiende: vid. «¿Para qué la crítica?», en Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte* (introducción, notas y biografías de Guillermo Solana), Madrid, Visor, 1996, pp. 101-102. Para una distinción entre crítica de arte y escritura literaria sobre pintura, vid. Guillermo Solana, «Baudelaire crítico de arte: una vindicación de la pintura», en Charles Baudelaire, *op. cit.*, pp. 13-31.

[17] Azorín, «La pintura» y «Zuloaga», en *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, pp. 136-138 y 139-142 respectivamente.

de una voluntad humanista por comprender el quehacer ajeno y por aprehender la historia cultural de su país, voluntad que en muchas ocasiones acude incluso a educarse en los modelos pictóricos para renovar el propio espacio literario. Si a esto se añade la conciencia azoriniana sobre la hegemonía que la pintura ha adquirido desde finales del siglo XIX como ámbito que convoca las crisis intelectuales de cada momento[19], no puede atribuírsele al escritor desconocimiento sobre el derrotero histórico de ese campo artístico. Sirvan además como testimonio del acercamiento cuidadoso de Azorín a la pintura las más de trescientas publicaciones dedicadas a la materia que pueden encontrarse en su biblioteca, entre catálogos, folletos de exposiciones, crítica histórica o militante y biografías.

Aun así sigue siendo problemática, frente a los materiales que aquí se han reunido, la idea de que estos puedan considerarse en su totalidad como crítica de arte en la acepción recta de este concepto, que Guillermo Solana define como «discriminación de la calidad»[20] de la obra juzgada desde los términos formales que le son propios. Pues en este caso es precisamente la necesidad de alimentar una sensibilidad literaria la que

---

[18] Juan Antonio Gaya Nuño, *Un conflicto: literatura y arte*, Madrid, Taurus, 1960, pp. 30-31.

[19] Vid. Azorín, «Desorientación», *ABC* (27-X-1927), recogido en *Ante las candilejas*, en *OC*, IX, Madrid, Aguilar, 1947; «Un estreno de Vives», *La Prensa* (27-XI-1927); «Pintores españoles. Inquietud», *ABC* (26-XII-1928), recogido en *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 147-150, y *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, p. 137.

[20] *Op. cit.*, p. 18

determina la aproximación azoriniana a la obra plástica y explica la naturaleza híbrida —cuando no completamente escorada hacia la evocación poética[21]— de los textos que nacen de dicho acercamiento.

Ahora bien: sería un error rechazar por ello el estudio del material que Azorín produce en torno a la pintura —y eso es, quizá, lo que no supo ver Gaya Nuño—; puesto que es justamente en las desviaciones donde mejor puede encontrarse al escritor. Como ha señalado Michael Riffaterre, es en las omisiones y alteraciones que un escritor opera sobre una pintura al sustituirla por un texto donde es posible reconocer los contornos de su *intentio auctoris*[22]. Del mismo modo, y proporcionando a esta perspectiva un horizonte histórico, Wendy Steiner ha afirmado que la investigación sobre las relaciones entre pintura y literatura no busca tanto certificar el acierto o el error de las analogías que cada época o autor establecen, como hallar intensificadas en ellas las ideas estéticas del momento en que dichas analogías se formulan[23]. Esta línea metodológica, que es consciente de la distorsión que ejerce la mirada literaria sobre la pintura, pero que a la vez reconoce un valor de información histórica a esa alteración, es la que guía este proyecto en la voluntad de abundar en

---

[21] En este caso, los textos azorinianos sobre pintura se inscribirían mejor en lo que Guillermo Solana llama «crítica poética o creativa», *loc. cit.*

[22] «La ilusión de la écfrasis», en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco / Libros, 2000, pp. 161-183.

[23] Wendy Steiner, «La analogía entre la pintura y la literatura», en Antonio Monegal (ed.), *op.cit.*, pp. 25-49.

la línea interpretativa que Ana M.ª Esteve López[24] o Gayana Jurkevich[25] han abierto en el campo de las relaciones entre la literatura azoriniana y la pintura.

Desde esta óptica, el presente proyecto parte de una tarea previa de localización y ordenación tanto de las obras sobre pintura que Azorín atesoró en su biblioteca como de las referencias pictóricas literalmente presentes en los textos azorinianos. Las primeras, a las que he tenido acceso gracias a la Casa-Museo Azorín, aparecen inventariadas al final de esta tesis y han sido en muchos casos un auxilio para la investigación. Las segundas incluyen tanto los temas tratados por extenso en artículos, como los que poseen una funcionalidad más o menos profunda en la obra de creación o los que puntualmente sirven como afinadores de una idea en la obra crítica. El inventario que las recoge al final de este trabajo cubre un período comprendido entre los años 1894 y 1962, e incluye los trabajos y referencias presentes en las *Obras Completas*, *La Correspondencia de España*, *ABC*, *La Prensa*, *Luz* y *Destino*. En su formato digital, este inventario enlaza las obras que Azorín menciona en cada artículo anotado con su reproducción en los catálogos en línea de los museos que

---

[24] Ana M.ª Esteve López, «La pintura como fuente de inspiración en Azorín. (La ventana del arte)», en *Azorín, 1904-1924: III Colloque Internacional organizé par le Centre de documentation et de recherche en langues vivantes de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et per la Casa-Museo Azorín de Monóvar, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, Pau-Biarritz, 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996 pp. 41-51.

[25] Gayana Jurkevich, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg, London, Bucknell University Press, Associated University Presses, 1995.

las acogen[26]. Por lo demás, esta sistematización de referencias se ha convertido en una herramienta fundamental para la investigación: no solo porque ha permitido ordenar en el tiempo las afinidades electivas del autor y constatar su recurrencia y evolución; sino también porque la búsqueda de las ilustraciones y los cuadros citados ha supuesto verdaderamente cruzar una línea temporal y situarse de lleno entre las filias y las fobias de Azorín. Discurrir entre ellas de la mano del autor ha hecho posible recuperar los materiales con que aclimataba la atmósfera creativa necesaria para escribir, constatar cómo su curiosidad estética e histórica se desliza entre las más variadas referencias pictóricas y bibliográficas, y comprobar su fidelidad hacia temas y autores concretos. El rastreo de estos materiales ha hecho posible, además, la edición de 35 artículos de Azorín dedicados al tema pictórico y no recogidos en libro, que se presentan anotados al final de estas páginas.

Del período y los trabajos consignados en el inventario, esta tesis acota un ciclo marcado por el tema escogido para el análisis: el de la identidad creadora contemplada por Azorín en el pintor. Desde ese enfoque, estas páginas recorren los años que van de 1894 (primer relato

[26] Es posible que algunas instituciones hayan cambiado el destino de las obras enlazadas. Tanto la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES) como el Museo del Prado, el Louvre, el Orsay o la National Gallery poseen bases de datos muy estables; pero no se puede afirmar lo mismo de otros catálogos, como es el caso del Hermitage o el Museo de Bellas Artes de Valencia. En caso de que los enlaces no funcionen, basta comprobar la parte inicial de la URL para saber el museo en que la obra se encuentra, y realizar una búsqueda dentro de su catálogo.

sobre la figura del artista plástico[27]) a 1946 (última recurrencia en el curso de 35 años del relato —ya casi mito biográfico— sobre el pintor desconocido de Mallorca[28]). Los motivos por los que de una producción tan amplia se ha delimitado esta época y se la ha estudiado desde el problema de la identidad artística son de índole metodológica y temática: en primer lugar, el carácter interdisciplinario de este proyecto exige ceñirse a un período en que todas las referencias manejadas sean razonablemente abarcables; en segundo, la época escogida posee dentro de la trayectoria azoriniana un perfil que permite describir el material presentado desde cierta unidad interpretativa. A partir de la pregunta por el tipo de identidad literaria para la cual es necesario interrogarse por la pintura y escribir sobre ese cuestionamiento, es posible una organización del material por la que resulte más esclarecedor su análisis histórico. Por otra parte, este es el único tema que todavía no se ha explorado con pormenor en los estudios más amplios dedicados a los vínculos entre la obra azoriniana y la pintura: el de Gayana Jurkevich[29], por mencionar el más extenso y completo, no contempla esta temática. Tampoco la tratan aproximaciones menos sistemáticas que las de la autora, como la de José Luis Bernal Muñoz en *Tiempo, forma y color: el arte*

---

[27] «Vencido», en *Buscapiés. Sátiras y críticas (1894)*, *OC* (ed. Ángel Cruz Rueda), t. I, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 111-114.

[28] Azorín, «La amada España. Mallorca», *La Vanguardia* (10-IV-1917). Recogido posteriormente en *El paisaje español visto por los españoles* [*OC*, III, pp. 1233-1238].

[29] *Op. cit.*

en la literatura de Azorín[30], obra inaugural, por lo demás, en esta clase de estudios.

La respuesta a la pregunta que vertebra este proyecto pasa por observar en Azorín cómo las contradicciones ineludibles entre las que se desarrolla su vida literaria encuentran en la figura del pintor un opuesto envidiable, respondiendo así a un fenómeno de la modernidad que ha conformado incluso un subgénero narrativo: la novela de artista. Desde el Romanticismo, este tipo de narrativa ha cifrado el ideal de creador frente a las exigencias de un mundo industrializado en el que el arte no acaba de encontrar su encaje, y donde la supervivencia del artista queda comprometida entre dos opciones: la marginalidad —que le permite conservar la pureza pero lo condena a la precariedad— o la profesionalización en los territorios que el sistema cultural le ofrece. Esta última alternativa, frecuentemente representada por el periodismo, tiene igualmente sus peligros: si el creador no es capaz de renovar esa profesión desde la independencia que ha forjado en el terreno estético, serán las mezquindades de la profesión las que acaben con dicha autonomía. En esa línea, la tesis encuentra un eje metodológico concreto: la revisión de los malestares de Azorín respecto al mundo periodístico, revisión que ha de ser raíl para conducir el estudio de aquellas figuras de pintor en las que, como en un negativo de la realidad del escritor, se irán sintetizando los valores del creador puro.

---

[30] Murcia, Universidad de Alicante, 2001.

Estructura y contenidos

La primera parte de este trabajo, «La novela de artista y la identidad del escritor», comienza revisando las coincidencias entre los tópicos de la narrativa de artista y la actitud azoriniana ante el pintor. A partir de esa base, se emprende un análisis comparativo entre las numerosas ocasiones en que Azorín ensaya una identidad literaria en la escritura con aquellas en que define la del pintor. Para ello se ha dedicado un capítulo a describir las figuras de escritor y periodista que Martínez Ruiz construye en los años 90, figuras que encontrarán diferentes inversiones especulares en la del creador plástico. Desde «Vencido» (en *Buscapiés*, 1894), esta primera parte estudia la producción periodística y los volúmenes del entresiglo (*Charivari*, *Bohemia*, *Diario de un enfermo*) para buscar allí las raíces del ideal de pintor. Asimismo, describe el modo en que los pintores reales —los paisajistas, el Greco— suponen para J. Martínez Ruiz descubrimientos esenciales sobre los rasgos éticos y estéticos del creador moderno. Esta parte se cierra, precisamente, presentando los mecanismos por los cuales Domeniko Theotocopoulos da forma a la identidad literaria por la que Azorín podrá llegar a considerarse como el transmisor de la tradición cultural más auténtica.

En la segunda parte, «El pintor en su retiro: autorretrato ideal de Azorín», se despliega la imagen del pintor que Azorín construye entre los años 1900 y 1917 para dilucidar hasta qué punto constituye un

verdadero opuesto de la figura de escritor descrita en la primera parte. Acudiendo tanto a *La voluntad* (1902) y *Antonio Azorín* (1903) como a la labor periodística de estos años, es posible constatar cómo, mientras la figura del escritor aparece contaminada material e ideológicamente por la profesionalización en la prensa, la del pintor surge libre de esos constreñimientos y del espacio urbano en que tienen lugar. A este respecto, se analiza el modo en que Azorín presenta a pintores reales como Darío de Regoyos (1908), Ignacio Zuloaga (1910-1917) y Aureliano de Beruete (1913), con el propósito de esclarecer qué parte de esa presentación está teñida por el modelo ideal que Azorín ha elaborado y por las preocupaciones relativas al lugar que ocupa la propia generación literaria en el sistema cultural de la época. Desde este punto de vista se han querido comprender algunas de las contradicciones azorinianas más incómodas para la investigación, como el retrato de un Regoyos ingenuo que no se corresponde con el histórico o como la volubilidad de Azorín ante Zuloaga. Esta parte concluye, de hecho, con la figura de creador que desde 1911 será contramodelo del Zuloaga denostado en 1910: el joven pintor anónimo que Azorín dice haber conocido durante el viaje a Mallorca de 1906 y que será objeto de sucesivas reelaboraciones literarias hasta 1946. El análisis pormenorizado de esos juegos ficcionales vuelve a revelar el influjo del modelo ideal previamente forjado, del que es contrapunto la crisis periodística de entre 1909 y 1912 y la nueva posición del propio Azorín en el sistema de la prensa.

La tercera parte, «El taller del pintor», responde a un cambio de perspectiva que se produce a partir de 1917 en la presentación azoriniana de los pintores: desde ese año, la presencia del taller y la atención a los aspectos materiales de la creación pictórica son recurrentes en los artículos azorinianos. Se ha querido analizar aquí hasta qué punto este viraje tiene que ver con ese fenómeno de la modernidad por el que los escritores acuden a la descripción de la labor pictórica para resolver los escollos de sus empresas metaliterarias[31]. Intelectualmente inaccesible a través de la observación, el proceso de creación literaria buscará imágenes para sí mismo en el campo de la pintura. Esta parte analiza los artículos azorinianos sobre los talleres de Ignacio Zuloaga (1917), Juan Echevarría y Anselmo Miguel Nieto (1921), Maurice de Vlaminck o William Turner (1931) con el fin de responder a tres preguntas: qué cambios en el ideal de pintor se desprenden de esta nueva temática, qué aporta esta a la identidad del escritor, y qué clase de influjo pudiera ejercer en proyectos metanarrativos como *Superrealismo*.

La última parte de la tesis , «De nuevo el retiro», se aproxima a las raíces del replegamiento definitivo que experimenta la identidad literaria de Azorín en la posguerra, yendo a buscar las imágenes mediante las que este retiro se expresa en dos momentos cruciales: el descubrimiento de William Turner en 1931 y la experiencia del Museo durante el exilio en París (1936-1939). El primer caso se estudia como producto del cansancio

[31] Fernando Castro Borrego, «*Ut pictura poesis* en la modernidad: del romanticismo al surrealismo», en José Luis Molinuevo (ed.), *Arte y escritura*, Salamanca, Universidad, 1995, pp. 61-92.

que en Azorín suscita la polémica teatral y las reacciones de la prensa ante *El clamor* (1928); el segundo, como un período en que se reformula la ética estética del escritor al hilo de la lección de los pintores, y en especial las de Rembrandt, Gustave Courbet y Camille Corot. Por último, esta parte describe la órbita que va del Turner descubierto en 1931 al que durante los 40 se convierte en imagen del retiro definitivo del escritor a una subjetividad defensiva. El análisis de algunos artículos de esta década y de la función que desempeña *La estrella de la tarde* de Turner en *La isla sin aurora* (1944) se preguntan por el modo en que Azorín acaba convirtiendo la obra artística en refugio último de su intimidad.

I. La novela de artista y la identidad del escritor

I. 1. Novela de artista e identidad literaria en la Europa decimonónica

Con el advenimiento del Romanticismo y paralelamente a la ascensión de la burguesía como clase dominante, comienza a consolidarse en Europa un subgénero narrativo cuyas características son consecuencia de los reajustes a que la identidad literaria se ve sometida en el marco de una sociedad ya irremediablemente industrial. Vinculada a la *bildungsroman*[32], la llamada «novela de artista» cuenta con sus primeros representantes desde finales del siglo XVIII (como el *Torcuato Tasso* (1890) de Goethe o la *Lucinde* (1899) de Friedrich Schlegel); pero es en Francia y desde la década de los 30 cuando adquiere los rasgos por los que se la reconoce en la modernidad: interrogación por la problemática presencia de la creación artística en una dinámica de mercado de la que el espacio urbano es la estructura más visible y oprimente, defensa de la identidad del artista puro y entregado a la Obra a través de la figura del pintor, e intento de dar voz a una actividad plástica inherentemente silenciosa.

[32] Vid. Yolanda Latorre, «El artista en sus relatos: «Novelas de artista»», en *Musas trágicas. (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès Editors / Universitat de Lleida, 2002, pp. 163-245, p. 164.

Las vicisitudes por las que el subgénero pasa desde los 30 imprimen en su discurso diversas variaciones e inauguran distintas propuestas; pero dejan inalterable esa idea de la pintura como «el único arte puro y practicable por los que son puros»[33]. Así, si las primeras obras del género se entienden desde las premisas defendidas por la bohemia romántica, a partir de los 40 podrá observarse en ellas el desprestigio en que ha caído ese modelo a causa de las posibilidades de profesionalización del artista. Sin embargo, tanto en un momento como en otro, tanto en la época de *Le Chef d'œuvre inconnu* (1831) como en la de *L' Oeuvre* (1886), y a pesar de que también la pintura se ha introducido en un sistema de comercialización sostenido por las figuras del *marchand*, el crítico y la galería independiente[34], el escritor sigue viendo al pintor como aquel artista capaz de sustraerse por completo a los requerimientos del mundo para enajenarse en el trabajo creativo. Si en la década de los 30, cuando el escritor frecuentaba pequeños cenáculos artísticos que se retiraban a las buhardillas para explayar en ellas su aristocrático gusto alternativo, la narrativa de artista erige al pintor en máximo representante de la creación pura y las formas de vida que los propios escritores suscriben, en los 40, cuando los literatos han encontrado un lugar en la prensa y hablan de la bohemia como de un rito juvenil o de una estéril dispersión del esfuerzo creador, aparece en ellos una íntima

---

[33] Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 69.

[34] Vid. Harrison C. White et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionistes*, Paris, Flammarion, 1991.

sospecha de arribismo, y la novela de artista sigue añorando en la figura del pintor la pureza que los escritores no han continuado ejerciendo.

La atribución de este rasgo a la creación pictórica proviene de una tradición tópica que tiene su origen en el comentario que Plutarco atribuyera a Simónides de Ceos en cuanto a que la poesía es pintura hablada y la pintura poesía muda, tesis en la que se apoyará el posterior *ut pictura poesis* de Horacio que habrá de fundamentar las poéticas miméticas del Renacimiento. Solo Leonardo da Vinci se opondría a esa visión considerando que a pesar de su mudez, la pintura era superior a la palabra en tanto que utilizaba el lenguaje universalmente inteligible de las cosas. Pese al deslinde entre pintura y poesía que supuso el *Laocoonte* de Lessing y al giro hacia una poética expresiva que trajo el Romanticismo, el tópico es retomado en esta época por cuanto ilustra naturalmente «el dogma romántico de la inefabilidad del arte»[35]

De una trayectoria semejante puede hablarse en el caso de José Martínez Ruiz-Azorín. Durante el reflujo romántico que en España suponen los últimos años del XIX, el joven Martínez Ruiz, vinculado a la bohemia madrileña, habitante de sucesivas casas de huéspedes, integrante del mundillo periodístico, compañero de los Baroja en el *Café Universal* o en el *Nuevo café de Levante* así como en sus correrías por los arrabales de la capital, verá en el pintor una figura de artista idealmente entregado a su arte, y por ello, como sucede siempre en el género,

[35] Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 30; vid. también Wendy Steiner, «La analogía entre la pintura y la literatura», *op. cit*.

abocado por su sociedad al fracaso, con lo que dicha figura vehiculará no pocas de las propias ansiedades de Martínez Ruiz acerca de sus posibilidades de éxito en el mundo literario. Cuando, más adelante, Azorín halle un lugar estable en la prensa madrileña y se convierta en uno de los referentes de la cultura española, la figura del pintor evocará una ingenuidad creativa intacta y un retiro solitario a los que el escritor mismo ya ha sobrevivido y de los que, sin embargo, se duele melancólicamente de no poder disfrutar a causa de su profesión.

I. 2. Las huellas de la narrativa de artista en la obra de Azorín

En 1946 Azorín vuelve la vista atrás 60 años y recuerda en sus *Memorias inmemoriales* la primera vez que entró en contacto con la escuela de pintura de Lorenzo Casanova, tío de Gabriel Miró que había fundado en Alicante, a comienzos de 1885, una academia en la que darían sus primeros pasos el escultor Vicente Bañuls Aracil, los pintores José López Tomás y Adelardo Parrilla Candela o el crítico Luis Pérez Bueno[36].

[36] Lorenzo Casanova Ruiz (1844-1900), pintor. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1874 viajó como pensionado a Roma. En 1885 fundó en Alicante un Centro Artístico que ya en 1887 se establecería definitivamente en la ciudad como su conocida Academia de pintura. Esta llegó a alcanzar reconocimiento oficial en Madrid, lo cual permitió que sus alumnos viajaran como pensionados para estudiar en la capital. En 1891 Casanova ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vicente Bañuls Aracil (1865-1934) se convirtió en el escultor monumental de Alicante con obras como la estatua de Maisonnave (1895), la lápida recordatoria del tercer centenario de la publicación del *Quijote* (1905), el monumento a José Canalejas (1914-1916) o el

Renglón seguido, Azorín resume de este modo los motivos por los que desde muy temprano se había sentido atraído por la pintura:

> Decía X que los pintores eran, en general, más independientes que los literatos, esa independencia connatural a los pintores motivaba en X una de las causas de su inclinación a la pintura. [...] Lo cierto es que constantemente se sintió X atraído por los pintores. Veía su propia vida como la de un pintor. Se imaginaba al sentarse ante la máquina, que estaba con pincel y paleta en mano. Y tenía a los pintores como más independientes que un poeta o un novelista, por varias razones curiosas que alegaba en su aserto: primero, una razón histórica; siempre en las revoluciones estéticas los pintores

monumento a Ramón de Campoamor (1917). Adelardo Parrilla Candela (1876-1953) fue el alumno más aventajado de Casanova. Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX viajó a Madrid con Gabriel Miró, para quien realizó la portada de la novela *Nómada* (1908). Con Adelardo Parrilla tuvo amistad el todavía José Martínez Ruiz, al que el pintor hizo un retrato en 1898, así como una supuesta copia del autorretrato del Greco (en realidad, copia del *Retrato de un hidalgo*), fechada en 1902. En la Casa-Museo Azorín se conservan tanto los retratos mencionados como el paisaje que Martínez Ruiz le compró a Parrilla, y que el escritor describió en *Antonio Azorín* (E. Inman Fox ed., Madrid, Castalia, 1992, pp. 58-59). Luis Pérez Bueno ejerció como crítico e historiador del arte. En 1899 publicó *Artistas levantinos* (Madrid, Imp. Cuerpo de Artillería), libro para el cual escribió un prólogo Martínez Ruiz, que ese mismo año le dedicaría a Pérez Bueno *La evolución de la crítica*. En 1912 Pérez Bueno fue nombrado Conservador del Museo Nacional de Artes Decorativas, institución de la que después sería Director. Publicó numerosos estudios sobre el ámbito al que dicho Museo estaba dedicado. En 1947 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por lo que respecta a José López Tomás (1860?-?), publicó en 1897 *La educación artística* (Imprenta de V. Soler) y fue ilustrador de la revista madrileña *Miscelánea*. En el capítulo «Proteo» de *La novela de mi amigo* (Gabriel Miró, *OC*, vol. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1938, pp. 53-68), escrita en 1908 «a la memoria del maestro Lorenzo Casanova», Miró alude a la existencia de la escuela de pintores donde enseñaba su tío. En cuanto a los alumnos que Azorín recuerda haber conocido, tanto el escultor Vicente Bañuls como el pintor Adelardo Parrilla fueron amigos de Gabriel Miró, del que Parrilla realizó, a finales del XIX, el *Retrato en la mecedora*. Recojo los datos sobre este tema del artículo de Adrián Espí Valdés, «José Martínez Ruiz y los pintores de Alicante», en *Homenaje a* Azorín, Instituto de estudios alicantinos, 1976, pp. 71-79, y especialmente del libro del mismo autor, *Casanova y su círculo alicantino de pintores y escultores*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.

> habían precedido a los literatos. Luego, por otras causas que no dejaban de ser ciertas. Continuaba diciendo X que la obra de un pintor es única, es decir, que el pintor no cuenta más que con un solo ejemplar de su obra, en tanto que el literato, una vez impreso el manuscrito, cuenta con millares y millares. Un incendio u otro accidente cualquiera puede destruir el único ejemplar de la obra del pintor; el novelista o el poeta no corren ese riesgo. Para conocer la obra del pintor hace falta o acceder a su estudio, o visitar un museo, o poder examinar la colección del curioso que la posea. No es fácil a todos ponerse en relación con una obra pictórica; facilísimo es a todos entrar en una librería y comprar la obra del literato. Por todas estas condiciones —concluía X— el pintor se siente más apegado a su obra dilectísima, más reconcentrado en su labor, más de sí mismo, con fiereza, con desasimiento de todo, que el literato. Su obra, la del pintor, es frágil, y a esa fragilidad se aferra el pintor, como una madre se encariña, más que con ninguno, con el hijo enfermizo[37].

Desde la perspectiva que le ofrece el paso del tiempo, Azorín hace aquí una inteligente síntesis de los motivos por los que siempre ha admirado la figura del pintor. Sus palabras recogen, en efecto, los rasgos de la actividad pictórica en que los escritores han contemplado desde la tercera década del XIX su propia identidad creadora para solventar las contradicciones entre las que esta última se ha desarrollado: adaptación de la producción literaria al sistema de mercado, distribución masiva de la obra entre un público anónimo, y profesionalización que obliga a dispersar la energía creativa entre muy diversas exigencias. La acomodación a todos estos cambios no se realiza sin que el escritor los sienta como degeneradores de su libertad artística, por lo que en un movimiento compensatorio y en la necesidad de recordar cuáles deben

[37] *Memorias inmemoriales, op. cit.*, pp. 137-138.

ser los valores de una creación artística autónoma, hace del pintor el paradigma del creador puro.

Por su propia naturaleza (su unicidad y su materialidad, como en otro lugar señala Facundo Tomás[38]) la pintura aparece a los ojos del escritor como un ámbito artístico que resiste una absorción completa por parte del mercado. No es gratuito en este sentido que Azorín atribuya a los pintores una «independencia connatural» que emana del carácter necesariamente «único» del cuadro: frente a la posibilidad de multiplicación del texto sin que por ello se produzca pérdida alguna en la transmisión de significado, la materialidad del trabajo pictórico hace que el original sea el único lugar donde el espectador puede acceder a la verdadera obra. Esto la aparta de una difusión, si no tan masiva como la del libro, sí tan trivializada: la necesidad de llegar hasta el cuadro a través de una serie de espacios —museo, taller, casa del coleccionista— connotados por la excepcionalidad desde el Romanticismo[39], introduce al espectador en un rito más o menos ceremonioso que -modifica su tono

[38] *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 2000, pp. 33-34.

[39] La visita al museo se convierte en uno de los ritos aristocráticos que practican los jóvenes artistas de finales del XIX en España (vid. 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. 240). Es en esta época cuando en la literatura española comienza a emplearse el tópico del museo como remanso espacio-temporal donde el artista se refugia de la aceleración histórica de la ciudad —espacio de la fugacidad y la confusión— e ingresa en un tiempo sacralizado donde reencuentra sus raíces culturales y su más auténtica humanidad a través de la contemplación. Obras surgidas de los estímulos artísticos con los que el escritor se pone en contacto a causa del vagabundeo museístico son los ejercicios de écfrasis que Manuel Machado incluye en *Alma (Poesías)* (Madrid, A. Marzo 1901), y el libro del mismo autor, *Apolo. Teatro pictórico* (Madrid, V. Pinto, 1911).

moral previo y lo prepara para la recepción de la obra, acentuando la percepción de esta como objeto único. Por último, es la unicidad del cuadro lo que, según Azorín, provoca que el artista plástico se embeba en el proceso creativo de un modo más intenso y exclusivo que el escritor respecto a sus libros; pues la conciencia sobre la pérdida absoluta de la

---

Por lo que respecta a José Martínez Ruiz, ya desde *Bohemia* (1897) el Prado aparece como lugar de acogida del joven escritor que experimenta su rito de paso bohemio —el hambre que padece un periodista por no cobrar en el periódico para el que trabaja— y que halla precisamente en el tiempo y los personajes de Ribera un referente en que reconocer su propia estigmatización de marginado social. También en la III parte de *Antonio Azorín* la visita al museo constituye para el escritor un alejamiento momentáneo de la voracidad con que la profesión periodística reclama su energía creativa y amenaza con carcomer su más auténtica identidad literaria: en el bagabundaje solitario que Antonio Azorín emprende diariamente para rehuir el trabajo tras los almuerzos, va algunas veces «al Retiro, que es un gran jardín con muchos árboles; otros, si el tiempo es desapacible, me meto en el museo de Pinturas» (*Antonio Azorín*, (E. Inman Fox ed.), Madrid, Castalia, 1992, p. 168). En la vida del propio José Martínez Ruiz, esa actividad de *flâneur* museístico dará como fruto las cinco écfrasis publicadas en *Blanco y Negro* bajo el marbete genérico de «Los amigos del Museo», auténtica reordenación íntima de los cuadros contemplados en el Prado (los artículos en concreto son «Un elegante» (25-XI-1905), «Un buen señor» (2-XII-1905), «Un sensual» (9-XII-1905), «Unos espectadores» (23-XII-1905), y «Un magistrado» (13-I-1906), todos ellos, excepto el penúltimo, recogidos posteriormente en *En Lontananza*, Madrid, Editorial Bullón, 1963, pp. 72-81).

En cuanto al estudio del pintor, es este un espacio que para el escritor tiene tintes míticos desde el Romanticismo, en tanto que, frente al limitado e invisible laboratorio mental del escritor, el taller es consecuencia física de la actividad creadora del artista, lugar material que el proceso de trabajo pictórico va modificando (vid. Fernando Castro Borrego, «*Ut pictura poesis* en la modernidad. Del Romanticismo al Surrealismo», en José Luis Molinuevo (ed.), *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997[2] (1995[1]), pp. 61-92). También en Azorín es posible detectar la fascinación por el taller del pintor, si bien desde finales del período aquí estudiado —cuando comienza a visitar el estudio de Zuloaga— y en adelante.

obra hace que el pintor se enajene durante su trabajo mucho más perfectamente que cualquier otro creador[40].

Confrontación con la propia identidad y figuración de un artista completamente desasido de la Vida para entregarse a la Creación: interesa constatar cómo Azorín asume los núcleos temáticos desde los cuales los escritores de la modernidad han reflexionado sobre el pintor; ya que si bien la crítica había señalado hace tiempo el interés azoriniano por la psicología creativa en la pintura, nunca había contemplado dicho interés como síntoma de las tensiones entre las que se elabora la identidad literaria durante el siglo XIX. Esa falta de atención al fondo de la actitud azoriniana ha suscitado afirmaciones que alejaban al escritor

---

Por último, el lugar que el coleccionista destina para los objetos que recoge no es en absoluto elegido al azar. Como ha señalado Walter Benjamin, el recinto que guarda la colección es el lugar en que los objetos se sustraen a su condición de mercancía para cobrar valor únicamente en función del placer estético que causan (*París, capital del siglo XIX*, dentro de *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 181-183). El arquetipo del coleccionismo en la literatura de fin de siglo es el Des Eissentes de *À rebours*, cuya morada se convierte en santuario donde oficiar los rituales de un culto estético en el cual se funda un gusto alternativo. Oficiantes de esa religión, tanto en su faceta de prurito aristocratizante como en la de materialización de un programa estético, son, en la vida literaria real, los hermanos Goncourt, cuya obra presenta, no por casualidad, una dimensión fuertemente vinculada a su actividad de coleccionistas. En el ámbito del fin de siglo español, es en la cultura catalana donde se halla el mejor ejemplo de cómo las ideas de sacralidad y revelación de la obra de arte en un contexto privilegiado se inscriben en el espacio que acoge al objeto coleccionado: el *Cau Ferrat* es en Sitges, durante las tres fiestas modernistas de 1894, destino de peregrinación artística, santuario hasta el que son llevados en procesión los dos Grecos —*Santa Magadalena penintente* y *Las lágrimas de san Pedro*— que Santiago Rusiñol adquiere ese mismo año.

[40] Sobre la crisis que provoca en el pintor la conversión de la Obra en un objeto ajeno, vid. Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, pp. 159-160.

levantino del contexto al que ciertamente pertenecía: así por ejemplo, en 1973 y a propósito de un pasaje de *El Escritor* (1941)[41], Manuel Ferrand indicaba la preocupación de Azorín por «el proceso interno de la creación artística»; pero añadía igualmente que tal preocupación se revelaba superficial por cuanto el autor nunca había explorado el fenómeno artístico a través de un personaje pintor en ninguna de sus novelas[42]. Ferrand aludía aquí a la ausencia de Azorín entre los representantes de un subgénero narrativo que, practicado por Balzac, los Goncourt y Zola, o en el caso de los españoles, por Pío Baroja, Emilia Pardo Bazán o Gabriel Miró, ha vehiculado la interrogación del escritor acerca del difícil encaje del arte en la nueva sociedad industrializada: la novela de artista[43].

No obstante, la objeción de Ferrand es, cuando menos, inexacta; puesto que refiriéndose únicamente a la presencia de un personaje pintor (Martín Aguado) en un capítulo de *Los clásicos redivivos*[44], prescinde tanto de los cuentos azorinianos sobre el tema como de las referencias que

---

[41] Azorín, «Sigue la profundidad», en *El escritor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969[6] (1942[1]), p. 63.

[42] Manuel Ferrand, «Azorín y la pintura», en *Azorín, cien años (1873-1973)*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974, pp. 173-184, pp. 176-177.

[43] Francisco Calvo Serraller, *op. cit.* Las novelas a las que hago alusión son *Le Chef d'œuvre inconnu* (1831) y *Gambara* (1837), de Balzac; *Manette Salomon* (1867) de los hermanos Goncourt; *L'Oeuvre* de Zola (1886); *Camino de perfección* (1902) de Pío Baroja; *La Quimera* (1905) de Emilia Pardo; y *La novela de mi amigo* (1908) de Gabriel Miró.

[44] «Álvarez Cienfuegos (1764-1809)», en *Los clásicos redivivos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958[3], (1945[1]), pp. 97-101.

pueblan su producción periodística. Desde la primera ocasión, efectivamente, en que el todavía José Martínez Ruiz trata el personaje del pintor en «Vencido» (*Buscapiés. Sátiras y críticas*, 1894), hasta la aparición de pintores apócrifos en los artículos de los 40 (*ABC, Destino, La Prensa*), Azorín va elaborando una figura del artista plástico que, contrastada con la del escritor profesional, se halla en juego constante con su propia identidad literaria e incluso generacional.

Si se atiende a los artículos azorinianos sobre la condición del artista, así como a las referencias sobre el tema dispersas en varias obras y a los tópicos biográficos presentes en sus lecturas sobre vidas de pintores, es posible reconstruir consistentemente el curso en apariencia discontinuo por el que discurre su idea del pintor; curso cuyos rasgos responden sin duda a la exploración de la identidad literaria de la que surge el subgénero de la novela de artista, así como al proceso característico por el que se produce un intercambio constante entre los rasgos biográficos de los pintores reales y los de aquellos construidos en la ficción[45]. Tanto es así que finalmente Azorín acaba adoptando una de las notas propias del fenómeno, y desea contemplarse como artista plástico[46]: «Veía su propia vida como la de un pintor. Se imaginaba al sentarse ante la máquina, que estaba con pincel y paleta en mano»[47]. Si

---

[45] Vid. Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1995[3], y Eva March y Carme Narváez (eds.), Vidas de artistas y otras narrativas biográficas, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012.

[46] Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 74.

[47] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, p. 137.

como ha observado Granell, el autorretrato es para cualquier escritor el lugar donde este posa adoptando «la forma idealizada de la propia vocación»[48], puede decirse entonces que bajo los retratos de pintor azorinianos late la necesidad de posar como tal, como la figura de artista puro que la profesionalización literaria le impedía a Azorín alcanzar por entero.

I. 3. «Vencido» (1894): la primera reivindicación azoriniana del artista puro

Ya desde su primer acercamiento a la figura del pintor, J. Martínez Ruiz construye un personaje que responde a la línea vertebradora de la narrativa de artista: la necesidad de explorar la inserción problemática de la actividad creativa en una sociedad burguesa. Como se verá, gracias a las referencias pictóricas a las que el relato alude, este marco general llega a cerrar su foco sobre las formas concretas con que ese conflicto se manifiesta en el siglo XIX: aparece entonces una revocación del sistema de relaciones entre creador y público implicado en la pintura academicista. Para ello, «Vencido» narra la trayectoria malograda de un joven pintor que llega desde un pequeño pueblo a una gran ciudad movido por un deseo voraz de fama. Tras un clamoroso éxito con la ejecución de un cuadro de asunto quijotesco —la anagnórisis entre Luscinda-Cardenio y Dorotea-don Fernando—, el pintor se sume

[48] *Op. cit.*, p. 27.

progresivamente en un estado de desidia y sequedad creativa que lo lleva al fracaso y, como consecuencia, al alcoholismo. Gracias a unos parientes, el joven vuelve a su pueblo de origen para, solo y delirante, encontrar allí la muerte.

Algo tiene este cuento del orden de *La voluntad*: «Vencido» presenta una de esas trayectorias truncadas que muchos escritores y artistas en ciernes protagonizaban en medio del marasmo cultural madrileño durante la última década del XIX. Su personaje es un ejemplo de cómo el esfuerzo creativo y social de los más prometedores se agotaba inútilmente al tener que sobrevivir en un medio tan poco propicio como el español. Hay en todo ello un aviso a navegantes —sobre hasta qué punto se puede naufragar en el periplo de hacerse con un nombre en la cultura española— y una exorcización de los miedos que debían de atenazar a la gente nueva ante esa cohorte de creadores de la generación inmediatamente anterior, la que transitaba entre la bohemia y el nombre solo a medias hecho, la que había consumido sus energías intentando *llegar* entre las zancadillas de la penuria económica y la estulticia de quienes poseían los medios oficiales de cultura. Calvo Carilla la caracteriza en *La cara oculta del 98* como un conjunto de hombres que caminan por Madrid con los puños del rencor hundidos en los bolsillos: es la generación de los Alejandro Sawa, Ernesto Bark, Dorio de Gádex, Eduardo Zamacois o José Nakens[49].

[49] Calvo Carilla, José Luis, *op cit*. 157-167.

Desde una perspectiva más amplia, «Vencido» puede interpretarse a la luz de los juicios que a Giner de los Ríos y Leopoldo Alas les mereciera el penoso estado de la cultura española durante el siglo XIX. Para Francisco Giner, como se sabe, la atonía de su época era fruto de una larga decadencia que tenía su origen en el siglo XVII, centuria desde la cual España no había sabido aportar nada verdaderamente original al curso del pensamiento europeo. La dispersión de los esfuerzos culturales había sido la norma desde entonces: los pocos avances del país, siempre producto del influjo exterior, habían corrido a cargo de figuras solitarias y excepcionales, sin suficiente apoyo en una trama cultural que estimulase la circulación de ideas ni mucho menos en un público burgués que pudiese respaldar el debate. El curso del siglo XIX era el epítome de todo ello, que se manifestaba en la falta de voluntad para sostener un proyecto intelectual, ya fuera en la esfera colectiva, ya en la individual. Así, en «Lo que necesitan nuestros aspirantes al profesorado», trabajo de 1887, Giner afirmaba que

> el defecto característico de nuestra juventud actual, como de todas las razas degeneradas y empobrecidas por una larga historia de miseria material y moral, intelectual y política, social y doméstica, es la anemia, la falta de vigor, la apatía[50].

Esta desidia era patente en «la impotencia para perseverar en la atención de un mismo objeto intelectual o sensible»[51]. Dicha «impotencia para perseverar» es, por ejemplo, la que Clarín encuentra en la *Tristana*

[50] Vid. en *OC*, t. XII, *Educación y enseñanza,* Madrid, Espasa-Calpe, 1933, p. 83.

[51] *Op. cit.*.

de Galdós, a juzgar por cómo interpreta la novela en la reseña que le dedica:

> Yo veo allí puramente la representación bella de un destino gris atormentando un alma noble, bella, pero débil, de verdadera fuerza solo para imaginar, para soñar, de muchas actitudes embrionarias, un alma como hay muchas en nuestro tiempo de *medianías*, llenas de ideal y sin energía ni vocación seria, constante, definida[52].

Como le sucede a la joven Tristana, la intelectualidad española imagina multitud de proyectos que raramente superan el cerco de la fantasía. No otra iba a ser la experiencia del propio J. Martínez Ruiz durante sus primeros años en Madrid, y la que iba a verse reflejada tanto en *Charivari* como en *Bohemia, Soledades*, *La voluntad* o sus artículos sobre la envidiable diligencia de los creadores catalanes. A la dureza de las condiciones entre las que los escritores peor situados deben sobrevivir, se añade en muchos de ellos un dilentatismo estéril y un deplorable desperdicio de energías creadoras. En este sentido, las advertencias de Clarín para que Martínez Ruiz se separe pronto de la santa bohemia son significativas[53], y determinarán la actitud del escritor de *Charivari* en adelante.

---

[52] Leopoldo Alas, «*Tristana*» (VIII-1892), cito por *Galdós, novelista* (Adolfo Sotelo ed.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991, pp. 223-224, p. 224.

[53] Desde un «Palique» publicado el 11 de enero de 1897 en *La Saeta*, Alas intervendrá en la polémica generada por *Charivari* quitando hierro a las declaraciones corrosivas de la obra, y recomendará a J. Martínez Ruiz que se aleje de las «malas compañías» de los «bohemios recalentados» y que, en lugar de buscar a la gente nueva, «busque a la *novísima*».

Ahora, bien, el protagonista de «Vencido» es ya un ganador cuando inicia su declive: este sobreviene tras triunfar entre el público y la crítica después de una época de fervorosa, solitaria y perseverante dedicación al trabajo. Su situación no es exactamente idéntica a la de los «bohemios recalentados»[54], por usar la expresión de Clarín. Su falta de voluntad para proseguir es la misma; pero su caída posee otra calidad que radica en el descubrimiento de una soledad aún mayor en el culmen del triunfo. Este se revela en el cuento como fenómeno social ajeno a la verdadera naturaleza de la creación artística, que queda anulada en cuanto se aviene a transitar por los cauces —público rancio, reconocimiento lleno de incomprensión, periodismo inane— que le tiene preparados el sistema cultural español.

Lo peculiar de «Vencido», en cualquier caso, es que su crítica a ese sistema se sostiene sobre una figura de pintor construida con materiales tanto ficcionales como históricos, y cuyo destino se analiza desde los lugares comunes de la narrativa de artista. A este respecto, Martínez Ruiz inaugura en «Vencido» una serie de opuestos simbólicos que, mantenidos ahora entre los cauces de la ficción, saltarán muy pronto el límite de lo ficcional para incorporarse al discurso que Azorín haya de mantener posteriormente sobre la identidad artística de los pintores y escritores de su tiempo: se trata de los binomios mundo urbano-Naturaleza, ruido-silencio e integración-marginación. Por otra parte, el cuento evoca una serie de presencias históricas, reconocibles en el

[54] *Ibíd.*

sistema artístico europeo y español de la época, que permiten declarar el fracaso de lo europeo en España. Así pues, para que «Vencido» rinda su sentido más pleno respecto al tema que aquí trato, es necesario un estudio de ambos sistemas de referencias.

I. 3. 1. Los tópicos de la narrativa de artista

La ciudad aparece en «Vencido» como lugar generador de una vida anónima y desvinculada, vacía de cualquier autenticidad y sin embargo animada por un movimiento constante, una bulliciosa efervescencia que su «gente ligera e insulsa»[55] mantiene en los cafés y los paseos. En ese ámbito de ruido y abrumadora actividad no podrá desarrollarse sino una de esas historias de «derrotas personales», «nerviosismo agónico» y pérdida de la «especificidad vital» que Lily Litvak ha descrito al referirse a la idea de ciudad en los autores españoles del fin de siglo[56]. Significativamente, es el mundo urbano el que va a moldear la identidad creadora del protagonista, tanto por derivación de los valores que rigen su sociedad, como por oposición a estos. Así, no es casual que en los modos de existencia de la ciudad arraigue el anhelo de triunfo del personaje: la soledad y el desamparo en medio del continuo tráfago urbano hacen que el pintor se sienta como un «átomo

---

[55] José Martínez Ruiz, «Vencido», en *Buscapiés. Sátiras y críticas*, *OC* (Ángel Cruz Rueda ed.), Madrid, Aguilar, 1959[2] (1947[1]), t. I, p. 111. Todas las citas del relato proceden de esta edición. De aquí en adelante, consigno en el texto y entre paréntesis la página de procedencia de las citas.

[56] Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España: 1895-1905*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 85-86.

insignificante» (p. 110) y que por ello desee con mayor intensidad el reconocimiento de su trabajo:

> [...] entonces sentía vivos deseos de salir de aquella oscuridad, de que le conociesen todos cuando pasasen por la calle y respetasen su nombre, como el de aquellas notabilidades que él, desde el fondo de su alma, tanto veneraba. (P. 110)

Pero es igualmente relevante que el protagonista de «Vencido» construya su sensibilidad creadora ejerciendo una serie de valores contrarios a los de la vida urbana: frente al fácil gregarismo de los que se reúnen en «cafés, círculos, paseos» (p. 111), una soledad que a cambio del desvalimiento ofrece la ocasión del trabajo entusiasta; frente al «continuo movimiento» (p. 110) de ese «mundo liviano y alborotador» (p. 111), la labor ardua, callada y constante; frente a la «bazofia insustancial de banqueros, periodistas y políticos», el deseo de ampararse en el «público reducido de algunas personas cultas y silenciosas» (*ibíd.*). Tanto se opone la formación ética y estética de este creador a los modos urbanos de vida que para su completa realización no solo requiere un alejamiento mental respecto de los usos burgueses, sino que exige también un desplazamiento físico: así el joven pintor elabora su temperamento creador en la lectura y en el contacto con la Naturaleza, que aquí aparece ya como afinadora indispensable de la sensibilidad del artista:

> Los ratos que los pinceles le dejaban libre, dedicábalos a vagar por el campo y a la lectura de libros selectos, llegando a adquirir en esta intensa y solitaria contemplación de la belleza una

> educación intelectual exquisita, a la par que una insociabilidad extrema.» (*Ibíd.*)

Delicadeza intelectual conseguida mediante el sacrificado aislamiento y la contemplación de la belleza natural, misantropía, confianza en un público iniciado: los rasgos que caracterizan al protagonista de «Vencido» corresponden a un claro modelo de artista puro, cuya sensibilidad artística se teje en la soledad y el silencio, y de hecho requiere de este como condición indispensable. Como ya se vio, esta ética del silencio del artista encuentra precisamente su máxima intensificación en el personaje del pintor por el hecho de que la tradición ha caracterizado su actividad creadora como silenciosa por naturaleza. El propio Martínez Ruiz se inserta en esta tradición cuando define al pintor como artista silencioso en «Traducciones (o lo que salga)», también en *Buscapiés*. Allí aparece la voz del escritor cercada por un ambiente urbano nuevamente ruidoso, reductor del ser humano y falseador de sus relaciones:

> Huyamos de la ciudad con sus casas angostas, que parecen estantes para personas; huyamos de sus mil ruidos, de las voces de los vendedores ambulantes, del cencerreo de las vacas de leche, del chirriar de los carromatos, de las lamentaciones del mendigo hipócrita, del pregón del vendedor de periódicos; huyamos de la cháchara insulsa de los amigos momentáneos, de las garrulerías del mozo de café, de las necedades de los conocidos que os paran en la calle para preguntaros cuándo publicáis algo. ¡No más farsa… por unas horas![57]

[57] En *OC*, t. I, *op. cit.*, p. 135.

Vinculado al teatrillo de la prensa escrita y sujeto a las exigencias esterilizadoras de su trabajo, el literato critica la efervescencia vacía de su medio profesional, y opone a ella el religioso silencio del pintor:

> Los literatos me dan naúseas; no es posible hallar gente más vana. Lo revuelven todo, chillan, arman mil caramillos y no paran hasta que llaman la atención. Parecen actores femeninos de un sainete chulesco. ¡Qué diferencia entre ellos y los pintores, por ejemplo! Estos últimos son sacerdotes mudos de la religión de la belleza; sus talleres no están turbados por la palabrería superficial de los escritorzuelos necios. Dichosos ellos, que no viven molestados por los graznidos de esta turba de grajos.[58]

La del pintor, pues, es una figura en la que el silencio se revela como naturaleza inherente de la creación más auténtica y, por extensión, como apartamiento social absolutamente necesario para la elaboración de una sensibilidad creadora. De hecho, cuando en «Vencido» se produce la integración del pintor en el sistema artístico oficial —la Exposición Nacional de Bellas Artes, la Primera Medalla, la crítica, la Prensa, el público, «todo aquel mundo liviano y alborotador» (p. 111)—, sobreviene la muerte creativa. La incursión del protagonista en los modos que la burguesía ha instituido para dar cabida a la expresión artística en el seno de su sociedad le acarrea la pérdida de aquel temperamento que trabajosamente se había ido sedimentando en el silencio, y así el pintor se entrega a la molicie, pierde su voluntad y, afectado en lo más íntimo de su capacidad creadora, se cierra «como una piedra, a cualquier sensación humana» (p. 113). Esta muerte moral le

---

[58] *Ibíd.*, p. 136.

supone una nueva marginación del mundo oficial —«el público iba olvidando su nombre, y la Prensa rara vez le citaba, haciéndolo, cuando la ocasión se presentaba, como si se tratara de un hombre muerto» (p. 112)—, y finalmente se concreta en la muerte física.

El cuento pone así de manifiesto cómo la integración del arte en el sistema económico y social que implica la ciudad es necesariamente problemática; puesto que creación artística y mundo urbano son incompatibles. «Vencido» parece estar escrito como aviso para navegantes que recuerda los valores antiburgueses en que debe desarrollarse la actividad creadora. Al mismo tiempo, es un juicio a una burguesía —«banqueros, periodistas, políticos» (p. 111)— que, ajena a cualquier autenticidad honda —pues «habla por frases hechas y siente de referencia» (p. 111)—, inmiscuye al artista y a su obra en un juego que no les pertenece y que ha de conducirlos a la muerte creativa. Aquí apunta Martínez Ruiz uno de los temas fundamentales de la novela de artista: la crisis del creador a causa de la incursión de su obra en una trayectoria ajena a los valores entre los que se ha gestado[59].

I. 3. 2. ¿Un Delacroix español?

Como es propio de la narrativa de artista, la figura del pintor se construye en este relato con ingredientes históricos libremente

[59] Vid. Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 159.

reelaborados[60]. A ese respecto, sobre el protagonista de «Vencido» sobrevuelan dos tipos opuestos de pintor que pueden reconocerse en el derrotero de la pintura del siglo XIX: el genio romántico de talla europea, por una parte, y el academicista español, por otra. En la distancia que va de uno a otro, el cuento cifra los límites del sistema cultural español, jugando a pergeñar una promesa de creador para hacerla fracasar dentro del circuito de la pintura española oficial.

En esta línea, son significativas las coincidencias existentes entre el pintor de «Vencido» y el Éugene Delacroix descrito por Baudelaire en *L'Art romantique*, obra que Martínez Ruiz había leído durante su estancia en Valencia[61]. De hecho, el pintor del relato y el pintor francés comparten ingredientes concretos de su temperamento creador, como la veta temática que ambos hallan en la literatura y su enfrentamiento a la capacidad expresiva de la palabra. Tras la muerte del pintor, Charles Baudelaire recordaba en «La obra y la vida de Eugène Delacroix», que este había encontrado en la lectura un rico caudal de inspiración para su obra pictórica:

> Gran lector, ni qué decir tiene. La lectura de los poetas dejaba en él imágenes grandiosas y rápidamente definidas, cuadros acabados, por así decirlo. Por muy diferente que sea de su maestro Guérin en el método y el color, ha heredado de la gran escuela republicana e imperial el amor a los poetas y una especie de espíritu endiablado de rivalidad con la palabra escrita. David, Guérin y Girodet inflamaban su espíritu al contacto de Homero,

[60] Ernst Kris y Otto Kurz, *op. cit.*

[61] Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, en *OC*, Paris, Lemerre, éditeur, 1889, t. II.

> de Virgilio, de Racine y de Ossian. Delacroix fue el conmovedor traductor de Shakespeare, de Dante, de Byron y de Ariosto.[62]

Del mismo modo, el protagonistas de «Vencido» se convierte en «conmovedor traductor» de Cervantes, con una obra que emula al texto del *Quijote* en cuanto a capacidad expresiva. Interpretada por el pintor, la anagnórisis entre Luscinda-Cardenio y Dorotea-Fernando es tan elocuente, que «aun sin leer el libro de Cervantes, se adivinaba, a poco de meditar, lo que cada uno de aquellos personajes llevaba dentro» (p. 112). La «rivalidad con la palabra escrita» de Delacroix caracteriza también el lienzo de «Vencido», cuya intensidad emotiva lo convierte en una obra que puede suplir incluso la lectura del episodio representado.

Por otra parte, tal y como lo retrata Baudelaire, Delacroix responde muy bien a los tópicos fundamentales de la narrativa de artista que Martínez Ruiz ha desplegado en su cuento. Así, el poeta francés considera a Delacroix como prototipo del artista puro que se aisla para sumergirse apasionadamente en el trabajo:

> Si alguna vez un hombre tuvo una *torre de marfil* bien defendida por barrotes y cerraduras, ese fue Eugène Delacroix. ¿Quién ha amado más su *torre de marfil*, es decir, el secreto? ¿Quién ha amado más el *home*, santuario y madriguera? Lo mismo que otros buscan el secreto para el desenfreno, él busca el secreto para la inspiración, y se entregaba a verdaderas orgías de trabajo. […] experimentaba con frecuencia languideces, miedos, nerviosismos […]. Pero una vez operada la fascinación del artista, no se detenía más que vencido por la fatiga física.[63]

---

[62] Cito por Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte* (introducción, notas y biografías de Guillermo Solana), Madrid, Visor, 1996, p. 326.

A esas orgías de trabajo se entrega también el personaje azoriniano, que experimenta en ellas idénticos agotamientos nerviosos:

> Y como fuerzas no le faltaban, estudió con una constancia asombrosa durante mucho tiempo, venciendo palmo a palmo, tras una lucha fatigosa, aquella áspera montaña que tenía delante. Cuando ganaba una de estas batallas parciales, en las que agotaba toda aquella su energía pasiva, hosca, que le asemejaba a un herrero nervudo que forja día y noche sobre el yunque, caía rendido, llena el alma de amarguras y tristezas. (P. 110).

Con todo ello, el protagonista de «Vencido» apunta dotes de gran creador: las intertextualidades que es posible establecer entre el cuento de Martínez Ruiz y «La obra y la vida de Eugène Delacroix» de Baudelaire esbozan la expectativa de un Delacroix español. Esa esperanza, sin embargo, va a ser defraudada inmediatamente; pues el relato azoriniano inscribe todos los puntos de contacto entre su pintor y el genio romántico en una dinámica cultural donde esos dones están llamados a fracasar: la del academicismo pictórico. En ese contexto, y desde el punto de vista de la gente nueva, el tema literario se convertía en retórica casticista; la intensidad emocional, en sentimentalismo fácil; la concentración solitaria en el trabajo, en torcedor del carácter; el reconocimiento, en narcisismo del artista e incomprensión por parte de un público rancio que «siente por referencia» (p. 111). Si Baudelaire había podido presentar a Delacroix como una excepción romántica capaz

[63] *Ibíd.*, pp. 339-340.

de sobrevivir al academicismo francés, Martínez Ruiz no podrá hacer otro tanto con su protagonista.

I. 3. 3. Recusación de la pintura academicista

El indicio de «Vencido» que más claramente permite asociar el cuento con la pintura oficial es la alusión a la Primera Medalla que el protagonista gana en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Arropado «de buena fe» (p. 111) por la crítica, el pintor de este cuento ingresa plenamente en el sistema académico de España. Pero un indicio más velado apunta a uno de los géneros cultivados dentro de ese sistema: se trata del tema del cuadro que el protagonista del cuento presenta a la Exposición. La pintura galardonada reproduce una escena cervantina, que Martínez Ruiz describe morosamente:

> El asunto del maravilloso lienzo estaba tomado de una escena del *Quijote*; aquella del capítulo XXXVI, cuando, en la malhadada venta donde mantearon a Sancho, encontráronse con tan feliz casualidad burladores y burlados. Veíase allí a la hermosa y dolorida Luscinda, con el antifaz caído y muestras de intenso asombro en el rostro, contemplando a Cardenio, su antiguo amante; a Dorotea, que cayera desmayada en los brazos de maese Nicolás, el barbero, de ver al traidor don Fernando; a Cardenio, con los ojos desencajados, dudando de si la que veía, infiel Luscinda, era ilusión de su pasada locura o realidad; y por último, el burlador de Dorotea, con el rostro lívido, mirando de hito en hito a la que quitó la honra, y con ella el sosiego, haciéndola ir de prado en otero vestida de rústico sayal, cantando sus cuitas. Estaban suspensos, asombrados los tres, como actores en final de acto; y eran tan elocuentes sus rostros y actitudes, que, aun sin leer el libro de Cervantes, se adivinaba, a poco de

> meditar, lo que cada uno de aquellos personajes llevaba dentro. (Pp. 111-112).

Como se ha visto, una ekphrasis de este tipo permite equiparar la intención artística del protagonista a la de un Delacroix. Sin embargo, y al mismo tiempo, augura la certeza de su fracaso. El motivo es que otra referencia histórica interfiere aquí con la primera; pues la obra descrita en «Vencido» evoca también las adscritas a la pintura decimonónica de temática literaria, que en España se cultivó con abundancia dentro del academicismo, y que de hecho se ha considerado variante del género de la pintura de historia. Con esta compartía objetivos ideológicos y criterios estéticos: representar los hitos históricos seleccionados para construir una concreta identidad nacional y conseguir la asimilación de esta por parte del espectador gracias a la identificación sentimental con los personajes del cuadro[64]. La pintura de historia se centraba así en los episodios concebidos como estructuradores de la nación —los de la unificación con los Reyes Católicos o el del proyecto imperial durante el período de los Austrias— y en los personajes cuyo carácter mostraba algún rasgo de la supuesta personalidad española: los numantinos, el Cid, los comuneros o Mariana Pineda.

Nótese que, si bien la insistencia en temas como la Reconquista o la unidad religiosa como base del Estado pudieran vincular el género únicamente a los intereses ideológicos del tradicionalismo decimonónico,

---

[64] Carlos Reyero, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.

la pintura de historia sirve en realidad a un imaginario más general: el de una modernidad liberal que quiere reconocer en el pasado los precedentes de sus propios objetivos. Así, temas como las cortes medievales y las de Cádiz, o personajes como los ya citados, se convirtieron en estandartes simbólicos de la aspiración a la libertad y, más concretamente, de la discusión sobre la legitimidad de una monarquía parlamentaria. La pintura de historia fue, como ha señalado Carlos Reyero, «vehículo propagandístico de las grandes aspiraciones del siglo»[65].

En este contexto, la representación de los grandes valores literarios españoles y de motivos procedentes de sus obras fue constante. Cervantes y el *Quijote* se convirtieron, con diferencia, en los grandes mitos literarios de una temática protagonizada por el Siglo de Oro. A considerable distancia les seguían Quevedo y Lope de Vega[66]. Tomando los períodos estudiados por Pérez Vejo, de 1858 a 1887 se presentan a la Exposición Nacional de Bellas Artes hasta dieciséis cuadros sobre la vida de Cervantes; de 1858 a 1892, participan en el certamen 38 pinturas dedicadas al *Quijote*. Muchas de ellas reciben medallas, son adquiridas por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno y se reproducen en

---

[65] Carlos Reyero, «Las instituciones oficiales y la pintura de historia», en Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 2005², pp. 137-170, p. 145.

[66] Tomás Pérez Vejo, «La invención de una cultura nacional», en «Pintura de historia e identidad nacional en España», Madrid, Universidad Complutense, 2002, pp. 741-806.

publicaciones como *La Ilustración*, *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro* o *La Ilustración Artística*.

El cuadro con que triunfa el protagonista de «Vencido» pertenecería a esta serie. De hecho, la anagnórisis entre Cardenio-Luscinda y don Fernando-Dorotea fue tratada por lo menos en dos ocasiones por los pintores del género: en la *Escena del* Quijote: *sucesos en la venta entre Luscinda, Dorotea, Cardenio, D. Fernando, el cura y demás concurrentes*[67], que Antonio Pérez Rubio presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876, y en *Encuentro de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la venta*[68], la pintura de Antonio Sánchez Pescador que el Estado adquirió para el Museo del Prado en 1882.

Ahora bien, no es posible considerar la ekphrasis de «Vencido» como un calco de alguna de estas dos obras. A falta de poderse localizar el cuadro de Pérez Rubio, cabe señalar que la descripción del cuadro del cuento, apegada al texto cervantino en algún momento[69], no se ajusta por completo a la interpretación pictórica de Sánchez Pescador (fig. 1): no pueden verse en el cuadro el «antifaz caído» de Luscinda, ni los «ojos

[67] *Íbid*., p. 687.

[68] *Íbid*., p. 689.

[69] La *ekphrasis* de J. Martínez Ruiz reproduce en ocasiones el léxico que Cervantes emplea para describir esta anagnórisis. Así, cuando describe a los personajes «suspensos» («mudos y suspensos» en el *Quijote*). Esa fidelidad al texto cervantino hace que el relato caiga en alguna incoherencia; pues si es cierto que los que quedan suspensos en el capítulo XXXVI son tres personajes («y todos tres, Luscinda, Cardenio y Dorotea» en el *Quijote*) cuando el narrador de «Vencido» señala que «estaban suspensos, asombrados los tres», ha incluido también a don Fernando en el grupo descrito, y la intertextualidad parece error.

desencajados» de Cardenio (que tiene el rostro vuelto hacia ella). Están en el cuadro, eso sí, el «intenso asombro» de Luscinda (no tanto en el rostro como en la actitud corporal), el inicio del desmayo de Dorotea, tras la cual el barbero ha comenzado a extender los brazos; la suspensión de los ánimos, la detención del instante y el aire teatral.

Conociese o no Martínez Ruiz el cuadro de Sánchez Pescador[70], no es la exactitud en los detalles sino el aire de familia lo que sitúa a la pintura de «Vencido» en el género descrito hasta aquí. Y ello gracias al contexto de que la rodea el narrador —la Exposición Nacional— y al rasero que este emplea para valorarla: la capacidad emotiva del cuadro. No hay aquí una apreciación técnica de la obra, sino psicológica: de ella se destaca el «intenso asombro en el rostro» de Luscinda, el desmayo de Dorotea, «los ojos desencajados» de Cardenio, la lividez de don Fernando y la tensión emocional que los vincula a todos a través de la mirada. Al describir la escena, J. Martínez Ruiz ha dado con el tono propio de la pintura de historia, que buscaba plasmar emociones intensas en el lienzo con objeto de lograr la identificación sentimental del espectador. Esto es lo que consigue, justamente, el cuadro del cuento: «eran tan elocuentes sus rostros y actitudes, que, aun sin leer el libro de

[70] A partir de 1884, la pintura quedó en depósito en el Instituto Maestro Juan de Ávila, en Ciudad Real (vid. Tomás Pérez Vejo, *op. cit.*, p. 689, n. 1369); pero no hay documentación que permita saber a ciencia cierta si Martínez Ruiz lo conociese allí. Respecto a la posibilidad de que el escritor viese una reproducción, las búsquedas en la prensa ilustrada de la época, de 1882 a 1894, han sido infructuosas.

Cervantes, se adivinaba, a poco de meditar, lo que cada uno de aquellos personajes llevaba dentro» (p. 112).

Cabe destacar que, en «Vencido», la teatralidad del cuadro no es todavía un problema estético, como sí lo será para Azorín entrado el siglo XX (véase el capítulo II. 1. 2). Quizá precisamente porque, en el caso del cuento, teatralidad y emotividad no dejan de estar aureoladas por el modelo de Delacroix. Todavía no hay duda de que nos encontramos ante una intención creativa sincera, y ello descarta esa valoración peyorativa de la calidad y los criterios estilísticos del género que habrá de venir más adelante. El problema, ahora, está en otra parte: en el destino que le espera a esa intención creativa como consecuencia del ambiente concreto en que debe desarrollarse. A este respecto, el cuento sugiere que no hay carácter creador lo suficientemente fuerte como para escapar a la corrupción que naturalmente impone la profesionalización del pintor dentro del sistema oficial.

La misma época ofrecía prueba de ello en el relato biográfico atribuible a conocidos pintores academicistas. También en este punto pueden detectarse trasvases entre la identidad de los artistas reales y las identidades ensayadas en la ficción acudiendo a las lecturas de Martínez Ruiz. Así, es posible encontrar en los *Artistas y críticos españoles*, del crítico de arte Rafael Balsa de la Vega, un retrato de Francisco Pradilla (uno de los pintores de historia de mayor éxito durante la Restauración) que ofrece dos importantes puntos de contacto con «Vencido»: en primer

lugar, la necesidad de silencio y soledad que se atribuye al pintor para que su trabajo sea productivo; en segundo, la reprobable dilatación del amor propio que el artista ha experimentado tras alcanzar el éxito, achacable al camino que para ello ha tenido que recorrer:

> […] ya apunté que el carácter de Pradilla sufrió metamorfosis notable desde que llegó a donde está. Cierto que no en vano se lucha, se hacen esfuerzos titánicos para lograr al fin una migaja de gloria y de bienestar; el carácter se transforma, los achaques ayudan a tal cambio, y solamente un alma del temple de la de Sócrates o de la de Fray Luis de León, puede conservarse a través de los vaivenes de la suerte, sencilla, noble y grande, y en la cual no tengan cabida ni el orgullo, ni el desdén, ni la indiferencia.[71]

La diferencia sustancial entre la visión del crítico y la del escritor es que, mientras Balsa de la Vega se muestra condescendiente con la deriva del pintor, Martínez Ruiz no admite negociaciones entre su personaje y el mundo que lo rodea, lo que pone de manifiesto el hecho de que el sistema de profesionalización artística ha quebrado ante los ojos de la nueva generación. Y la constatación de esa quiebra tendrá su correlato en el mundo literario: este es el tema que, antes de continuar con posteriores figuraciones del pintor, es necesario recorrer tanto a través de *Charivari* (1897), *Bohemia* (1897) y *Soledades* (1898), como de los artículos que Martínez Ruiz publica entre diciembre de 1896 y octubre de 1899, sin olvidar el prólogo que escribe para el libro de Luis Pérez Bueno, *Artistas Levantinos*; puesto que es por oposición a sus representaciones del ambiente profesional de la prensa —ámbito prioritario de

[71] Rafael Balsa de la Vega, *Artistas y críticos españoles*, Barcelona, Editorial Arte y Letras, 1891, pp. 87-89.

profesionalización para los literatos del fin de siglo— y a las consecuencias de dicho ambiente en la formación del escritor, como el Azorín del siglo XX acabará situando su modelo de pintor en un fondo idílico de naturaleza primigenia y de plena e incontaminada ingenuidad creadora.



fig. 1. - José Sánchez Pescador, *Encuentro de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la venta,* c. 1882. Óleo sobre lienzo, 52 x 62 cm. Museo del Prado, Madrid.

I. 4. La representación del escritor profesional: 1894-1899

I. 4. 1. De *Buscapiés* a los artículos de *El País*

Hasta qué punto la caída del protagonista de «Vencido» constituye un modo de ensayar en la escritura los temores que invaden al propio Martínez Ruiz ante el mundo literario de su época ha sido asunto ya señalado por la crítica. Mercedes Vilanova, en *La conformidad con el destino en* Azorín, considera que el deseo de fama que el pintor manifiesta en el relato de *Buscapiés* es perfectamente atribuible a Martínez Ruiz[72]. Por otra parte, y como consigna Valverde, el joven escritor ha sufrido ya el primer «escarmiento» periodístico al ser expulsado de *El Mercantil Valenciano* por los entusiasmos galdosianos que había manifestado en su reseña «En la Princesa. *La loca de la casa*» (13-II-1894)[73], y asimismo ha puesto ya en escena la sequedad creativa impuesta al escritor por las exigencias diarias de la prensa periódica en piezas como «Traducciones (o lo que salga)», de *Buscapiés*, donde como se vio en el capítulo 2. 2 el autor opone la vaciedad retórica de los periodistas al silencio sacerdotal de los pintores.

A partir de la llegada a Madrid, en otoño de 1896, y con el ingreso en *El País*, los textos de Martínez Ruiz acusan todavía más agudamente

[72] Barcelona, Ariel, 1971, p. 13.

[73] Azorín, Planeta, Barcelona, 1971, p. 28.

esa problemática. Del 21 de diciembre de 1896 es «Delirante», cuento sobre un escritor fracasado que se publica en el diario republicano. El protagonista del relato, «exhausto su cerebro», se debate en una tan febril como inútil búsqueda de ideas con que alimentar la voraz máquina de la prensa, cuyo ritmo trepidante de producción es ya lo único que ocupa su mente: «En su cabeza sólo había una idea, obsesionante, tenaz: la idea del ruido de la rotativa: aquel ruido uniforme, seco, que parecía decir: más, más, más…».

El cuento establece así un claro vínculo entre la pérdida de la personalidad creativa y el modo de producción cultural de la prensa escrita, que absorbe poco menos que los humores vitales de sus profesionales: «Yo, tan fuerte antes, con tanta sangre roja en mis venas y tanto fuego en mi cerebro, yo no puedo escribir». De ahí a plantear una progresión en que la abulia y los deseos de autoaniquilación invaden al personaje por causa del sistema de trabajo que lo asfixia, hay un solo paso con que el protagonista se introduce en el camino del alcohol, la bohemia solitaria y la muerte por tuberculosis: el «pobre esclavo» de la rotativa cumple con su condición de «mártir» muriendo bajo el flagelo de la prensa (traducción mística de la penuria bohemia apenas si esbozada en este cuento, pero que en poco más de un año aparecerá plenamente desarrollada en *Bohemia* (1897) mediante la concreta figuración pictórica de los mártires de Jusepe Ribera).

Es destacable también que en «Delirante» el sistema de trabajo deshumanizador aparezca relacionado con la ciudad; pues en medio de su angustia, el protagonista sueña con una posible salvación en el campo, donde recuperaría su fuerza creativa al contacto con la naturaleza:

> Yo necesito mucho aire, mucho sol, mucha naturaleza. La naturaleza de mi hermosa vega valenciana. Ese es el sueño de mi vida, la ambición que no realizaré. Una casa rodeada de jardín, un jardín de vegetación lujuriante, *frenética*, con madreselvas y enredaderas que tapizan las paredes y se enlazan a los hierros de los balcones formando colgajos de verdura…
>
> Una casa en aquella vega incomparable. Por todas partes naranjales, palmeras, barracas… una llanura inmensa, verdeante y perfumada por el azahar… el cielo limpio, claro, transparente… el aire tibio, voluptuoso... y a lo lejos, cerrando el horizonte, una franja blanca: el mar…
>
> Y yo allí, en medio de todo aquello, abrazado a la madre Tierra, cincelando mis obras, sin más ruido que el de mis ideas…

Solo fuera de la ciudad, espacio donde el trabajo ha sido sometido a las exigencias de la producción, es posible reencontrar el silencio que permite al escritor escuchar su auténtica voz —solapada en la urbe por el estruendo de la rotativa— para buscar en ella las raíces de un trabajo fecundo. De nuevo, como ya en «Vencido», y vinculado esta vez a la Naturaleza, el silencio aparece como categoría representativa de los rasgos esenciales del trabajo artístico, rasgos que la profesionalización, llena de interferencias, impide ejercer.

La vinculación de la ciudad con un determinado sistema de trabajo se repite en una «Crónica» de *El País* del 1 de enero de 1897, donde el periodista señala cómo en el mundo urbano «se transige amigablemente con todo y por todo se pasa con tal que *produzca*»[74]. Tres días más tarde (4-I-97), otra «Crónica» publicada en *El País* presenta la ciudad como ámbito deshumanizado en que el escritor pierde su capacidad creativa. Así, el cronista comienza afirmando rotundamente que detesta «las ciudades modernas» para denostar —muy baudelerianamente— la falta de intensidad de la vida burguesa y criticar a continuación la existencia disminuida y cosificada que se lleva a cabo en el espacio urbano, donde el cronista afirma no tener ni «inspiración para concebir las ideas, ni arte para ordenarlas». Por el contrario, es en plena Naturaleza donde el periodista se promete una labor intensa y, sobre todo, libre del cúmulo de pequeñas mezquindades que implica la vida periodística:

> […] sin visitas inoportunas, sin chismografía política, sin envidias literarias; esos días de soledad, de meditación, de trabajo fecundo y voluntario, sin gentes que impongan su manera de ver, sin editores que os den prisa.

La ciudad y el trabajo erosionador del periodista aparecen también vinculados en «Odio», cuento que se publica en *El País* el 15 de enero de 1897. Situado ante la inevitable muerte de su hijo, el protagonista del relato se entrega a la rememoración de la época ardua en que nadie lo

---

[74] J. M.ª. Valverde recogió el artículo en su edición de los *Artículos anarquistas*, (Barcelona, Lumen, 1992, pp. 36-39, p. 38).

conocía como escritor en Madrid: sintiéndose apenas «un átomo» entre la indiferencia de la gran ciudad, el recién llegado de «un rincón de la montaña» con un obsesivo deseo de «ser algo» en las letras, comienza un periplo angustioso de colaboraciones impagadas en la pequeña prensa. Durante su trabajoso ascenso en el mundo literario, al personaje se le hace particularmente acerba la obligación de someter su vigor creativo a una constante explotación, pese a que la atmósfera urbana que lo rodea propicie, por su inautenticidad y su falta de fervor vital, la abulia y la nostalgia del pueblo:

> Tenía que ser elocuente en todos los momentos, tenía que estar en continuo y dolorosísimo eretismo cerebral. Había que hacer gallardías de estilo y concebir ideas hermosas… aunque se sintiese el hastío de aquella sociedad egoísta y el frío de aquel ambiente *irreligioso*, de aquel medio de sonrisas hipócritas, de afectuosidades rencorosas, de falsedad, en fin; aunque experimentara la agonía de la esperanza que muere, de la ilusión que se desvanece; aunque doliera el pecho de encorvarse sobre las cuartillas; aunque inundara el alma la nostalgia de la *tierra*, el pedazo de tierra querido, con follajes umbríos y trinos de pájaros, con barrancos bordeados de pinos y remansos de agua callada.

En esta serie de artículos en los que aparecen estrechamente ligados creación, ciudad y Naturaleza, es clave la «Crónica» publicada en *El País* el 9 de febrero de 1897. Se trata del cuento que con el título de «Paisajes» aparecerá más tarde como parte integrante de *Bohemia* (1897). Dicho cuento convoca las principales ideas descritas hasta el momento en relación con la figura del pintor como foco en que se ponen en juego las tensiones del escritor. En «Paisajes» se dan cita, en efecto, las contraposiciones entre Naturaleza y mundo urbano, silencio y ruido, y

abulia y fuerza creativa, así como la identificación del escritor con el artista plástico a través de un proyecto literario que adopta las premisas del paisajismo moderno. Con todo ello el cuento desarrolla un discurso que se entiende desde la reflexión central de la narrativa de artista: la necesidad de autonomía del lenguaje con que todo creador debe armarse para explorar la modernidad.

En cuanto a su relación con la ciudad y la Naturaleza, el protagonista se promete emprender la escritura de un libro que recoja «su vida de artista enamorado del campo»[75], que ha esperado de él «el triunfo definitivo, su consagración de maestro, por cuanto el campo ha sido —como para el pintor de «Vencido»— educador de su sensibilidad y su impulso creativo:

> —Conoces mi vida, la educación de mi espíritu, los años y años de soledad…, eternas horas pasadas con los libros, amigos los más fieles, y con la Naturaleza, madre la más cariñosa. Porque así he vivido, así vivía y me hice hombre: solo sin que el ruido de la ciudad perturbara mis ideas; sin que el trato de gentes nuevas rompiera la uniformidad de mi prosa diaria. Así vivía, en monólogo eterno, en contemplación constante de un paisaje, de un efecto de luz, de un crepúsculo. Por eso mi pasión es la Naturaleza, porque he vivido siempre con ella, porque ella me ha inspirado siempre, y me ha confortado en mis desfallecimientos y alentado en mis ambiciones[76].

No obstante, el libro no ve la luz; puesto que el escritor se deja llevar por el ciclo de enfermedad, abulia y alcoholismo propio de la

---

[75] José Martínez Ruiz, «Paisajes», en *Bohemia*, en *OC*, t. I, *op. cit.*, p. 313.

[76] *Ibíd.*, pp. 313-314.

bohemia urbana, dinámica que queda específicamente asociada a la ciudad al final del cuento, cuando la madre del protagonista se lo lleva en el tren y viendo alejarse la urbe repite entre lágrimas: «¡Infames, infames!»[77] De hecho, Lily Litvak ha señalado este relato como ejemplo de conversión de la ciudad en espacio de derrota personal y vocacional en la literatura española finisecular; visión con la que la autora relaciona el interés impresionista de Martínez Ruiz por la Naturaleza[78]. A partir de las reflexiones de Litvak, que indica cómo el proyecto del protagonista se ajusta a la técnica del impresionismo literario (ausencia de trama y de figuras, búsqueda de la experiencia sensorial, expresión plástica de esta mediante «manchas de color»[79]), quiero añadir que la elección del paisajismo como empresa artística responde aquí al mismo descubrimiento que promovió el paisajismo pictórico del realismo en adelante: la revelación de la Naturaleza como «lugar vacío» y por tanto apto para representar en él la autonomía del lenguaje con que se intentaba apresar la modernidad[80].

---

[77] *Ibíd.*, p. 315.

[78] Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, op. cit., pp. 85-86 y 168-169.

[79] José Martínez Ruiz, *Ibíd.*, p. 313.

[80] Vid. «Linda Nochlin, «Entre el campo y la ciudad: el problema del *plen-air*», en *El realismo,* Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 117-129, así como «La retórica del realismo: Courbet y los orígenes de la vanguardia», en Stephen F. Eisenman et alii, *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 218-237, y Pierre Daix, «Reflexión provisional sobre la cuestión del realismo», en *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 153-164.

«Silencio», «contemplación» y «monólogo» son en este sentido conceptos centrales para comprender esta dimensión del relato: es precisamente en el silencio del campo donde la escritura del personaje se ha visto libre de cualquier ruido que pudiera perturbar su desarrollo independiente; pues en la Naturaleza encuentra una superficie neutra en la que puede llevar a cabo su proyecto de modernidad ensayando sin interferencias el lenguaje que ha de explorar la nueva sensibilidad estética, un lenguaje impresionista que quiere plasmar «estados del alma» en el lienzo limpio —silencioso— del paisaje. Se está cumpliendo aquello a lo que mucho más tarde había de referirse Azorín en *Madrid* (1941): la definición del paisaje como resultado del lirismo o «individualidad exaltada en pintura»[81], que el escritor concebía como fenómeno moderno.

Que, como para los pintores, el paisaje había de ser para Martínez Ruiz el lugar libre donde se desarrollase su lenguaje estético lo constataba ya José María Valverde a propósito del paisajito que aparecería poco después en *Charivari. Crítica discordante* (1897), paisaje que Martínez Ruiz habría de publicar de nuevo con el título de «Mis montañas» y, sintomáticamente, prescindiendo de la lectura ideológica que se le daba en el folleto, en *Madrid Cómico* con fecha de 9 de abril de 1899. Según Valverde, el fragmento paisajístico de *Charivari* «nos hace entrever cómo el más típico Azorín se estaba preparando desde hacía tiempo, por detrás de la garrulería de la vida periodística, para su más

[81] Azorín, «Martín Rico», en *Valencia. Madrid, op. cit.*, pp. 401-405, p. 402.

alta creación literaria»[82]. Igualmente «Paisajes» constituye a la vez el plan y ensayo de un estilo exquisitamente sensorial a través del cual el protagonista del relato desea dotar al lenguaje del más delicado poder evocador, de manera que su obra logre ser un conjunto «de páginas vibrantes, calurosas, resplandecientes de luz»[83]. Lenguaje, por tanto, que consiga aprisionar el mundo con la más intensa vivacidad: justo aquella que no poseía la letra muerta de la retórica decimonónica, a la que Martínez Ruiz iba a oponer un modelo de sobriedad que, como en la pintura (y por oposición al género de historia que el propio escritor levantino habría de equiparar a la teatralidad acartonada de la Restauración[84]), entendía el paisaje en tanto que género virgen todavía susceptible de ser contemplado «bajo el prisma de la sinceridad y la sencillez»[85].

El hecho de que dicho proyecto del lenguaje literario moderno adopte los modos, términos y géneros de la pintura —el protagonista se refiere a su futura obra como a «un álbum de acuarelas» en que «pintaré los días ardientes del verano», «pintaré las horas de laxitud infinita» y «pintare también las tardes de otoño»[86]—, no solo confirma que la relación finisecular entre pintura y literatura se sostiene sobre «una

[82] José María Valverde, *op. cit.*, p. 87.

[83] José Martínez Ruiz, *ibíd.*, p. 313.

[84] Vid. nota 55.

[85] M.ª del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1998[2] (1982[1]), p. 18.

[86] *Ibíd.*, p. 314.

teoría sinestésica de la imagen»[87]; sino que también pone de manifiesto hasta qué punto el camino de autonomía seguido por la pintura finisecular está siendo tomado por la literatura teniendo a aquella como ejemplo. Mario Praz ha señalado esta calidad rectora de la pintura como adelantadora de propuestas en la modernidad[88], y Wendy Steiner ha explicado también cómo desde finales del XIX la literatura pasa a emular a la pintura, no en su capacidad imitativa, sino en su voluntad de construir una creación autónoma sostenida por la palpabilidad de su lenguaje[89].

Las palabras que Azorín dedica a la autonomía de los pintores en *Memorias inmemoriales* cobran ahora su significado más pleno: si como ha indicado José Luis Bernal, Azorín siempre quiso ser «pintor de libros y escritor de cuadros»[90], si tal como consigna el escritor levantino en las memorias de 1946 «veía su propia vida […] como la de un pintor»[91], era porque el joven en busca del programa estético de la modernidad

---

87 Fernando Castro Borrego, *op. cit.*, p. 71.

88 *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 178-179.

89 Wendy Steiner, «La analogía entre la pintura y la literatura», en Antonio Monegal (ed.), *op.cit.*, pp. 25-49.

90 José Luis Bernal Muñoz, «Azorín: pintor de libros y escritor de cuadros», en *Azorín, 1904-1924: III Colloque Internacional organizé par le Centre de documentation et de recherche en langues vivantes de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et per la Casa-Museo Azorín de Monóvar, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, Pau-Biarritz, 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 53-66.

91 Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, p. 137.

deseaba para la palabra literaria la misma tela en blanco de que había comenzado a disfrutar la pintura, y porque contemplaba la posibilidad del fracaso en el escritor como un problema del ejercicio en la autonomía de esa palabra.

I. 4. 2. De la publicación de *Charivari* a dos relatos en *Nuevo Mundo*

Acopio venenosamente acumulado de las cotidianas frustraciones que el periodismo impone sobre el profesional y que han de hacerlo escapar «a mis montañas, a ver árboles verdes, cielo azul; agua cristalina…»[92] es *Charivari. Crítica discordante*. Como es sabido, la publicación del libro en abril de 1897 provoca tal revuelo entre los círculos de la prensa madrileña, que Martínez Ruiz se ve obligado a ausentarse de Madrid hasta que se calman los ánimos. No es para menos; ya que aparecen en *Charivari* los protagonistas reales del mundo literario de la época bajo una mirada descarnadamente sarcástica: las poses miméticas de Sawa, imitador imposible de Jean Moréas, el sentimiento postizo de los poemas de Balart, el estruendoso Núñez de Arce, las juergas nocturnas del ya no tan comprometido Joaquín Dicenta o las mentiras del crítico que cita libros que no ha leído, son puestas en escena en los cafés, las redacciones y las calles madrileñas, donde la «gente vieja» pero sobre todo la bohemia reciben el varapalo irónico del joven

[92] José Martínez Ruiz, *Charivari. Crítica discordante*, en *OC* I, *op. cit.*, p. 243.

Martínez Ruiz, apenas llegado a Madrid hace cuatro meses y ya enfrentado virulentamente con el medio profesional de la ciudad.

I. 4. 2. 1. Un aguafuerte madrileño: el retrato de periodistas y escritores en *Charivari*

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 cencerrada[93] 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,

[93] 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.

atribuyéndolo a una combatividad juvenil que había de disiparse en cuanto la encauzaran el tiempo y el trabajo literario forjado sobre criterios estético más hondos[94].

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»[95] cuya ingenuidad moral (la del que pone «en letras de molde el *virus* miserable que otros muy prudentes van llevando de corrillo en corrillo»[96]) 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

---

[94] 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.

[95] *Ibid.*

[96] *Ibíd.*

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 [...].[97]

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 investigación[98], y

[97] José Luis Calvo Carilla, *op. cit.*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 168.

[98] Vid. Antonio Monegal, «Diálogo y comparación entre las artes», en Antonio Monegal (ed.), *op. cit.*, p. 12.

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»[99]; 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 Alcalá[100]. 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

[99] René Welleck y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966[4], p. 161.

[100] 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.

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 Ruiz[101]. 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

[101] 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).

concretamente, a buscar los motivos específicos por los que el anarquista teórico pudo haberse sentido afín a ellas.

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), *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 Fornos[102]. 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

[102] «Steinlen y la popularizacín de los temas de Montmartre en la cultura española», en *Steinlen. París 1900*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006, pp. 44-45.

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.[103]

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 desahuciados[104]. El peso de la ilustración francesa en el tratamiento de estos motivos es a veces muy evidente: baste reconocer en el famoso retrato de Pío —aquel en que aparece embozado en una gabardina y avanzando silenciosamente contra los elementos— el recurso de Steinlen a la fina

---

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

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

trama de diagonales para figurar las inclemencias atmosféricas, signo de los avatares a los que se enfrentan interiormente sus personajes inclinados[105]. 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»[106].

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

---

[105] María López Fernández, *op. cit*., pp. 52-57.

[106] Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (Antonio Pizza y Daniel Aragó, eds.), Valencia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1995, p. 79.

pertenece precisamente el chisme[107], 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 baudeleriana a la que acuden los dibujantes franceses y españoles. Si por añadidura se reconoce en el estilo desgarbado 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 ejemplar[108]. *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,

[107] 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.

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

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 tristones, 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 Dicente 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 aceradamente 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).

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 Montjuïch 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 del que 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 deformaciones[109], 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*,

[109] *Idem*

> 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 obsesionante 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 Sofía 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 luenga 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 mantiénense 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 resentirse[110]. El mundo literario en España, salvando esa

[110] 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 Cathalunya* (*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. Vid. «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

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 Agustin 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

---

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*.

francés ni espíritu colectivo que lo cohesione: 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 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 desgarbado al tiempo que revelador: las mismas

líneas formales que urdieron críticamente la gran comedia humana desplegada por los dibujantes finiseculares.

I. 4. 2. 2. Dos relatos en *Nuevo Mundo*

Si se compara el tono de los tres cuentos que sobre la vida del escritor publica Martínez Ruiz en *El País* con el de *Charivari*, el saldo arrojado es el del desencanto —sin olvidar el peso que el despecho a causa de la expulsión del diario republicano tenga en la actitud vitriólica del folleto— ante la bohemia integrada por la generación inmediatamente anterior a la suya, aquella constituida por una cohorte de periodistas (Ricardo Fuente, Mariano de Cavia, Alejandro Sawa, Joaquín Dicenta…, por hablar solo de los que Martínez Ruiz menciona) que se habían formado entre la Gloriosa y el advenimiento de la Restauración, y que defraudados ante la traición burguesa de los ideales revolucionarios, habían desembocado en un callado pero furibundo nihilismo que, al decir de Luis París, ya «no espera nada de nadie» y que ha adaptado a sus integrantes a la misma dinámica de «estrecharse, reducirse y odiar, maldecir, empujar y pisotear…»[111] de la que han sido víctimas.

Para darse cuenta del cambio de actitud ante la figura del bohemio, basta contrastar la visión solidaria con el personaje de

[111] *Gente Nueva*, Madrid, Imprenta Popular, 1888, pp. 15-18. Cito por José Luis Calvo Carilla, *op. cit.*, p. 160.

«Delirante» y la mordacidad desde la que se presenta en *Charivari* la figura de Ricardo Fuente, personaje perfectamente reconocible en el cuento de 1896 por su idéntica incapacidad de sacar el artículo diario, aunque ahora la búsqueda febril —observada antes bajo el prestigioso barniz de la angustia— se ha convertido en una patética sucesión de garabateos y muecas que acaban con el periodista intentando escribir con los pies. Puede decirse que el temible destino que los Goncourt deparaban a su *Charles Demailly* a causa de la incursión de este en la pequeña prensa, se ha encarnado ante los ojos de Martínez Ruiz en el Madrid finisecular: la lucha por las «pesetas diarias»[112] ha reducido la energía intelectual de los «obreros cerebrales»[113] que desfilan por las páginas de *Charivari* al punto de que no buscan en la obra de arte más que la excusa para obtener su salario y, aparte esa exigencia, no son capaces de coordinar en un esfuerzo continuado un proyecto de trabajo como los que alientan en empresas como las del *Chat Noir* francés o las de las revistas catalanas que Martínez Ruiz habrá de elogiar un año más tarde en dos artículos de *El Progreso*[114].

Esa desidia que el cronista de *Charivari* detecta en el Madrid de la época acaba haciendo presa en él mismo, que tras la premonitoria entrada del 26 de febrero («Me cuesta cada vez más trabajo manejar la

---

[112] J. Martínez Ruiz, *ibíd*., p. 264.

[113] *Ibíd.*, p. 265.

[114] J. Martínez Ruiz, «Avisos de Este», *El Progreso*, (21-II-1898 y 29-II-1898), recogidos en *Artículos anarquistas* (J. M.ª. Valverde, ed.), *op. cit*., pp. 80-85.

pluma»[115]), cierra su diario consignando el cansancio íntimo ante un ambiente que le merece la «repugnancia más profunda»[116]; pues como meses más tarde escenificará en dos cuentos publicados en *Nuevo Mundo*, el ambiente literario donde la figura del escritor nuevo tiene que desenvolverse es campo para practicar la más cínica piratería. Me estoy refiriendo a «El Maestro» (23-VII-1897) y «El amigo» (28-VII-1897), que luego se recogerán en el volumen de *Bohemia*, publicado en octubre de 1897. Tanto el primero, con la figura del escritor situado que desprecia la obra del nuevo autor para después hacerla pasar por propia, como el segundo, en que un periodista se queda sistemáticamente con el sueldo de un novel al que ha dicho que sus primeras colaboraciones habrán de ser gratuitas, son continuadores del brusco claroscuro con que *Charivari* contempla la vida profesional del escritor. Entendiéndolo como reacción a este ambiente es cuando el paratexto del folleto, al margen de su condición de puya dirigida a los que pueden reconocerse en la obra, y entendida la alusión a la fuga de Madrid a la que el autor se ve abocado, puede vincularse a la necesidad de una renovación espiritual en plena Naturaleza que borre el efecto intelectualmente devastador de la ciudad.

Es importante destacar cómo en cualquier caso —ya se trate de defender al bohemio, como en los artículos de *El País*, ya de considerarlo bajo una mirada desmitificadora, como en *Charivari* o los cuentos de *Nuevo Mundo*—, Martínez Ruiz mantiene una línea continua de crítica al

---

[115] J. Martínez Ruiz, *Charivari. Crítica discordante*, en *OC* I, *op. cit.*, p. 265.

[116] *Ibíd.*, p. 287.

mundo urbano como ámbito identificado con una enajenación del trabajo literario que erosiona la capacidad del escritor, mientras que apela a la Naturaleza como regeneradora de la potencia creativa. Y lo es porque pasado el tiempo, cuando Martínez Ruiz y después el ya Azorín haya asentado su lugar en la prensa profesional y, desprendido de las figuraciones bohemias que ya en *Charivari* reciben su primer (aunque no definitivo) embate, se resigne al aplauso arbitrario del público (aquel mismo que en «Vencido» quedó descrito como completamente ajeno a motivaciones artísticas sinceras, y que sin embargo Azorín acabará asumiendo según esa conformidad con el destino de la que hablan José María Valverde y Mercedes Vilanova); cuando eso suceda, el escritor habrá creado ya una figura de pintor alejada de la ciudad y de todo lo que esta implica en cuanto a trabajo sometido a un régimen de producción.

Enteramente inmerso en un medio del que depende económicamente pero que ninguna perspectiva de autenticidad le ofrece (Valverde ha señalado cómo «desde el primer momento ya había perdido las ilusiones sobre la posible sinceridad en el periodismo, y sin embargo había perseverado en el oficio»[117]), el escritor levantino habrá ubicado al pintor, por oposición a las tensiones del mundo literario con las que ha tenido que negociar, en una Naturaleza primigenia en la que su ingenua pureza creadora, entregada únicamente a su propio e insobornable impulso, se desarrolla sin sufrir interferencias de ningún

[117] J. M.ª. Valverde, *Azorín, op. cit.*, p. 120.

tipo. Las raíces más hondas de esta figura de pintor, cuya gestación puede seguirse a través de los artículos que van de 1907 a 1911, y cuyo fantasma llega hasta las *Memorias inmemoriales*, se encuentran en el temprano desengaño respecto a los peajes que impone la profesionalización a la autonomía artística (precisamente aquella cualidad que Azorín consideraba absoluta en el pintor). Como se verá, ese disgusto se unirá a la consideración de la Naturaleza y el paisaje como «fuente de energía social y moral»[118] que de la mano de Ruskin y el espíritu institucionista —no es gratuito que el único profesor universitario que Azorín recuerda con agrado en *Valencia* sea el institucionista Eduardo Soler y Pérez, «Silvano en el bosque»[119] que infunde a sus alumnos el amor a la Naturaleza— han llegado al fin de siglo, así como al desarrollo de la pintura paisajística en España a través de figuras como los pintores levantinos del círculo de Casanova, Casimiro Sainz, Martín Rico, Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos o Joaquim Mir. No obstante, a estas alturas del siglo XIX, cuando aun Martínez Ruiz no conoce estabilidad alguna en el ámbito literario y su denuesto de la bohemia madrileña responde no poco al resquemor causado por la expulsión de *El País*, cuando todavía sigue ejerciendo su papel de intelectual revolucionario y sufre las consecuencias de ello, la identificación del escritor con el pintor se mantiene dentro de la retórica

---

[118] Lily Litvak, «Encuentro con el Génesis. El paisaje de montaña», en *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991[1], pp. 19-50, p. 49.

[119] *Azorín, Valencia. Madrid, op. cit.*, 1998, p. 79.

del bohemio, y sigue produciéndose en el ámbito urbano. Como explicaré a continuación, todavía le queda al joven escritor alguna ocasión más en que presentar al literato con los atributos del artista plástico.

I. 4. 3. El revolucionario anarquista y el artista puro

I. 4. 3. 1. El Millet de *Anarquistas literarios* y los mártires de Ribera en *Bohemia*

Si bien el modelo de «Vencido» ostenta las características y los estigmas del artista puro, y la retórica antiperiodística de los años 1894-1897 puede entenderse igualmente desde el imaginario que rodea a ese modelo, no poca de la crítica antiburguesa contenida tanto en el relato sobre el pintor como en los artículos y folletos que le siguen es eco de los ideales propugnados por el anarquismo. Tal mezcolanza, dada la deriva antiesteticista del anarquismo (que Martínez Ruiz también suscribió en algún momento), puede parecer paradójica; pero no creo que en este caso se trate de una contradicción de términos (o mejor: el propio Martínez Ruiz entiende más o menos contradictoriamente el anarquismo en beneficio de la identidad de artista puro). El problema de distinción se plantea desde el momento en que tanto el arte por el arte como el arte social coinciden, aunque desde propuestas antagónicas, en la oposición

al mundo burgués. «El empeño libertario» al que se refiere Lily Litvak «de exigir que la creación artística revele en su temática la decadencia de las costumbres burguesas, la falsedad de sus relaciones e instituciones, el derrumbe del individuo, el ofuscamiento de los valores sociales»[120] arranca del mismo disgusto que el torremarfilismo, y es perfectamente aplicable a «Vencido» (como puede serlo a relatos más escorados hacia el prototipo anarquista («La Nochebuena del obrero»[121] o «La ley»[122], del propio Martínez Ruiz) pero también a cuentos que nadie dudaría en adscribir a la tendencia supuestamente más esteticista del *fin de siècle* («El rey Burgués», de Rubén, por ejemplo[123])). De hecho, el anarquismo sostenía por lo menos dos principios que habían de parecer muy atractivos a cualquier creador que quisiera deshacerse de las convenciones sobre las que se fundamentaba la retórica de la Restauración: por un lado, la voluntad de que la creación artística no se convirtiese en deleite fácilmente digerible para una clase parásita; por otro, un antiautoritarismo que propugnaba la libertad absoluta del creador[124].

---

[120] «¿Qué es el arte?», en *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1850-1913)*, pp. 303-354, p. 308.

[121] *El País* (24-XII-1896).

[122] *El País* (21-VIII-1897), recogido posteriormente en *Bohemia* (*OC*, *op. cit.*, pp. 303-307).

[123] Rubén Darío, «El Rey Burgués. (Canto alegre)», en *Azul*, Barcelona, Ediciones 29, 1990, pp. 5-10.

[124] *Ibíd.*, pp. 310-312.

Prueba de esa confusa adopción de diferentes propuestas es que un año después de publicar «Vencido» Martínez Ruiz trate nuevamente la figura del pintor desde la perspectiva del artista puro en *Anarquistas literarios. Notas sobre la literatura española*. Dentro de un repaso crítico a la poesía del momento, y centrándose en la figura de Núñez de Arce, Martínez Ruiz descalifica a este como verdadero poeta, afirmando para la poesía un ideal estético baudeleriano del que Martínez Ruiz halla referentes comparables en la pintura del *Españoleto* y del Bosco, y en el que siguen detectándose las ideas del poeta francés sobre Delacroix (prototipo del artista cuyo genio le permite formarse originalmente al margen de toda tradición[125]):

> La poesía verdadera […] es lo extraordinario, lo *artificial*, si se quiere. El verdadero poeta hace algo más que copiar: crea, corrige. Corrige la Naturaleza, y al corregirla estampa en ella su sello original, inimitable. Copiar de copias ajenas es labor de máquinas; hacer lo que nadie ha hecho, lo que se desvía de la tradición, es labor de artista. Por eso, para mí Baudelaire es quizá el mayor poeta contemporáneo, y por eso creo preferibles los mártires de Ribera o las tablas droláticas de Jerónimo Bosch, al Cristo de Velázquez o al Jesús con cara de muñeca de Juan de Juanes[126].

---

[125] A este respecto Baudelaire afirma que Delacroix «tuvo también una cualidad *sui generis*, indefinible y definidora del aspecto melancólico y ardiente del siglo, algo totalmente nuevo, que ha hecho de él un artista único, sin padre, sin precedente, probablemente sin sucesor, un eslabón tan precioso que no tiene recambio, y que si se le suprimiera, si semejante cosa fuera posible, se suprimiría un mundo de ideas y de sensaciones, se produciría una laguna demasiado grande en la cadena histórica». «Eugène Delacroix», en *Salones y otros escritos sobre arte*, *op. cit.*, pp. 213-219, p. 219.

[126] José Martínez Ruiz, *Anarquistas literarios. Notas sobre la literatura española*, en *OC*, *op. cit.*, t. I, p. 183.

Del Bosco, cuyo *Tríptico de la Pasión* figuraba entre las obras expuestas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Martínez Ruiz se había encontrado en *La Peinture flamande* de Jacques-Alphonse Wauters con una estampa que el joven escritor podía interpretar a conveniencia bajo la luz de los presupuestos baudelerianos. Caracterizándolo como creador insólito que inauguró todo un género en la tradición holandesa (con lo que el pintor encajaba en la exigencia de originalidad que demandaba Baudelaire), Wauteurs presentaba a Jeronimus Bosch como un «visionario» de imaginación inflamada y extravagante, lo que lo hacía digno representante de la cualidad que Baudelaire más estimaba en un creador. El mundo pesadillesco representado en sus pinturas, por otra parte, era fácilmente asimilable a la estética del mal propugnada por el poeta francés:

> Cet artiste original fut le créateur d'un genre qui aura d'illustres continuateurs dans les Pierre Brueghel et les Teniers : il fut, aux Pays-Bas, le premier peintre fantastique, satirique et moraliste. […] Les Jugements derniers, les *Tentations de saint Antoine* et les *Chutes des réprouvés*, qu'il peignit en si grand nombre, montrent, par leur multitude confuse de démons, de fantômes et de monstres, une imagination ardente et folle[127] .

Respecto a Jusepe Ribera, cuyo *San Sebastián atendido por santa Irene* también podía verse en el Museo de Bellas Artes de Valencia, una lectura del poema que le dedica Gautier —otro de los referentes

[127] Jacquez-Alphonse Wauters, *La Peinture flamande*, París, A. Quantin, s.a., pp. 98-99. Cito por el ejemplar que manejaba Martínez Ruiz, en el que no consta año de edición. El volumen que se conserva en la Bibliothèque Nationale de France se publicó en 1883.

tempranos de José Martínez Ruiz, si se atiende a las intertextualidades de *Anarquistas literarios*—, pone sobre aviso de las connotaciones que el *Españoleto* despertaba en el fin de siglo: «épris du triste amour du laid», el pintor de los mártires aparece aquí como el explorador *avant la lettre* de una estética del mal que, lejos de cualquier clasicismo («Tu n'admets pas un seul de ces beaux rêves blancs/ Taillés dans le paros ou dans le pentélique»), funda un realismo sin tapujos que se adentra con espíritu demoníaco, «enivré par le vin des supplices», en la inquietante belleza del Dolor: «Et tu sais revêtir d'une étrange beauté/ Ces trois monstres abjects, affroi de l'art antique,/ La Douleur, la Misère et la Caducité»[128].

Las dos pintores que dice preferir Martínez Ruiz son, pues, apreciados desde una sensibilidad más propia del arte por el arte que de la estética social del anarquismo (a la que sin embargo también se adheriría Martínez Ruiz). Pero más ilustrativa del confuso cúmulo de influjos que se dan cita en el fin de siglo en torno al escritor levantino es aun la anécdota que Martínez Ruiz consigna a continuación para explicar la impopularidad del gran arte y la necesidad por parte de este de un público escogido que sepa percibir su verdadera esencia. El escritor levantino recurre aquí al libro de Jules Claretie, *La vie à Paris. Deuxième année*, donde se narra el peculiar modo en que las teorías sociales desde las que se había explicado la pintura de Jean-François Millet podían ser puestas en entredicho por la misma colectividad a la que él deseaba

[128] Cito por la edición que manejaba Martínez Ruiz: Théophile Gautier, *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1862, pp. 320-321.

dirigir sus cuadros. Si, según Claretie, Millet defendía en cierta ocasión, con motivo de una tertulia en su taller, que «el arte, lejos de ser el patrimonio de unos cuantos escogidos, debe servir de alimento a todos, consagrándose a la muchedumbre, a la moralización de las masas», alguien le objetaba al pintor que la verdadera esencia de una obra «no es accesible sino a un corto número de iniciados». A ello contestó Millet que «el primero que llega es capaz de sentir mejor que Teófilo Gautier una obra artística»; pero entonces sucedió algo que vino puntualmente a contradecir al pintor:

> Tenía en su taller, sobre un caballete, uno de sus más célebres lienzos, el que representa en las costumbres del día a Rut y Booz entrando en una granja en el momento de la comida de los labradores. Un verdadero idilio: Rut acompañando a Booz cargado de una porción de ristras de ajos.
>
> Mientras habla Millet, la puerta se abre; un apuesto muchacho entra en la estancia, y a la primera ojeada, viendo el grupo de campesinos del cortijo, se desborda en una risa franca, alborotadora, de mocetón alegre.
>
> —¿A qué esa risa? —pregunta el pintor.
> —Es por vuestro cuadro, señor Millet. ¡Diablo!…
> —¿Mi cuadro? ¿Pero qué tiene mi cuadro?
> —¡Vale mucho, esto! ¡Es muy gracioso!
> —Pero ¿qué es? ¡Hablad!
> —Un guarda rural que prende a esta muchacha porque ha robado los ajos…
>
> Millet quedó aturdido.

> —He aquí —le dijo Charles Jacque—, he aquí la respuesta a vuestra teoría[129].

Es decir: el posible modelo de pintor social (gran parte del cual fue construido por la crítica de arte de su época, que por encima del pesimismo ahistórico del pintor explotó las lecturas más ideológicas de sus cuadros[130]) es contradicho por la propia naturaleza de su obra, cuya auténtica altura se revela precisamente ante la incomprensión del «primero que pasa», incapaz de evocar tras la escena agrícola el trasfondo bíblico que vinculaba su aire contemporáneo a la tradición antigua, y sostenía sobre ese vínculo la lectura mítica del descanso campesino. En otras palabras, la anécdota que narra Claretie descubre que el artista es aquí más puro de lo que él mismo supone y de lo que sus teorías implican.

Lo destacable de un ejemplo como este es que, ya sea ahora por encima del compromiso anarquista y sus exigencias de un arte social (defendido, por ejemplo en *Notas sociales. (Vulgarización)* (1895), así como en multitud de artículos cuyo tono va encendiéndose conforme se acerca

---

[129] José Martínez Ruiz, *Anarquistas literarios. Notas sobre la literatura española*, en *OC*, *op. cit.*, pp. 183-184.

[130] Vid. Robert L. Herbert, «Le naturalisme paysan de Millet hier et aujourdhui», en *Jean-François Millet* (Grand Palais, du 17 octobre de 1975 au 5 janvier de 1976), Paris, Éditions des Musées Nationaux, Secrétariat d'Etat à la Culture, 1975, pp. 13-19, así como Linda Nochlin, «El realismo y la cuestión social», en *op. cit.*, pp. 39-43. No obstante, para la visión de un realismo más ideológicamente comprometido, en el que figuraría Millet, *cfr.* «La retórica del realismo: Courbet y los orígenes de la vanguardia», en Stephen F. Eisenman et alii, *op. cit*.

el año 1898[131], llegando incluso a renegar de Baudelaire y de los simbolismos abstrusos del teatro *decadente* para oponerlos a un ideal espontaneísta[132]), ya sea después por sobre el aquietamiento ideológico del escritor situado, sobrevuela siempre la imagen de un artista puro vinculado a la figura del pintor. A este respecto, tanto «Vencido» (donde el protagonista no ejecuta precisamente una pintura social), como los comentarios críticos sobre la poesía en *Anarquistas literarios* ponen de manifiesto que a Martínez Ruiz se le plantean desde el principio dos identidades de escritor (intelectual teórico del anarquismo o creador estético) en cuyos resquicios de ambigüedad intenta fundar un espacio de conciliación que sin embargo difícilmente puede producirse (entre otras causas, por la deriva antiesteticista del anarquismo). Frente a la visión que describe un progresivo desengaño de Martínez Ruiz respecto a los ideales anarquistas para que estos sean sustituidos finalmente por el modelo de arte puro hacia 1901, creo que ambos prototipos se interfirieron mutuamente hasta que, entonces sí, la decepción del activismo anarquista y el progresivo acomodamiento a un espacio literario propio dejaron paso libre al fantasmal artista puro que había estado rondando desde el principio por la producción del joven. De este modo entiende Antonio Martínez Sarrión el engranaje que debió de producirse entre influjos como Kropotkin, Faure y Hamon, de un lado, y Leopardi o Baudelaire, de otro:

---

[131] Carlos Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, Madrid, Taurus, 1997[2] (1970[1]), pp. 164-167.

[132] «Crónica», *El País*, 22-I-1897.

> Creo que esta doble fuente contribuyó no sólo a afinar la percepción estética del futuro estilista, sino a matizar en él el ardor un tanto energuménico y mesiánico del anarquismo tanto patrio como foráneo. Sin duda esa precoz cultura romántica y posromántica, de un pesimismo radical, fue responsable de otros tempranos peros que el escritor oponía al visionarismo y la urgencia revolucionarias[133].

Así pues, la posibilidad de inscribir desde tan temprano a Martínez Ruiz en una tradición narrativa que explora la imagen del artista puro mediante la figuración literaria del pintor revela que en él no hay sucesión sino superposición de modelos, y se inclina hacia la visión crítica que incide en que el radicalismo ideológico de esta época debe entenderse como un gesto mimético respecto a «la configuración del intelectual moderno»[134]. No hay que olvidar que, al mismo tiempo que Martínez Ruiz traduce *Las prisiones* de Kropotkin (1896), hace otro tanto con *La intrusa* de Maeterlink, y que, como ha señalado el propio Blanco Aguinaga, los años de mayor actividad propagandística en la prensa coinciden con la desaparición de esta dimensión en los libros (*Bohemia* en 1897 y *Soledades* en 1898), que pasan a recoger toda un serie de gestos decadentistas. En este sentido es muy ilustrativo el modo doble en que se construye la identidad del escritor en los «Fragmentos de un diario» de *Bohemia* (1897).

---

[133] «Revisiones del 98: Azorín y Madrid», *Revista de Occidente*, 95 (1989), pp. 81-97, p. 86.

[134] José Luis Calvo Carilla, *op. cit.*, p. 211. Vid. también Clara E. Lida, «Literatura anarquista y anarquismo literario», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, pp. 360-381.

Relato del rito de paso bohemio, los «Fragmentos» narran el ayuno al que se ve sometido un escritor que de escribir crónicas en el diario *La Batalla*, pasa a realizar trabajos menores por causa de su excesiva independencia. Como es sabido, la historia es trasunto del episodio que vivió el propio Martínez Ruiz tras ser expulsado de *El País* por el radicalismo de sus crónicas contra la Iglesia, el Estado y el Matrimonio: según cuenta el escritor en *Madrid*, pasó 20 días (que fue marcando puntualmente en un calendario) no comiendo más que un panecillo por la mañana y otro por la noche[135]. Valverde quita hierro al suceso sugiriendo una pronta asistencia de la familia e indicando la inmediata publicación de *Charivari* por cuenta propia[136]; pero lo que mejor advierte es el «tono de «cuento», más que de diario personal», con que Martínez Ruiz enfoca la anécdota. Lo que me interesa es precisamente hasta qué punto los «Fragmentos de un diario» son la puesta en escena de una identidad intelectual en que se asimilan tanto la problemática obrera como los deliquios místicos con que la bohemia de la época traducía sus anhelos de ideal y su sufrimiento en una sociedad materialista, transposición laica que, como se verá, se sostiene sobre una referencia pictórica con la que de nuevo se está confrontando la identidad del escritor.

Sumido en una tarea que desarrolla a destajo en un diario que, de un lado, desprecia su autonomía y, de otro, explota su capacidad de

---

[135] *Azorín*, «Los pupilajes», en Valencia. Madrid. *op. cit*. pp. 255-258.

[136] José María Valverde, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 86.

trabajo, la situación del personaje se equipara desde el principio con la de un proletariado cultural que sufre una explotación paralela a la del obrero. Así, en la entrada del 11 de marzo, el protagonista escribe:

> Trabajo todas las noches hasta las dos de la madrugada; escribo un rimero de cuartillas *sobre todo*; es decir, fondos, noticias, telegramas, y hasta *arreglo* las cartas de los correligionarios de provincias que protestan —sin gramática— contra tal o cual arbitrariedad administrativa[137].

Más adelante, esa visión del escritor como obrero intelectual que sufre las mismas consecuencias que un trabajador fabril se traduce casi mediante una imagen especular: en la entrada del 19 de marzo el escritor cuenta su encuentro con el obrero que vive frente por frente de su habitación, desde la cual observa cómo el periodista devora su panecillo cada día. Las equiparaciones son en este punto flagrantes: el obrero llega a afirmar que su vecino lo supera en pobreza y lo invita «*como camaradas*» (p. 296) a que subir a su cuarto. En la entrada del 22 de marzo el obrero aparece en su ventana, desde la cual se dirige al escritor:

> Mientras escribo esto, el obrero, desde su ventana, me enseña un plato y me hace señas de que suba. Me sonrío, y le doy a entender que estoy bien. Él cierra los ojos y mueve la cabeza a un lado y a otro. (*Ibíd.*)

Entre ambas entradas, la del 21 de marzo introduce en el diario la dimensión esteticista, vinculada a los cuadros de Ribera:

---

[137] José Martínez Ruiz, *Bohemia*, *OC*, *op. cit.*, t. I, p. 293. A partir de aquí, consigno en el texto la procedencia de las citas.

> Como todos los domingos, he ido hoy al Museo. He contemplado largo rato a los mártires de Ribera, y después me he despedido de ellos cariñosamente.
> Los he llamado *compañeros* (¡!). (*Ibíd.*)

En el ámbito del museo —cabe sobreentender que del Prado, donde podían verse entonces *La liberación de san Pedro, El martirio de san Felipe,* el *San Andrés* y el *San Cristóbal*— el escritor encuentra sus iguales y completa la definición de su identidad. No obstante, para rescatar las sugestiones que se desprenden de esta asimilación del personaje a los mártires de Ribera, es necesario tener en cuenta lo que el pintor valenciano evocaba en la cultura finisecular. Como se vio, ya Martínez Ruiz lo había asociado en *Anarquistas literarios* a una poética baudeleriana; ahora, tentación del abismo aparte, quiero destacar que aquel «instinct meurtrier»[138] que Gautier atribuía a Ribera en su poema, se interpretaba a partir de una idea del genio que permite comprender qué tipo de retrato de escritor está dibujando Martínez Ruiz al situar a su protagonista ante el espejo de los mártires de Ribera. En el poema de Gautier, el *Españoleto* se convierte en paradigma del artista cuya genialidad asegura irremediablemente su infelicidad —y no otra era la teoría del inadaptado con que la narrativa de artista explicaba la figura del pintor[139]—, a la vez que imprime a su arte una dirección inquebrantable, puesto que esta proviene de una instancia superior, igualmente denegadora de la dicha y donadora de la Gracia que deposita

[138] *Ibíd.*

[139] Vid. Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, pp. 55-56.

sobre la obra del pintor apartando los ojos del sufrimiento que genera: «Le ciel se venge ainsi sur les gloires humaines»[140].

Así estigmatizado, el artista convierte su pintura en imagen del estigma, en el que a la vez se contempla el protagonista de los «Fragmentos de un diario», tan camarada de su vecino como compañero de los mártires, puesto que es en su propia carne —en el hambre— como se manifiesta en él la maldición que la sociedad ha lanzado sobre el artista. Culmen de un motivo irónico que se ha ido repitiendo a lo largo del diario y que alude al forzoso ayuno que el protagonista ha tenido que practicar precisamente en tiempo de Cuaresma, la identificación con los temas de Ribera define la problemática integración de la actividad literaria en una sociedad productora (significada en el trabajo febril en la prensa, «órgano de la moral pública (p. 293)») como un conflicto que se resuelve en el cuerpo del propio artista, que pasa hambre, se desmaya o, como en «Una vida» (1898)[141], se suicida. Ciega a cualquier responsabilidad propia, la sociedad contempla esa destrucción como si le fuese ajena, y convierte al artista en *outsider* al que, ni acoge en los órganos que supuestamente le están destinados (pues si defiende su autonomía, dichos órganos acabarán por relegarlo a un margen, como ocurre aquí en *La Batalla*), ni lo asiste cuando sufre las consecuencias del exilio al que lo arroja. Así, cuando el protagonista de los «Fragmentos» caiga desmayado en el parque del Retiro a causa del hambre, se formará

[140] Théophile Gautier, *ibíd.*

[141] José Martínez Ruiz, *Soledades*, *OC*, I, *op. cit.*, pp. 326-330.

a su alrededor un grupo de mirones que entre risas calificará al ya definido como mártir del Ideal en un vulgar borracho: «—No es nada… ¡Un *curda*! (p. 297)».

I. 4. 3. 2. De la desmitificación de la bohemia al retiro monacal

Los cuentos y artículos que Martínez Ruiz escribe tras la publicación de *Bohemia* registran un giro en su visión del problema profesional; giro por el que el escritor levantino abandona las explicaciones sociales de la cuestión y, retomando el tono a lo Goncourt de *Charivari,* achaca el lamentable panorama de la prensa madrileña a la falta de profesionalidad de sus integrantes. En los «Avisos de Este» publicados el 8 de noviembre de 1897 en *El Progreso* (y posteriormente recogidos en *Soledades,* 1898[142]), Martínez Ruiz hace una caricatura de las armas que debe blandir el periodista sin desea alcanzar cierto éxito: «mirada altanera», «maneras desenfadadas» y «palabra chulesca», además de una indispensable habilidad para ocultar su ignorancia bajo la fórmula hecha. El riesgo que, de no ejercer tales cualidades, corre el escritor es el del fracaso y la soledad, que Martínez Ruiz vuelve a ensayar en la escritura a través de un *alter ego* —«hombre muy nuevo», acaparador de sensaciones y explorador mediante estas de una realidad que apresa en cuadernos de notas, gastador en libros y afanado en

[142] José Martínez Ruiz, *Soledades*, *ibíd.*, pp. 337-339.

conocer literaturas extranjeras— que acaba muriendo tísico «en un poblachón de Asturias»[143].

Una breve concesión a la retórica del estigma social es el artículo publicado en *El Progreso* el 14 de diciembre de 1897: ante la evidencia de que «todo lo que no produce dinero es deshonroso», el cronista vincula la escasa productividad pecuniaria del literato con el desprestigio social que sufre este, afirmando que «el oficio de escritor público (en España) no da para comprarse un sombrero», por lo que «el oficio de periodista, de literato, de poeta, es un indigno oficio». El agente que impone sobre el creador tal sambenito no es otro que una clase media —representada en la familia que rechaza al periodista como candidato al matrimonio con su hija— cuyo materialismo le impide apreciar los valores espirituales que encarna el escritor y que precisamente lo alejan del beneficio económico: «Y naturalmente, usted, como hombre inteligente y bueno, no tiene un real».

La crítica no obstante se refiere esta vez a las limitaciones del periodismo español, que Martínez Ruiz vuelve a fustigar en dos artículos de *El Progreso*. El primero, del 21 de febrero de 1898, aprovecha el halago a la revista *Catalonia* para oponer la intelectualidad madrileña a la catalana, capaz de coordinar sus fuerzas en torno a proyectos duraderos en tanto que la energía intelectual de Madrid se dispersa en los ridículos gestos con que es necesario atraerse la atención de los situados:

---

[143] *Ibíd.*, p. 365.

> Madrid es un patio de vecindad […]. Aquí es imposible abstraerse, y no se tiene talento, ni delicadeza, ni honradez, si no se hace uno el gusto de «la galería» y se enzarza en disputas hueras y contesta a la grosería con el denuesto de plazuela. Es preciso vivir así, en plena exhibición, en medio del arroyo, en el café, en el saloncillo, gritando, gesticulando, disfrazado con el último traje de París, de esteta, de decadente, de *parmesiano* [sic][144].

Como ya en «Vencido» (1894), donde se mostraba la lejanía entre las instituciones artísticas de la burguesía y las necesidades de la auténtica creación, o en *Charivari* (1897), en que la labor periodística sometida a la supervivencia económica aparecía totalmente ajena a un verdadero quehacer intelectual, Martínez Ruiz vuelve a mostrar la distancia que separa al aparato cultural de una auténtico sentido de la creación, aunque esta vez no se sostenga su argumentación sobre una crítica al sistema de trabajo burgués, sino más bien sobre una falta de continuidad propia del espíritu español que se explicaría desde el modelo del hidalgo castellano frente al del obrero catalán. La intermitencia en la energía (que tanto recuerda a la de los constructores de la iglesia de Yecla en *La Voluntad* (1902) o a la de los habitantes de la Mancha en *La ruta de don Quijote* (1905)) es lo que late bajo la estéril adaptación camaleónica del intelectual madrileño al medio, y así se reafirma Martínez Ruiz en los «Avisos de Este» del 29 de febrero de 1898:

---

[144] Cito por J. Martínez Ruiz, «Avisos de este», en *Artículos anarquistas* (José María Valverde ed.), op. cit., pp. 80-82, p. 81.

«Hay en Cataluña lo que aquí falta: perseverancia, laboriosidad, tesón en el estudio, ansia de conocer»[145].

Paralelamente a esta reivindicación de la profesionalidad del escritor, se produce un agrio desmarque respecto a los últimos referentes personales que todavía alimentan el anarquismo teórico del escritor: en el folleto *Pécuchet, demagogo* (1898) el José Nakens que antes apareciera en *Soledades* como el último bohemio auténtico, se ha convertido en un ser «mezquino, limitado, sin horizontes grandes en la vista, ni delicadeza en el corazón»[146], doctrinario atávico que por toda ideología sostiene un burdo anticlericalismo intransigente. Como ha afirmado Lozano Marco, «hay en el folleto un afán de liberación intelectual que parece subvertir las bases de su pensamiento ácrata, tal como aparece formulado en *Notas sociales*»[147]; pues a la intolerancia en la defensa de una única idea —intolerancia que en *Notas sociales* era en cambio muestra de la firmeza de convicción del anarquista[148]— opone el «vivir todas las ideas, conocer hombres diversos, gozar de sensaciones desconocidas…, *vivir, vivir todo lo que se pueda en extensión y en intensidad*»[149]. Mal que le pese a Blanco Aguinaga, el «ruido» dogmático de la idea única es uno de los que el

[145] *Ibíd*, pp. 83-85, p. 83.

[146] José Martínez Ruiz, *Pécuchet, demagogo*, en *OC*, *op. cit*., p. 389.

[147] Miguel Ángel Lozano Marco, «Azorín y el fin de siglo (1893-1905)», en *Azorín y el fin de siglo*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana, pp. 1-32, p. 16.

[148] José Martínez Ruiz, *Notas sociales*, en *OC*, *op. cit*., p. 208.

[149] José Martínez Ruiz, *Pécuchet demagogo*, en *OC*, *op. cit*., p. 394.

escritor de Monóvar necesita desechar en beneficio de su horizonte intelectual y de su profesionalización; la cual, sin embargo, no va a poder asumir Martínez Ruiz sin tensiones contradictorias.

El mismo escritor, de hecho, ha protagonizado episodios rocambolescos y propios de ese exhibicionismo que denuncia en los artículos de *El Progreso* sobre la cultura catalana, como el enfrentamiento físico con un articulista y el director de un diario[150] o la notoriedad que le proporcionó el dejar caer en el Madrid periodístico de 1897 la bomba de tinta —según la calificaba *Clarín* en *Madrid Cómico* (8-V-1897)— que supuso *Charivari*. Quiero señalar con ello que, a la par que sigue ejerciendo su crítica del periodismo (por lo menos hasta 1903), José Martínez Ruiz vive inmerso en ella y se adapta necesariamente tanto al ejercicio de las influencias como al ritmo que le hace temer una deformación de su individualidad creadora. De esa tensión entre el mundo vivido y el esencial silencio —continuidad, intensidad, autonomía— deseado, surge la admirada figura del creador apartado de la ciudad y el teatrillo intelectual que está en la base de la posterior figura del pintor: así, en el artículo «Un poeta», publicado en *El Progreso* el 5 de marzo de 1898, Martínez Ruiz hace en la persona del escritor Vicente Medina el elogio del artista aislado:

---

[150] La anécdota la cuenta Ricardo Baroja en «José Martínez Ruiz (Azorín)», en *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora* (Pío Caro Baroja ed.), Madrid, Cátedra, 1989, pp. 109-114.

> A mí me es simpático, profundamente simpático, este provinciano oscuro, desconocido en la gran ciudad, que en el fondo de una provincia, desde su tierra amada, construye su obra literaria, dramas provinciales o versos delicados, con la serenidad de un fray Luis de León.
> Y no es este: todos son para mí espíritus superiores, los que lejos del tráfago mundanal, apartados de la vanidad mezquina de la comedia intelectual, laboran apaciblemente, por entusiasmo al arte[151].

En dicha imagen, por cierto, se depositan los últimos restos de la retórica anarquista sobre el santo laico que, apartado del mundo y aureolado por la constancia de su tarea, trabaja en un cuartito modesto, disfrutando la quietud de la Naturaleza. Así aparecen Kropotkin en *Charivari*[152] (1897) y *La sociología criminal*[153] (1899), y Proudhon en *La evolución de la crítica*[154], donde Spinoza se convierte en figura oportuna para ensayar una versión apolítica del tema[155] que más tarde encontrará eco en las imágenes de pintor modestamente apartadas de la vida social. El propio Martínez Ruiz inicia un retiro de esta clase en mayo de 1898, para no volver a aparecer en la vida periodística hasta octubre de 1899. Este período, que la crítica ha relacionado con la crisis espiritual del autor[156], lo lleva por las bibliotecas de diversos conventos donde, «lejos

[151] Cito por José Martínez Ruiz, «Un poeta», en *Artículos anarquistas* (José María Valverde ed.), op. cit., pp. 86-89, p. 88.

[152] José Martínez Ruiz, *Charivari*, en *OC*, *op. cit.*, pp.283-284.

[153] José Martínez Ruiz, *La sociología criminal*, en *OC*, *op. cit.*, p. 550-551.

[154] José Martínez Ruiz, *La evolución de la crítica*, en *OC*, *op. cit.*, p. 431.

[155] *Ibíd.*, pp. 457-458.

[156] Vid. Manuel M.ª. Pérez López, «De Martínez Ruiz a Azorín: aspectos de una crisis (1898-1899), en *José Martínez Ruiz (Azorín)*, Actes du I[er] Colloque

del tráfago mundanal», puede entregarse a la labor de investigación de la que surge *El alma castellana,* título publicado a finales de 1899. Absolutamente sumergido en el pasado, el escritor levantino se rodea del más aristocrático silencio para elaborar una obra que, búsqueda regeneracionista del alma nacional en los «pequeños hechos»[157] o exquisito paladeo de la decadencia española, constituye en cualquier caso espacio para el desarrollo de un estilo con el que Martínez Ruiz rescata en la creación literaria del momento lo más válido de la tradición española para elevarlo al nivel de la modernidad. En ese ejercicio funda Martínez Ruiz el lenguaje austero que, por oposición al enmascaramiento que implicaba la retórica de la Restauración, ha de erigirse en herramienta apta para explorar la realidad (tal como, por otra parte, lo reconocieron Joan Maragall en la época y José M.ª Valverde posteriormente[158]).

Internacional (Pau, 25-26 de abril de 1985), Biarritz, J&D Éditions, 1993, pp. 87-100.

[157] José Martínez Ruiz, *El alma castellana (1600-1800)* (Santiago Riopérez y Milá ed.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 208.

[158] En carta a Martínez Ruiz del 22 de enero de 1901, Maragall afirma que, contemplando algunas otras creaciones de la nueva generación bajo la lectura de *El alma castellana,* empieza a «sospechar si Vds. los de la nueva generación han vuelto a encontrar, a fuerza de seriedad y sinceridad, el espíritu inmanente del arte castellano, en un nuevo sentido de su lenguaje, el sentido de la sobriedad…» Cito por Santiago Riopérez y Milá, «Introducción» a José Martínez Ruiz, *El alma castellana (1600-1800)*, op. cit., pp. 11-72, p. 39. Por su parte, Valverde señala *El alma castellana* como inauguradora de un estilo «al servicio de un repaso crítico de la tradición española» (*Azorín*, op. cit., p. 138).

Interesa destacar aquí es el modo en que la premisa de silencio de «Paisajes» como condición *sine qua non* para la creación de un lenguaje autónomo capaz de transmitir la nueva experiencia de la realidad se realiza en esta primera empresa literaria de envergadura precisamente en tensión con la imposibilidad de dicha categoría en el presente del quehacer periodístico[159]. Y que, por otro lado, ya no van a repetirse ocasiones como esta. Prueba de ello es la vuelta a la carga que supone el artículo publicado en *Revista Nueva* el 11 de octubre de 1899, «*Clarín*, *Madrid Cómico* and Cº Limited», donde Martínez Ruiz arremete contra los compadreos entre la «gente vieja» de la prensa madrileña, que esta vez ha copado los puestos de *Madrid Cómico*.

Instalado en la imposibilidad de alcanzar un retiro como el de Vicente Medina, el de Leopardi (también envidiado en «Un poeta») o el de su propio paréntesis monacal, porque «es preciso vivir así» en la sin embargo irrenunciable ciudad, Azorín destilará en torno a la figura del pintor una melancolía que, como él mismo había afirmado al hablar de dicho sentimiento como «el más esencialmente artístico»[160], emana del «desequilibrio entre la vida de la realidad y la vida a placer forjada»[161]. Así, su futura imagen del pintor, surgida entre 1907 y 1911 de entre los restos de la memoria y perfilada con los subterfugios de la ensoñación,

---

159 A esto mismo ha apuntado Santiago Riopérez y Milá (op. cit., p. 21).

160 José Martínez Ruiz, «Un poeta», op. cit., p. 88.

161 *Ibíd*.

estará teñida de la nostalgia hacia ella misma en tanto que «vida a placer forjada» del escritor.

I. 5. El pintor como faro de la modernidad

I. 5. 1. El prólogo a *Artistas levantinos*

Un último rastro de la temprana asociación que José Martínez Ruiz establece entre la pintura y el paisaje como empresa literaria moderna es el prólogo que escribe para el libro de su amigo Luis Pérez bueno, *Artistas levantinos*[162], donde el escritor de Monóvar vuelve a templar la pluma en una descripción paisajística. Se evidencia que en dicho prólogo Martínez Ruiz lleva el agua a su molino en la falta de conexión entre la temática de su texto y el repaso que el libro hace a las trayectorias de los pintores de la Academia que el tío de Gabriel Miró, Lorenzo Casanova, había fundado en Alicante en 1885: excepto Adelardo Parrilla, al que Martínez Ruiz conocía personalmente (el pintor lo había retratado en 1898), ninguno de ellos practica el paisajismo, y sin embargo el prologuista se descuelga con una descripción de los campos alicantinos bajo la excusa de que no existen «ningunos pintores tan

[162] Madrid, Imp. Cuerpo de Artillería, 1899, pp. 5-9.

modestos como los levantinos, ni ninguna tierra tan propicia a este noble arte como la alicantina»[163].

No es difícil reconocer, en la afirmación de la loable modestia que caracteriza al grupo de pintores —sencillamente retirados a la provincia, como Vicente Medina en Murcia, Jiacomo Leopardi en Recanati o los padres anarquistas en sus pueblecitos— el mítico retraimiento creativo a la Naturaleza que por primera vez aquí Martínez Ruiz puede asociar, bien que indirectamente, a la figura del pintor. Martínez Ruiz adelanta aquí su comprensión del pintor como un artista cuya sensibilidad se alimenta del paisaje y, en un movimiento de vuelta, lo interpreta íntimamente. De hecho, tal y como el mismo fragmento paisajístico está introducido en *La evolución de la crítica*, donde también apareció publicado, el paisaje se entiende taineanamente como criterio interpretativo de la obra de sus pobladores:

> «Ver el paisaje levantino es comprender el espíritu del filósofo o del poeta que en aquella naturaleza se ha formado: de Jorge Juan, explorador del planeta, o de Castelar, maestro del ritmo en la prosa…»

Trasladado el texto al prólogo de *Artistas levantinos*, el temperamento del pintor puede ser comprendido también como producto cuyo poso sensitivo se ha formado al contacto con la tierra interpretada a continuación por el escritor, que nuevamente y como ya en «Paisajes», asume un proyecto pictórico (el del «lirismo […] en

---

[163] *Íbíd*, p. 6.

pintura»[164], tal como Azorín definiría el paisaje moderno en 1946). No obstante, esta serie de identificaciones con la tarea del pintor —o con sus personajes y biografías— va a acabar con la identificación generacional que Martínez Ruiz experimenta ante el Greco. A partir de ese momento, superado el problema del lenguaje —que halla en Teotocópuli un referente tradicional capaz de legitimar la modernidad llegada de Europa— pero necesariamente presente y asumido como indisoluble el de la profesión (pues «es preciso vivir así»), se interpone entre la figura del pintor y la del escritor una distancia melancólica por la que el pintor se convierte en imagen, no identificada con el escritor, sino anhelada por él.

I. 5. 2. Domeniko Theotocopoulos en la configuración de la identidad creadora de José Martínez Ruiz

En 1941, Azorín dedica seis capítulos de *Madrid* —de entre los otros que se centran en definir la nueva sensiblidad que la generación de escritores finiseculares inauguraba— a precisar las aportaciones estéticas de su generación apelando en cada uno a la obra del Greco como herramienta interpretativa[165]. Hábilmente empleada, la referencia al Greco permite al escritor levantino explicar la incorporación del

[164] *Azorín*, «Martín Rico», en *Valencia. Madrid*, *op. cit.*, pp. 401-405, p. 402.

[165] Me refiero a los capítulos «En el Museo del Prado» (en *Valencia. Madrid*, *op. cit.*, pp. 297-299), «El color» (en *ibíd.*, pp. 327-330), «Luna en Toledo» (en *ibíd.*, pp. 331-334), «Monjas de Toledo (pp. en *ibíd.*, pp. 387-390), «El momento y la sensación» (en *ibíd.*, pp. 391-396), y «El cardenal Romo» (en *ibíd.*, pp. 419-424)

impresionismo francés a la literatura española como una recuperación de los valores estéticos pertenecientes a la verdadera tradición nacional; tradición en la que, gracias a la vivificación del pintor en el cambio de siglo y a la labor crítica de Manuel Bartolomé Cossío, Theotocopoulos acabaría apareciendo como protoimpresionista y, consiguientemente, como precursor de las novedades europeas.

El conjunto de estos capítulos produce además la sensación de que el descubrimiento del Greco fue un hito cultural en torno al cual se unificaron los impulsos estéticos de los jóvenes escritores, tal como el propio Azorín afirmaría en conversación con Jorge Campos: «La pintura ha influido en nosotros. Para mí, el punto de arranque es la generación del 98. El momento en que se fragua es el viaje a Toledo, en 1901». La importancia de esta declaración radica en que hace posible contemplar el encuentro entre los jóvenes escritores y el Greco, no como el hallazgo de un mero refrendo de su búsqueda estética, sino como verdadero aprendizaje de una identidad artística. La crítica, en efecto, ha estudiado desde Cossío a Gayana Jurkevich la relación entre el Greco y el 98 como una cuestión de afinidades psicológicas y estéticas que sin lugar a duda existen, con el inconveniente de que dicha perspectiva hace pensar en un proyecto literario impresionista ya delimitado que en un momento preciso halla una feliz constatación en la historia de la pintura española.

Así, Cossío, en la introducción de *El Greco* (1908), señala que la tristeza del pintor había de atraer a los escritores finiseculares a causa del

pesimismo y el hondo abatimiento espiritual del arte del momento[166] (lo que encuentra corroboración en el Azorín que en *Madrid* se aproxima a aquella época: «Ha habido en el fondo de la generación del 98 un légamo de melancolía. En reacción contra la frivolidad ambiente, esos escritores eran tristes. Triste era el Greco y triste era Larra»[167]). Añade además Cossío que en las líneas rotas del Greco, así como en la pincelada explosiva y la preferencia por un color violento y ansioso, debieron de encontrar los nuevos escritores un paralelo de su propia ansiedad y de su rebeldía contra el academicismo, aspecto de la recepción del Greco entre los nuevos escritores que sería productivo estudiar desde ese sentido del pictorialismo que, tomado de Baudelaire, se esgrimía en el cambio de siglo como criterio estilístico de la vivacidad, incluso en el campo literario, frente al concepto académico de lo acabado[168].

Por su parte, M.ª del Pilar Palomo distingue en el entusiasmo noventayochista por el Greco una primera etapa de aproximación esteticista y sentimental en la que, de modo similar al caso de Rusiñol, la obra de Theotocopoulos habría sido acicate para un ejercicio hiperestésico de «exaltación de los sentidos»[169]; mientras en un segundo

---

[166] Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, vol. I, Madrid, Victoriano Suárez, 1908, p. VII.

[167] *Azorín, Valencia. Madrid, op. cit.*, p. 332

[168] Vid. capítulo 1.3.2.2

[169] M.ª del Pilar Palomo, «El Greco: modernismo y 98», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. IV. Literatura española de los siglos XIX y XX*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 275-286, p. 285.

momento, años después del cambio de siglo y tras la publicación de *El Greco* de Cossío, la reformulación teórica de aquella experiencia primera ahora considerada en la distancia habría dado lugar a la interpretación del pintor como el mejor traductor del alma castellana. Calvo Carilla abunda en esta visión, desvinculando el acercamiento de Baroja y Martínez Ruiz al Greco de cualquier preocupación nacionalista y explicándolo como la posibilidad para los dos escritores de posar según el «enfermizo egotismo de Des Eissentes»[170]. Gayana Jurkevich, en cambio, se centra en la labor interpretativa que tanto el 98 como Cossío realizaron para convertir al Greco en un protoimpresionista y, por tanto, padre de la pintura europea en un momento en que España se encontraba al margen del curso intelectual del continente[171].

No obstante el acierto de los autores mencionados, sería conveniente ahondar en el enfoque de Montserrat Escartín[172] que, describiendo igualmente las facetas del Greco en que los noventayochistas pudieron contemplarse, considera aquellas en las que pudieron más bien completarse, tomando la empatía que se produjo entre la obra de Theotocopoulos y los escritores finiseculares desde la idea orteguiana de sinfronismo. Ello permite concebir la dimensión de aprendizaje que en efecto tuvo el encuentro noventayochista con el pintor. Es cierto que existía en aquellos escritores una aspiración estética

---

[170] José Luis Calvo Carilla, *op. cit.*, p. 296.

[171] Gayana Jurkevich, *op. cit.*, pp. 54-61.

[172] «El Greco visto por *Azorín*», *Ínsula* (noviembre 1999), pp. 5-7.

propia y previa; pero también lo es que la confusa mezcla finisecular en la que se hallaban —la idea de genio alimentada en Nietzsche y Schopenhauer, el sensacionismo ya apuntado en «Paisajes» (*El País*, 9-II-1897; recogido en *Bohemia* en 1898) o en «Las vocales de colores» de Baroja[173], la búsqueda de la posición que la gente nueva quería tener en la marcha intelectual del país— tenía que encontrar en la experiencia del Greco un catalizador que unificara y definiera con mayor nitidez las líneas antes dispersas.

Es así como el pintor cretense actúa en Martínez Ruiz haciéndole oír «más claramente sus voces interiores», mediante una especial dinámica por la que los cauces todavía variados y poco concretos por los que ha de discurrir la modernidad estética se iluminan bajo el faro —y aquí la concepción del poema baudeleriano se cumple con exactitud— del pintor. Este juego de mutua potenciación responde al que Ortega describió para el sinfronismo sopesando con una finísima delicadeza conceptual el equilibrio que en esta clase de encuentros se produce entre empatía y aprendizaje:

> Gira la vida en torno nuestro, presentando sucesivamente sus facetas innumerables. De pronto una de éstas envía a nuestro ser no sabemos qué reflejo alentador, y algo que, apenas sospechado, iba en nosotros, cobra repentina robustez. El germen de una idea, un sentimiento indeciso crecen en tal sazón rápidamente, hasta su completo desarrollo, afirmando e imponiendo su fisonomía dentro de nuestro ánimo.

---

[173] *Revista Nueva*, nº 2 (25 de febrero de 1899).

> Una lectura, una persona, un hecho sobrevenido prestan de súbito tal misteriosa corroboración a nuestra íntimas germinaciones. Dijérase que esa circunstancia exterior y esa posibilidad en mí latente poseyeran una previa, radical fraternidad y una misma calidad de sangre impulsara en ambas de suerte que mutuamente potencian su energía sin modificar lo más mínimo el sentido, la curvatura en que coinciden.[174]»

Los gérmenes que ya se encontraban en José Martínez Ruiz como posibilidad eran por lo menos dos, y habían aparecido ya en «Paisajes» (*El País*, 9-II-1897): la intuición del artista moderno como creador en solitaria búsqueda de una lenguaje, y la exigencia a dicho lenguaje de la capacidad para apresar vivazmente una realidad que la moderna experiencia del mundo percibe como angustiosamente efímera. No es este el lugar para describir el modo en que desde esa exigencia la nueva generación traduce del Greco el lenguaje de lo que Azorín llama en *Madrid* «la sensación por la sensación»[175], exaltadamente vivida en tanto que se opone a la carencia de cualquier fervor en la vida urbana y en tanto que se sabe irremediablemente pasajera («El momento es fugaz. Tratamos de fijar en el papel y en el lienzo la sensación […]»[176]). Baste decir a este respecto que los estudios de Laureano Bonet[177] y Montserrat

---

[174] José Ortega y Gasset, «Azorín», en *Ensayos sobre la «generación del 98» y otros escritores españoles contemporáneos*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 201-255, pp. 223-224.

[175] *Valencia. Madrid*, *op. cit.*, p. 394.

[176] *Ibíd.*, p. 396.

[177] «*Diario de un enfermo*, de *Azorín*: el momento y la sensación», en John P. Gabriele ed., *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la generación del 98 y A. Machado*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 81-97.

Escartín[178] han explorado los intentos de traslación a *Diario de un enfermo* de un lenguaje simbólico basado en la paleta del Greco, mientras que Gayana Jurkevich ha hecho otro tanto para *La Voluntad*.[179]

Lo que voy a abordar aquí, en cambio, es la articulación que con el descubrimiento del Greco se produce entre la imagen de creador que plantea Theotocopoulos y las intuiciones azorinianas sobre la identidad del escritor moderno, así como sobre el sentido de su generación en el curso de la historia cultural española. Como se verá, el Greco descubre a José Martínez Ruiz la historia de un artista que emprende la atormentada búsqueda de un lenguaje estilístico moldeado por su insobornable ética estética. El pintor cretense se convierte en una referencia palpable en que se realiza la afirmación schopenhaueriana: el estilo es la fisonomía del espíritu[180]. Desde esta estrecha vinculación entre lenguaje artístico y mundo moral entiende Martínez Ruiz al Greco en *Diario de un enfermo*.

Para entender el alcance que la vivencia de la obra de Theotocopoulos pudo tener en la construcción de la identidad artística azoriniana, es útil recordar que el propio Martínez Ruiz andaba a la búsqueda de un estilo en que, frente a la falseadora retórica decimonónica, traspareciera la sinceridad: «Je voudrais que tout ce qui

---

[178] *Op. cit.*

[179] *Op. cit.*, pp. 113-131.

[180] Sobre la importancia que para *Azorín* pudo tener la concepción estilística schopenhaueriana, vid. «Francisco J. Martín, «El horizonte de la desdicha. (El problema del mal y el ideal ascético en *Azorín*)», *Anales de la literatura española*, 12 (1996), pp. 175-201.

sortierait de ma plume fut […] aussi transparente que ces eaux limpides au fond desquelles on distingue les moindres cailloux», rezaba la cita de Paul Alexis con que Martínez Ruiz abría *Bohemia* en 1897; y esa misma búsqueda marcó después la escritura de *El alma castellana* (1899)[181]. *Diario de un enfermo* constituye el siguiente episodio de esa exploración, para la cual el Greco supone una de esas oportunidades en que, según el deseo finisecular —y al socaire de Nietzsche y Schopenhauer— la experiencia artística tiene en la existencia del sujeto un alcance íntimo y modificador[182]. La vivencia, en este caso, implica un definitivo robustecimiento de la previa y schopenhaueriana imagen del artista anclado en la construcción de su lenguaje.

I. 5. 2. 1. El juego con los tópicos de la recuperación colectiva del Greco

El estudio de la figura de artista, fundamentada en una concreta ética estética, que Martínez Ruiz construye a partir de su contacto con la obra de Domenico Theotocopoulos, ofrece uno de sus aspectos más fructíferos en tanto muestra el modo en que el escritor juega con los diferentes posos que en torno al pintor se han ido sedimentando en su sensibilidad. En efecto, una aproximación atenta a la figura que se encuentra bajo el modelo de artista del *Diario* descubre cómo Martínez

[181] Vid. José M.ª Valverde, *op. cit.*, pp. 124-131.

[182] Francisco J. Martín, «El horizonte de la desdicha. (El problema del mal y el ideal ascético en *Azorín*)», ibíd.

Ruiz convoca en ella tanto su propia visión de la obra del Greco como las diferentes teorías y los distintos detalles biográficos —refutados o asimilados, según conveniencia con el propio sentir del escritor levantino— que sobre el artista cretense estaban circulando desde mediados del XIX. En la jerarquización de esos tópicos, en la interpretación de los mismos según un criterio y no otro para conseguir ordenarlos dentro de una figura determinada de creador, es precisamente donde pueden descubrirse las búsquedas del escritor.

Una revisión de las principales referencias y estudios que sobre el Greco aparecen desde 1845 —con el comentario de Gautier en su *Voyage en Espagne*— hasta 1900 —año en que se publican tres extensos artículos de Pío Baroja sobre el tema en *El Globo*[183], y en que Elías Tormo pronuncia una conferencia sobre el pintor cretense en el Ateneo de Madrid[184]— permite reconocer en una lectura atenta del *Diario de un enfermo* el manejo que Martínez Ruiz hizo de ellas para su personal reflexión sobre la naturaleza de la creación artística. Como ha señalado Álvarez Lopera en su estudio sobre la recepción crítica de Theotocopoulos en el siglo

[183] Pío Baroja, «Cuadros del Greco. I. Los retratos del Museo del Prado», *El Globo* (26-VI-1900), «Cuadros del Greco. II. Asuntos religiosos del Museo del Prado, *El Globo* (1-VII-1900), y «Cuadros del Greco. Tierra castellana. En Santo Tomé», *El Globo* (9-VII-1900).

[184] Elías Tormo y Monzó, «Desarrollo de la pintura española del siglo XVI. Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid en los días 7, 21 y 28 de abril y 5 de mayo de 1900. Cuarta conferencia. El Mudo y el Greco», en *Varios estudios de Artes y Letras*, t. I, estudios 1 al 4, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1902. Cito por José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, pp. 482-493.

XIX, los noventayochistas «probablemente comenzaron a interesarse por el Greco algún tiempo antes»[185] de manifestar públicamente dicho interés, y desde luego el general ambiente de rehabilitación que se estaba promoviendo desde sectores diversos —el modernismo catalán al contacto con Zuloaga, las figuras del entorno institucionista (Giner, Cossío, Beruete), o los autores influidos por ese entorno (Galdós, Pardo Bazán, Martín Rico)— debió de ejercer en los jóvenes escritores del cambio de siglo una inclinación favorable a la familiarización con las teorías críticas sobre el Greco.

Sea como fuera, lo cierto es que a juzgar por el artículo que Martínez Ruiz publica en *La Correspondencia de España* a finales de 1901 (17-XII), el escritor de Monóvar había repasado muchos de los principales análisis sobre el pintor de los que se disponían hasta esa fecha, algunos de los cuales es posible incluso encontrar en su biblioteca, como el de Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1866], el de Gregorio Mayáns en su *Arte de pintar* [Valencia, Imp. de José Rius, 1854] o el de Pedro Madrazo en su *Catálogo del Museo del Prado de Madrid. Primera parte. Escuelas italianas y españolas* [Madrid, M. Rivadeneyra, 1872]. En el artículo se mencionan igualmente los comentarios de Francisco Pacheco sobre Theotocopoulos en su *Arte de la pintura*, así como las apreciaciones positivas de Gautier, Imbert y Astruc en sus respectivos *Voyage en Espagne* (1845), *L'Espagne, ses explendeurs et ses miseres* (1873) y *Romancero*

[185] *Op. cit.*, p. 90.

de L'Escorial. Poèmes d'Espagne (1883) y las aportaciones de Santiago Rusiñol (Martínez Ruiz tiene noticia de la estatua del Greco que Reynés ha creado a instancias de Rusiñol), Emilia Pardo Bazán[186] y Martín Rico[187].

No obstante la fecha del artículo en *La Correspondencia de España*, Martínez Ruiz debió de conocer toda esta bibliografía de modo previo o simultáneo a la redacción del *Diario*; pues tanto la médula de la identidad artística que a partir del Greco se plantea en el libro de 1901, como los rasgos más accesorios de dicha identidad, proceden sin duda de los estudios que los autores mencionados habían llevado a cabo en torno al pintor. Es por ese motivo que, antes de pasar al análisis de la figura del Greco en el propio *Diario* y especialmente para poder observar cómo esos materiales son manipulados en una dirección determinada, es necesario constatar cómo y dónde se hallaban previamente los tópicos con los que jugó Martínez Ruiz: en las primeras valoraciones hechas por los viajeros ingleses y franceses del romanticismo, en los análisis de hispanistas como Paul Lefort y, sobre todo, en la labor de recuperación que la cultura española había emprendido por lo menos desde 1885.

En ese conjunto es posible hallar ya la figura de un artista que, extraviado o profundamente original, según el caso y el avance del siglo XIX, emprende una búsqueda formal penetrada del impulso que le otorga un potente anhelo idealista, apartándose así de los caminos

---

[186] «Días toledanos», *El Nuevo Teatro Crítico*, (julio de 1891), pp. 19-56.

[187] «Artistas por artistas. El Greco en Toledo», *El Liberal* (30-XI-1894).

pictóricos imperantes hasta el punto de que ni siquiera sus discípulos —Pedro Orrente, Juan Bautista Mayno, Luis Tristán— lo siguen en esa segunda manera surgida de la experimentación. Tan solo un único artista también signado por la genialidad puede seguirlo pasado el tiempo: Diego Velázquez. Es obvio que la figura trazada posee suficiente atractivo —y deja suficientes resquicios para la interpretación (genio o loco, original o extravagante, olvidado u olvidable)— como para forjar a partir de ella la imagen de un creador que sinceramente poseído por su verdad artística no tiene más remedio que imprimirla en la materia con que trabaja, forjando así un estilo alimentado por una necesidad auténtica y no por la convención. Justamente la esencia de aquel que Martínez Ruiz está buscando: un estilo estéticamente ético, para cuya consecución es necesario además apartarse del común e incluso sufrir la incomprensión del entorno establecido.

Testimonio de esa incomprensión son incluso los primeros textos favorables de viajeros franceses e ingleses: el propio Gautier, del que Martínez Ruiz señala en su artículo los comentarios favorables hacia el Greco, habla también de un pintor «extravagant et bizarre» al que «une énergie dépravée» si bien ambiguamente admirable en su fuerza enfermiza ha traicionado llevándolo a la locura[188]. También Richard Ford

[188] Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 204. La edición del *Voyage en Espagne*, que *Azorín* poseía en su biblioteca [París, Bibliotèque-Charpentier, 1908] es muy posterior a su conocimiento efectivo de la obra, como pone de manifiesto la cita del poeta francés en «El Museo. Una sala para el Greco», *La Correspondencia de España* (17-XII-1901).

habla en *A handbook for travellers in Spain* de extravagancia[189], mientras que el Galdós de 1870 se refiere a la segunda época del Greco como «la más lamentable aberración» a la que la «enajenación mental» ha podido llevar a un artista[190]. Abunda en la idea de la locura Pedro Madrazo en su catálogo del Prado[191], a través de cuya edición debió de conocer Martínez Ruiz los comentarios críticos de Francisco Pacheco (pues el *Arte de la pintura* (1649) de este último no figura en su biblioteca, pero sí el catálogo de Madrazo). La de Pacheco fue probablemente la referencia que introdujo a Martínez Ruiz en el campo de los tratados de pintura del XVII, a los que acudió el escritor levantino para comprobar cómo la propia época del Greco había manifestado su extrañeza —cuando menos — ante el cretense: así José de Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1600-1605) se hace eco de que Theotocopoulos solo «contenta a pocos»[192], mientras Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, se maravilla del modo en que Theotocopoulos menosprecia a Miguel Ángel, atribuyendo tal distancia respecto al «sentimiento común de los demás

---

189 Cito por la edición de la biblioteca azoriniana: Richard Ford, *A Handbook for Travellers in Spain. Part II. Estremadura, Leon, Gallicia, the Asturias, the Castiles (Old and New), the Basque Provinces, aragón, and Navarre. A Summer Tour*, London, John Murray, 1855^3, p. 781.

190 «Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo, *Revista de España,* vols. XIV y XV (1870), pp. 62-93, pp. 91-92.

191 Pedro Madrazo, *Catálogo del Museo del Prado de Madrid. Primera parte. Escuelas italianas y españolas,* Madrid, M. Rivadeneyra, 1872, p. 117.

192 Cito por José Martínez Ruiz, «El Museo. Una sala para el Greco», *La Correspondencia de España* (17-XII-1901).

artífices, por ser en todo singular como lo fue en pintura»[193]. Y de «extravagante» tanto en su práctica artística como en su condición es como califica al Greco Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (c. 1673, aunque no se publicaron hasta 1854)[194].

Martínez Ruiz dispone, pues, de materiales idóneos para, atravesadas estas afirmaciones por la nueva sensibilidad finisecular, contemplar en el Greco la figura del genio. Pues es precisamente en esa extravagancia, vista a la luz de las nuevas interpretaciones que de ella se hacen en el XIX, donde se apoya la visión azoriniana del Greco como creador al modo schopenhaueriano. En efecto, las alusiones a la locura del Greco, a su singularidad y al rechazo que experimentó su obra durante los siglos XVII y XVIII con la excepción de esos pocos que mencionaba Sigüenza (pero unos pocos tales como Velázquez), van adquiriendo un tono muy distinto a medida que avanza la segunda mitad del XIX: el Greco ya no es un caso de excentricidad, sino de poderosísima e insobornable originalidad; ya no es el pintor una

[193] Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Bonaventura Bassegoda i Hugas ed.), Cátedra, 1990, Madrid, p. 349. El fragmento aparece citado por Martínez Ruiz en su artículo «El Museo. Una sala para el Greco», *La Correspondencia de España* (17-XII-1901); pero el escritor de Monóvar demuestra ya conocimiento de Pacheco en *Diario de un enfermo*, donde los famosos «crueles borrones» de los que hablaba el suegro de Velázquez respecto al Greco aparecen literalmente citados y entrecomillados.

[194] Cito por la edición de la biblioteca azoriniana: Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1866, p. 183.

promesa inicial truncada por una obsesiva voluntad de distanciarse del Tiziano, sino la realización plena de un estilo conscientemente buscado (elemento central de la interpretación azoriniana en el *Diario*); ya no se habla de locura sino es para reconocerla como rasgo del genio o para negarla.

De «genio independiente, de originalidad sustantiva» y de «poderoso individualismo» habla Manuel Bartolomé Cossío en la *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes* (1885) de F. Gillman[195]; un «genio individual y propio como pocos»[196] le atribuye Ángel Avilés al Greco en *El retrato* (1886). En 1894 el pintor Martín Rico sigue hablando de «estilo estrafalario»[197] para describir la segunda manera de Theotocopoulos, pero valora positivamente la parte alta de *El entierro del conde de Orgaz* (hasta el momento denostada por la crítica, frente a la parte baja, con la sola excepción de doña Emilia Pardo Bazán[198]), y admite que incluso en la segunda época del cretense es posible advertir siempre «trozos admirables», explicando además la discutida locura del pintor como síntoma probable de genialidad. La tan traída y llevada locura del Greco, ahora en dialéctica con las opiniones sobre su genialidad, llega a

---

[195] «La Pintura Española», en F. Gillman, *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes*, vol. IV, Madrid, 1855, pp. 740-804. Cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 312.

[196] Ángel Avilés, *El retrato. Conferencias pronunciadas en el Círculo de Bellas Artes*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1886, pp. 54-55. El libro figura en la biblioteca azoriniana.

[197] *Op. cit.*

[198] *Op. cit.*

interpretarse de esta forma como una atribución social, fruto de la incomprensión generalizada ante un creador que, como señalaba *La Vanguardia* en su crónica sobre «La fiesta de Sitges [I]» (6-XI-1894), había osado no entregarse sino a «los impulsos de su temperamento original».

De aquí a contemplar los juicios negativos sobre Theotocopoulos como un signo de la medianía y la vulgaridad entre la que se desarrolla la brillantez del genio, hay solo un paso que da Francisco Navarro Ledesma en un artículo de *El Globo*, «Nuestro grabado. El Cristo del Greco» (2-IV-1896), donde describiendo al Cristo del *Expolio* afirma que todo aquel que «no sienta al contemplar aquel rostro la efusión del amor puro […], ese puede marcharse del templo sin volver la cabeza y reunirse con los escritores y fariseos de la calle»: estaba hecha ya la adscripción del Greco —ese pintor que al decir de Cossío en 1897 «pintó más para sí que para el público, de cuyo gusto y exigencias solía cuidar poco»[199]— al grupo de los artistas que desentendiéndose de la mediocridad ambiente reciben desde esta un juicio desaprobador y simplista. A esta idea han de contribuir Santiago Rusiñol y Pío Baroja.

El pintor catalán, al relatar en sus *Impresiones de arte* (1897) la estancia compartida con Zuloaga en el París bohemio, describe con entusiasmo el fervor del pintor vasco por el Greco, al que Rusiñol concibe como «un hombre que no transige con las tontas exigencias del

[199] Manuel Bartolomé Cossío, «Preparación para el estudio del arte en Toledo», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 442 (enero 1897), pp. 4-9, p. 9.

que paga»[200], ya que siente «horror de sujetarse a la pauta niveladora del vulgo»[201] que, torpe y excesivamente sujeto a su pobre corrección, ha dado en ver un loco donde hay un genio. Baroja, por su parte, ve en los ojos de los retratados por Theotocopoulos «el desprecio que sienten sus almas fuertes por la masa imbécil, por la masa sin nervio de nuestros miserables días»[202] y califica al pintor como «odiador de la Hile maniquea»[203]. Es importante hacer hincapié en este aspecto; porque como se verá constituye uno de los rasgos del Greco en el que se contempla la identidad literaria construida por Martínez Ruiz en el *Diario*. Lo es además por cuanto esta posición del artista respecto a su entorno se revela como la ética propia del creador: aquella por la que desembarazándose de toda otra exigencia, el artista responde únicamente a las de su búsqueda formal.

Ese es de hecho el giro fundamental que se produce en la mirada decimonónica hacia el Greco (y el que es determinante en la imagen azoriniana del pintor): aquel por el que toda la biografía de Domenico Theotocopoulos se explica desde la necesidad irreprimible del artista de emprender una exploración que le permitiese infundir en la materia pictórica el impulso idealista que lo acuciaba. La primera aportación de

---

[200] Santiago Rusiñol, *Impresiones de arte*, Barcelona, La Vanguardia, s.a., 1897; cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 407.

[201] *Ibíd.*, p. 408.

[202] Pío Baroja, «Cuadros del Greco. I. Los retratos del Museo del Prado», *El Globo* (26-VI-1900).

[203] *Ibíd.*

peso a este propósito la lleva a cabo Paul Lefort en *La peinture espagnole* (1893), donde negando la hipótesis de la locura, el hispanista define al Greco como creador conscientemente embarcado en una búsqueda estética:

> Le Greco n'a été ni le fou, ni le visionnaire, non plus que l'original à outrance que l'on a voulu trouver en lui. C'est un coloriste audacieux, un chercheur subtil, possédé d'un très vif enthousiasme pour quelque théorie qu'il s'est forgée à lui-même[204].

Bajo el influjo de Lefort, cuyas ideas llegan incluso a determinar la concepción del Greco como traductor del alma castellana[205], comienzan a aparecer en los estudios españoles toda clase de consideraciones sobre la técnica de Theotocopoulos. Las más valiosas surgen en el ámbito del institucionismo, y así Giner de los Ríos escribe sobre el importante y precursor apartamiento de la tradición europea que implicó en el Greco el uso de una paleta fría, lo cual convierte al cretense en antecedente del impresionismo francés[206], mientras que Cossío amplía el mismo argumento señalando a Velázquez como el continuador de esa innovación cromática[207], y Beruete se detiene a examinar la pincelada de pequeños toques con que el Greco consigue «les effets de couleur les plus

---

[204] Paul Lefort, *La peinture espagnole*, Paris, Librairies-Imprimeries Reunis, 1893; cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 347.

[205] Vid. José Álvarez Lopera, *op. cit.*, pp. 59-60.

[206] Vid. «La pintura impresionista francesa», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 420 (31 de marzo de 1895), pp. 83-88, p. 86.

[207] «Preparación para el estudio del arte en Toledo», op. cit.

surprenants et les harmonies les plus délicates»[208]. Pero la clave para contemplar esta búsqueda técnica desde la ética del artista, la da Elías Tormo en su conferencia del 5 de mayo de 1900 en el Ateneo de Madrid[209]: la sinceridad (un valor muy apreciado en el *Diario de un enfermo*) de la pintura del Greco radica justamente en que su voluntad de pintar el anhelo del alma humana por la vida intemporal lo conduce necesariamente a romper con una técnica pictórica —la de la gama cálida creada por los venecianos— que no era compatible con el espíritu de su arte. El Greco vio «fría la realidad, y como la sinceridad era la más alta virtud estética de su arte» no pudo menos que «pintar usando predominantemente de la gama fría»[210]. Esta conformidad perfecta entre el estilo y el sentido que lo anima es la que busca Martínez Ruiz, y la que encuentra en Domenico Theotocopoulos, cuya figura convierte en *Diario de un enfermo* en modelo moral y estilístico para su protagonista.

---

[208] Aureliano de Beruete, Velázquez, Paris, Librairie Renouard, Henri Laurens Éditeur, 1898; cito por José Álvarez Lopera, *op. cit*., p. 417.

[209] Elías Tormo y Monzó, «Desarrollo de la pintura española del siglo XVI. Cuarta conferencia. El Mudo y el Greco», que se impartió pasando diapositivas de *El martirio de san Mauricio*, *El sueño de Felipe II*, el *Laocoonte*, retratos de la serie de «las grandes golas», *La Trinidad* del Prado, la *Sacra familia* de Toledo, *El expolio*, y el *Entierro del señor de Orgaz*.

[210] Cito por José Álvarez Lopera, *op. cit*., p. 483.

I. 5. 2. 2. El Greco en *Diario de un enfermo*

Es sabido que el viaje de Pío Baroja y José Martínez Ruiz a Toledo —que se produce, según Valverde, entre el 19 y el 24 de noviembre de 1900— tiene un pronto reflejo literario en los artículos que ambos escritores preparan para la edición de la revista *Mercurio*, que dedica su único número publicado (3-III-1901) a la ciudad y su pintor. Dichas colaboraciones pasan después a *Diario de un enfermo* (1901) y *Camino de perfección* (1902), novelas que indagan en la problemática del creador teniendo como protagonistas a un escritor y a un pintor respectivamente. A primera vista la naturaleza de su personaje hace que el libro de Pío Baroja sea más directamente adscribible al subgénero de la novela de artista —dentro de una definición rigurosa que considere a esta como tratamiento literario de la identidad creadora a través de la figura de un pintor—, y sin embargo la presencia del Greco por detrás de la escritura que ensaya el personaje de *Diario de un enfermo* hace de esta una novela que, en primer lugar, inquiere en uno de los temas fundamentales del género y, en segundo, muestra como en pocos casos el juego de espejos que los escritores ejercen mediante la narrativa de artista.

Que existe un paralelismo entre la forma de escribir del diarista y la forma en que este mismo explica que pinta el Greco ha sido asunto ya tratado por la crítica. Francisco J. Martín se ha percatado de cómo la contemplación del *Retrato del Cardenal Tavera* por parte del protagonista del *Diario* hace que este logre «la «visión» del modo de trabajar del

pintor», y cómo dicho «modo» tiene una «estrecha correspondencia con los atributos de la escritura del artista-enfermo-autor del *Diario* expuestos en la entrada del 25 de febrero (1899)»[211]. Gayana Jurkevich ha estudiado más detenidamente este aspecto del *Diario*, relacionando el tono expresionista de la novela y el carácter torturado de su personaje con el expresionismo desde el que la crítica de arte ha descrito al Greco, así como con la figura de genio perturbado que circulaba sobre el pintor durante el fin de siglo[212].

Los paralelos son fácilmente comprobables: «angustiado artista» según la «Nota del editor al lector», el «ingenuo» (p. 147) personaje-enfermo del *Diario* crea devorado por «la fiebre» preguntándose si está «loco» y concibiendo su tarea como «lucha pertinaz» sostenida hasta que llega el remanso del logro estilístico, en el que «el período surge radiante y la sensación limpia y sugestiva queda grabada, cincelada» (p. 175). El resultado de esa lucha es un lenguaje que no sea «impotente para corresponder a su misión de patentizar y traducir lo que se siente» (p. 182), y así el editor puede ofrecer a la lectura unos «tormentosos apuntes» cuya prosa «vibra, canta, gime» y recoge en su propio nervio el sufrimiento «de un artista tan dolorido» (p. 147). Igualmente marcado por «el dolor» que expresa está el «tormentoso dibujo» del Greco, cuyos

---

[211] Francisco J. Martín, nota 125 a su edición de José Martínez Ruiz [Azorín], *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 223. Todas las citas que del *Diario* se hacen de aquí en adelante pertenecen a esta edición; por lo que en lo sucesivo consignaré entre paréntesis la páginas de procedencia de las mismas.

[212] Gayana Jurkevich, *op. cit.*, pp. 72-79.

personajes dan la «sensación angustiosa» de una vida trágica. Como el escritor, el pintor trabaja «febril, loco», en una «lucha ante el lienzo» que desemboca en la quietud del momento en que «la visión exacta queda limpia, fija, inalterable» (p. 223).

Es revelador del modo en que la imaginación de Martínez Ruiz convoca los distintos intertextos de que dispone, el hecho de que la descripción que da en el *Diario* del proceso creativo del Greco sea una síntesis en la que se pueden reconocer muchos de los elementos biográficos que se han repasado en el punto II.4.1., por un lado, y la propia contemplación de los cuadros de Theotocopoulos, por otro. Así, si Martínez Ruiz conocía las afirmaciones de Francisco Pacheco sobre los muchos retoques y «*crueles borrones*» que el cretense daba a sus cuadros «para dejar los colores distintos y desunidos»[213], el escritor de Monóvar

---

[213] Gayana Jurkevich [*op. cit.*, p. 78] sugiere que Martínez Ruiz había conocido los detalles relativos a la técnica del Greco a través del catálogo de la exposición que se celebró en el Prado en 1902 [*Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Domenico Theotocopuli llamado el Greco*, Madrid, Imp. de J. Sastre, 1902], en el que Salvador Viniegra citaba el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco afirmando que los retoques, la desunión de colores y los «crueles borrones» que el suegro de Velázquez atribuía a la dejadez técnica de Theotocopoulos se debían más bien a una lucha entre realismo y espiritualismo. El propio *Azorín* citaría después a Pacheco a través del catálogo de Viniegra en *Madrid* [«El momento y la sensación, en *Valencia. Madrid, op. cit.*, pp. 391-396, p. 392]; pero la presencia del sintagma entrecomillado «crueles borrones» en *Diario de un enfermo*, en la entrada del 23 de noviembre, pone de manifiesto que Martínez Ruiz debía de conocer por cuenta propia la declaración de Pacheco, pues la novela se publicó un año antes que el catálogo. El *Arte de la pintura* de Pacheco no figura en la biblioteca azoriniana, pero sí en cambio el *Catálogo del Museo del Prado de Madrid. Primera parte. Escuelas italianas y españolas* [*op. cit.*] de Pedro de Madrazo, quien cita las opiniones de Francisco Pacheco sobre Theotocopoulos (p. 117).

convierte la peyorativa indicación del suegro de Velázquez en una escena de pugna formal («pinta, repinta, borra, vuelve a pintar; se cansa, se fatiga, se extenúa», p. 223) en la que se recoge la nueva idea del Greco como innovador estilístico y se adelanta la idea que Salvador Viniegra sostendría un año después en el prólogo al catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, donde se atribuían los «crueles borrones» del Greco, no a la «fatiga técnica», sino a la lucha entre los impulsos realistas y espiritualistas entre los que se debatía el pintor[214]. Asimismo, es posible reconocer en las alusiones al estado febril con las que se caracteriza la búsqueda creativa del cretense un eco del elemento «fiévreux»[215] que detectaba Paul Lefort en Theotocopoulos, o de la fiebre con que Santiago Rusiñol creía pintado el rostro del San Pedro que había adquirido Zuloaga en París[216].

El sedimento de los propios cuadros tuvo también que pesar sobre la imagen del artista que se construyó el escritor. Martínez Ruiz adopta la actitud barojiana ante las obras del cretense (que en el caso del *Diario* son el *Retrato del cardenal Tavera* y el *Caballero anciano* tenido por autorretrato del Greco, así como aquellos cuadros que integraban el retablo de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, a saber, *San Juan Bautista*, *San Juan Evangelista*, *San Benito*, *San Bernardo*, la *Asunción de la Virgen*, la *Santa faz*, la *Trinidad*, la *Adoración de los pastores* y la

[214] Salvador Viniegra, *op. cit.*; cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 507.

[215] Paul Lefort, *op. cit.*; cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 346.

[216] Santiago Rusiñol, *op. cit.*, cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 409.

Resurrección): «Al ver estos lienzos, se me figura encontrar en ellos algo de lo que informaba íntimamente las obras de Domenico Theotocopuli»[217]. Desde esta predisposición se entiende que el escritor de Monóvar vea en el retorcimiento de las manos o especialmente en las titilaciones lumínicas de los «acongojados ojos de su retrato» (p. 223) aquello a lo que Emilia Pardo Bazán se había referido al hablar de la «carne humana sublimada por la participación de la felicidad divina»[218]: el signo material traspasado por su esencia (aquella que pintaba el Greco según Baroja en sus artículos de *El Globo*[219] y después según el mismo Martínez Ruiz en el *Diario*, p. 223), o el *desideratum* schopenhaueriano del estilo. A este respecto, Ricau-Hernández ha señalado muy certeramente cómo la voluntad de Martínez Ruiz de constituirse no ya en un escritor-periodista (identidad que como se ha visto, ya ostenta con sentimiento de contradicción) sino en artista, encuentra su mejor acicate en el Greco, «un des peintres qui exprime le mieux sur la toile, comme l'écrivain sur la page blanche, la lutte de l'artiste avec une matière qu'il cherche a maîtriser pour y «couler» un peu de lui-même»[220].

De hecho, la figura del pintor que había logrado insuflar un girón de vida en la materia con que trabajaba había sido creada también

---

[217] Pío Baroja, «Cuadros del Greco. II. Asuntos religiosos del Museo del Prado», *El Globo* (1-VII-1900).

[218] Op. cit.

[219] Pío Baroja, «Cuadros del Greco. II. Asuntos religiosos del Museo del Prado», *El Globo* (1-VII-1900).

[220] Andrée Ricau-Hernández, *L'univers romanesque d'Azorín. Étude structurale*, Tolousse, Éditions Universitaires du Sud, 1995, p. 171.

previamente por la crítica finisecular: en 1883, Zacarías Astruc afirmaba que el Greco había dejado en su obra «son âme, son sang, sa respiration», consiguiendo con ello dotar a sus cuadros de la más profunda elocuencia[221]; en 1885, Cossío elogiaba los retratos del cretense por estar «llenos de vida»[222] (alabanza que el crítico institucionista repetiría en 1897 admirando «la vida y la individualidad que rebosan»[223] las figuras del Greco), y en 1886 Ángel Avilés repetía el tópico en *El retrato* afirmando que el autor no ha conocido a artista alguno, salvo el Greco, «que más vida y más espíritu infundiera en sus lienzos»[224]. No obstante, la influencia más cercana a Martínez Ruiz es la de Pío Baroja, cuya afirmación de que *El caballero de la mano en el pecho* «no está pintado, vive; se asoma a la ventana del marco»[225], late probablemente bajo el movimiento y la vida que el diarista otorga a las manos del cardenal Tavera (p. 223).

El tópico de esta vida que recorre las pinturas del Greco —todavía reiterado en la conferencia de Elías Tormo en el Ateneo de Madrid el 5 de mayo de 1900[226]— no es en absoluto una mera nota metafórica sobre la

[221] *Op. cit.*; cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 304.

[222] Manuel Bartolomé Cossío, «La Pintura Española», en F. Gillman, *op. cit.*; cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 313.

[223] «Preparación para el estudio del arte en Toledo», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 442 (31 de enero de 1897), pp. 4-9, p. 9.

[224] *Op. cit.*, p. 55.

[225] Pío Baroja, «Cuadros del Greco. I. Los retratos del Museo del Prado», *El Globo* (26-VI-1900).

[226] *Op. cit.*; cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, pp. 488 y 490.

capacidad imitativa de sus pinturas; sino que en el *Diario* adquiere dimensión de exigencia ética al estilo. No se olvide que una de las reivindicaciones de la gente nueva es precisamente la revitalización de una lengua literaria que entre los vericuetos de la retórica decimonónica ha quedado vacía de sentido y se ha vuelto una máscara de la realidad; por lo que el deseo de sinceridad estilística se aviva en el panorama literario finisecular. Así pues, la apreciación en el Greco de aquella necesidad de ruptura estilística espoleada por un irreprimible ideal que de una forma u otra había de moldear sus rasgos formales, tuvo que contribuir no poco a la valoración del pintor cretense, y de hecho es la que tiene un peso central en el *Diario de un enfermo*.

El paralelo entre esta figura de Theotocopoulos y la del diarista es rastreable desde la nota «Del editor al lector», donde se establece una estrecha relación entre la sinceridad artística y el estilo literario, cuya fragmentariedad es condición necesaria para transmitir el nervio espiritual del que escribe, quien, al igual que el pintor, ha dejado su alma en la letra gracias a una formalización supuestamente deslavazada:

> A retazos, desordenadamente, supremamente sincero, fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera. Ingenuo, candoroso, con nobles arranques de simpático odio — mi amigo era un niño nostálgico de ideal. La prosa vibra, canta, gime bajo su pluma (p. 147).

Este modelo del diarista que llevado de un «poderoso arranque» escribe «páginas vibrantes y calurosas» (p. 157) (como aquellas que se querían traspasadas de luz en «Paisajes») se opone al modelo del escritor

formulario defendido por el academicismo: en la entrada del 2 de abril el protagonista expresa su inquina hacia un dramaturgo que trabaja como «un relojero, calmoso y metódico, o un fabricante de calzado de lujo» (p. 180). El automatismo hábil aparece entonces explicado por la ausencia en el autor que lo utiliza de espíritu alguno que pueda animar la palabra. En efecto, el que «los comicastros llaman «maestro en hacer comedias»» es un «huero señor», un «prosaico, vacío, grosero espíritu» (*ibíd.*) que suplanta su falta de genio con la facilidad reglamentista. Frente a «la geometría del dramaturgo» que el diarista critica, el arte, por el contrario, «es algo más grande, más intenso, más desbaratado, más tumultuoso y genial» (*ibíd.*): una pugna a través de la cual el artista consigue vivificar la materia haciendo vibrar la prosa en el caso del que escribe o desmadejando el color (p. 211) en el del que pinta. Y tal vivificación tiene en el *Diario* su figura clave en la animación que experimentan los miembros del retratado cardenal Tavera: «El brazo extendido, la fina mano puesta sobre el diminuto breviario —viven y se mueven, tienen la expresión de la actitud imperativa, de la altivez del magnate, de la fuerza cerrada y bárbara del dogma» (p. 223). El Greco, pues, es en el *Diario* el artista que ha conseguido forjar un lenguaje propio preñado de realidad (realidad espiritual, pues no se olvide que «es el pintor de la Esencia» (*ibíd.*), pero más consistente y auténtica en cualquier caso que la del escritor formulario).

En su búsqueda de lo que constituye el núcleo de la identidad artística, no hallado desde luego en la profesionalización periodística ni

en el propagandismo revolucionario, —que se han mostrado y se seguirán mostrando ajenos a ese núcleo— , pero ya intuido entre los resquicios que ambas actividades le han ido dejando (recuérdense las referencias pictóricas basadas en la idea del artista puro («Vencido» en 1894, Millet en 1895, Ribera en 1897) o los «Paisajes» de 1897), Martínez Ruiz descubre en Theotocopoulos a un creador que ha realizado en su obra la única moral exigible al artista y, por otra parte, el deseo más preciado de la juventud finisecular[227]: hacer del estilo el lugar donde vida y cultura se hallen íntimamente conectados. Es por ello que la referencia al pintor en el *Diario* no es solo una alusión cultista aprovechada por el escritor levantino para deleitarse en las decadentistas poses pseudo-místicas de la época; sino que constituye el testimonio de un aprendizaje en el que se ha reconocido y completado la propia identidad[228]. Como los faros del poema baudeleriano, ha sido el pintor quien ha iluminado para el escritor el camino de la modernidad, y de hecho será bajo la mirada del autorretrato de Theotocopoulos como Martínez Ruiz y el posterior Azorín deseen escribir durante el resto de su trayectoria literaria en el despacho del escritor[229].

---

[227] Francisco J. Martín, «Introducción» a José Martínez Ruiz [*Azorín*], *Diario de un enfermo*, op. cit., p. 94.

[228] *Cfr*. no obstante José Luis Calvo Carilla, *op. cit*., pp. 285-307.

[229] La copia del autorretrato del Greco se la hizo a Martínez Ruiz el pintor Adelardo Parrilla en 1902, aunque en realidad el cuadro reproducido no sea autorretrato del cretense, sino el actualmente catalogado como *Caballero anciano*. La copia de Parrilla aun permanece en la Casa-Museo *Azorín*. De ella se da noticia en *Antonio Azorín*, donde los ojos del Greco «miran con melancolía a quien frente por frente a él va embujando palabras en las cuartillas» [José

I. 5. 2. 3. Los transmisores de la tradición histórica

La crítica más reciente ha querido borrar del primer encuentro noventayochista con el Greco cualquier rastro de preocupaciones castellanizantes, en tanto ha pasado a considerar esta primera aproximación al pintor como una vivencia puramente estética que hizo desarrollarse en los jóvenes Baroja y Martínez Ruiz una sensibilidad muy parecida a la del modernismo catalán. Tanto M.ª del Pilar Palomo como Calvo Carilla optan por esta opción interpretativa, explicando el surgimiento de la idea del Greco como intérprete del alma castellana como una teorización posterior que jugaría en la distancia con las nuevas preocupaciones regeneracionistas y en especial con el influjo de *El Greco* (1908) de Cossío[230]. Sin dejar de poseer una dimensión muy valiosa —por cuanto intenta superar una visión unilateral del fenómeno y detecta en él sólidos elementos de un esteticismo que se le había negado a la generación del 98—, esta postura crítica borra con excesiva tranquilidad el otro polo de la cuestión, obviando la experiencia de contacto con la tradición cultural española que supuso el viaje de Baroja y Martínez Ruiz a Toledo.

Lo cierto es que ya en ese momento, cuando por otro lado el escritor todavía andaba a la zaga de su puesto en el panorama literario del país, surge en José Martínez Ruiz el deseo de constituirse en

---

Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, op. cit., p. 60].

[230] Vid. M.ª del Pilar Palomo, op. cit. y José Luis Calvo Carilla, *op. cit*. pp. 285-307.

transmisor de la verdadera continuidad cultural de la nación: aquella que establecía una línea sucesiva entre los primitivos españoles y su propia época, desechando de ese camino todo representante adscribible a la retórica también tradicional que había interrumpido durante toda la historia del país las posibilidades de seguir el paso europeo. Por otro lado, ese intento de revitalizar los rasgos más valiosos de la cultura histórica responde a la modernidad tanto como pueda hacerlo el paladeo ensimismado de *El entierro del conde de Orgaz*: como ha señalado Francisco J. Martín, la angustia ante la falta de asidero y la aceleración histórica vividas en la ciudad moderna —de la que los artículos sobre el artista y el mundo de la prensa vistos en el punto II.3 son buen testimonio que se prolonga también en las páginas del *Diario*— el joven Martínez Ruiz halla en «la reserva de energía que porta la tradición»[231] la posibilidad de restaurar las erosiones a las que el sujeto moderno ha sido sometido.

El Greco vuelve a ser central a este respecto, pues a través de la aproximación a este se ha producido precisamente una de esas reparaciones: un escritor a la búsqueda de un lenguaje vivo y sincero ha encontrado en la obra del cretense la realización palpable de lo que de otro modo hubiera corrido el riesgo de quedar en la nebulosa del deseo teórico. La tradición de la que la ciudad muerta[232] es depositaria ha

[231] Francisco J. Martín, «Introducción» a José Martínez Ruiz [*Azorín*], *Diario de un enfermo*, op. cit., p. 39.

[232] Sobre esta condición de Toledo en la literatura española finisecular, vid. Hans Hinterhäuser, «Ciudades muertas», en *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid,

venido a vitalizar el presente del que escribe en la ciudad moderna, y es justamente esta fecunda y recién descubierta conexión la que quiere mantener Martínez Ruiz haciéndose agente activo en el restablecimiento de las relaciones entre uno y otro ámbito. Que los jóvenes Baroja y Martínez Ruiz se sintieron continuadores de la tradición cultural descubierta en Toledo puede apreciarse a través del juego de identidades que establece Azorín al recordar el viaje mucho tiempo después, en *Madrid* (1941). Tras explicar el conocido episodio del muchacho que carga con el ataúd, el escritor levantino añade:

> Con su nariz afilada yacía Tavera en el frío mármol. En Santo Tomé, veinte o treinta caballeros asistían al sepelio del Conde de Orgaz, y en la cripta de una iglesia —la de San José— nos paseábamos, a la mañana siguiente, entre las momias de los muertos en la guerra de la Independencia. Por la tarde, estábamos contemplando el palacio del conde retratado por el Greco, cuando me acerqué yo al caserón decrépito, y en una de las ventanas del sótano encontré un librito antiguo, entre tiestos y trapajos. Lo conservo todavía. Le faltaban muchas hojas, y comenzaba el texto en la 23, en esta forma: «Mejor sería guardarte de los pecados que huir de la muerte. Si hoy no estás aparejado, ¿cómo lo estarás mañana? ¿Qué sabes si amanecerás?»[233].

La superposición de personajes ficticios y reales que se produce en este fragmento es verdaderamente representativa de cómo el autor emplea las obras de arte para intensificar la imagen que de sí mismos tienen los artistas de un momento, construyendo desde aquellas la identidad propia: tal y como se refiere Azorín a la condición de testigos

---

Taurus, 1998.

[233] *Azorín*, «Luna en Toledo», *Valencia. Madrid*, *op. cit.*, pp. 331-334, p. 334.

ante la Muerte que deambula por Toledo con un ataúd al hombro, ante el sepulcro de Tavera o entre los muertos de la guerra de Independencia, Martínez Ruiz y Baroja son equiparables a esos «veinte o treinta caballeros» también testigos de la milagrosa muerte del conde de Orgaz. De hecho, a estos se refiere el escritor como a personajes reales que no formasen parte de un cuadro; sino que asistiesen realmente en la iglesia de Santo Tomé al entierro del conde. Haciendo saltar cualquier clase de sucesión temporal (que no existe en la detenida Toledo, dada su condición de ciudad muerta) Azorín convierte a los hidalgos del cuadro en presencias efectivas del pasado en el presente, y a continuación se erige él mismo en transmisor de ese pasado: así toma el librito deshojado que encuentra en casa del conde muerto y, transcurrido el tiempo —tanto como 41 años— ofrece al lector ese vestigio cerrando por completo sobre sí mismo su identidad de vivificador.

Es cierto que, hecho con la ventaja de la distancia, este juego definidor de identidades puede responder, no solo a las trampas de la memoria, sino también al interés de Azorín por figurar en la historia literaria según un determinado perfil; pero lo curioso es que esta animación de los hidalgos de *El entierro* coincida con la del *Retrato del cardenal Tavera* o la de la mano de la niña muerta en *Diario de un enfermo* (esta última, precisamente interpretada por Francisco J. Martín como símbolo de «la tradición, reclamando sus derechos (para que no sea

pasado en balde) a un presente débil y sin energía»[234]). Desde esa perspectiva, es creíble que el proyecto por el cual Martínez Ruiz había de convertirse en un revitalizador de los clásicos españoles y había de encontrar su función como escritor en el seno de su generación literaria, naciera de la aproximación al Greco. De hecho, es la del pintor cretense una de las primeras figuras en torno a la cual Martínez Ruiz y Baroja emprenden una actividad rehabilitadora, consiguiendo aglutinar en torno a la publicación de *Mercurio* a Manuel Bartolomé Cossío, Camilo Bargiela, Jesús Fluixá o Ricardo Baroja.

Martínez Ruiz continúa esa línea de recuperación del Greco con el ya mencionado artículo de *La Correspondencia de España* («El Museo. Una sala para el Greco», 17-XII-1901), donde hace una síntesis de las aportaciones extranjeras y españolas al conocimiento del pintor y reclama para él la apertura de una sala específica en el Prado. El escritor de Monóvar demuestra de hecho con esta petición el conocimiento de las teorías que consideraban al Greco como iniciador de la escuela castellana y aprendizaje fundamental para Velázquez[235]. Así, lo que organiza

---

[234] Francisco J. Martín, nota 108 a José Martínez Ruiz [*Azorín*], *Diario de un enfermo*, *op. cit.*, p. 215.

[235] Ya Emilia Pardo Bazán, en «Días toledanos» [en *Nuevo Teatro Crítico*, nº 7 (julio 1891), pp. 19-56] había señalado al Greco como «verdadero precursor de Velázquez», lo que volvería a repetir en el artículo de *La Vanguardia* «Sobre la blanca Sitjes. Carta a Domenico Theotocopuli, llamado «el Greco»» (23-VII-1895), donde el cretense aparece como «inspirador de Velázquez». En 1897 Santiago Rusiñol relataba en sus *Impresiones de arte* [Barcelona, La Vanguardia s.a.; cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 410] cómo Zuloaga veía en el Greco al profeta de Velázquez, y en 1898 Aureliano de Beruete se detenía a analizar los aspectos técnicos concretos de la pintura velazqueña en los que Theotocopoulos había

Martínez Ruiz en su artículo, es una personal reordenación de las salas del Prado —actitud muy propia, por otro lado, del escritor moderno en el museo[236]— que conduciría a un restablecimiento de la línea histórica en la que figuran Theotocopoulos, los prevelazquistas y Velázquez:

> …] ya que se le otorgue, bueno sería formar otra sala de prevelazquistas inmediatos. Figurarían en ella, Sánchez Coello, Pantoja, su discípulo, Navarrete […], Morales, Pacheco, Tristán, Liaño […]. Y así, ordenados y clasificados sabiamente, después de la sala del *Greco*, antes de la de Velázquez, podría verse cómo el genio pictórico castellano, que se inicia definido en Theotocópuli, va formándose en la generación sucesora, hasta florecer espléndido en la paleta de D. Diego Rodríguez de Silva Velázquez.

La preocupación del escritor de Monóvar por la médula de la cultura castellana y por la revitalización de esta para el presente no es, pues, tan tardía como haya podido parecer, y tiene en el Greco una de sus primeras empresas. El seguimiento del progresivo buen estado de salud que esta figura vaya adquiriendo en el panorama cultural español pasa por la atención a la obra de Cossío (a cuya preparación ya se alude en el artículo de *La Correspondencia de España*), la asistencia a la exposición que la Real Academia de San Fernando celebrará en 1909 con

---

influido [*Velázquez*, Paris, Librairie Renouard, Henri Laurens Éditeur; cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 418]. También Jacinto Octavio Picón observaba en *Vida y obras de Don Diego Velázquez* (1899) cómo el Greco había enriquecido considerablemente la paleta velazqueña (cito por José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 453), y Pío Baroja definía en 1900 a Velázquez como «el desarrollo al máximum de ciertas facultades pictóricas del Greco [«Cuadros del Greco. Tierra castellana. En Santo Tomé», *El Globo* (9-VII-1900)].

[236] Vid. Enric Bou, «Los visitantes del museo», en *Pintura en el aire*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 87-204.

motivo de la apertura del Museo del Greco auspiciado en Toledo por el marqués de la Vega-Inclán[237], o la refutación de las teorías por las que en 1913 el doctor Germán Beritens explica la obra del Theotocopoulos como fruto del astigmatismo. La aparición en este último caso de dos artículos en los que Azorín niega un verdadero valor interpretativo al libro de Beritens, las *Aberraciones del Greco científicamente consideradas*, es muy significativa por cuanto, pese al considerable salto cronológico durante el cual solo se han producido referencias puntuales[238] (de hecho es

[237] Vid. el *Catálogo de la Exposición de Cuadros del Greco que con asistencia de S. M. el Rey se inaugurará el día 10 de mayo de 1909 en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Imprenta Artística de José Blass y Cía., 1909. Dicho catálogo figura en la biblioteca azoriniana.

[238] Estas aparecen en *La Voluntad* (1902), donde se menciona al Greco como a uno de los pintores que han captado el tono austero y violento de la tierra y el espíritu castellanos (II, IV); en *Antonio Azorín* (1903), donde se describe la copia del autorretrato del Greco que cuelga en el estuido del protagonista (I, II); en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), que se refieren a Pío Baroja como gran promotor del gusto por el Greco (XXVIII, «El abuelo *Azorín*»); en *Los Pueblos* (1905), donde el paisaje de los cigarrales de Toledo aparece asimilado al de la *Vista de Toledo* del cretense («Un hidalgo. Las raíces de España»); o en *La ruta de don Quijote* (1905), para comparar a los hidalgos de *El entierro* con los de Argamasilla de Alba («Los académicos de Argamasilla»). A esta nómina deben añadirse las comparaciones entre personajes reales y figuras del Greco, que aparecen en diversos artículos: «Con la señora Du Gast», *ABC* (25-X-1905), «Impresiones parlamentarias. Breve advertimiento a un joven diputado que aún no tiene la edad», *ABC* (17-XI-1905), «Pequeñas conferencias. Con un expresidente del consejo», *ABC* (11-I-1906), «Anales de un diputado. El Sr. Salmerón», *ABC* (20-VI-1907). Por último se encuentran las referencias que lo consideran influencia formativa en otro pintor («Sobre pintura», *ABC* (6-III-1907), recogido después en *Pintar como querer*, 1954; «La España de un pintor», *ABC* (7-IV-1910), recogido en *Tiempos y cosas*, 1944 (*OC* VII); y «La continuidad nacional», *ABC* (21-V-1910), recogido en *Pintar como querer*, 1954) y las que lo asocian a una obra literaria («Andanzas y lecturas. Galdós», *La Vanguardia* (27-X-1911, recogido luego en *Lecturas Españolas* (1912) y en *Varios hombres y alguna mujer* (1962); «Garcilaso y Góngora», *ABC* (3-II-1912, recogido en*Lecturas españolas* (1912)); «Generación de escritores», *ABC* (28-VI-1912, recogido en *OC*,

Velázquez quien ahora tiene mayor peso en el gusto azoriniano), en ellos el escritor defiende contra la teoría médica precisamente aquello mismo que entre 1900 y 1901 Martínez Ruiz había descubierto y ganado tanto para sí como para el Greco: la existencia en el pintor de un lenguaje conscientemente creado y ceñido a una ética estética.

Tanto en «El Greco», publicado en *La Vanguardia* el 6 de mayo de 1913, como en «La cuestión *Greco*» aparecido en *ABC* el 23 de mayo de 1913, Azorín desecha la idea de que el alargamiento de las figuras del cretense pueda deberse a un defecto visual del pintor, postulando la coherencia perfecta entre los personajes alargados y la atmósfera global conseguida en los cuadros a través de muchos otros elementos:

> Es la lejanía de los cuadros, la forma de las nubes, la actitud de las manos, el gesto, la expresión de las fisonomías, la colocación de los personajes, los pliegues de las ropas, los haces misteriosos de luz, las lontananzas de paisaje, etc., etc. ¿De qué manera, explicado el alongamiento de los cuerpos, podremos explicar este extraño, enigmático, ambiente de los cuadros del *Greco*? El doctor Beritens ha olvidado este aspecto trascendentalísimo de la pintura del *Greco*. No olvidemos que el alargamiento de las figuras está en perfectísima correlación con esta atmósfera espiritual de los cuadros de Theotocópulos[239].

A la altura de 1913, aquello del Greco que sigue siendo irrenunciable para Azorín y para la tradición española (y por tanto, no

IX y en *Ni sí, ni no* (1965)); «Andanzas y lecturas. Alrededor de Galdós», *La Vanguardia* (22-X-1912, recopilado en *Escritores* (1956)); «Lope de Vega», en *Lecturas españolas* (1912), en *OC*, II, *op. cit.*, pp. 645-648; y «La generación de 1898. IV», *ABC* (18-II-1913, *Clásicos y Modernos*, 1913)).

[239] *Azorín*, «La cuestión *Greco*», *ABC* (23-V-1913), recogido en *Azorín*, *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 79-84, pp. 82-83.

reductible a una mera anécdota oftalmológica), es la verdad artística que palpita en la obra del pintor, y que se explica desde la íntegra compenetración entre el creador, su búsqueda estética y la forma que ha dado a su vida. Esa es la imagen del pasado que entre 1900 y 1901 completó al escritor del momento, y que pasado el tiempo, Azorín sigue haciendo presente en lo que mejor sintoniza con la identidad del creador moderno. La figura que del Greco traza el escritor levantino en «El tricentenario del «Greco»» es definitiva a este respecto, y coincide plenamente con las demás figuraciones del pintor que Azorín crea entre 1900 y 1920 para contemplar en ellas una ética artística a la que aspirará melancólicamente durante toda su trayectoria literaria:

> […] el *Greco* trabaja según su conciencia, lucha ante el lienzo, se esfuerza, se obstina, vive preocupado, obsesionado con su arte…, hasta encontrar la fórmula de su ideal; fórmula que él exteriorizará sin preocuparse del público, sin pensar en el provecho, sólo para sí y para la belleza[240].

[240] *Azorín*, «El tricentenario del «Greco»», en *Clásicos y modernos*, en OC, II, op. cit., pp. 839-843, pp. 839-840.

II. El pintor en su retiro: autorretrato ideal de Azorín

La imagen que del escritor sigue dando Martínez Ruiz en sus artículos de primeros del siglo XX permanece constreñida por las exigencias y los cálculos de la profesionalización. Son propias de este período las reflexiones sobre la arbitrariedad de la fama literaria, que se abren en 1901 con un artículo publicado en *Las Noticias* (22-V) en que el escritor levantino vuelve a describir el ambiente literario madrileño como un círculo «de compadrazgo y pandillaje» en el que «un escritor es insigne por la circunstancia y es ilustre un literato por las circunstancias»[241]. Afirmaciones parecidas se ponen de manifiesto a través de la cínica voz del interlocutor en la «Interviú con Rinconete» (*Juventud*, 10-XI-1901), donde se repite que «en España, no hay más camino para el periodista, para el literato, para el político, que el agio y el enjuague», poniendo el dedo en la llaga al señalar la ley de supervivencia económica que empuja al escritor a buscar influencia más allá de su esfera; «el periodista debe tomar su oficio como una industria» y enajenar su labor en la consecución de objetivos económicos que son por completo extraños a la simple escritura:

> Y esta verdad evidentísima, que se va divulgando, que cunde todos los días con el ejemplo, es lo que hace que nuestros jóvenes intelectuales caigan de su romanticismo y den en el prosaico, sí que beneficioso y suculento enjuague… El periodismo hoy debe ser un patio de Monipodio; el artículo, una ganzúa. La audacia es dinero. Cuatro artículos escandalosos son un acta. Un acta es un negocio de minas, de aguas, de carreteras, etcétera.

[241] «Las circunstancias», *Las Noticias* (22-V-1901).

Pero lo ajeno del juego cultural español respecto a cualquier cultura realmente viva, como la deseaba la nueva generación, no solo se deja ver en el campo periodístico, sino que muy significativamente atañe al de la pintura desarrollada en el contexto de las ceremonias urbanas: en el artículo «La decadencia» (*Las Noticias*, 30-V-1901), Martínez Ruiz vincula burguesía, ciudad y cauces oficiales de una cultura apolillada cuando dedica a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año una descripción en la que todo aparece excepto los cuadros. Con esa flagrante ausencia, el artículo expone precisamente lo que en realidad se exhibe durante la Exposición: los quiero y no puedo de la desmedrada aristocracia y la mezquina burguesía españolas, que ni siquiera recuerdan la pintura más que cuando necesitan adquirir un cuadro para engrosar su colección de cachivaches domésticos.

Como ya sucedía en «Vencido» (véase el capítulo 1.3), los mecanismos que la burguesía ha ideado para acoger la creación artística no hacen sino ahogar —hasta hacerla desaparecer, como ocurre en «La decadencia»— la posibilidad de un arte verdadero. El encaje de la creación estética en el sistema profesional la ha desustanciado hasta convertirla en un ejercicio de habilidad comparable a la de aquel dramaturgo del *Diario de un enfermo* que, a diferencia del Greco o del diarista, desconocía por entero la sinceridad artística. Así se relacionan, de hecho, profesión, mundo moderno e insinceridad estilística en *La Voluntad* (1902):

> Lo mismo que un vendedor callejero suprime el arte, porque trabaja rápidamente, lo suprime un novelista, un crítico. Así, hemos llegado a escribir una novela o un estudio crítico mecánicamente, como una máquina puede construir botones o alfileres… De ahí el que se vaya perdiendo la conciencia, la escrupulosidad, y aumenten los subterfugios, las supercherías, los tranquillos del estilo…[242]

A ese temido sistema se ve sometido también el protagonista de *Antonio Azorín* (1903), quien en sus cartas a Pepita Sarrió describe el desgaste creativo que le supone la tarea periodística: obligado a escribir la crítica de libros que apenas le interesan y a redactar crónicas políticas para las cuales tiene incluso que inventar en sí mismo la inquina que no posee, Antonio Azorín ve cómo su profesión está poniendo en riesgo la existencia misma de su identidad creadora. En efecto, así le escribe Antonio a Pepita:

> Esta vida precipitada me fatiga. No estoy en mí mismo. He de escribir muchas cosas que no tengo ganas de escribir. He de hablar mucho con gentes a quienes apenas estimo. Tú ya sabes que yo hablo poco. Soy un hombre de recogimiento y de soledad; de meditación, no de parladurías y bullicios. Y cuando, después de haber estado todo el día hablando y escribiendo, me retiro a casa a estas horas, yo trato de buscarme a mí mismo y no me encuentro. ¡Mi personalidad ha desaparecido, se ha disgregado en diálogos insustanciales y artículos ligeros!
> […] Y yo me siento ante la mesa y arreglo las cuartillas. Pero no se me ocurre nada. Aquella espontaneidad que yo sentía afluir a mí ya no la siento. Quiero reflexionar, me esfuerzo en hacer una cosa bien hecha, y me desespero y me aburro. Las cosas bien hechas salen ellas solas, sin que nosotros queramos; la

[242] José Martínez Ruiz *Azorín*, *La Voluntad* (E. Inman Fox ed.), Madrid, Castalia, 1989, p. 130.

> ingenuidad, la sencillez no pueden ser queridas. Cuando queramos ser ingenuos, ya no lo somos[243].

Como señala Valverde tan acertadamente, esta pérdida de la ingenuidad creadora, valor central de la sinceridad estética anteriormente atribuida al Greco o al protagonista del *Diario de un enfermo*, marca una grave escisión en la identidad del escritor, que «se siente extinguir, tanto más cuanto más se agita como periodista»[244], pero al que como ya había descubierto Martínez Ruiz a finales del XIX le «es preciso vivir así»[245]. Y del mismo modo que en aquel momento, la melancolía del profesional literario se dirige hacia la imagen de un retiro en plena Naturaleza. Así, en la «Oración del poeta» que el ya Azorín publica en *Blanco y Negro* el 20 de abril de 1907, el escritor espiritualmente embotado desea poseer

> una casa tranquila y en el campo. Yo quiero tener en ella unos pocos árboles verdes; si esta casa da al mar, yo comprenderé mejor a cada momento la inmensidad del infinito. […] Yo quiero ver todas las mañanas cómo las puntas de las lejanas montañas se ponen de color de rosa; yo quiero ver por las noches las luces misteriosas de las estrellas. Y así, Señor, deseo pasar el resto de mis días: olvidados de todos, obscurecido, sin que nadie me nombre, sin que nadie me escriba.

---

[243] José Martínez Ruiz *Azorín*, *Antonio Azorín*, Madrid, Castalia, 1992, p. 171.

[244] José M.ª Valverde, *op. cit.*, p. 228.

[245] Cito por J. Martínez Ruiz, «Avisos de este», *El Progreso* (21-II-1898), en *Artículos anarquistas* (José María Valverde ed.), op. cit.

Este ensueño de aislamiento, que se corresponde por cierto muy bien con aquel «desprendimiento profundamente artístico de las terrenas cosas» que el protagonista de *Diario de un enfermo* veía en Santa Teresa o en la solitaria fidelidad del Greco a sí mismo, y que sin embargo no puede cumplir el escritor, se cumplirá en las figuras de pintor que presente Azorín a partir de 1908, y tendrá una realización casi exacta en la figura pictórica creada por el escritor levantino en 1911: paradójicamente fuera del circuito comercial, como si este no hubiese llegado al artista plástico a través de los marchantes y las galerías de arte, el pintor azoriniano es el paisajista que en el campo disfruta de una búsqueda estética propia y libre de cualquier limitación.

II. 1. Darío de Regoyos (1908)

El 4 de abril de 1908 y a propósito de la exposición de la pintura que Regoyos celebra en el Salón Vilches de Madrid[246], Azorín publica en ABC «Las pinturas de Regoyos». El articulista presenta allí al pintor asturiano como una destilación perfecta de los atributos que debe poseer el artista: alejamiento de la tradición establecida, aislamiento fruto de su sinceridad estética, trayectoria voluntariosamente animada por una poderosa «fe en sí mismo», abstracción de cualquier interés material («no

[246] Juan San Nicolás, «Exposiciones», en *Darío de Regoyos, 1857-1913*, catálogo de la exposición celebrada entre el 6 de noviembre y el 6 de enero de 2003, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 253-259.

ganaba nada con sus obras»), e ingenuidad que trasparece en sus cuadros. Como ya en otras ocasiones, la figura aquí trazada se alimenta de una imagen previa del pintor en la que precisamente destacaban aquellos rasgos que Azorín había de apreciar con mayor admiración melancólica: la ingenuidad y la sinceridad. El lugar común de un Regoyos solitario e ingenuo no es privativo de Azorín. Se extendió entre los escritores y los críticos de arte durante las dos primeras décadas del siglo XX: Miquel Utrillo lo presenta renuente a exponer y siempre «alejado de las sañudas luchas por la vida» a causa de su falta de interés en el dinero[247], Pío Baroja lo describe como un artista-niño poseído de «una mezcla de ingenuidad y de alegría»[248], Miguel de Unamuno le atribuye «ingenuidades de conversación, no menos ingenuas que sus ingenuidades de pintura»[249]. Los homenajes que aparecieron al morir el pintor recogen variantes de esa misma caracterización: Miguel de Unamuno habla de su escasa habilidad para darse presencia en la prensa[250], Joaquín Torres García considera que en la pintura del

---

[247] A. L. de Barán, «Arte nuevo. Darío de Regoyos», *Luz* (1ª semana de diciembre, 1898).

[248] «Prólogo» a Émile Verhaeren y Darío de Regoyos, *Viaje a la España Negra*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 1983, pp. 13-25, p. 13.

[249] «De arte pictórica», *La Nación* (21-VIII-1912). Cito por Miguel de Unamuno, *En torno a las artes (Del teatro, el cine, las Bellas Artes, la política y las letras)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 46-53, p. 49.

[250] «Darío de Regoyos», *La Nación* (16-XII-1913). Cito por Miguel de Unamuno, *En torno a las artes (Del teatro, el cine, las Bellas Artes, la política y las letras)*, , op. cit., pp. 68-76, p. 70.

ríosellano hay «algo infantil, algo candoroso» que ni los viajes ni el bagaje cultural han modificado, de modo que incluso su técnica pictórica procede de forma «ingenua y espontánea»[251].

No es difícil intuir aquí el peso de los tópicos que una tradición pseudobiográfica ha forjado a lo largo del tiempo. Soledad e inocencia forman parte del acervo mítico elaborado en torno a la figura del pintor: la imagen del aislamiento cifra la idea de la intensidad con que el artista se entrega a su oficio hasta olvidarse del mundo[252]; la de su candor adánico es una variante de los intentos de relacionar el carácter del artista con los rasgos formales de su obra[253]. Como se ha visto hasta aquí, a las puertas del siglo XX esta tópica adopta la forma que le proporciona una concreta circunstancia histórica: soledad e inocencia se oponen como valores a los intereses espurios del gusto y el mercado burgués, que como en «Vencido» podrían pervertir la sinceridad estilística del creador. Considerar estas dos fuentes de sentido —la mítica y la histórica— permite conocer la medida en que Azorín y otros escritores de su tiempo magnifican aspectos concretos de la biografía de Regoyos.

---

[251] «Darius de Regoyos», *La Veu de Catalunya* (30 noviembre, 1913). Cito por *Darío de Regoyos*, catálogo de la exposición celebrada entre el 26 de septiembre y el 9 de noviembre de 1986, Barcelona, Fundación Caixa de Pensions, 1986, pp. 44-45, p. 45.

[252] Ernst Kris y Otto Kurz explican cómo a partir del Renacimiento y hasta finales del siglo XIX se generalizó la antigua «idea de que el artista está muerto para el mundo cuando se halla inmerso en su arte, que elabora en su interior». Dicha idea cristalizó, entre otros, en relatos que presentaban al artista buscando la soledad para crear. Vid. *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 108-109.

[253] Ibíd., pp. 103-104.

Es necesario por tanto verificar hasta qué punto Darío de Regoyos responde realmente a la figura trazada por los literatos. No se trata de negar que el pintor asturiano podía salir de viaje inesperadamente en busca de un efecto de luz y perderse en la montaña para pintar durante horas. Tampoco que tuviese un temperamento espontáneo, inocente para las amistades e infantil para el regocijo. Pero en el momento en que tales rasgos psicológicos comienzan a trasladarse al terreno del oficio pictórico, es necesario comenzar a sospechar. Pues a pesar de su retiro en la provincia, apartado hasta el punto de que «nadie sabe dónde vive» como afirma Azorín, o reticente a la búsqueda de éxito como lo presenta Paul Lefond[254], Regoyos también se carteaba con Durand-Ruel para exponer su obra. Y aunque personalmente campechano, su estilo no era fruto del albur. No hay soledad tan acendrada, ni técnica que no surja del aprendizaje y del trabajo. De hecho, en Darío de Regoyos hay técnica porque no hay soledad. Como ha indicado Valeriano Bozal, Regoyos fue «el más cosmopolita de los pintores de la época»[255] y «cualquier cosa menos un ingenuo o un ignorante»[256].

---

[254] El crítico francés Paul Lafond escribía en 1912 que Regoyos encontraba su fuerza «en el recogimiento y la soledad», no solo al margen de las incomprensiones sino también de los reconocimientos que ya comenzaban a llegar: «nadie como él odia más el reclamo; huye desde hace tiempo del tráfago de las exposiciones». Vid. «Darío de Regoyos» *Museum*, vol. II, nº 8, (agosto 1912). Cito por *Darío de Regoyos*, op. cit., pp. 37-42, p. 37.

[255] «Darío de Regoyos en la pintura española», en *Darío de Regoyos, 1857-1913*, *op. cit.*, pp. 10-21, p. 11.

[256] Ibíd., p. 12.

No podía serlo quien desde el inicio de su carrera había estado formándose junto a lo más granado de la vanguardia estética europea: durante los años que pasó en Bruselas —de 1881 a 1893—, Regoyos conoció a Georges Rodenbach y Maurice Maeterlinck, forjó una perdurable amistad con el poeta Émile Verhaeren y el pintor Théo van Rysselberghe, participó en las reuniones artísticas organizadas por el mecenas belga Edmond Picard, fue miembro activo y con capacidad de decisión de *L'Essor*, *Les XX* y *La Libre Esthétique*. Desde 1882 hasta su muerte expuso regularmente en los certámenes de dichos grupos, y como consecuencia de su presencia en ellos, conoció el impresionismo francés revisado por la perspectiva postimpresionista de Gauguin, Cézanne o Van Gogh. De su contacto con los círculos de la vanguardia belga surgieron también las amistades con James Ensor, James Whistler, Camille Pissarro, Paul Signac o Georges Seurat[257].

Por lo que respecta a España, una vez que el pintor decidió establecerse en el país, contó con el apoyo de todos los artistas vascos de la modernidad: Adolfo Guiard, Manuel Losada, Paco Durrio, Francisco Iturrino, Pablo Uranga y Daniel e Ignacio Zuloaga, con quienes intentó dar proyección internacional al paisajismo vasco mediante las sucesivas

[257] Vid. Juan San Nicolás, «Regoyos (1857-1913) en Europa», en *Darío de Regoyos, 1857-1913, op. cit.*, pp. 36-71, así como *Darío de Regoyos. Un español en Belgique*, Bruselas, Banque Bruxelles Lambert / Weissenbruch S. A. Imprimeur du Roi, 1985, y Manuel Valdés Fernández, «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», *De Arte*, 3 (2004), pp. 165-186.

ediciones de la Exposición de Arte Moderno de Bilbao[258]. En Barcelona contaba asimismo con el reconocimiento de Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Miquel Utrillo o Raimon Casellas, quienes respondieron muy favorablemente a la presencia de Regoyos en la II Exposición General de Bellas Artes de 1894, hasta el punto de comprar uno de sus cuadros para ofrecerlo al Museo de Arte de Barcelona. Es cierto que el entusiasmo ante el pintor asturiano amainó un tanto al imponerse en Cataluña la pintura simbolista; pero si hacia 1896 el fervor crítico se apaciguaba, en cambio la peña de 4 Gats seguía acogiendo a Regoyos en sus reuniones, mientras la revista *Luz* publicaba en 1898 *España negra* y nombraba director artístico de sus tres últimos números al pintor[259].

Siendo de este modo, es explicable que críticos como Cirici Pellicer hayan desmitificado el supuesto aislamiento de Regoyos afirmando que el pintor «no pasó las mismas dificultades de otros ingenuos» ni «sufrió la amarga soledad de los incomprendidos»[260]. Por ende, se hace más pertinente la pregunta acerca del sentido que para Azorín pudiese tener esa lucha solitaria que atribuye a Regoyos, y de nuevo es útil acudir a la problemática de la novela de artista para proponer una respuesta. Como he sugerido más arriba, las circunstancias históricas que hacen cristalizar

---

[258] Vid. Iñaki Moreno Ruiz de Eguino, «Darío de Regoyos y el País Vasco», en *Darío de Regoyos, 1857-1913, op. cit.*, pp. 22-35.

[259] Francesc Fontbona, «Regoyos a Catalunya», en *Darío de Regoyos*, op. cit., pp. 22-33.

[260] Alexandre Cirici Pellicer, «Exposición de Darío de Regoyos», *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, vol. II-1 (enero 1944). Cito por *Darío de Regoyos*, op. cit., pp. 60-65, p. 61.

ese género narrativo —masificación del público, oposición de la burguesía a las nuevas estéticas, dificultad del artista para hallar su lugar en la sociedad— llenan de sentido los rasgos que Azorín y su generación intensifican en Regoyos. Más aún si se habla del caso de España, o dicho de otro modo: la soledad de Regoyos no cifra otra cosa que el vacío páramo en que se jugó la batalla de la gente nueva contra la vieja.

Si se tiene en cuenta la fuerte oposición que tanto el pintor ríosellano como el resto de pintores modernos encontraron por parte de la crítica y la pintura instituidas, esa soledad aparece como imagen de la asfixia cultural y la falta de espacio público con que se topó toda una generación de creadores finiseculares. Ante la ignorancia, el escepticismo o la hostilidad que la gente vieja manifestaba respecto a las novedades europeas, elaborar un lenguaje personal encauzado por la modernidad era una apuesta abocada a la invisibilidad. En primer lugar, la cerrazón española dificultaba el contacto de los creadores con las nuevas corrientes (Regoyos tuvo que formarse en Bruselas); en segundo, plantear esa propuesta en los medios artísticos del país aseguraba el rechazo automático (Regoyos fue un asiduo de la Sala del Crimen, y no fueron pocas las ocasiones en que la crítica pulverizó su obra desde la más feliz y atrevida ignorancia[261]). En semejante situación, los nuevos se

[261] Son particularmente ejemplares las críticas de Narciso Sentenach y Antonio Cánovas. El primero de ellos escribía sobre la Exposición General de Bellas Artes de Madrid en *La Ilustración Española y Americana* del 8 de julio de 1895, aludía a Regoyos como el único «secuaz» del «Impresionismo y otros defectos decadentistas» que se había presentado al certamen, y constataba las «carcajadas» con que los «sanos maestros» habían recibido los nuevos

sentían solos en el yermo. Se sentían solos los innovadores que en 1901 firmaban un manifiesto a favor del impresionismo para contestar el discurso de entrada en la Academia de Mariano Benlliure, quien afirmaba que era necesario «aniquilar a todos esos desalmados antes de que ellos acaben con el arte»[262]. Se sentían desasistidos los pintores que carecían de un circuito comercial de exposición y venta, alternativa a la Academia que París, Bruselas o Viena ya poseían[263]. Se sentía exiliado[264] un Regoyos que definía a España como «una inmensa Batueca» en la que era absurdo someterse al juicio de jurados que desconocían los nuevos lenguajes estéticos[265].

---

movimientos estéticos. Todavía a la altura de 1904, Antonio Cánovas comparaba los cuadros de Regoyos, expuestos en la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Madrid, con los «mamarrachos enmarañados» que hubiese podido pintar un niño de seis años (cito por Ramón Gómez de la Serna, «Darío de Regoyos», *Saber vivir*, 46 (1944), recogido en *Darío de Regoyos*, op. cit., pp. 67-68).

[262] «El impresionismo en Francia. Protesta de los impresionistas españoles contra el discurso de Benlliure» se publicó el 30 de noviembre de 1901 en *Juventud*, *El Liberal*, *La Vanguardia* y *La Publicidad*. Iba firmado por Francisco Durrio, Ignacio Zuloaga, Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol, Pablo Uranga, Francisco Bidal, Anselmo Guinea, Adolfo Guiard, Manuel Losada, López Allén, Vicente Berrueta, Miguel Utrillo y Daniel Zuloaga. El discurso de Mariano Benlliure contra el que reaccionaba esta defensa del impresionismo fue leído el 6 de octubre de 1901, y llevaba por título «El anarquismo en el Arte». Azorín menciona el episodio en «El momento y la sensación», en *Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 391-396, p. 395.

[263] Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España*, 1800-1910, *op. cit*., p. 436.

[264] Vid. la carta de Darío de Regoyos a Octave Maus (enero o febrero de 1895). Cito por *Regoyos y el País Vasco*, Guipúzcoa, Fundación Kutxa, 1994, p. 107

[265] En carta a Zuloaga (1900). Cito por *Regoyos y el País Vasco*, ibíd., p. 145.

En este sentido, Azorín hace de Regoyos un icono de la brega de toda la gente nueva, otro de aquellos sacrificados por el arte que el escritor comparara a los mártires de Jusepe Ribera en *Bohemia*. Como siempre, en el caso del pintor el compromiso es más duro, y ello a causa de la naturaleza del oficio: «es preciso considerar la situación especial de un artista que cultive las artes plásticas». En efecto, Azorín compara el campo literario con el pictórico, y atribuye a cada uno características que determinarían la menor o mayor resistencia a los cambios: la capacidad de reproducción del libro hace más fácil el contraste y la renovación en el medio literario; mientras que el carácter único del cuadro y la exclusividad de acceso al mismo dificultan la comparación, la influencia, la entrada de aires renovadores. Innovar en pintura, por tanto, es una lucha más ardua. Son todavía mayores la fe y la voluntad que debe poseer el artista para mantenerse fiel a su propio lenguaje. Es mayor el tiempo que tarda el pintor en obtener reconocimiento. El esfuerzo de independencia que debe realizar el artista es por consiguiente más valioso: su sinceridad estilística le cuesta un alto precio en soledad (léase, en invisibilidad ante la Academia); pero de otra forma y como en «Vencido», el artista corre el riesgo de que el capricho del público interfiera en la calidad de su obra.

Regoyos no escapa a ese peligro, y así Azorín presenta su primera etapa pictórica como resultado del disgusto del pintor por la incomprensión ajena. En este caso, el escritor invierte el discurso elaborado en «Vencido» y formula una variante con la que además

justifica sus preferencias estéticas: ya no se trata de que la obediencia a los dictados del gusto burgués derive en una obra complaciente e inauténtica; sino de que reaccionando a la ignorancia del público, el pintor posa, exagera su lenguaje para afirmarse provocadoramente:

> En las tentativas y ensayos de un artista naciente hay siempre algo de exageración. Esta exageración la forman: 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.

Para Azorín el período del que surge *España negra* es un pecadillo de juventud epatante. Como ya indiqué en el capítulo 2.2.3.1, si el José Martínez Ruiz de *Diario de un enfermo* o de *La voluntad*[266] podría haber asentido a la primera España del pintor, no así el Azorín que había escrito *Los pueblos* o *La Andalucía trágica*. Mucho menos el Azorín que iba a publicar *España* en 1909 o que iba a rechazar las propuestas zuloaguescas en 1910. El proyecto estético que se cumple en *Antonio Azorín* está mucho más próximo al de la segunda etapa de Regoyos; la ética estética de ese proyecto no puede admitir una España oscura de flagelantes en lugar de la España representada por el gesto caballeroso

[266] Miguel Ángel Lozano Marco cree que la *España negra* de Verhaeren y Regoyos pudo ser un acicate para el viaje de Pío Baroja y José Martínez Ruiz a Toledo, y sugiere la posibilidad de que la obra haya influido en *Diario de un enfermo*: vid. *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España. 1898-1930*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, pp. 57-58. Asimismo, Ramiro de Maeztu apunta la sugestión que la *España negra* pudiera ejercer sobre *La voluntad*: vid. «Homenaje a Regoyos», *Hermes* (mayo 1921). Cito por *Darío de Regoyos*, op. cit, pp. 53-59, p. 56.

de un personaje de Velázquez o por la amorosa aceptación de la Naturaleza que plantea un Regoyos. Pero lo que quiero resaltar aquí es cómo el motivo sociológico sustituye al artístico: según Azorín, el ríosellano no ha tenido una etapa expresionista a causa de imaginables opciones estéticas (por ejemplo, su juvenil gusto por Goya y su contacto con el simbolismo belga[267]); sino que ha exagerado la personalidad de su pintura respondiendo al rechazo del público. En esta mistificación se vuelve a poner en juego la ansiedad que Azorín manifestaba en la década de los 90, en *La Voluntad* o en *Antonio Azorín*: la enajenación de la propia creatividad, nunca completamente autónoma respecto a los cauces de integración social que la burguesía ha preparado para el arte. Ya sea por adaptación (en los relatos anteriores), ya por enfrentamiento (en el caso del primer Regoyos), el lenguaje del creador se resiente siempre de la exigencia social. Para que la obra no se vea afectada es necesaria la más absoluta ausencia de negociaciones: la pureza artística.

Esa es precisamente la actitud que se le atribuye a Regoyos cuando el final del artículo lo presenta en provincias, casi escondido de la crítica. De la misma forma que despreció las burlas a su obra, ahora el pintor —tal y como se le exigirá al *desideratum* de artista que Azorín pergeñará en 1911— desoye los halagos. Unos y otros son el mismo parloteo, la misma incomprensión: como señala el escritor, la crítica del momento no

[267] Francisco Calvo Serraller, «Darío de Regoyos», en *Darío de Regoyos*, op. cit., pp. 14-21, p. 19. Calvo Serraller explica que la fascinación que Regoyos sintió hacia Goya en su adolescencia le permitió sintonizar después con el naturalismo y el simbolismo belgas.

acoge a Regoyos porque entienda su pintura, sino porque otras propuestas más extremas han convertido al ríosellano en un moderado. Ante la chanza, Regoyos persevera a solas. Ante la aceptación, y corrigiendo la actitud del pintor de «Vencido», Regoyos no se engaña y continúa su empeño a solas. Para acallar los sempiternos «graznidos de esta turba de grajos»[268], el pintor huye a la Naturaleza. Como diría más tarde Ramiro de Maeztu, Regoyos fue el pintor que prefirió «cuidar su obra y descuidar el éxito»[269].

II. 1. 1. El franciscanismo azoriniano

A principios del XX, el imaginario sobre el creador puro encuentra una fórmula en el llamado franciscanismo. El entresiglo exacerba la originaria dimensión religiosa del tópico sobre la pobreza del verdadero artista[270], y lo hace proyectando los valores de Francisco de Asís y de las órdenes franciscanas sobre la identidad creadora. La ética artística asume los postulados de una corriente de pensamiento que, vinculada a los movimientos de renovación del cristianismo, pasa al campo literario durante la última década del XIX y cuaja en una concreta figura de

[268] José Martínez Ruiz, *Buscapiés. Sátiras y críticas*, en *OC*, op. cit., t. I, p. 136.

[269] «Homenaje a Regoyos», op. cit., p. 59.

[270] Ernst Kris y Otto Kurz advierten que «incluso hoy en día la sociedad mantiene la creencia de que la renuncia y la pobreza son el sino del genio», y explican como esta idea parece relacionarse «con la vida ascética que el fervor religioso del medioevo esperaba del héroe en el cual creía, y que en el Renacimiento se transfirió a aquellos dotados de genio». Vid. *El mito del artista*, *op. cit.*, p. 100.

artista a principios del XX. Conexión privilegiada con la Naturaleza, sobriedad vital y renuncia a lo mundano se convierten en votos de un sacerdocio artístico. Según esta deriva estética del franciscanismo, el creador debe estar alejado de cualquier clase de supervivencia profesional, puesto que negociar con intereses materiales es esencialmente opuesto a los valores de la creación artística, y puede llegar a destruirla. Así pues, el artista ideal aparece apartado del tráfago social, vive con muy poco y es incapaz para la vida práctica: está tan absorbido por su obra que le es ajeno cualquier otro negocio, y por tanto se muestra torpe para conseguir nombradía, cosa que no le interesa lo más mínimo. Todo este desasimiento ascético del mundo es la condición necesaria para mantener la obra apartada de contaminaciones.

Javier Herrera ha señalado una muestra de este ideario en el artículo que Francisco González Díaz publica para el segundo número de la revista *Arte Joven* (1901). Se trata de «El Arte y la Fortuna», que expone cómo pobreza e identidad artística no solo son consustanciales, sino que deben serlo: la aristocracia espiritual de los creadores se sustenta sobre su renuncia a los bienes materiales. La sensibilidad del artista posee una delicadeza susceptible de ajarse al menor contacto con los dedazos del dinero, y en efecto, si los artistas se rozan con «los intereses groseros de la realidad [...] se manchan o se hieren en sus asperezas»[271]. En el mismo número colabora José Martínez Ruiz con «La vida»[272] y aparece una

[271] P. 7.

[272] P. 34.

crítica de Bernardo G. Candamo a *Diario de un enfermo*[273], lo que no asegura que el escritor de Monóvar comulgue con el franciscanismo artístico, si bien lo sitúan en un contexto donde circulan unas ideas que, como se ha visto hasta el momento, se avienen muy bien con todas las expuestas en sus cuentos y artículos finiseculares.

Que el escritor de Monóvar suscribe la convicción franciscanista, queda patente en *La voluntad*, donde austeridad y huida del éxito se descubren como condiciones espirituales que liberan la capacidad creadora. Muy en la línea de los artículos publicados en los 90, la nostalgia de la Naturaleza y la apelación a la ética franciscana que aparecen en *La voluntad* constituyen un diagnóstico de la esterilidad creadora del hombre urbano. La marcha implacable de la industrialización ha reducido la existencia a una danza macabra de la que ni siquiera consuela la fama. Esta ya no posee su sentido humanista, y antes bien, se ha convertido en un tósigo: el ruido de las rotativas y el ajetreo continuo para conseguir un nombre diezman la creatividad de cualquier escritor. Por otra parte, el creador no encuentra energía espiritual alguna para sostener una vida auténtica; ya que la vorágine modernizadora de las ciudades está destruyendo las raíces que el presente tiene en el pasado. Interrumpidos los vínculos con este último, lo único que el progreso proporciona al alma del hombre moderno es la plaga disgregadora del escepticismo intelectualista.

---

[273] «Lecturas. *Diario de un enfermo* por J. Martínez Ruiz», pp. 2-3.

Frente a esa enfermedad del espíritu, el franciscanismo se presenta como una forma de vida fervorosa y creativa que el hombre del siglo XX rememora con melancolía, o lo que es lo mismo, con conciencia de su incapacidad para revivirla. Así *La voluntad* contrasta a Yuste y a Antonio Azorín con los «buenos hombres que se decían *hijos de S. Francisco*» y que en las lomas de la Magdalena «pasearon su Fe ingenua y creadora, mientras ellos, hombres modernos, hombres degenerados, paseaban sus ironías infecundas»[274]. Es significativa esta oposición entre la capacidad creativa de la antigua fe y la esterilidad del escepticismo moderno; puesto que sitúa al artista contemporáneo entre sus límites históricos, mientras que coloca las posibilidades creadoras en un pasado irrecuperable. Ello hace que las figuras de verdadero artista vayan a buscarse, justamente, a ese pasado. Así, en el plano artístico, los primitivos son equiparables a los franciscanos. Tanto en literatura como en pintura: si Berceo, el arcipreste de Hita o el Romancero son modelos literarios para Antonio Azorín, también Hans Memling, Roger Van der Weyden, Jan Van Eyck, Quentin Metsys o Marinus Van Reymerswaele lo son en el campo pictórico.

El gusto de Martínez Ruiz por los pintores primitivos puede documentarse desde finales del siglo XIX. Ya he indicado los rasgos baudelairianos que el escritor pudo encontrar en la figura del Bosco tal y como la interpretaba Jacques-Alphonse Wauters en *La Peinture flamande*, de manera que las excentricidades del holandés surgiesen en *Anarquistas*

[274] *La voluntad* (E. Inman Fox, ed.), Madrid, Castalia, 1989, p. 102.

literarios (1895) como modelo reivindicable frente al adocenamiento de la poesía de Núñez de Arce o incluso la tranquila naturalidad del *Cristo* de Velázquez. En 1898 los rasgos elogiables en los primitivos flamencos son parecidos: a través de *L'Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (1846) del poeta francés Arsène Houssaye, Martínez Ruiz se acerca a unas imaginaciones extravagantes que han subvertido la tradición establecida gracias a la rareza de sus propuestas: «eran creadores geniales, sí, penetrantes, audaces, pero anormales en el concebir y ejecutar, sublimes, como Van Eyck en la *Lectura de la Virgen*, o cáoticos como Pedro Brueghel en el *Triunfo de la muerte*…»[275].

Cuatro años más tarde, esa valoración tan baudelairiana de lo excéntrico da paso a una estima de los primitivos por su inocencia respecto a las leyes del campo artístico, tal y como estas se definen a partir del siglo XIX. *La voluntad* pone el acento en la tranquilidad que proporciona al pintor flamenco su natural ignorancia del público. Al contrario que los escritores modernos, sometidos al correr de las diferentes modas literarias y enredados en las balumbas de la lucha por la fama, los primitivos han sido ajenos a cualquier idea de reconocimiento, prueba de lo cual es la ausencia de firma en sus obras. El dato, más que conocido, aparece en los estudios de Wauters y

[275] «Charivari. En casa de Pardo Bazán», *La Campaña* (4-IV-1898).

Houssaye[276], y en la novela de Martínez Ruiz se lo señala Yuste a Antonio Azorín para rematar una conversación acerca de la fugacidad:

> Y ten en cuenta esto, que es esencialísimo: el fracaso lo da el público y sólo en esta edad en que lo que vive no es el artista, sino la imagen que el público tiene del artista, es cuando se dan los fracasados... Un artista que no vive para el público y por el público, ¿cómo ha de fracasar? Los primitivos flamencos, Van Eyck, Memling... Van der Weyden... el divino Van der Weyden... ¿cómo iban a fracasar si no firmaban sus cuadros? (I, IX)

Sin embargo, es impensable para el escritor del siglo XX prescindir de la profesionalización y el público. En este terreno, como en los demás, es la imposibilidad de restañar la inocencia lo que define la crisis de fin de siglo. También es justamente esa imposibilidad la que mueve al escritor a crear en la figura del pintor un punto de fuga para su melancolía. Los escritores no pueden conservar esa ingenuidad fundamental para la vida de la obra: no puede mantenerla Yuste, no puede mantenerla Antonio Azorín. Tampoco José Martínez Ruiz ni el Azorín que publicará para *ABC*. Como botón de muestra pueden leerse los dos artículos que el autor dedica en 1904 a una estancia en Santa Ana del Monte, convento franciscano de Jumilla[277]: el entonces pequeño filósofo entra en un retiro privilegiado, y sin embargo la tan denostada ciudad acaba atrayéndolo nuevamente. La ciudad, de hecho, no ha

[276] Wauters señala los problemas de atribución que les planteaba a los historiadores el hecho de que los maestros flamencos y holandeses no firmasen sus piezas (op. cit., pp. 64-65).

[277] «Fantasías y Devaneos. En el convento. I», *España* (31-VIII-1904) y «Fantasías y Devaneos. En el convento. II», *España* (4-IX-1904). Recogidos en *Fantasías y devaneos*, en *OC*, op. cit., t. IV, pp. 66-76.

dejado de formar parte del horizonte del autor mientras ha permanecido intramuros. Si al comenzar el primer artículo parecía que los «conventos pequeños» sintonizaban con «un filósofo también pequeño» (p. 66), al final del segundo el escritor se convence —Montaigne mediante— de que falta vitalidad en la sujeción a «un solo método de vida» (p. 76). No es posible, pues, la reintegración: siempre habrá una distancia insalvable entre las comunidades primitivas y el hombre moderno, distancia que en estos artículos rezuma en puntas de ironía. Aunque llegar a Santa Ana suponga el acceso a un tiempo distinto del secular, aunque con ello el autor ingrese en un tempo que le hace la mirada diáfana y dispuesta al sencillo secreto de las cosas, el pequeño filósofo, hombre moderno al fin, lleva consigo los gérmenes del siglo: junto a la plenitud limpia con que aparecen los objetos en el refectorio[278], junto a la armonía que la Naturaleza murmulla en las huertas, surge la media sonrisa del autor ante las extravagancias horarias de la orden o ante la insistencia en el recuerdo de la muerte. Las epifanías, en la modernidad, duran un momento: a lo sumo, es posible recoger la revelación estéticamente, pero no permanecer en el mundo cuya visión entreabren. En consecuencia, el

[278] Nitidez de bodegón zurbaranesco: «las dos mesas, sencillas, toscas, se extienden a lo largo de las paredes, y en el fondo, un gran lienzo representa cierto pasaje bíblico, que me es imposible precisar en estos momentos. Yo comienzo a cenar; es una cena sana, limpia, excelentemente condimentada. El pan es un recio y moreno pan campesino, de grato sabor; la servilleta está blanca, nítida, y el agua aparece transparente, sutilísima, en el cristal diáfano». O también: «Y nos sentamos; las mesas no tienen manteles; en cada puesto hay un cubierto, un vaso lleno de vino, un pedazo de pan oculto con la servilleta, un jarrico lleno de agua, cubierto con una tapadera de pino, y una jofaina diminuta, en la que cada religioso limpia su cubierto acabada la comida». Ibíd., pp. 69 y 74.

escritor emprende «otra vez la marcha hacia la lejana ciudad, en busca de la vida loca, pintoresca y errática del siglo» (p. 76).

Con el irónico, el otro humor en que se resuelven las escisiones de la modernidad es la melancolía. Cuando el escritor es consciente de que no se puede restablecer la antigua ingenuidad, una alternativa es contemplarla como extremo deseable: un lugar al que tender melancólicamente. De ahí que Azorín (ya Azorín) la proyecte en el pintor, y así Darío de Regoyos o el ficticio pintor encontrado en Mallorca[279] serán irreprochables modelos de ingenuidad franciscana. Ellos sí pueden; Azorín por el contrario sabe que «es preciso vivir así»[280]. Por ello la contradicción insalvable entre vida y ética estética, a lo largo de su trayectoria literaria: Azorín propugna a través de sus semblanzas de pintores la inocencia y la soledad más radicales, la ignorancia de toda lucha por el éxito; mientras él escribe para el principal diario conservador de España, obtiene un acta de diputado, le escribe un panfleto a De la Cierva y defiende la estrategia cauta y sibilina de la vulpeja. Si como en *La voluntad*, el medio español es tan poderoso como para ahogar cualquier iniciativa literaria, si el retiro a la provincia implica numerosos obstáculos para desarrollar una obra consistente, entonces es necesario permanecer en medio del tósigo madrileño, y para la independencia no queda otro camino que el de cultivar

[279] Véase el apartado II. 3. 3.

[280] J. Martínez Ruiz, «Avisos de este», en *Artículos anarquistas* (José María Valverde ed.), op. cit., pp. 80-82, p. 81.

individualmente la parcelita espiritual, vigilando para que no entre en ella ninguno de aquellos intereses que podían adulterar sus creaciones: tarea de equilibristas. Ese, el íntimo, es el único apartamiento que ejerce Azorín. A esta actitud se refirió Ortega y Gasset en 1924 al hablar del «exquisito aspecto de ausencia y lejanía, de espectral inexistencia»[281] que según el filósofo caracterizaba al escritor, y que constituía una especie particular de soledad cultivada en medio del reconocimiento. Esta es la reserva en la que el escritor se irá atrincherando con los años, recluyéndose en ella al punto de llegar a convertirse en el fantasma de su propia fortaleza moral. Entretanto, las figuraciones de pintores franciscanos se van sucediendo: Darío de Regoyos y el pintor desconocido del camino de Sóller (véase el capítulo II. 3) son sus principales representantes entre los años 1908 y 1928.

II. 1. 2. La ingenuidad de Regoyos: segunda recusación del academicismo pictórico

Existe otra vertiente en esa ingenuidad que Azorín le atribuye a Regoyos. A primera vista, y constatando cómo se reproduce el tópico entre críticos y escritores, es comprensible que también Azorín hable de la «dulce y graciosa ingenuidad» que encuentra en los cuadros del asturiano[282]. No obstante, también es extraño que afirme tal cosa del

[281] *Diálogo sobre arte nuevo*, *OC*, III, Madrid, Revista de Occidente, 1983, p. 218.

[282] Se repetirá esta caracterización años después, en el artículo «Andanzas y lecturas. Una visita a Zuloaga» (*La Prensa*, 2-XII-1917), donde Azorín habla de las

mismo pintor al que en 1941 atribuiría «nuestro color y nuestra exactitud»[283]. Median 33 años entre una y otra semblanza; por lo que es preciso guardar cautela ante lo que puede ser una revisión desde la memoria y los intereses. Con todo, salta a la vista la desavenencia entre «ingenuidad» y «exactitud» atribuidas a la obra de idéntico artista. Y sin embargo, no son términos excluyentes. De hecho, el término «exactitud» dice bastante sobre qué alcance estético pueda tener esa «ingenuidad»: si la palabra exacta era la apuesta estilística de J. Martínez Ruiz para rescatar la realidad de entre la prosa castelarina, es posible que hablar de ingenuidad en Regoyos implique también aludir a una exigencia de estilo semejante.

Ingenuidad, en efecto, puede traducirse aquí por sinceridad estética, en el sentido de elaboración de un estilo capaz de acercarse a la realidad sin retoricismo. Más allá del tópico sobre la personalidad del pintor, algunos contemporáneos suyos se percataron de que la inocencia técnica de Regoyos era un valor, y un valor conscientemente buscado. Miquel Utrillo[284] o Paul Lafond supieron penetrar el sentido de la factura inacabada que algunos reprochaban a Regoyos, y que otros disculpaban en virtud de la vitalidad que pese al dibujo torpe poseían sus trabajos. El

visiones limpias del paisaje español que ha proporcionado la pintura vasca, en virtud de la ingenuidad propia de sus artistas.

283 *Valencia. Madrid*, *op. cit.*, 1998, p. 293.

284 Bajo el pseudónimo de A. L. de Barán, Utrillo afirmaba con ironía hacia el academicismo que Regoyos pintaba «abigarradas manchas cuajadas de talento [...] para que las explotaran otros más hábiles». Vid. «Arte Nuevo. Darío de Regoyos», *Luz* (primera semana de diciembre, 1898), p. 86.

crítico francés lo explica muy bien: si a la Academia correspondían el dibujo, el acabado y la manera, Regoyos militó en el color, lo inacabado y lo esencial. Con su modo de resolver una imagen en «unas cuantas rayas y basta»[285], con sus cuadros «demasiado abreviados», el pintor huía «de la habilidad, de la destreza en la pincelada, de la complacencia en la ejecución»[286] que caracterizaban a la pintura de historia o a los epígonos del fortunyismo. El resultado es una pintura que se acerca a la realidad sin los anteojos de la épica o del empaque, y que con sencillez salva un momento de belleza en las realidades más humildes o incluso miserables[287].

---

[285] Paul Lafond, «Darío de Regoyos», *Museum*, vol. II, nº 8 (agosto 1912). Cito por *Darío de Regoyos*, op. cit., pp. 37-42, p. 41.

[286] Ibíd., p. 37.

[287] Ricardo Gutiérrez Abascal explica magistralmente el logro estético y ético de Regoyos, que como buen postimpresionista, utiliza la luz para encontrar el alma de las cosas que pinta: «Por eso reparaba poco Regoyos en la belleza formal del paraje que pintaba. Porque todas las cosas —parecía querer decirnos en esos lienzos— tienen sus momentos de gracia y hermosura; aun las más hediondas y repulsivas en ciertas ocasiones se trasfiguran por la magia de la luz. Ved ese hacinamiento de casuchas derrengadas, llenas de lacras y porquería que se cobijan, como leprosas, al socaire de un montañón. Su desvalimiento y miseria son repulsivos. Pero esperad a que nazca la aurora en el desolado paraje en que se asientan o que llegue el crepúsculo vesperal con la luz anaranjada y violeta: entonces, lentamente, por la aridez de sus flancos desconchados comienzan a asomar las más exquisitas tonalidades, las flores no las tienen más bellas. Avanza el crepúsculo y los colores se acrecientan y avivan; un cristal arde en fulgores centelleantes; luego, es como si un fuego interno, un fuego transfigurador, hiciese hogar y brasero en el interior de las casas y estas se hicieran transparentes: ¡es el alma ardentísima de aquella ruindad, que solo en la llegada de la noche se manifiesta!». Vid «Nuestro pintor franciscano. Darío de Regoyos», *España*, 43 (18-XI-1915). Sobre la ausencia de sentido épico en la pintura del asturiano, véase también Valeriano Bozal, *op. cit*.

Azorín no podía menos que comulgar con ese tratamiento de lo real. A la altura de 1908 el escritor llevaba ya mucho tiempo trabajando en una lengua literaria que se aproximase a la realidad brindándola diáfana y viva al lector. Por diafanidad no debe entenderse aquí una imposible ausencia de estilo, sino la capacidad de acoger las cosas en la palabra sin que el peso de esta mate su vida: el antimodelo en este caso es la prosa castelarina, cuyo período rimbombante asfixiaba cualquier atisbo de verdad que el mensaje pudiese transmitir, cuando no envolvía en retórica el vacío más absoluto. Sinceridad y sencillez, por tanto, fueron las consignas desde bien temprano: el J. Martínez Ruiz que en *Bohemia*, todavía con filia naturalista, había acudido a Paul Alexis para desear una expresión «simple..., et d'une clarté de cristal»[288], pugnaba ya por un acercamiento antirretórico a las cosas. Un poco después, el escritor que prologaba *Artistas levantinos* y veía en el paisaje un género intocado por la Academia y disponible para la experimentación, imitaba el ademán de los mejores pintores de su época. Y el novelista que veía en los borrones desmañados del Greco un ejemplo de sinceridad estilística podía ver otro tanto en lo supuestamente inacabado de Regoyos.

A finales del XIX, de hecho, lo inacabado se convirtió en un valor estético para la nueva generación. La teoría baudelairiana sobre el color y la expresividad del apunte[289] fue fundamento para que lo esbozado se

[288] En *OC*, t. I, p. 291.

[289] En *El pintor de la vida moderna* (1863), Baudelaire aprecia en los dibujantes su capacidad para captar con gran rapidez lo esencial de una escena o una figura, plasmadas mediante un trazo sintético, frecuentemente inacabado y elíptico,

convirtiese en sinónimo de fuerza y sinceridad. Si la crítica establecida decidió calificar lo inacabado de impericia infantil para el dibujo, los nuevos insistieron orgullosamente en apreciar esa inocencia técnica, y la llamaron ingenuidad, sinceridad o transparencia. Azorín no es ajeno a ese discurso, que además traslada al terreno literario. Si lo acabado en pintura era asociable a la manera enfática de la pintura académica, qué mayor desprecio respecto al género y su énfasis que el de Azorín: prosa decimonónica y Academia pictórica son para él sinónimo de grandilocuencia vacía. El paralelo entre ambas manifestaciones artísticas de la Restauración es recurrente en la obra azoriniana: comienza a principios del XX y se extiende hasta los años 40[290].

---

pero de intensa expresividad. Por otro lado, en sus *Curiosidades estéticas* (1868), Baudelaire declara la incompatibilidad entre la dedicación del pintor al dibujo y su atención al color. Uno y otro se excluyen; pues cuando el artista intenta trasladar al lienzo efectos atmosféricos o musicales, el dibujo debe sacrificarse en beneficio del conjunto. Por su parte, Baudelaire prefiere a los grandes coloristas que «descuidan» la línea en favor del movimiento y de la armonización de grandes masas cromáticas, como su admirado Delacroix (véanse especialmente «El color» y «Éugene Delacroix» en *Curiosidades estéticas* (Lorenzo Varela, ed.), Barcelona, Júcar, 1988, pp. 43-48 y 49-68). Martínez Ruiz había leído los ensayos y críticas de arte de Baudelaire en la edición de las *Curiosités Esthétiques* que compró en Valencia (París, Alphonse Lemerre Éditeur, 1890).

[290] Pueden encontrarse otras referencias en «Five o'clock tea», *ABC* (11-IX-1905), donde los pintores del Museo Moderno aparecen como ejemplo de mala pintura (recogido en *En lontananza,* op. cit., p. 270); «Bien Venido», *ABC* (24-I-1910), que alude a Casado del Alisal como representante de la pintura gestual y vacía de la Restauración; «Andanzas y lecturas. Las obras de Giner», *La Prensa* (13-III-1916), donde se ve a los pintores del último tercio del XIX plasmando en pintura la retórica de toda otra expresión cultural del período; y la «Aproximación a Maragall» puesta al frente del libro del poeta catalán, *Los vivos y los muertos* [Barcelon, Destino, 1946], que incluye la pintura de historia entre los ingredientes de la atmósfera en que se criaron los escritores del fin de siglo.

Para entender la posición que Azorín hace ocupar a Regoyos frente a los pintores de los años bobos debe enfocarse el análisis en la crítica de un retoricismo que encubre, según el escritor, una falta de espíritu. Así, en «El Museo Moderno. Diálogo ético», el género académico más característico de la segunda mitad del siglo XIX, la pintura de historia, queda reducido a «anodino» manual de «escenas teatralescas, falsas, aparatosas»[291] en que reyes y guerreros recuerdan muñecos de cera. En *La voluntad*, el género no sale mejor parado: Yuste incluye a los «pintores teatralescos» de la Restauración entre los representantes de un período carcomido por los rimbombos: la pintura de la época es una nota más en el concierto desafinado de «políticos discurseadores y venales, [...] periodistas vacíos y palabreros, [...] dramaturgos tremebundos, [...] poetas detonantes»[292]. En 1905, Azorín ratifica las opiniones de J. Martínez Ruiz explicitando el «paralelismo fatal, lógico» que existe entre «la oratoria de Martos» o «los lirismos de *El gran galeoto*» y *La expulsión de los moriscos* de Emilio Sala o *La conversión del duque de Gandía* de José Moreno Carbonero. Junto a la afectación, el escritor advierte otra vez la frialdad insulsa de la pintura académica y la rigidez deleznable de los personajes en la pintura de historia[293]. En 1908, un mes después de publicar «Las pinturas de Regoyos», Azorín

---

[291] *La Correspondencia de España* (6-IV-1902).

[292] *Op. cit.*, p. 112.

[293] «En el Museo. La hora de todos y la fortuna con seso», *España* (11-I-1905). Recogido en *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General, 1944, pp. 207-213 y en *OC, op. cit.*, t. VII.

identifica la oratoria de la segunda mitad del siglo XIX con la creación pictórica del mismo período[294].

El ataque a la pintura académica, y particularmente al género histórico, constituye el antimodelo frente al que resalta la búsqueda de autenticidad de la nueva generación artística, de la que Regoyos sería paradigma: su obra está mucho más cerca de la realidad que la todos los pintores campanudos del academicismo decimonónico. Si, como afirma Ramón Gómez de la Serna, Azorín «fue el primer inventarista serio, el que nos regaló de nuevo la realidad, el que puso una atención nueva en el teatro de España»[295], la sintonía con la «exactitud» encerrada en la «ingenuidad» de Regoyos es explicable. Porque esa ingenuidad, frente a la manera bien estudiada pero insustancial, es la garantía de su antiacademicismo y, consiguientemente, de su talento para inaugurar un lenguaje artístico plenamente moderno, empresa estética paralela a la azoriniana.

Regoyos aparecería entonces como otro faro de la modernidad, a la manera baudelairiana. Cuando pasados los años Azorín rememore al pintor, lo definirá como precursor del cambio estético de fin de siglo. En «Pintores españoles. Inquietud» (*ABC*, 26-XII-1928), el nombre del asturiano surge junto a los de Casimiro Sáinz y Joaquim Mir, miembros de «una religión» gracias a la cual «ha podido caminar la estética». En el

---

[294] «Impresiones parlamentarias. La nueva oratoria», *ABC* (15-V-1908).

[295] *Azorín*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1957[3], p. 17.

contexto de una reflexión sobre Van Gogh y el riesgo de que el «esfuerzo terrible y cotidiano» quebrante la sensibilidad del artista (Sáinz perdió la razón, Mir estuvo internado dos años en un psiquiátrico), Regoyos llega a la memoria del articulista como otro de los «grandes y desesperados luchadores». El ambiente propicio a su «combate» —al de todos los pintores— es nuevamente el de la soledad y el silencio, tanto en el sentido literal como en el que alude al rechazo del público: «Todos esos pintores, de Van Gogh a Regoyos, han vivido desconocidos, befados». Solo su fe, de la que han sido sacerdotes, los ha hecho insistir en su trabajo. Escarnecidos al modo de los santos bohemios de Martínez Ruiz, todos ellos son referentes de la capacidad de sacrificio necesaria para encontrar un nuevo lenguaje artístico (el del paisaje, en los tres casos). A cambio, todos ellos forman parte de la vanguardia pictórica, lo que para Azorín equivale a decir de la vanguardia estética: como afirma el escritor, muy consciente del fenómeno, desde finales del XIX la pintura ha sido el ariete que ha abierto los caminos de la modernidad, dejando paso luego a la poesía y la novela. Entre los modelos de Azorín, Regoyos forma, junto al Greco, en ese ejército de pintores baudelairianos que han iluminado las posibilidades de la creación artística, no solo en su propio campo, sino también en el literario.

II. 2. Azorín e Ignacio Zuloaga: evolución crítica (1902-1917)

La contrafigura de la silenciosa profesión de fe de Regoyos aparece en los artículos de Azorín dos años más tarde, cuando el escritor interviene en la polémica Zuloaga. A la altura de 1910, los éxitos del pintor eibarrés en el extranjero le parecen a Azorín prueba de su insinceridad artística, y este enfoque —el que contempla la relación entre escritor y pintor desde los tópicos de la pureza sentados por la narrativa de artista—, aporta explicaciones complementarias a las ofrecidas en el terreno ideológico para entender la particular posición de Azorín en lo más agudo de la polémica. Ahora bien, la postura azoriniana respecto a la pintura de Ignacio Zuloaga se ha descrito hasta el momento sin detenerse suficientemente en los pormenores y motivos de sus cambios ante la obra del pintor. La historia del arte se ha guiado, como por otra parte es lógico, del deseo de aclarar los términos de la llamada «cuestión Zuloaga» (1910-1917), mantenida durante un período particularmente polémico de la recepción crítica e ideológica del eibarrés. Por ese motivo, las contribuciones al debate de los escritores de la época se han recogido más bien como herramientas para comprender la estética del pintor, y no tanto como instrumentos con los que iluminar el pensamiento y la obra literaria de cada uno de ellos. Ha habido interés, no obstante, en analizar las intervenciones de los escritores como exponente de sus respectivas posiciones ante el problema de España; sin embargo, la necesidad de

contemplar el conjunto ha limitado la profundización en los idearios particulares.

En el caso concreto de Azorín, los estudios han atendido especialmente a los artículos de 1910 y 1912 para explicar que, tras un inicial rechazo por parte del escritor, este acabó por admirar la obra del pintor eibarrés. Las ideas de Azorín sobre la cuestión se han expuesto correctamente; pero al no estar enfocado en el escritor, el análisis de la postura azoriniana es meramente descriptivo y despierta preguntas que no contesta. Entre alguna de ellas, qué sucede con otros períodos (previos y posteriores) en que el escritor opinó sobre Zuloaga o qué relación existe entre la ética estética de Azorín y el disgusto o la adhesión ante la obra del pintor. Responder a esas preguntas implica mostrar una variabilidad todavía más compleja en las opiniones de Azorín y entender que los vaivenes azorinianos respecto a Zuloaga no son arbitrarios, sino que en cada caso existen posicionamientos estéticos y circunstancias históricas que los explican.

En cuanto a los estudios centrados en Azorín, o bien exploran aspectos parciales de su relación con el pintor, o bien ofrecen la secuencia de los cambios azorinianos sin entrar en un análisis de su causas. De este último tipo, y de las más completas, son las consideraciones de Gayana Jurkevich en *In Pursuit of the Natural Sign*, donde se describe el panorama de la recepción azoriniana de Zuloaga desde 1904 a 1945, indicando las variaciones que se producen a lo largo de esos años y algunas de las

influencias zuloaguescas que podrían sospecharse en la obra del escritor. La descripción de Jurkevich es abarcadora, dedica atención suficiente a la postura antizuloaguesca de Azorín y ensaya una interpretación de los motivos por los que los hombres del 98 —y finalmente hasta el alicantino, con fervor de converso— pudieron sentirse afines a la pintura del vasco. Sin embargo, faltan en ella algunos momentos de la relación Azorín-Zuloaga, y si bien algunos de esos vacíos cronológicos tienen importancia menor para una conclusión global (así, los de las primeras menciones del pintor en 1902, o alguna otra ocasional en 1905), otros son fundamentales para comprender bajo qué circunstancias y desde qué descubrimientos por parte del escritor se va construyendo su progresiva aceptación de Zuloaga.

Mención aparte merecen estudios parciales como el de Pascale Peyraga sobre la relación entre el retrato que Zuloaga le pinta a Azorín en 1941 y la obra de este último[296], que reconoce las reticencias residuales que el escritor experimentaba ante el pintor todavía antes del exilio y vincula la posibilidad y las características formales del retrato a la evolución estética del escritor. En esa línea, el análisis que aquí sigue se detendrá en los momentos obviados de la recepción azoriniana del eibarrés con objeto de que el detalle cronológico ayude a establecer una adecuación entre las adhesiones o rechazos azorinianos y las principales

[296] «Le portrait d'Azorín par Zuloaga: le sujet égaré dans un miroir à deux faces», en Pascale Peyraga (dir.), *Los retratos de Azorín. En la encrucijada de unas subjetividades*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2008, pp. 99-120.

etapas de la pintura del vasco. Asimismo, una serie más documentada de estas aportaciones azorinianas permitirá conocer qué vicisitudes críticas y qué episodios biográficos incidieron en la aproximación a la obra zuloaguesca. Por otro lado, la exposición de las ideas azorinianas sobre Zuloaga se llevará a cabo desde un enfoque interpretativo, que ponga en paralelo las opiniones sobre el pintor vasco con las ideas del escritor sobre la creación estética. El objeto último de todo ello es mostrar la coherencia existente entre el pensamiento estético de Azorín y cada uno de sus posicionamientos respecto a Ignacio Zuloaga.

II. 2. 1. Zuloaga de oídas

Disponiendo del mayor número de referencias posible, lo primero que sorprende en el conjunto de la recepción azoriniana es la disparidad en las valoraciones hacia Ignacio Zuloaga. Tanto es así que son esos mismos vaivenes los que permiten establecer hasta tres épocas en dicha recepción crítica. La primera de ellas comprende los años de 1902 a 1905, durante los cuales pueden espigarse alguna dedicatoria y unas pocas menciones admirativas, además de contar con la asistencia de Azorín al banquete celebrado en Madrid en honor del pintor vasco (1904). En 1905 cesan las referencias, que no reaparecen hasta 1910, y en esta ocasión para poner de manifiesto el rechazo del escritor ante la visión de España que Zuloaga presenta en sus cuadros, visión que Azorín juzga mediatizada por la mirada europea y excesivamente condescendiente

con ella, y que llega a tildar de «falso casticismo» reaccionario. Los cuatro artículos publicados en *ABC* con motivo de tales críticas, y en lo más tormentoso de la polémica Zuloaga, constituirían el corpus de una segunda y breve época, que se extendería hasta 1912. Ese año aparecen en *ABC* otros dos artículos que, sorprendentemente, defienden la interpretación zuloaguesca de España, así como la suficiencia estética del pintor. Se inicia así una tercera etapa de admiración hacia el eibarrés que se prolongaría hasta las últimas referencias de 1960. Este período tendría dos hitos: uno en 1917, con la definitiva identificación estética que supone para Azorín la contemplación de las *Viejas casas segovianas* en el estudio de Zuloaga; otro durante el exilio parisino y los años 40, período en que se afianza la amistad entre ambos.

Al pronto, la primera de estas épocas supone un verdadero incordio para comprender la actitud azoriniana. Es explicable pasar de un rechazo inicial (1910) a una posterior aceptación (1912 en adelante). Lo sería incluso a la inversa. Es chocante, sin embargo, que de la admiración primera (1902-1905) se pase al repudio y dos años después se vuelva al elogio. Una posible explicación de estas contradicciones contempla la posibilidad de que al principio J. Martínez Ruiz no haya considerado la obra zuloaguesca desde su propia experiencia estética; sino desde las valoraciones de otros miembros de la gente nueva, y en concreto, desde las de Ramiro de Maeztu. Repasando las primeras alusiones a Zuloaga que aparecen en la obra azorinina, es fácil reparar en su brevedad e incluso, si se tienen en cuenta algunos avatares

profesionales, en su carácter circunstancial. La secuencia cronológica es la siguiente: en «El Museo Moderno. Diálogo ético» (*La Correspondencia de España*, 6-IV-1902), Martínez Ruiz menciona a Santiago Rusiñol e Ignacio Zuloaga como valores de la modernidad artística que todavía no son aceptados por el gusto imperante y academicista; pero «que serán de todos dentro de veinte años». El 30 de septiembre de 1904, Azorín publica en *España* una estampa que con el título de «Fantasías y devaneos. Los toros» dedica «al pintor Zuloaga» (y que así pasará al volumen de 1905, *Los pueblos*). Poco después, el 13 de diciembre, Azorín asiste al banquete que la gente nueva celebra en Lhardy en homenaje al pintor vasco. Dos años más tarde, el 31 de octubre de 1905, aparece en *ABC* «Los Maeztu», donde Azorín afirma que los pintores del norte de España, entre los que destaca a Darío de Regoyos e Ignacio Zuloaga, han devuelto a la pintura española «lo que desde el tiempo de Goya había desaparecido: *espiritualidad* y *energía*».

Dadas las publicaciones en que aparecen estas credenciales, así como el círculo literario y artístico en que Martínez Ruiz las ratifica, es plausible que entre 1902 y 1905 la opinión del escritor sobre Zuloaga se apoyase en la valoración de Ramiro de Maeztu. Desde luego, el alicantino no había podido ver él mismo las obras del pintor; ya que este no había expuesto nunca en Madrid, y hasta 1907 no se colgarían sus cuadros en Barcelona con motivo de la V Exposición Internacional de Arte. Por otro lado, a excepción de la alusión de 1902 en *La Correspondencia de España*, en las dos ocasiones en que Martínez Ruiz

elogia a Zuloaga, se encuentra Maeztu de por medio: cuando Azorín dedica «Los toros» al pintor, lo hace en la *España* de Manuel Troyano, el mismo diario donde Maeztu publica tres artículos dedicados a la pintura zuloaguesca[297]; cuando presenta a Zuloaga junto a Regoyos como pintores que han recuperado aquello que la pintura española no poseía desde Goya, lo hace al paso en un artículo sobre «Los Maeztu».

Sobre la posibilidad de que Martínez Ruiz haya podido formarse una opinión propia viendo reproducciones de los cuadros de Zuloaga en la prensa del momento, debe tenerse en cuenta que dichas fotografías no comienzan a presentar obras de la etapa castellana hasta 1905, y que no presentarán lo más extremo de esa temática hasta 1908. Dicho de otro modo, las pinturas que Martínez Ruiz ha podido ver en la prensa pertenecen a la etapa andaluza de Zuloaga (1898-1905), mucho más amable, menos bronca que la posterior. *La Ilustración Artística*, por ejemplo, publica reproducciones de *Danza española* (13-VII-1903), *En el palco de la plaza de toros*, *Requiebro picante*, *Gitana*, *Coquetería de gitana*, *La víspera de la corrida* (cuadro que presumiblemente motiva el cuento «Los toros»), *Una corrida de toros en mi aldea* (16-XI-1903), *Un picador* (4-I-1904), *La calle de las pasiones* (19-XII-1904) y *Mis primas* (29-V-1905). Los únicos dos temas castellanos que aparecen en este período, *Bebedores segovianos* (16-IX-1903) y *Alcalde de un pueblo de la provincia de Segovia* (29-V-1905) no son todavía susceptibles de provocar el rechazo que Azorín debió de

[297] Se trata de «Venecia y Zuloaga» (23-VII-1904), «Por Zuloaga» (9-XII-1904) y «En el estudio de Zuloaga» (15-XII-1904).

sentir ante *El enano Gregorio el botero* o *Las brujas de San Millán*, reproducidas en *La Ilustración Artística* el 25 de mayo de 1908.

Para abril de 1910, Azorín ya afirma en «La España de un pintor» que, pese a no tener conocimiento directo de ningún cuadro, sí «ha visto, en cambio, multitud de fotografías que han reproducido publicaciones extranjeras y españolas». Por lo demás, este artículo aparece en *ABC* tras los dos con que Ramiro de Maeztu ha iniciado el debate: «Los asuntos de Zuloaga» y «Europa y España. La cuestión Zuloaga», ambos en el *Heraldo de Madrid* (9-III y 25-III respectivamente). Frente a Maeztu, Azorín niega que pueda existir cuestión alguna acerca de un pintor que no ha expuesto nunca en España y que por tanto es desconocido para el público general. Cuando menos, Azorín está mal informado a este respecto, pues como habrá de advertirle Maeztu en «La visión de Zuloaga» (*Nuevo Mundo*, 28-IV-1910), Zuloaga ha expuesto en Bilbao y Barcelona. No obstante, lo más significativo del artículo azoriniano es lo que atañe a la pregunta de si el eibarrés representa o no en sus cuadros la verdadera España. La negativa de Azorín es diáfana: pese a su amoroso estudio de los clásicos españoles («Velázquez, el Greco, Goya»), Zuloaga presenta su país desde la perspectiva de la España negra creada por Europa.

Aparte el desacuerdo del escritor respecto a lo que Ignacio Zuloaga considera lo esencial de la personalidad nacional, Azorín no puede menos que juzgar el predicamento del pintor en Francia como

resultado de sus concesiones al gusto del público europeo, deseoso de ver en España un país exótico, primario y resistente a la civilización. Si ello constituye para el escritor una ceguera ante la auténtica España, cuando no una traición a su verdadera identidad, en lo que respecta a una ética de artista el comportamiento del pintor no es menos reprochable. En «La España de un pintor», Azorín describe la pintura zuloaguesca como una continuación de la mirada que los escritores románticos franceses han arrojado sobre el país, y señalando el falseamiento de la realidad que implica esa perspectiva, advierte del poco éxito que proporcionaría un reflejo verdaderamente comprensivo de la realidad española. Dado el caso de que un pintor recogiese las «más hondas y sutiles características» de la personalidad nacional «en una serie de obras pictóricas, resultaría que los extranjeros, ni aun muchos nacionales, verían en esos lienzos la verdadera España». [...] Y entonces, ¿cómo lograr ante el extranjero el éxito y la fama de pintor de España?»[298].

II. 2. 2. Zuloaga, pintor impuro

Zuloaga, por tanto, es tan infiel a una realidad nacional como a la necesidad de que el artista se aleje de la aprobación general y busque en soledad su propia ley estética. En estos momentos, el vasco no encaja

[298] El artículo está recogido en *Tiempos y cosas*, *op. cit.*, pp. 197-200. La cita se encuentra en la p. 200.

desde luego en la figura ideal del pintor como artista puro que Azorín venía construyendo desde finales del XIX: a diferencia del Greco o de Regoyos, no es pintor que haya contrariado al público para afirmar su personalidad insobornable. El creador al que Mariano de Cavia había instado a «pintar más para sí y menos para el prójimo»[299] no podía alinearse con la estirpe de los que habían insistido en su verdad artística frente a las críticas del gusto convencional[300]. Menos aun cuando otras voces apoyaban esta visión de un Zuloaga demasiado complaciente hacia el respetable. El mismo Ricardo de Maeztu, defensor entusiasta del pintor desde 1903, lo había caracterizado ese año como hábil negociante en el mercado del arte, gracias al cual había hecho una fortuna considerable. «La nueva pintura española en París y en Bilbao», presentaba a Zuloaga como sagaz adulador del gusto francés, hasta el punto de describirlo en pleno aderezamiento de un modelo para proporcionarle mayor color local:

> El triunfo arguye, además de las condiciones artísticas, habilidad mundana y energía. Zuloaga es también maestro en ambas virtudes. A las veces, la España que refleja en sus cuadros más se acerca a la soñada por los extranjeros que a la que nos muestra la vida cuotidiana. Se cuenta que en cierta ocasión cogió a un pastor de una sierra castellana, le quitó las mangas de la camisa, le remangó el ala del sombrero a estilo camagüeyano, le puso en la mano un rollo de

[299] «Actualidad», *El Imparcial* (14-XII-1904). Se trata de una nota en que Cavia informa sobre el banquete celebrado en Lhardy el día anterior, como homenaje a Zuloaga. El tono del breve es favorable al pintor, aunque ello no obste para que el periodista considere «indiscutible» que Zuloaga se pliega al gusto extranjero.

[300] Nótese que en este sentido Azorín es parcial: solo atiende al éxito de Zuloaga entre el público extranjero, obviando la oposición que el pintor había encontrado desde el inicio de su carrera entre los academicistas españoles.

papeles y le hizo un retrato, que tituló *El poeta de Juarros de Río Moro*[301].

También Regoyos, si bien privadamente en carta a Manuel Losada (4 de mayo de 1903), explicaba que con el fin de colocar cuadros a los burgueses asombradizos, Zuloaga componía sus temas «con más astucia que un gitano prepara un caballo viejo para venderlo en la feria»[302]. Doliéndose de la transformación experimentada por el que había sido su amigo, Darío de Regoyos decía preferir al «Z de antes bohemio simpático y luchador por el arte», y vinculaba el interés de Zuloaga por el negocio económico con la ausencia de autenticidad artística: «yo digo que con astucia y mercantilismo no puede haber arte»[303]. A juzgar por sus artículos de 1910, Azorín suscribe algo parecido. Las declaraciones de Regoyos, de hecho, aportan dos claves que pueden explicar el cambio de opinión que respecto a Zuloaga también ha sufrido el propio Azorín: por un lado, el eibarrés ha dejado de batallar en la estrechez más o menos anónima de la bohemia; por otro, la interferencia del sistema comercial tiene que contaminar necesariamente la actividad artística.

En efecto, si en 1902 José Martínez Ruiz decía admirar a Zuloaga frente al inmovilismo estético[304], si en septiembre de 1904 le dedicaba el

---

[301] *La Lectura* (julio de 1903).

[302] Darío de Regoyos, *Cartas a Manuel Losada, Ignacio y Daniel Zuloaga, Adolfo Guiard y Miguel de Unamuno* (J. Ignacio Tellechea Idígoras, ed.), San Sebastián, Fundación Social y Cultural KUTXA, 1994, pp. 159-161, p. 160.

[303] *Ibid.*, p. 161.

[304] «En el Museo. Diálogo ético», *La Correspondencia de España* (6-IV-1902).

cuentito «Los toros»[305] y en diciembre del mismo año asistía al banquete de homenaje en Lhardy, era simpatizando con la figura del joven ninguneado por el academicismo pero convencido de su propia visión tan fervorosamente que, tal y como lo presentaba Santiago Rusiñol en el restaurante madrileño, un rapto de entusiasmo por el Greco podía llevarlo de su estudio en Montmartre a la iglesia toledana de Santo Tomé en el viaje de una sola noche[306]. Este Zuloaga respondía aun al modelo de pintor silencioso (por silenciado) y sacerdotal (por adorador del arte, según la exaltación ritual que le atribuía el relato de Rusiñol); sin embargo, el Zuloaga de 1910 tiene un nutrido grupo de seguidores entre los artistas franceses de la llamada «banda negra»[307], recibe incienso de

---

[305] «Fantasías y devaneos. Los toros», *España* (30-IX-1904), después recogido en *Los pueblos* (1905) bajo el título de «Los toros».

[306] Al banquete que se celebró el 13 de diciembre de 1904 en honor de Ignacio Zuloaga asistieron entre otros Azorín, Ricardo y Pío Baroja, Eduardo Marquina, Ricardo de Maeztu, José Dicenta, Eliseo Meifrén, Francisco Maura y Aureliano Santa María. Santiago Rusiñol leyó una de las crónicas que años atrás había publicado en *La Vanguardia* describiendo su estancia en París (7-I-1894, recogido en *Impresiones de arte* (1897); véase «El personal», en Santiago Rusiñol, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1956^2, pp. 1807-1811). En dicho artículo relataba el episodio del improvisado viaje de Zuloaga en busca de *El entierro del conde de Orgaz*, así como la adquisición en París de *San Pedro arrepentido* y la *La Magdalena*, pinturas que después se expondrían en el *Cau Ferrat*. Sobre el banquete de 1904, pueden consultarse las noticias publicadas en el *Heraldo de Madrid* (9-XII-1904) y en *El Imparcial* (13-XII-1904), así como Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, p. 55.

[307] Entre ellos se cuentan Lucien Simon, Jacques Blanche, Charles Cottet, André Dauchez, William Laparra o Charles Milcendeau. Luis Bonafoux se refiere a ellos en «Del circo liliputiense» (*Madrid Cómico*, 28-IV-1910). Vid. además Javier Tusell, «La estética de fin de siglo», en *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1998, pp. 17-74, p. 37.

toda la prensa europea[308] y ha dado ya el salto a América: en 1909 ha expuesto en la Hispanic Society de Nueva York, y al comienzo de la polémica prepara su presentación en Buenos Aires[309]. Muy alejado ya de ese silencio con que Martínez Ruiz había investido al pintor en calidad de artista puro, habiendo quebrado el apartamiento social necesario para el laboreo de una sensibilidad estética, Zuloaga pertenecía más bien a la categoría del ruido con la que el escritor había relacionado tempranamente los circuitos artísticos burgueses.

El corolario de todo ello, dada la vinculación que Martínez Ruiz había establecido —vía Schopenhauer— entre ascesis personal y sinceridad estilística, es la sospecha de inautenticidad estética. Desde ella, Azorín se toma la cautela de admitir que Zuloaga es «un excelente pintor» cuya obra testimonia un estudio respetuoso del Greco, Velázquez o Goya; pero recela a continuación de otros influjos presentes en los lienzos que, como el de Rubens, «no tienen relación espiritual con nuestro ambiente y que más bien parecen que están con él reñidos» [310]. A las influencias extrañas se une un «carácter literario» que bebe de la

---

[308] En «La visión de Zuloaga» (*Nuevo Mundo*, 28-IV-1910), Ricardo de Maeztu afirma, por ejemplo, que «no hay crítico de arte que haya alcanzado algún prestigio en Alemania, en Francia, en Inglaterra, en Italia, en Rusia y en los países escandinavos, que no vea en Zuloaga al «pintor de España». Esto no lo escribo a tontas y a locas, sino después de haber invertido tres días solo en ojear los millares de artículos que en todos los idiomas europeos se han dedicado a la pintura de Zuloaga».

[309] Vid. Ramiro de Maeztu, «Europa y España. La cuestión Zuloaga», *Heraldo de Madrid* (25-III-1910).

[310] Azorín, «La España de un pintor», *op. cit.*, p. 198.

mirada europea («desde la señora D'Aulnoy hasta nuestros días, pasando por Dumas y por Gautier», concretará un mes después[311]) y que redunda en un arcaísmo impostado. Aunque Azorín no lo mencione explícitamente, late en «La España de un pintor» la idea de que Zuloaga cultiva el pastiche estilístico, y sugiriendo que así consigue el vasco su éxito y su «fama de pintor de España», establece la consiguiente correspondencia entre insinceridad estética e interés comercial.

De poco servirán las posteriores aclaraciones de Ricardo de Maeztu o de Luis Bonafoux respecto a la relación de Zuloaga con el mercado. El primero, desdiciéndose de su retrato inicial, había defendido al pintor de la acusación de cálculo en marzo de 1910, admitiendo la relación directa entre insinceridad artística y móviles mercenarios, pero desvinculando a Zuloaga de semejante actitud: «Es imposible, materialmente imposible, que el pintor eibarrés ponga el fuego que pone en sus obras si fuera capaz de escoger fríamente sus asuntos, con vistas al mercado»[312]. Más tarde, ya en respuesta a «La España de un pintor», Maeztu afirma que las obras del vasco no complacen al gran público: «no gustan al burgués de Madrid, como tampoco gustan al burgués de París, ni al de Londres, ni al de Berlín»[313]. Bonafoux, por su parte, contesta a Azorín aclarando que los lienzos de Zuloaga y sus seguidores franceses

---

311 «La invasión extranjera», *ABC* (23-V-1910), recogido en *Pintar como querer*, op. cit., pp. 45-49, p. 48.

312 «Los asuntos de Zuloaga», *Heraldo de Madrid* (9-III-1910).

313 Ramiro de Maeztu, «Una cuestión de ojos», *Heraldo de Madrid* (20-IV-1910).

«no son los que tienen mejor salida en el mercado; al menos, se venden más difícilmente que los lienzos que retratan la España de cromo»[314]. De cualquier modo, Azorín vuelve a tildar de inauténtico a Zuloaga: en «Falso casticismo» (*ABC*, 26-IV-10) tacha de «profundamente reaccionario e insincero» el aire arcaizante que atribuye a sus cuadros.

II. 2. 3. Un primer acercamiento

La opinión azoriniana cambia de la mano de una mejor comprensión de la pintura zuloaguesca, propiciada muy probablemente por la aparición en 1911 de «La estética de *El enano Gregorio el botero*», y con toda seguridad por la lectura del estudio que Giulio de Frenzi publica en 1912 bajo el título de *Ignacio Zuloaga*.[315] El ensayo de Ortega deja sentado que, si bien no la única, la de Zuloaga es una de las Españas que existen, tanto más importante por cuanto es temible su potencial destructivo[316]: con ello queda suficientemente dirimida la cuestión de si es real o no el país representado en los lienzos del vasco. No obstante, en lo que atañe a las faltas de Zuloaga con una ética de artista puro y a la subsiguiente insinceridad estilística, es el libro de Frenzi el que ayuda a Azorín a elaborar una perspectiva más matizada del problema. Así lo

---

[314] Luis Bonafoux, «Del circo liliputiense», *Madrid Cómico* (23-IV-1910).

[315] *Ignacio Zuloaga: avec 118 gravures*, Roma, Gaetano Garzoni-Provenzani, 1912.

[316] *El Imparcial*, 20-X y 10-XI. Recogidos en *OC*, Madrid, Revista de Occidente, Alianza, 1983, t. 1, pp. 536-545.

testimonian los artículos «La pintura de Zuloaga» (*ABC*, 27-III-1912) y «La realidad española» (*ABC*, 3-IV-1912).

Llama la atención el notable giro que ha dado en esos textos la caracterización del pintor. El que antes no poseía suficiente independencia como para desoír los reclamos del mercado artístico y la retórica de la España negra tiene ahora «una revolucionaria, una antitradicional individualidad»[317] o «una personalidad fuerte, poderosa, originalísima»[318]. No hay reproches sobre el éxito del artista, e incluso parece que en «La pintura de Zuloaga» Azorín se felicite de que en el extranjero el pintor sea ya «aplaudido y admirado unánimemente». Esta aceptación de la existencia de un espíritu original e independiente en el artista vasco tiene que ver con el libro de Giulio Frenzi que Azorín cita frecuentemente en los artículos mencionados. A este respecto, debe tenerse en cuenta el esbozo biográfico de Zuloaga que traza el historiador italiano, donde el pintor vasco aparece investido de los rasgos sacerdotales tópicos en la narrativa de artista. Así, el surgimiento de la vocación se describe como una «révélation surnaturelle» concedida por el Greco, ante cuyas obras del Prado se exalta el joven Zuloaga «jusqu'une religeuse, trépidante admiration»[319]. Más adelante, Frenzi cita las *Impresiones de Arte* de Santiago Rusiñol para describir al vasco en busca de un estudio parisino donde poder trabajar en el silencio y la

[317] «La pintura de Zuloaga».

[318] «La realidad española».

[319] Giulio de Frenzi, *op. cit.*, p. VIII.

soledad[320], o para caracterizar el entusiasmo de ambos pintores por el Greco como «une foi dont ils se seraient fait les apôtres», lo que los llevaría a estudiar la vida de Theotocopoulos «comme les moines étudient celle de leur Saint Patron»[321].

Silencio, apartamiento y fervor religioso son los valores de la ascesis vital que Azorín ha atribuido a los verdaderos pintores; mediante el retrato hecho por Frenzi el escritor puede reconciliarse con la figura de Zuloaga. Queda no obstante por comprobar el otro polo de la ética del artista: el de la sinceridad estilística. Sobre este punto el crítico italiano no deja lugar a dudas, y de hecho describe la búsqueda zuloaguesca de un lenguaje propio en unos términos muy parecidos a los que Martínez Ruiz atribuyera al Greco en su *Diario de un enfermo*: los del tormento febril del que lucha con la materia para insuflarle, como el diarista en la palabra, «su alma entera»[322]. De forma muy semejante, Frenzi afirma que Zuloaga desea expresar «la vérité de son propre monde intérieur»[323] y que para ello «se tourmente à la recherche d'une expresión personelle»[324]. La «longue élaboration intérieure, pleine d'angoisse, de fièvre et d'anxiété»[325] a que Zuloaga somete sus imágenes antes de llevarlas a la

---

320 *Ibid,* p. X.

321 *Ibid.*, p. XIV.

322 Véase el capítulo I. 5. 2. 2.

323 Giulio de Frenzi, *op. cit.*, p. XII.

324 *Ibid.*, p. X.

325 *Ibid.*, p. XIX.

tela también es comparable al tortuoso camino creador que caracterizaban tanto al Greco como al diarista de Martínez Ruiz. Por añadidura, los apuntes de Giulio Frenzi sobre las tareas preparatorias del cuadro descubren a Azorín un Zuloaga de estética postsimbolista que trabaja de modo parecido al autor de *La voluntad*. En «La realidad española» el escritor repara en que Zuloaga

> no sigue el procedimiento corriente de recoger sobre el terreno apuntes y bocetos del cuadro que piensa pintar; toma numerosos apuntes, sí, pero no son apuntes *gráficos*, sino *literarios*. Su procedimiento es análogo al de un novelista. Luego, Zuloaga, allí en su estudio, repasa su librillo, refresca de este modo la memoria y comienza a pintar. Y lo que pinta Zuloaga es de una verdad honda, íntima, idealmente sugeridora[326].

Es inevitable pensar que a partir de estas informaciones Azorín puede haber establecido un paralelo entre el cuaderno de Zuloaga y aquel donde tiempo atrás Martínez Ruiz recogía todos los detalles de la salida del sol sobre una ciudad para, después de que la memoria hiciese su labor cernedora, elaborar los paisajes de *La voluntad*. La noticia sobre el uso de esta libreta puede leerse en *Valencia* (1941), donde el escritor explica cómo empezó a utilizarla durante su permanencia en la capital levantina, y cómo

> años más tarde, al prepararme a escribir la primera de mis novelas grandes y tener que describir el despertar de una ciudad[327], lo primero que hice fue levantarme mucho antes del alba, subir a un cerro al pie del cual se asentaba la ciudad, e ir anotando, a la luz de una lamparita de bolsillo, todos los pormenores del amanecer, desde

[326] Azorín alude a lo leído en Giulio de Frenzi, *op. cit.*, pp. XVIII y XIX.

[327] Azorín se refiere al inicio del primer capítulo de *La voluntad*.

> momentos antes del alba hasta ya entrada la mañana, pasada la aurora[328].

La sospecha de que el cuaderno de Zuloaga ha podido suscitar en Azorín el recuerdo del suyo se aviva al reparar en el cambio introducido por el autor en «La realidad española» a propósito de las consideraciones de Frenzi sobre las notitas zuloaguescas: si el italiano compara los apuntes del pintor con los de «le carnet d'un reporter»[329], Azorín lo hace con los de «un novelista». Lo esencial de esta semejanza, además, es que el método de ambos responde a la pretensión de que la realidad representada, literaria o pictóricamente, sea el resultado de una «meditación del alma»[330]. Si el joven Martínez Ruiz había aprendido a recoger «en silencio […] las observaciones pacientes» y abordar la tarea creativa después de que «en tu cerebro, tu sensibilidad, esté todo depositado»[331], el eibarrés observa igualmente, documenta y pasa sus apuntes por el filtro de la memoria. Dicho de otro modo, en lo esencial de este Zuloaga que según Azorín «persigue una realidad más honda que la brilladora y aparente, más trascendental, más espiritual»[332], el escritor puede identificar la misma base estética de su trabajo literario. Aunque los resultados son visiblemente distintos —el trazo enérgico, el

---

[328] «Literatura», en *Valencia. Madrid*, *op, cit.*, pp. 160-163, p. 161.

[329] *Op. cit.*, p. XIX.

[330] La expresión es del yerno de Diego Velázquez, Francisco Pacheco, y la utiliza Frenzi en la p. XIII de su estudio para describir los retratos de Zuloaga.

[331] «Literatura», *op. cit.*, p. 161.

[332] «La realidad española».

nervio de los personajes y cierta teatralidad épica de la pintura zuloaguesca no se avienen con la estética del pormenor azoriniana—, en ambos casos hay una realidad cuidadosamente atendida que se acrisola en el seno de una sensibilidad individual.

La condición íntima del arte de Zuloaga queda, pues, garantizada. Ahora puede el pintor vasco ser modelo de los artistas apócrifos de Azorín, apartados del tráfago urbano en la vida modesta de su retiro paisajístico. En «Mayo», que se publica en *Blanco y Negro* el 1 de enero de 1913[333], un pintor que abandona temporalmente Madrid para vivir en el campo cuelga en su casa fotografías de algunos cuadros ajenos: entre ellas figura la reproducción de un Zuloaga[334]. La identificación con el eibarrés no es todavía completa —no lo será, como ha señalado Pascale Peyraga, hasta el exilio[335]—, ya que Azorín todavía ve en el pintor una artificiosidad incompatible con su propia estética; pero se ha producido una primera aproximación que dará lugar a las sucesivas.

---

[333] Consigno aquí la fecha que José García Mercadal le atribuye al artículo en *En lontananza,* op. cit., pp. 161-163. No obstante, al comprobar el *Blanco y Negro* de esa fecha no se encuentra el texto de Azorín.

[334] *Ibid*., p. 61.

[335] *Op. cit.*

II. 2. 4. Aureliano de Beruete

Un nuevo aunque velado reproche a los afanes por el reconocimiento y el ruido periodístico que protagoniza Zuloaga parece ser el que recoge un artículo de 1913, «Aureliano de Beruete»[336], donde Azorín rememora la exposición que Sorolla organizó en su estudio en abril de 1912 para homenajear al paisajista madrileño tras su muerte, en enero del mismo año. Las alusiones al «público reducidísimo» de críticos y literatos entre los que era conocido Beruete, la indicación sobre su escasa concurrencia a las exposiciones y la comparación de su vida apartada con la de «otros pintores contemporáneos suyos» preocupados por el renombre recuerdan las críticas que Azorín había hecho a Zuloaga en 1910. Pero además, el artículo hace consustanciales el modelo vital, la sinceridad de la obra de Beruete y sus logros estilísticos, asintiendo a la visión paisajística del pintor con una conformidad e incluso un sentimiento de identificación que contrastan llamativamente con el repudio de 1910 a la visión zuloaguesca de España.

Como ya sucediera a propósito de Regoyos, el silencio y la soledad del pintor representan en este artículo un problema histórico relativo a la vida cultural española, o más bien a su ausencia. En el caso de Beruete, el

[336] Está recogido en *Tiempos y cosas*, *op. cit.*, pp. 191-196, que a su vez se encuentra contenido en *OC*, VII. No he podido fechar exactamente este artículo, que tampoco recoge Inman Fox en *Azorín: guía de la obra completa*. No es posible encontrarlo en la hemeroteca de *ABC*, *Blanco y Negro* o *La Vanguardia*, ni tampoco dan resultado las búsquedas en la Biblioteca Nacional. A juzgar por su contenido, el artículo se publicó un año después de la muerte de Aureliano de Beruete.

conflicto no radica tanto en la cerrazón académica como en la falta de una red cultural que sostenga la labor y el intercambio creativos. Así, trasladando al terreno pictórico las ideas ginerianas sobre el marasmo cultural en la España decimonónica, el artículo opone la tupida trama artística que en Francia ha hecho prosperar los sucesivos movimientos pictóricos del XIX con el desierto español, donde solo han surgido «unas pocas personalidades, tres o cuatro, grandes, eso sí, pero descentradas, sin ambiente, trabajando en medio de la indiferencia general»[337].

Ahora bien, ese aislamiento del pintor también remite, como sucederá posteriormente en los artículos sobre el desconocido en Mallorca, a las condiciones que posibilitan la autonomía estética y, por tanto, el auténtico logro artístico. A este respecto, la despreocupación por el éxito y el gusto del público aparecen como necesarias para construir un espacio de independencia en el que el pintor encuentre su propio lenguaje, lo que hará posible que emerja una visión sincera de la realidad que desea representar. De ese modo, vida silenciosa y entrega ferviente a la obra van ligadas en «Aureliano de Beruete» a un trabajo paisajístico que sí consigue reflejar el espíritu de las tierras castellanas. Aquel «gran amor de nuestras cosas» que Azorín le negaba en 1910 a Zuloaga en «La España de un pintor» se le reconoce aquí a Beruete, de quien no se puede sospechar «falso casticismo» en la medida en que las características de su biografía hacen plausible que su «amor a la tierra castellana»[338] se haya

[337] *Op. cit.*, p. 195.

[338] *Op. cit.*, p. 195.

elaborado «poco a poco» hasta dar en una «plena posesión de su técnica y de su idea»[339] y al margen de las aprobaciones ajenas.

Hasta tal punto Beruete «pintaba para sí», que según el artículo la muestra de 1912 ha sido para muchos un sorprendente encuentro con la evolución completa del artista. Para Azorín, en cualquier caso, ha sido la oportunidad de ratificar la coherencia entre desasimiento existencial y logro estético. Descrita como una epifanía —«una explosión de viva luz», un momento excepcional «a lo largo de la monotonía de la existencia»—, la exposición ha permitido comprobar que «la belleza de la obra iba allí espiritual, inefablemente unida a la nobleza, la delicadeza, el silencio discreto de una vida»[340].

La puya a Zuloaga se desliza cuando el artículo compara el desasimiento de Beruete con la actitud de otros pintores «que no pueden vivir […] sin el estrépito de la Prensa; no pueden vivir sin reclamos, sin artículos, interviús, hipérboles y elogios». Todavía más concretamente, el artículo señala que «algunos se desviven por que les inviten a recepciones y fiestecillas aristocráticas»[341], comportamiento del que muy bien podían ser ejemplo las relaciones de Zuloaga con los representantes de la nobleza que le encargaban los retratos.

---

[339] *Op. cit.*, p. 192.

[340] Loc. cit.

[341] *Op. cit.*, p. 191.

Es llamativa, además, la aquiescencia del articulista con la interpretación del paisaje español en manos de Beruete, frente a la reticencia azoriniana a considerar legítima la imagen de España representada en la obra zuloaguesca. Beruete, al que el artículo considera «de los más grandes pintores españoles contemporáneos»[342], habría conseguido forjar una visión de las tierras castellanas que expresa «el alma del paisaje» gracias a «ese grado de simplificación»[343] estilística que Azorín admiraba en el último Velázquez —el de *Mercurio y Argos*, por ejemplo[344]— y que contrastaba vivamente con la teatralidad y la tensión trágica de los cuadros de Zuloaga.

La ekphrasis del cuadro que Azorín ha comprado —y que se conserva en la Casa Museo de Monóvar (fig. 2)— refrenda los logros del pintor. Se trata de un paisaje de los alrededores de Madrid cuya simplificación estilística posee una potencialidad expresiva que las palabras del articulista van a desentrañar. El cuadro llegará a convertirse en un serie impresionista completa en virtud de las sensaciones que ante él experimenta el contemplador, a las que contribuyen sus conocimientos

[342] Loc. cit.

[343] *Op. cit.*, p. 195.

[344] Vid. «El problema teresiano», *ABC* (22-III-1910; recogido en *Leyendo a los clásicos*, dentro de *OC*, VII), donde Azorín vincula el estilo de Teresa de Ávila con la depuración formal del último Velázquez, propia del *Mercurio y Argos*. También los artículos «Leopoldo Alas», *La Vanguardia* (19-VIII-1910) y «Leopoldo Alas», *ABC* (18-XII-1912; recogido en *Clásicos y Modernos*, dentro de *OC*, III) se fundamentan en la comparación con el último Velázquez para describir la etapa final de Clarín. Al mismo recurso recurriría Azorín respecto a Menéndez Pidal años más tarde, en «Piedra Blanca. Don Ramón Menéndez Pidal», *Ahora* (25-X-1934; recogido en *Dicho y hecho*, 1957).

históricos y críticos tamizados por una acusada sensibilidad estética. Así, la descripción comienza alineando a Beruete con los intereses paisajísticos de Velázquez y Goya, en cuyas obras había visto Giner las primeras representaciones del cielo madrileño y la sierra del Guadarrama. El tópico, que se aúna en los textos institucionistas al del color azul de la montaña vista desde la corte, había comenzado a aparecer en los artículos de Azorín en 1907[345], y aquí encuentra una referencia contemporánea en Beruete. Lo que sigue es una exposición del esencialismo al que Beruete ha llegado al final de su producción: el pintor lleva al lienzo las líneas fundamentales del paisaje que quiere representar, el cual queda organizado en los planos básicos que lo constituyen, dispuestos en fajas horizontales de color:

> La limpidez del cielo de Madrid, la diafanidad de estos horizontes de la altiplanicie manchega, nadie las ha trasladado al lienzo, después de Velázquez y de Goya, como Aureliano de Beruete. […] Este lienzo lo llena todo, irradia luz sobre todas las cosas. […] representa una ladera verde en los aledaños de Madrid; más lejos aparecen unas casas rojizas; entre ellas un enhiesto chopo. Al fondo, la centelleadura zarca del Guadarrama. Y por encima de todo el cielo, un cielo de un azul pálido, ténue.

[345] Vid. «El paisaje en España», *Blanco y Negro* (23-II-1907; recogido en *En lontananza*, op. cit., pp. 152-154), «Las montañas», *ABC* (7-IX-1909) o «Pi y Margall» (*La Vanguardia*, 23-XII-1910, compilado en *Varios hombres y alguna mujer*, 1962). La alusión a los fondos de paisaje de Velázquez y Goya volvería en 1916 en los artículos de homenaje a Francisco Giner y la labor que desempeñó el institucionismo en el descubrimiento y la valoración estética del paisaje castellano: «Andanzas y lecturas. Las obras de Giner», *La Prensa* (13-III-1916) y «Andanzas y lecturas. Días de veraneo», *La Prensa* (3-IX-1916). En 1917 el tópico reaparecía en *El paisaje español visto por los españoles* (tanto en el prólogo del libro como en «El Bierzo»), y posteriormente lo haría en «Una España superficial», *La Prensa* (18-VII-1929) (recogido en *La amada España*, Barcelona, Destino, 1967, pp. 102-108) o «Los pintores», *La Prensa* (15-XII-1940).

> El paisaje está tomado en una mañana de invierno: una de esas mañanas claras y radiantes del invierno madrileño. Y de tal modo vive este pedazo de lienzo, que a cada hora del día va cambiando la luz del paisaje con la luz real que entra por las ventanas; en poco más de medio metro de tela amanece y anochece como en el mundo real.

En su simplicidad, la fórmula pictórica del último Beruete recoge las estructuras que fundamentan el paisaje, aquellas sin las cuales ya no sería posible su representación. Azorín repara en esta economía de recursos y extrae de ella una expresividad máxima cuando la insiere en la temporalidad del cuarto donde se encuentra el lienzo. Así, a la luminosidad de la pintura se le superpone la luz que entra en la habitación y que va completando el paisaje —*desideratum* del impresionismo— a cada hora en que lo contempla el espectador. De este modo, se logra virtualmente una serie como las que Monet había realizado tomando como pretexto la catedral de Rouen o el estanque de Giverny[346], con la ventaja de que en este caso, y como milagro de síntesis, la serie está secretamente contenida en un solo cuadro.

[346] «Andanzas y lecturas. El Greco», *La Vanguardia* (6-V-1913), compilado en *Pintar como querer*, op. cit., pp. 71-77.

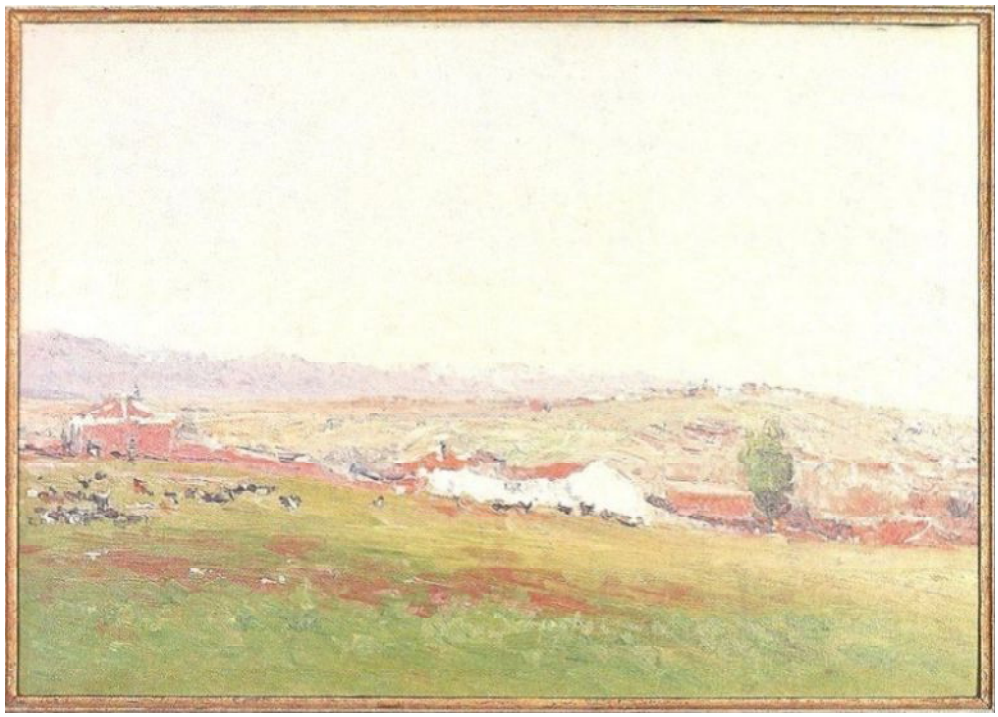


fig. 2. - Aureliano de Beruete, *Alrededores de Madrid*, c. 1904. Óleo sobre lienzo. Casa-Museo Azorín, Monóvar (Alicante).

II. 2. 5. La visita al taller de Ignacio Zuloaga

En 1917 y tras el homenaje que la crítica y la intelectualidad española han hecho al pintor en un número monográfico de la revista *Hermes*[347], Azorín declara ya la perfecta sinceridad estilística de Zuloaga, así como la candidez de su sensibilidad creativa. Esta actitud tiene sus raíces en el intento descrito en el capítulo II. 2. 2 de comprender la obra zuloaguesca desde una aproximación crítica más documentada, mediante la que Azorín ha podido descubrir algunos territorios comunes con el pintor; pero se afianza con ocasión de una visita al taller del

[347] *Hermes*, nº 8 (agosto 1917).

eibarrés en Zumaya de la que da testimonio «Andanzas y lecturas. Una visita a Zuloaga». En el artículo, que se publica en *La Prensa*, el 2 de diciembre de 1917, el escritor llega a afirmar que se encuentra ante «uno de los artistas más sinceros de nuestra historia», y vincula dicha sinceridad al carácter vasco, apoyándose para ello en el estudio que Juan de la Encina le ha dedicado a Zuloaga en *Hermes*: «El vasco es un ser candoroso e ingenuo». El discurso azoriniano ha cambiado tanto, que define a Zuloaga en los mismos términos con que podía referirse a Regoyos en 1908: afirma el escritor que Zuloaga ha encarado la realidad castellana «candorosamente, como un niño». Es más, Azorín se enmienda la plana a sí mismo con manifiesta ironía, negando la validez de los reproches que había hecho a la pintura zuloaguesca en los artículos de 1910: «Y de este modo su pintura, que se ha tachado por algunos de artificiosa y extranjerizada, es, al mismo tiempo que la más española, la más honrada y la más sincera».

Lo singular de los artículos que Azorín dedica a Zuloaga a partir de 1917 es que la pureza del eibarrés no se manifestará tanto mediante su apartamiento del éxito —cosa difícil, dado su indiscutible prestigio público— como a través de lo que en adelante será un tópico en las reflexiones azorinianas sobre la pintura: el del taller, espacio donde el pintor traduce materialmente sus gustos estéticos y, frente a la inmovilidad del trabajo del escritor, despliega físicamente su actividad intelectual. Así, Ignacio Zuloaga no será artista puro en el mismo sentido que Joaquim Mir y Casimiro Sainz entre los españoles, o William Turner

entre los extranjeros, pintores cuyo retiro a la Naturaleza testimoniará la necesidad de encontrar un estilo genuino al margen de crítica y público. El desasimiento y la sinceridad del eibarrés, en cambio, se traslucirán en la sobriedad de su estudio de Zumaya, rasgo asimilable al franciscanismo y síntoma de la transformación histórica que en el cambio de siglo desnudó los talleres cuando la retórica arqueologizante de la pintura de historia dio paso a las búsquedas pleinairistas. Antes de abordar este aspecto, sin embargo, es necesario atender a otro capítulo importante en la serie de los artistas puros: el del encuentro con el pintor anónimo que inicia su camino solitario en la isla de Mallorca, figura con la que Azorín elaborará un retrato en el que espejarse a lo largo de toda su biografía.

II. 3. Ética e impureza en el campo literario: el pintor desconocido en Mallorca (1911-1946)

II. 3. 1. Proemio: una diatriba contra el periodismo español, 1909-1912

La aparición en 1911 del primer artículo sobre el joven pintor del camino de Sóller[348] está precedida por un periodo de notable producción en torno a lo que Azorín considera un momento decisivo de crisis en el

[348] «En la lejanía. Recuerdos de Mallorca», (*La Vanguardia*, 12-IX-1911).

periodismo español. El análisis de las reflexiones del escritor a este respecto es relevante para comprender la construcción idealizada del pintor, por cuanto muestra que los valores atribuidos al creador plástico se juegan, de nuevo, en el seno del debate que Azorín mantiene con las determinaciones del medio periodístico y literario. Dichos valores, alimentados en este período por las ideas de Nietzsche y Carlyle, son la respuesta de la autonomía literaria a los condicionamientos de la estructura periodística, y en la medida en que tales valores se ven limitados en la práctica del periodismo —necesaria de todos modos para el proyecto intelectual de Azorín—, se acrisolan en una identidad ficticia que por ser tal los puede asumir con toda su pureza. Asismismo, el estudio de este corpus sobre el periodismo revela las contradicciones cada vez más acusadas entre las que se va construyendo la posición de Azorín como escritor, contradicciones que modifican la relación del mito del pintor puro con el resto de la obra azoriniana y con la identidad misma de su creador.

De 1909 a 1912, hasta quince artículos cuyo grueso se publica en *ABC* aunque también en *Diario de Barcelona* y *La Vanguardia* describen un circuito cerrado de dependencias entre prensa, economía, innovaciones tecnológicas y público de masas que excluye la autonomía de la crítica: el espacio de esta, como el del arte verdadero, es el de una solitaria impopularidad que debe defenderse con firmeza. No hay independencia sino al margen. Esta marginalidad, sin embargo, ya no está señalada por los estigmas de la bohemia ni se mira en los mártires de Jusepe Ribera;

sino que implica la soledad de unas élites culturales más o menos desahogadas a cuyo cargo queda la construcción del canon literario. No debe olvidarse que, a estas alturas, para Azorín la prensa no es solo el vehículo de la demagogia parlamentaria o el exprimidor de las energías creadoras; sino también la plataforma tanto de su apoyo al gobierno conservador como de su lectura renovadora de los clásicos: la interferencia de intereses espúreos en ambos terrenos serán el caballo de batalla de las consideraciones azorinianas sobre el periodismo. De este modo, si a principios de siglo la reflexión sobre la penuria periodística se centraba en los problemas de la supervivencia material y el agostamiento creativo, entre 1909 y 1912 el enfoque se ha intelectualizado. No obstante, el fastidio del escritor ante un periodismo que genera ruido y con ello encubre la realidad es el mismo: si a finales del XIX, el retrato de los periodistas en *Charivari* mostraba al movimiento literario español como un garabato del francés, los artículos de este período no arrojan un balance más halagüeño.

También coincide en lo fundamental el diagnóstico de esta época: como ya ocurriera en *El alma castellana*, el proyecto crítico que la Ilustración había desplegado en el periodismo moderno lleva en sí mismo el germen de su perversión. En la obra de 1900, J. Martínez Ruiz citaba a Lorenzo Hervás para mostrar que en las gacetas dieciochescas «el interés de partido y la utilidad pecuniaria de los anónimos y de los libreros son los polos en que estriba la noticia y crítica de los libros», apuntando así al origen de un problema que J. Martínez Ruiz

consideraba de su propia época: «y hay que darle ahora la razón al abate»[349]. Del mismo modo, en los artículos de 1909-1912 queda sentado que la autonomía de la crítica está impedida por la propia trama económica que sostiene la empresa periodística, cuyo determinante clave es el gusto del público.

Partiendo de una circunstancia muy concreta, relativa a los ataques de la prensa liberal a la política conservadora con la que Azorín está comprometido, el análisis que se extiende de 1909 a 1912 cobra vuelo histórico y presenta el problema de la autonomía como una debilidad constitutiva del proyecto ilustrado. En ese sentido es significativo que tanto en «Notas de actualidad» (*ABC*, 5-IV-1909) como en «Tabou» (*ABC*, 10-IX-1910), Azorín advierta que la prensa pretende escapar al principio de universalidad de la crítica. Pero es sobre todo en el segundo artículo donde define el problema dentro de los términos en que se construyó la era de las Luces: la prensa española falla en aquello que constituye la principal misión del periodismo, esto es, hacer escépticos. En un sentido muy feijooniano, el periodismo debe contribuir a que el lector ponga en duda las creencias que ha asumido sin examen previo, dotándolo de las perspectivas necesarias para que sustituya la fe por el ejercicio crítico. El fin del periodismo, por tanto, es posibilitarle al lector la autonomía de juicio. Para Azorín, sin embargo, la prensa española es un instrumento de creación de nuevos dogmas que solo sirve para reafirmar a los ya convencidos. Este sería el principal fermento

[349] *El alma castellana*, op. cit., p. 207.

desestabilizador de un periodismo endogámico, clientelista y retórico, cuyos efectos más nocivos son «la creación de valores ficticios» y «la supresión de la realidad»[350].

El primer problema afectaría tanto al terreno político como al literario. Así, Azorín denuncia la excesiva dependencia de la prensa que caracteriza a los políticos españoles, ansiosamente atentos a lo que los tabloides digan sobre ellos. Tras describirlos como pingüinos hipnotizados ante los artículos de fondo[351], Azorín achacará esa dependencia a la falta de personalidad de los políticos, que ni poseen un proyecto sólido para el país ni tienen la fe y la firmeza necesarias para llevarlo adelante al margen de las resistencias por defecto. De este modo, el político medio supliría la personalidad que no tiene con otra ilusoria, cuya existencia depende permanentemente de la construcción periodística: «Reputaciones existen que se han hecho con recortes de periódicos», afirmará Azorín en «La personalidad» (*ABC*, 24-IX-1909). Es más, en «De periodismo», publicado en *ABC* el 12 de octubre de 1909, el autor llegará a señalar que la dependencia de la política respecto a la prensa ha derivado en una perversión de la alianza entre esta y el sistema parlamentario, que se ha traducido en una red clientelista por la que algunos periodistas cobran subvenciones de los fondos reservados a través de diversos ministerios.

---

[350] «Tópicos del día» (*ABC*, 2-IV-1909).

[351] «Los pingüinos» (*ABC*, 2-II-1909).

La misma creación de reputaciones falsas se produce en el parnaso literario y periodístico, donde la expresión «maestro del periodismo» se ha convertido en un tópico que no significa nada, cuando no lo contrario de lo que designa. Ya en «Sinceridad» (*ABC*, 11-VIII-1909) Azorín advierte de esta falsa jerarquización de referentes inducida por la prensa, advertencia que se hará recurrente en la producción azoriniana de estos años. El autor explica los fundamentos de este fenómeno en «Valores», aparecido en *ABC* el 7 de diciembre de 1909 y muy ilustrativo de las tensiones entre las que Azorín define la identidad del escritor que ha apostado por la autonomía literaria. Público, periodismo de masas y popularidad son las tres fuerzas estrechamente ligadas contra las que una élite cultural juega su batalla para definir el canon. Las deudas del periodista con el sistema profesional y económico en el que sobrevive siguen estando, como a finales del XIX, en el centro del problema; lo que se corrobora en el contraste que utiliza Azorín para explicar la construcción de los valores literarios: el escritor compara la lenta elaboración de las reputaciones en el siglo XVII con la rápida magnificación de figuras deleznables en la modernidad.

En efecto, según Azorín, si en el siglo XVII era posible decantar pausadamente los valores, de modo que no se creaba referente «que no tuviera fundamento y bases sólidas», ello se debía a la inexistencia de las comunicaciones, los transportes y los medios técnicos que han acelerado —y por tanto deformado— el proceso:

> Modernamente, desde hace poco menos de un siglo, las cosas han ido cambiando a medida que aumentaban los progresos científicos e industriales. La invención de las máquinas rotativas, la facilidad y baratura en la fabricación del papel y la rapidez de las comunicaciones han acabado de ofrecernos un aspecto distinto en la creación de los valores literarios.

Significativamente, el proceso de creación de falsos valores se fija gracias a la solidaridad obligada entre prensa y público, que se fundamenta en el poder económico de este último. El gusto del público se impone en razón de su capacidad para denegar o asegurar la supervivencia de la prensa, y así el criterio de esta se adapta perfectamente a las demandas del gusto masivo. En consecuencia, el criterio estético de la prensa se caracteriza, paradójicamente, por definirse desde determinaciones ajenas a la estética. A su vez, el juicio estético se mantiene únicamente en una minoría ajena cuyo criterio se mantiene independiente del gusto masivo:

> Inmediatamente que aparece el libro, la prensa periódica le da hecho al público, a la masa, el valor literario. Como a su vez, la prensa periódica es para el pueblo, para la masa, y de ella vive, el valor que se cree y ponga en circulación ha de estar en armonía con esta cantidad de lectores. Un libro será tanto mejor cuanto más en armonía y más al alcance esté de esta masa [...]. Pero como paralelamente a este hecho social la minoría selecta no ha abdicado de sus derechos a decidir y juzgar, tenemos que en la sociedad moderna se ha producido un fenómeno singularísimo, paradójico, extraño. Se ha disociado total, rotundamente la idea de popularidad de la idea de mérito literario. O, lo que es lo mismo, se han creado y se crean una porción de valores intelectuales completamente falsos o falsos en gran parte.

Del sistema dibujado se desprende la asociación de una sospecha permanente a la idea de popularidad, como también una valoración de la marginalidad en tanto garantía de independencia y autenticidad estéticas. La impopularidad conscientemente afianzada es la única posibilidad de escapar al círculo que describen economía, técnica y retórica, y que determina el gusto según consignas espurias. Esa escapatoria se había destacado ya en «Notas de actualidad» (*ABC*, 5-IV-1909), donde Azorín afirmaba que las masas son irremediablemente desafectas a todo artista «grande y original», puesto que solo estiman «lo ya aprobado, repensado y sancionado». La soledad dolorosa que entonces experimenta el creador se ve compensada, sin embargo, por «la suprema y maravillosa independencia que la impopularidad proporciona». Con ademán nietzscheano, el escritor apuntará en «La personalidad» (*ABC*, 24-IX-1909) el requisito necesario para que esa renuncia sea fructífera: de la popularidad «puede prescindir quien en arte, en literatura o en política se siente fuerte, se siente en posesión de una personalidad suya e indestructible». Tanto impopularidad como afirmación solitaria de esa sensibilidad propia son las que Azorín ha visto en el Greco o en Regoyos, y asimismo son las cualidades que a partir de 1911 encarna el personaje del joven pintor que empieza su trayectoria artística en un rincón de Mallorca.

En cuanto al otro efecto perverso de la prensa, «la supresión de la realidad», esta sería producto de la endogamia del mundo periodístico. Como indica en «La Prensa» (*ABC*, 1-VI-1909), el horizonte del periodista

profesional es muy limitado: no va más allá «de un pequeño mundo de otros periodistas, de políticos y de parlamentarios» cuyos intereses y criterios conforman su visión. Al carecer de referencias más amplias, toda la realidad exterior a ese mundillo queda enjuiciada desde una perspectiva estrecha que se generaliza burdamente al resto del país. Así pues, el ejercicio periodístico constituye en su mayor parte una comidilla de patio de vecinos que se centra en conflictos irrelevantes para la realidad nacional. Según «La barrera» (*ABC*, 17-IX-1909), la distancia que existe en España entre el público y la prensa se debe precisamente a que esta se reduce «a dimes y diretes, a comentarios sobre comentarios de comentarios, a manifestaciones insignificantes de políticos de segunda y tercera fila», como si en el país no sucediera nada «fuera de lo que piensan, sienten, desean y ansían las quinientas o mil personas que se mueven en el salón de conferencias y en las redacciones de los periódicos». Más sofisticada, la atmósfera descrita aquí sigue recordando a la de los gritos, la vanidad y los «mil caramillos» que caracterizaban a los periodistas en *Buscapiés*[352].

De hecho, según lo describe Azorín, el paso del tiempo ha traído consigo una multiplicación del ruido: si pudiera pensarse que el periodista tiene la posibilidad de ensanchar su horizonte acudiendo a referentes externos, Azorín se apresta a dejar claro que la profusión de libros extranjeros y noticias telegrafiadas que llega a las redacciones solo contribuye a una ilusión de conocimiento. En este punto, como en la

[352] *Op. cit.*, p. 136.

creación de valores literarios, los avances técnicos también juegan en contra: la multitud de informaciones de que dispone el periodista gracias a los medios de comunicación se describe en «Sobre periodismo» (*La Vanguardia,* 14-III-11) como una «balumba» que solo puede producir confusión y dañar el ejercicio crítico en la medida en que este permanece sin formar pero cree estar formado. Por no hablar de que el fárrago de citas con que el articulista demuestra la abundancia de sus fuentes deriva en una afectación estilística inaguantable: todo acaba en «un puro logogrifo, un fastidioso embolismo».

El problema del estilo no es secundario. En él se fundamenta buena parte de la falta de realidad y consistencia del periodismo español. Azorín alude a ello reiteradamente: «Notas de actualidad» (*ABC,* 5-IV-1909), «Lo que hice ayer (*ABC,* 7-IV-1909), «Sinceridad» (*ABC,* 11-VIII-1909), «Artículos de fondo» (*ABC,* 26-II-1910) o «El periodismo» (*La Vanguardia,* 18-VI-1912) critican el énfasis retórico del articulismo español, anquilosado en las convenciones expresivas de la Restauración, ya sea en su registro solemne, ya en su modalidad ingeniosamente insustancial. Y cuando no el del vacío, en la prensa se impone el reinado de lo hiperbólico, que augura hecatombes parlamentarias a cada paso porque no encuentra emoción alguna que explotar en el reformismo silencioso y silenciado de algunos políticos.

Embrollo verbal, gallinero periodístico y cúmulo de estímulos informativos que no es posible discernir: todo ello describe otra vez un

oficio abrumado por el ruido y productor de ruido, con el agravante de que la onda expansiva de tanta algarabía tiene una fuerza desestabilizadora muy considerable, y más en un país cuyos habitantes han pasado de la alfabetización a la adoración de la letra impresa sin haber adquirido las herramientas críticas necesarias para zafarse de su prestigioso hechizo («La Prensa»). Todo este ruido produce en Azorín un hartazgo manifiesto: un asqueo patente, por ejemplo, al constatar la algazara de los corresponsales ante los continuos cambios de ministros —casi semanales en abril de 1909— que les permiten «telegrafiar notas interesantes a provincias». Hastío también patente en el «gran acopio de paciencia»[353] que dice necesitar el articulista para leer los periódicos de la noche tras haber soportado el cúmulo de tópicos y exageraciones de los de la mañana, o en la ironía con que propone incluir el artículo de fondo como género en los manuales de literatura[354].

II. 3. 2. Los límites de la autonomía crítica

Para interpretar la diatriba azoriniana al periodismo durante el período 1909-1912, es necesario notar que, en muchos de ellos, el escritor está respirando por la herida: su crítica a la deformación de la realidad surge espoleada por la presentación negativa que la prensa hace de los parlamentarios conservadores, así como frente a los ataques a proyectos

[353] «Lo que hice ayer».

[354] «Artículos de fondo» (*ABC*, 26-II-1910).

ciervistas. Llevando al terreno periodístico y político los valores sacerdotales que había forjado la estética finisecular, Azorín volverá a erigir el silencio en sinónimo de independencia y verdadera labor creadora. Ejemplo de ello es su presentación de La Cierva, que como antes los padres del anarquismo en *Charivari*, se convertirá aquí en icono del fervoroso que lleva adelante su proyecto político en silencio y al margen de la incomprensión pública. De este modo, Azorín puede hacer aparecer al parlamentarista como figura representativa de ese esfuerzo de independencia que reclamaba en «La personalidad», y así, de hecho, lo presentará en el libro que le dedique en 1910.

Debe considerarse, además, la oposición de Azorín a la campaña de la prensa extranjera contra la ejecución de Francisco Ferrer Guardia, que el escritor percibe como una intromisión basada en el desconocimiento de la realidad española. La mirada de Azorín no podrá menos que verse influida por la fuerza que demuestra la prensa en ese momento. Los reproches azorinianos al poder omnímodo de un periodismo que no acepta someterse a crítica ni a limitaciones, las advertencias acerca de la capacidad destructiva del cuarto poder han surgido ya en la primavera de 1909; pero adquieren todo su sentido en el contexto posterior a la Semana Trágica, cuando la campaña internacional contribuye a la caída de Maura.

A título de ejemplo, la ambivalencia que todavía le reconoce Azorín a la prensa en las «Notas de actualidad» publicadas en *ABC* el 5

de abril de 1909 —«puede utilizar bienhechoramente su poder la prensa y puede convertirlo en un instrumento de devastación y de incultura»— se convierten el 27 de agosto en auténtica capacidad de corrosión. Citando *La oposición universal* de Gabriel Tarde Azorín presenta el periodismo como auténtica fuerza de desestabilización social:

> La prensa ¿es una fábrica de admiración publica más que de desdén, de gloria artificial más que de difamación calumniosa? No se sabe. Pero lo que se sabe bien es que el desorden causado por esta agitación del corazón público, traído y llevado de las apoteosis a los descréditos, de la adoración a la execración, hacia las mismas cosas, a voluntad de un poder caprichoso, intangible e incastigable, es uno de los más grandes peligros de los tiempos presentes. Será necesario escapar a toda costa de él, o pereceremos; y no se escapará del peligro sino por un freno de hierro puesto por la opinión pública, mas que por el Gobierno, a uno de los dos poderes de la prensa, a su poder difamatorio. Entonces, rota ya la simetría, el progreso social retornará a su curso, obstruido por tantas demoliciones del odio y de la envidia[355].

Todavía el 28 de julio de 1910 Azorín se manifestará en «Supersticiones» (*ABC*) contra el valor absoluto de la libertad de prensa, que excluye a esta de crítica y le permite «hacer estragos en millares de inteligencias con sus productos mixtificados y averiados», así como crear «un fermento de desorden social y de disolución» contrario a la marcha civilizatoria de la sociedad. El 22 de junio de 1911, esa posibilidad estragadora se concreta en las estrategias descritas en *Comment lire les journaux?*, el libro en que George Fonsegrive analiza los mecanismos con que los tabloides franceses deforman la presentación de los hechos y que

[355] «Una opinión» (*ABC*, 27-VIII-1909).

Azorín reseña en *ABC*[356]. Significativamente, los ejemplos que propone Azorín para ilustrar el mismo fenómeno en España son la noticias supuestamente torticeras acerca de las intervenciones parlamentarias de Maura, la manifestación antimaurista de 1910, las impugnaciones en el Congreso al proyecto de asociaciones o el viaje de La Cierva a Oviedo.

Siendo la implicación tan clara, vuelve a imponerse la pregunta sobre los límites entre los que se mantiene la independencia de la que podría hablar Azorín sin menoscabo de la sinceridad; sobre todo teniendo en cuenta que el escritor ocupa ahora una posición muy distinta a la del *fin-de-siècle*. Los artículos publicados entre 1909 y 1912 representan el sistema literario de la época en unos términos que en esencia reproducen los del entresiglo. Sin embargo, la situación de Azorín ya no se encuentra al margen, ni es como la del periodista que en «Delirante», *La voluntad* o *Antonio Azorín* agostaba su imaginación en las insignificancias que llenaban la columna diaria. Ahora puede rescatar los clásicos en esa misma columna: tanto su propuesta ideológica como estilística tienen un espacio en uno de los medios más importantes de la prensa conservadora, a cuya línea política se acoge naturalmente. De hecho, en el medio periodístico se le considera «el Tostado» de Torcuato Luca de Tena. Ahora, incluso, Azorín atiende a la «utilidad pecuniaria» a la que se refiriera Hervás: en 1909 la primera firma de *ABC* será mediadora entre Luca de Tena y Antonio Maura para que este compre el periódico y lo rescate de sus problemas económicos. Las negociaciones se

[356] «¿Cómo leer los periódicos?»

suspenderán con la caída del gobierno maurista a causa de la Semana Trágica.

En el juego entre la vigencia de la estructura periodística del fin de siglo —no otra que la de toda la modernidad— y el distinto espacio que Azorín ocupa en ella están las claves para comprender cómo la figura del pintor adquiere otro significado en el conjunto de su obra. Ciertamente, el mundo periodístico descrito en los artículos de este momento presenta los mismos defectos que el representado en los de los 90 o las novelas de primeros del XX. Por ello, la verborrea grandilocuente, la sujeción al gusto del público so pena de ahogo económico y la consiguiente falta de independencia crítica podrán seguir teniendo su opuesto en los valores del pintor puro, que permanecen inalterados: solitario silencio, sencillez franciscana, despreocupación por el público y confianza en la propia personalidad creadora caracterizan invariablemente al pintor puro en estos años. Ahora bien, con ser los mismos, el significado de estos atributos se vuelve cada vez más problemático a medida que se asientan los logros del escritor. ¿Qué sentido tiene apelar a la marginalidad cuando ya no se habla desde el margen, sino desde el centro de la maquinaria periodística? A partir de aquí, enfrentar la figura del creador plástico en la obra azoriniana implicará siempre la molesta pregunta por la coherencia del escritor. El problema había apuntado ya en 1902, cuando Martínez Ruiz hacía todo lo posible por construirse un nombre mientras indicaba en *La voluntad* la independencia que proporcionaba el anonimato a los pintores flamencos, ajenos a un sistema de producción

artística regido por el éxito entre el público. Desde 1911, cuando surge la figura del pintor en Mallorca, la contradicción se hace cada vez más evidente, y así resulta posible —y paradójico— leer a un Azorín que en 1913 pone como ejemplo a «Los pintores»[357] para pedir a los jóvenes artistas absoluta despreocupación por el reconocimiento, mientras el escritor no duda en utilizar la palestra pública para devolverle a la generación del 98 su protagonismo en la historia finisecular.

La postura azoriniana podría entenderse como una realización concreta de la estrategia con que los escritores de la modernidad han querido integrarse en el terreno político y social desde la autonomía literaria. Esta, como ha explicado Pierre Bourdieu[358], se ha consolidado durante el XIX como un conjunto de prácticas, valores y puntos de vista específicos que constituyen una forma de concebir la realidad solo posible en el campo de lo estético; pero que a su vez se reclama esencial y necesaria para entender el resto del mundo. Así pues, una vez definida y lograda la autonomía literaria, el siguiente movimiento histórico de los escritores será llevar la perspectiva que han aprendido en esa consturcción de autonomía al terreno social, fórmula que desde el caso Dreyfus dará consistencia a la labor del intelectual moderno. Así la describe, por lo menos, Ramón Gómez de la Serna cuando afirma que, «al estrenar siglo», la gente nueva se propone «poner mano a una mayor

[357] *La Vanguardia*, 8-I-1913 (recogido en *Clásicos y Modernos* (1913) [*OC*, II, *op. cit.*, pp. 789-793] y en *Pintar como querer*, *op. cit.*, pp. 57-62).

[358] *Op. cit.*

dominación literaria de la vida»[359]. Tal es el caso azoriniano, y ello explica —aunque no resuelve— las contradicciones de su identidad autorial.

Para Azorín, es necesaria la supervivencia en el periodismo y la sujeción a sus condicionamientos políticoeconómicos, pero al tiempo es obligado inscribir en ese mundo los principios de la autonomía literaria: independencia crítica, despreocupación respecto al gusto del público y obediencia a principios específicamente estéticos. La defensa, por ejemplo, de una élite cultural que construya el canon literario según estos criterios, por oposición a los motivos espurios que deciden el canon forjado por la maquinaria periodística («Valores»), tiene que ver con esta voluntad de llevar la especificidad del criterio estético a un campo sometido por muchas otras fuerzas. Asimismo, apelar al estilo como revelador del problema periodístico y pilar del cambio deseable responde en efecto a esa práctica de llevar la mirada propiamente estética a otros terrenos para descubrir fenómenos que no podrían definirse desde otros puntos de vista. En este caso, Azorín está utilizando como óptica y como solución el que ha sido caballo de batalla del proceso de autonomización de la literatura.

No es difícil percatarse de que un programa literario como este ha de chocar necesariamente con la estructura del sistema periodístico tal y como la ha descrito Azorín, quien ha vivido esa problemática incluso en

[359] Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 120.

el ámbito de la pequeña prensa. A este respecto, los principios del campo estético son de imposible cumplimiento si se toman en puridad, a la vez que son obligada referencia para cualquier escritor moderno. Este, por tanto, se verá impelido a trabajar con los límites de lo posible siempre que su proyecto intelectual pretenda que algo de lo propiamente estético irradie al campo de lo social. De ahí el consabido pragmatismo de Azorín, para el que la figura idealizada del pintor desempeña un papel de articulación entre su integración en la estructura periodística y su defensa de la autonomía crítica y estética.

La imagen mitificada del pintor funcionará en el ideario azoriniano como un paradigma de ética intacta que, pese a su imposibilidad, es necesario tener presente si el escritor no quiere olvidar sus propósitos más legítimos entre los compromisos cotidianos a los que le obliga la coyuntura. En ese sentido, la figura del artista puro cobra el carácter de polo de atracción que reordena las situaciones concretas de modo que el ideal del escritor, lo que este considera irrenunciable en tanto creador y crítico, no quede completamente aplastado por el principio de realidad. Pragmáticamente, Azorín se adapta a las circunstancias y las aprovecha en su favor: de otro modo solo quedaría la opción de resignar la independencia estética a un espacio marginal en el que aquella conservaría toda su pureza pero renunciaría a una proyección social, alternativa por la que ha apostado la bohemia. No obstante, para que en el centro mismo de ese pragmatismo el escritor no renuncie al último resquicio de independencia, una imagen ideal debe

seguir guiando los actos que de otra forma quedarían abandonados a las puras determinaciones prácticas.

II. 3. 3. Un pintor desconocido en Mallorca

Al tiempo que se publican los artículos estudiados en el apartado anterior, los rasgos franciscanos que *Azorín* proyectara en Regoyos van a acabar dando forma a todo un relato autobiográfico de encuentro con el *desideratum* de artista puro: un pintor desconocido que hace su primera aparición en un artículo de *La Vanguardia*, en 1911. Rememorando la visita a Mallorca que *Azorín* había hecho en 1906 tras su estancia en Barcelona como corresponsal de *ABC*, el escritor levantino desvela un episodio que no había aparecido en ninguno de los artículos sobre el viaje publicados aquel mismo año[360]: la coincidencia en el camino a Sóller con la casita de un joven pintor que se halla en el comienzo de su carrera, luchando «de la mañana a la noche con la línea y con el color»[361].

La anécdota no tendría de por sí mayor alcance —es una más de las figuraciones del pintor como artista no alcanzado por el mundo urbano en su retiro natural— si no fuese por el hecho de que *Azorín* la

---

[360] No aparece el pintor en «El viaje», *ABC* (28-VIII-1906) ni en «Paseo por Palma», *ABC* (29-VIII-1906), «La casa de Sureda», *ABC* (30-VIII-1906), «Con el señor Maura», *ABC* (31-VIII-1906) o «De Valldemosa a Sóller», *ABC* (2-IX-1906).

[361] *Azorín*, «En la lejanía. Recuerdos de Mallorca», *La Vanguardia* (12-IX-1911).

publica en tres ocasiones a lo largo de cuatro años[362] para recordarla en tres ocasiones más distanciadas (1921, 1928 y 1932 respectivamente[363]) y, andado el tiempo, casi convertido el suceso en mito autobiográfico, incorporarla de un modo muy esclarecedor en sus *Memorias inmemoriales*[364] de 1946. El caso, pues parece poseer más relieve del que muestra a simple vista, y lo cierto es que una segunda lectura de los artículos publicados en *La Vanguardia* deja ver como mínimo dos motivos por los que el encuentro con el pintor en Mallorca causa tanta sugestión en *Azorín*: en primer lugar, este joven que, desconocido de todos, tiene «una confianza plena en sí mismo»[365] para perseverar en su quehacer plástico, es una realización perfecta —o perfeccionada por la memoria y la distancia— de todos los sueños de fuga creadora al campo que desde «Delirante» (1896: véase el capítulo 2.1.) a la «Oración del poeta» (1907) el escritor levantino ha ensayado en la ficción literaria. A este respecto, el retiro a la Naturaleza vuelve a ser imagen del perfecto desasimiento del mundo que debe lograr el artista para poder encontrar un estilo sincero. En segundo lugar, la tierra que acoge a este pintor, no solo posee un

---

[362] Los otros dos artículos son «Andanzas y lecturas. Los pintores», *La Vanguardia* (8-I-1913), recogido en *Clásicos y Modernos* (1913) [*OC*, II, *op. cit.*, pp. 789-793] y en *Pintar como querer*, *op. cit.*, pp. 57-62; y «La amada España. Mallorca», *La Vanguardia* (10-IV-1917), recogido posteriormente en *El paisaje español visto por los españoles* [*OC*, III, *op. cit.*, pp. 1233-1238].

[363] *Azorín*, «La vida española. Estudios de artistas», *La Prensa* (7-VIII-1921), «Pintores españoles. Inquietud», *La Prensa* (26-XII-1928; recogido en *Pintar como querer*, *op. cit.*, pp. 147-150) y «Artistas», *Luz* (11-X-1932).

[364] «La pintura», en *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, pp. 136-138.

[365] *Azorín*, «Los pintores», op. cit.

paisaje privilegiado, sino que está connotada por los textos, los sucesos y los cuadros de la época (en concreto, por los de Joaquim Mir) como paraíso primigenio y lugar de revelación estética. Así pues, el análisis de los artículos que atañen al pintor anónimo hallado en Mallorca demuestra la continuidad que los tópicos de la narrativa de artista mantienen en la obra azoriniana durante un arco temporal que va de 1911 a 1946, así como el proceso mediante el cual la memoria va amasando los tópicos de esa narrativa con los materiales de la crítica de arte y con la propia experiencia estética para convertirlos en sustancia de la biografía y la psicología del escritor levantino.

II. 3. 3. 1. La ruta de los pintores

Dos son los motivos temáticos que sugieren al lector el trasfondo histórico sobre el que están escritas las evocaciones azorinianas en torno al pintor desconocido: por una parte, la recurrente alusión a las variaciones cromáticas que experimenta el mar cuando se lo divisa desde los acantilados de la costa mallorquina; por otra, el pequeño homenaje a Joaquim Mir contenido en uno de los artículos tardíos en que reaparece la anécdota mallorquina, «Pintores españoles. Inquietud» (*ABC*, 26-XII-1928). Por lo que al primer tópico se refiere, la descripción del cabrilleo de la luz en las costas mallorquinas está presente en seis de los siete artículos donde Azorín habla del pintor anónimo: en todos y cada uno aparecen los colores del mar mallorquín mediante una breve sucesión de

tres o cuatro adjetivos que, con apenas variaciones, la memoria se empeña en reiterar. Así, el azul, el verde y el «morado intenso» de «En la lejanía. Recuerdos de Mallorca» (1911); el mar «azul, verdoso, violeta, dorado» de «Los pintores» (1913); el grana, morado, azul y oro de «La amada España. Mallorca» (1917); las «coloraciones, de carmín, de rosa, de morado, de plata» en las calas del atardecer mallorquín en el prólogo a *Verba*, de Gabriel Alomar (1917)[366];el mar teñido «de carmín, de violeta, de oro» en «La vida española. Estudios de artista» (1921); las aguas «moradas, violetas, azules, verdosas» de «Pintores españoles. Inquietud»; «los morados y hasta los oros» de las calas de Mallorca en «Vázquez-Díaz» y su «azul, morado, verde, áureo» en «La sensación del mar» (1943)[367] o el oleaje violeta, carmín y dorado en el capítulo sobre «La pintura» de *Memorias inmemoriales* (1946).

No quiero restar aquí originalidad a las innovaciones descriptivas del escritor, tan insistentes desde años antes en resaltar el azul de las sombras arrojadas por el alero de las casas[368], como ahora en destacar la

---

[366] Azorín, «Prólogo» a Gabriel Alomar, *Verba*, Madrid, Biblioteca Nueva, s. a., pp. 9-13, p. 10.

[367] *ABC*, 6-VI-1943 y 19-XII-1943 respectivamente.

[368] Ya en «Sarrió» (*Los pueblos*, 1905), Azorín insistía por tres veces en el motivo de «unas sombras azules, frescas, [que] caían en un ángulo de los aleros de las casas y bañaban las puertas» de la plaza del pueblo. No es este el único caso en que por estos años el autor recalca una percepción matizada de las sombras aprendida en la pintura impresionista. En el artículo «Un estreno» (*ABC*, 24-III-1906) imagina «unas sombras azules, en las horas ardientes, bajo los aleros de los tejados» en las ciudades pequeñas de Italia; mientras que en «Una visita» (*ABC*, 1-VII-1906) describe cómo la fronda de los árboles de un paseo madrileño derrama «un resplandor suave que bañaba los trajes blancos de algunos niños

variedad cromática que un ojo sensible puede observar en el mar iluminado por el ocaso. Ambos pormenores pertenecen al deseo azoriniano de aproximarse a la realidad y describirla nuevamente desde una mirada libre de las convenciones que han fosilizado la percepción del mundo: una mirada artística debe ser lo suficientemente amorosa con su entorno como para descubrir, en este caso, que no todas las sombras son negras, o que el mar no es completamente azul. En una novela como *Félix Vargas*, incluso, la adjetivación acuñada en los artículos sobre el pintor desconocido aparece desvinculada del encuentro mallorquín y genéricamente atribuida al «Mediterráneo; rosa, violeta, morado, oro»[369]. Ahora bien: no es peregrino pensar que esta ruptura perceptiva se ha educado en las que los pintores impresionistas han introducido en sus cuadros. De hecho, tanto Hans Jeschke como José Luis Bernal y Gayana Jurkevich han insistido en este vínculo: Jeschke ha estudiado la matización del color propia de la paleta impresionista como rasgo significativo en la literatura del 98, Bernal ha incidido en los paralelismos existentes entre el impresionismo pictórico y la sutilidad que las

en una aureola verde» (recogido en *En lontananza,* op. cit., p. 248). En «Las montañas» (*ABC*, 7-IX-1909) afirma el escritor que «las sombras, en las montañas, tienen su coloración especial; hay en ellas, como han visto los pintores impresionistas, sombras azules, sombras amarillas, sombras violetas». «Leyendo a los poetas. El romancero» (*La Vanguardia,* 13-I-1914) ambienta el romance del conde Arnaldos en un día de mayo en que «las sombras —la del alero de un tejado, la de un viejo muro— adquieren imperceptibles colores: sombras rojas, sombras violetas, sombras azules» (recogido en *Al margen de los clásicos*, en *OC*, III, p. 185). Todavía en *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916) habla el narrador de las «sombras azules» que pueden observarse en los días de primavera (*OC*, III, p. 548).

[369] Azorín, *Félix Vargas. Etopeya*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1928, p. 157.

percepciones cromáticas adquieren en la obra azoriniana, Jurkevich ha pormenorizado los influjos impresionistas en Azorín desde *La voluntad* a *María Fontán*[370] . En el caso concreto del mar mallorquín, y dada la coincidencia con su visión cromática, puede postularse un influjo del pintor postimpresionista Joaquim Mir. De hecho, la referencia al artista en el artículo de 1928 y el tópico del color del mar quedan anudados en cuanto se conocen algunos aspectos, tanto de la pintura española de inicios del XX, como de la biografía y de la obra del pintor catalán. En cualquier caso, ambos referentes servirán para situar al joven desconocido en un espacio creador ya mitificado en la crítica de arte de la época.

Mallorca, en efecto, se ha convertido a principios del XX en una colonia artística a la que acuden numerosos pintores en busca de lo que Camilo Bargiela califica en 1901 ante un cuadro de Joaquim Mir como «Naturaleza no ultrajada por la mano del hombre»[371]. Al ahora llamado «camino de los pintores» que va de Deià a Llucalcari[372] llegaron Ricard Canals en 1895, Eveli Torent en 1896, Degouve de Nuncques y Joaquim

---

[370] *Op. cit.*, pp. 113-131.

[371] Camilo Bargiela, «La Exposición de Bellas Artes. (Artistas Catalanes)», *Las Noticias* (28-V-1901).

[372] Teresa Camps, «Mallorca, la recerca d'un llenguatge personal. 1900-1904», en *Joaquim Mir, itinerari vital*, catálogo de la exposición organizada por la Fundació «la Caixa» (3 de diciembre de 1997-25 de enero de 1998, Fundació «la Caixa» de Palma de Mallorca; 6 de febrero-8 de marzo de 1998, Centre Cultural de la Fundació «la Caixa» de Lleida; 18 de marzo-19 de abril de 1998, Sala Girona de la Fundació «la Caixa» de Girona), Barcelona, Fundació «la Caixa», 1997, pp. 28-39, p. 32.

Mir en 1899, Bernaldo de Quirós en 1900, y Santiago Rusiñol en 1901[373]. De entre todas las estancias de pintores de la época, la que mayor resonancia tuvo a causa de su aparatoso final (la caída en 1904 por el Torrent de Pareis y el subsiguiente ingreso en el sanatorio Pere Mata de Reus[374]) fue sin duda la de Joaquim Mir, cuya visión pictórica de la isla ya había causado un vivo interés en Madrid a raíz de la exhibición de seis telas mallorquinas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901[375].

En esa ocasión, el pintor catalán tuvo entre los escritores madrileños de la gente nueva una calurosa acogida crítica. Mientras Camilo Bargiela apuntaba las evocaciones míticas que sugerían las pinturas de Mir[376], Pío Baroja se refería a la energía desbordada que en las telas del pintor indicaba «un alma gigante y de bárbaro, algo tosco y enorme, algo de un poeta panteísta que siente con intensidad»[377] el mundo natural. Importa en este punto señalar cómo esa sinceridad ingenua y artísticamente productiva iba invariablemente de la mano del rechazo de la oficialidad, y así Baroja señalaba la miopía estética de un jurado representante de la cultura institucional, que había ninguneado a Santiago Rusiñol y a Joaquim Mir —quien recibió una segunda medalla por *Montañas rojas*— para otorgar la medalla de oro a Gonzalo Bilbao y a

[373] Eliseu Trenc Ballester, «El viaje artístico a la isla», en *Joaquim Mir, itinerari vital*, *op. cit.*, pp. 17-27, p. 21.

[374] Josep Pla, *El pintor Joaquim Mir*, Barcelona, Edicions Destino, 1996, pp. 82-83.

[375] Teresa Camps, *op. cit.*, p. 34.

[376] «La Exposición de Bellas Artes», *Las Noticias* (28-V-1901).

[377] «La Exposición. El juicio del jurado», *Las Noticias* (14-V-1901).

José M.ª López Mezquita por obras de cuño realista[378]. Al coro de las quejas contra el fallo del jurado se unió «La decadencia» de Azorín (*Las Noticias*, 30-V-1901), artículo en el que, sin citar ni a tirios ni a troyanos, presentaba la Exposición como el cónclave anual de la ignorancia y el mal gusto burgueses. Por la ausencia de nombres, el artículo azoriniano no permite afirmar con seguridad si el escritor reparó más o menos en las pinturas de Mir; pero desde luego sí que dibuja con detalle el escenario de adocenamiento social y artístico que hace comprensible el agravio a los pintores catalanes explicado por Baroja.

Existe sin embargo un testimonio todavía más explícito que el artículo de 1901 respecto al contacto de Azorín con la obra de Joaquim Mir: en 1906 el escritor explica en *ABC* que durante su viaje a Mallorca ha tenido oportunidad de ver los tres grandes plafones pintados por el catalán en el Grand Hotel de Palma[379], a saber: *La cala encantada*, *Puesta de sol* y *Cala de Sant Vicent*. Los dos últimos son buen ejemplo de los «atrevimientos coloristas» a los que Balsa de la Vega se había referido ya a propósito de los óleos expuestos en la Exposición Nacional de 1901[380]: Mir llena la superficie azul de *Puesta de sol* (fig. 4) de destellos rojizos y violetas, mientras que las aguas verdosas de *Cala de Sant Vicent* (fig. 3)

[378] Realismo social, cabe añadir: Gonzalo Bilbao había presentado *El último recurso*, y López Mezquita su *Cuerda de presos*.

[379] «En Mallorca. Paseo por Palma» (*ABC*, 29-VIII-1906; posteriormente recogido en *Verano en Mallorca*, Palma, Luis Ripoll, 1952, pp. 2-5, y en *En Lontananza*, op. cit., pp. 113-116).

[380] «Exposición de Bellas Artes y de arte decorativo.-Madrid. 1901» (*La Ilustración artística*, 3-VI-1901).

muestran un pequeño rincón de reflejos negros y dorados; está ya aquí toda la gama cromática que Azorín iluminará cada vez que recuerde la anécdota del joven pintor que vivía en Mallorca, y si la mirada azoriniana al mar no fuera todavía necesariamente atribuible a la obra de Joaquim Mir, desde luego sí que encuentra un refrendo en los cuadros del catalán.

Años más tarde, y a vueltas con el desconocido del camino a Sóller, la descripción azoriniana del mar reaparecerá asociada a la condición mítica de la tierra mallorquina, aquella que habían experimentado los pintores de principio del XX y que mediante la obra propiciada habían descubierto a críticos y escritores. El 10 de abril de 1917 aparece en *ABC* «La amada España. Mallorca», artículo que ese mismo año formaría parte de un libro donde late la idea de la Naturaleza como retiro donde —a diferencia de la ciudad— sí es posible entrar en contacto con el verdadero misterio vital: *El paisaje español visto por los españoles*. Surgen nuevamente las aguas mallorquinas coloreadas de «grana, morado, azul y oro». Pero además este recuerdo cromático queda vinculado a la idea de la isla como tierra mítica, en la que se tiene la sensación de pisar un mundo originario y fantástico. Así, al contemplar las irisaciones del mar, Azorín tiene «la sensación de ir —¿hacia dónde? — en la proa de un barco. De ir, entre resplandores de oro, en busca de regiones desconocidas». La mitificación de Mallorca también está en este caso alimentada de referencias literarias; así por ejemplo, el paso por la isla de George Sand y Rubén Darío, o las imágenes mitológicas que

según Miquel dels Sants Oliver se despiertan en el visitante al contacto con el paisaje mallorquín: los argonautas, Orfeo, Ossian[381]. No obstante es igualmente obvio que esta mitificación de Mallorca sintoniza con la que ya había hecho la crítica al hablar de las pintura del cambio de siglo. Significativamente, el artículo sobre el paisaje de la isla se cierra, tras mencionar de nuevo el «oro, carmín y morado» de sus aguas, con el recuerdo del pintor anónimo, arquetipo de todos los pintores que han hallado su lenguaje estético en el retiro mallorquín.

Con estos antecedentes, por lo demás, la aparición del desconocido que inicia sus pasos artísticos en la costa mallorquina queda orlada con dos discursos suscritos por los nuevos pintores y críticos de principios de siglo: uno, el de un paisaje que ya ha espoleado el genio de los artistas más innovadores con que cuenta la escena pictórica española; otro, el del rechazo que esos mismos pintores han encontrado en el público y en las instituciones. El pintor anónimo cobra relieve sobre ese contexto histórico, y teniéndolo como fondo adquieren todo su significado las actitudes de artista puro que en él proyecta Azorín. Por otra parte, uno y otro discurso, el de la Naturaleza propiciadora y el de la incomprensión del público, se relacionan estrechamente en esta figura del desconocido; puesto que con él Azorín hace indisociables la revelación estética y la independencia respecto a esa garrulería social que el escritor levantino había descrito en «La decadencia».

---

[381] «Vagando por Mallorca» (*ABC*, 13-VIII-1913).



fig. 3. - Joaquim Mir, *Cala de Sant Vicenç*, 1902. Óleo sobre lienzo, 280 x 400 cm. Museu de Montserrat, Barcelona.



fig. 4. - Joaquim Mir, *Puesta de sol*, 1903. Óleo sobre lienzo, 280 x 190 cm. Es Baluard. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma.

II. 3. 3. 2. El pintor anónimo y los tópicos de la narrativa de artista

La primera ocasión en que Azorín recuerda al pintor encontrado en el camino a Sóller, este aparece investido de los atributos que le son propios en la novela de artista y con los que el escritor llevaba considerando la figura del pintor desde 1894, tanto en el caso de los artistas ficticios como en el de los históricos. Apartamiento del mundo urbano, trabajo silencioso y despreocupado por el éxito, dedicación sacerdotal a su obra son los rasgos que resaltan en este joven que «comienza ahora»[382]. Esta figura queda asociada a dichas cualidades invariablemente, desde 1911 hasta 1946 y a pesar de las lagunas cronológicas que se extienden entre cada nueva referencia. De todo ello son destacables dos aspectos en los que se espejea la identidad de escritor azoriniana, ya sea para ver el inverso de su propia estampa, ya para reconocerse plenamente en el reflejo: por un lado, una moral contraria al éxito que contrasta vivamente con la posición de Azorín en la vida cultural española de entre 1911 y 1913; por otro, una vinculación estrecha entre esa ascesis de la fama y la búsqueda estilística conseguida en plena Naturaleza.

Las circunstancias que rodean al pintor en el artículo de 1911 alcanzan condición de modelo ético para otros artistas en el texto que Azorín le dedica el 8 de enero de 1913 en *La Vanguardia*: «Los pintores»[383]

---

[382] «En la lejanía. Recuerdos de Mallorca» (*La Vanguardia,* 12-IX-1911).

[383] Está recogido en *Pintar como querer*, *op. cit*., pp. 57-62.

caracteriza al artista de ley como aquel que, igual que el joven desconocido, no se preocupa por lo que de él piense «la masa del gran público». El valor de consigna moral que posee esta despreocupación queda clara cuando Azorín se la reclama a los nuevos, pidiéndoles que sean para la historia, y no para el éxito momentáneo: «¡Tened fuerza —oh pintores, oh artistas— para replegaros sobre vosotros mismos y clavar la vista en la luminosa y remota lejanía!» A este programa ético el escritor añade una serie de comienzos ejemplares que se forjaron en la soledad vilipendiada, y ante los cuales deben hacerse dignos los iniciados del arte: Courbet, Degas, Puvis de Chavannes. En este punto, Azorín habla respaldado por un anecdotario que no detalla en el artículo pero que ha conocido en los tomitos de la colección francesa «L'Art de Notre Temps» (1911-12), en los que ha leído sobre la mofa que *El entierro de Ornans* y *El encuentro* suscitaron en la crítica de su tiempo[384], o bien sobre los malentendidos críticos que produjeron los cuadros más personales de Puvis de Chavannes[385]. No obstante, quien se lleva la

[384] Léonce Bénédite, Jean Laran y Philippe Gaston-Dreyfus, *Courbet. 48 planches hors-texte acompagnées de 48 notices*, París, La Renaissance du livre, s. a. En las pp. 36-37 se describe la actitud burlona con que los parisinos recibieron *El entierro de Ornans*, para después enumerar alguna de las críticas que presentaban el cuadro como «la glorificación de la fealdad» o «una caricatura innoble e impía» de la muerte (p. 38). Más adelante, se explica cómo el público tomó el título de *El encuentro. Buenos días, señor Courbet* como *leitmotiv* para saludarse chistosamente por la calle, habida cuenta de lo que el respetable juzgaba como insignificancia del tema escogido en el cuadro. Se citan igualmente los versos jocosos que Banville incluyó en sus *Odas funambulescas* a propósito de la misma obra (p. 60). Por último, el libro describe también el rechazo que los jurados y los expositores sintieron hacia *El estudio del pintor* (pp. 64-66).

[385] André Michel, Jean Laran y Philippe Gaston-Dreyfus, *Puvis de Chavannes. 48 planches hors-texte acompagnées de notices*, París, La Renaissance du livre, s. a. Las

palma de la despreocupación es Edgard Degas, de cuya biografía señala Azorín algunos pormenores: las torpes opiniones del crítico Albert Wolff en *Le Figaro* a propósito de la empeñada extravagancia con que Degas huye de la convención académica[386], las palabras del pintor ya entrado en años a un joven que le pide consejo para llegar y al que Degas le contesta que «de mon temps, monsieur, on n'arrivait pas».

Lo que interesa de todos estos modelos que Azorín rescata de entre sus lecturas es el hecho de que sirven para pergeñar un modelo ético de pintor que trabaja «por el arte, por la belleza, por el placer de trabajar», sin pensar «ni en los compradores, ni en las medallas, ni en el dinero, ni en los aplausos». Como ese Degas que «no se rio, en efecto, ni dijo nada» ante los aspavientos del academicismo o del público, porque en lugar de ello «trabajaba en silencio», es imperativo sumergirse calladamente en el propio trabajo. De esa forma lo hace el desconocido hallado en Mallorca, que trabaja «sin sanciones oficiales, sin consagraciones de las muchedumbres», y que Azorín considera integrante de una estirpe a la que son llamados los nuevos si son auténticos: la de los «rebeldes, insumisos, despreciados por revolucionarios».

---

páginas 26 y 29, por ejemplo, dan noticia de la perplejidad de los críticos ante obras como *Concordia* o *El trabajo*.

386 Azorín ha leído el libro de Paul-André Lemoisne, *Degas. 48 planches hors-texte acompagnées de quarante-huit notices* (París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, s. a., p. 50).

Es llamativa, sin embargo, la discordancia existente entre el modelo propuesto por Azorín y la posición real desde la que lo reclama en los jóvenes pintores. No solo porque incluso la juventud de Martínez Ruiz estuvo presidida por la clarísima ambición de situarse literariamente; sino también porque a la altura de 1913 Azorín ya no puede reconocerse en aquel muerto de hambre que los paseantes del Retiro confundían con un curda (*Bohemia*, 1897). Ya no es posible compararse a los mártires de Ribera y declararse *outsider* que padece en sus carnes la falta de acogida social, ni siquiera institucional: Azorín es firma de cabecera del diario ABC y una de las referencias intelectuales inexcusables en la España de la época. Es más: aquella convicción de que «es preciso vivir así»[387] con la que Martínez Ruiz se resignaba a la ramplonería y al desgaste creativo que la prensa le demandaba entre 1898 y 1907, parece haberse convertido en una tranquilidad vital y económica que alimenta su biblioteca y lo más espléndido de su crítica literaria. En este sentido, Azorín ha logrado además la coherencia plena entre su vida y su conservadurismo sentimental, aquel por el que Joan Maragall se definía a sí mismo en términos que cuadran muy bien con la sensibilidad azoriniana: «Soy conservador porque detesto la inquietud y el ruido»[388]. Cierto es que las mezquindades de la vida política y cultural continúan, y que las experiencias azorinianas con *El País*, *Charivari* (1897) y *El Imparcial* (1905) no han hecho más que transformar las reacciones

[387] J. Martínez Ruiz, «Avisos de este», en *Artículos anarquistas* (José María Valverde ed.), op. cit., pp. 80-82, p. 81.

[388] «Artículo sentimental», *Diario de Barcelona* (12-III-1903).

abiertas del joven Martínez Ruiz en el retraimiento cauteloso de Azorín, no por más conveniente menos desencantado. El mismo año de 1913 demuestra al escritor, con el rechazo de su candidatura como académico de la RAE, que el parnaso no está exento de arbitrariedades; pero el apadrinamiento de Antonio Maura para la candidatura y el homenaje compensador que le ofrece en Aranjuez lo más granado de la cultura de su momento, con Ortega y Juan Ramón a la cabeza[389], no arrojan precisamente la imagen de un hombre que trabaje en los márgenes del sistema cultural.

Para abundar en las contradicciones, es igualmente significativo indicar lo que Azorín olvida acerca de ese Degas ejemplar. Lo que el escritor alicantino ha podido espigar sobre el pintor en la prensa francesa es muy revelador. En efecto, Azorín no solo conoce la monografía de Paul-André Lemoisne sobre Degas, donde ha podido encontrar las anécdotas citadas más arriba[390]; sino que en su edición de ese mismo libro es posible encontrar un recorte del diario *Le Matin* del 12 de diciembre de 1912. Allí Degas declara en entrevista que no quiere ser

[389] Junto a los organizadores, asistieron al acto Francisco Acebal, Corpus Barga, Manuel Bartolomé Cossío, Ramón de Basterra, Enrique Díez-Canedo, Luis Fernández Ardavín, Fernando Fortún, Luis Gabaldón, Victoriano García Martí, Ramón Gómez de la Serna, Alberto Jiménez Fraud, Francisco A. de Icaza, Julio Antonio, Enrique de Mesa, Víctor Said Armesto, Pedro Salinas y Ángel Vegue y Goldoni. Enviaron cartas Pío Baroja y Antonio Machado desde París y Baeza, respectivamente. Declararon su adhesión, entre otros, Benito Pérez Galdós, Eugenio d'Ors, Jacinto Benavente, Valle-Inclán, Manuel Machado, Gregorio Martínez Sierra y Pedro de Répide.

[390] Paul-André Lemoisne, *Degas. 48 planches hors-texte acompagnées de quarante-huit notices* (París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, s. a.

considerado como maestro, que prefiere la actitud del que lo tiene todo por aprender, y que detesta la publicidad y la alabanza. El final del artículo presenta a Degas como un artista perteneciente a una generación crecida en el silencio, «qui ignorait le battage, les manifestes redondants, les «principautés» pompeuses et grotesques». Todo ello, en fin, proporciona la imagen de un artista ajeno a los intereses mundanos, modelo vivo para ese desasimiento que Azorín postula en los pintores; no obstante, es necesario poner en duda la perfección del modelo cuando se repara en el motivo que ha causado la publicación del artículo: la venta de un Degas por 435.000 francos. El asunto no es meramente anecdótico, pues suscita en su momento la pregunta por el verdadero valor de la creación en el mercado artístico, a la que intentarán responder Ramiro de Maeztu[391] o Pío Baroja.

Traigo todo esto a colación para mostrar una vez más que Azorín selecciona de la biografía de los pintores aquello que se adecua a la figura del creador puro elaborada por la narrativa de artista, y que como corresponde a los conflictos recogidos en el género, a su vez proyecta en esa figura un *desiderátum* al que como escritor ha querido renunciar. Cuando tras un largo proceso de mitificación Azorín cierre el círculo del recuerdo en torno al desconocido de Mallorca en sus *Memorias inmemoriales* (1946), todavía afirmará que como escritor siempre ha añorado la posibilidad que los pintores tienen de apartarse del mundo.

[391] Ramiro de Maeztu, «Desde París. Medio millón por un Degás», *Nuevo Mundo* (9-I-1913).

Trayendo a la memoria la imagen de aquel artista anónimo, descrito en la consabida casita blanca y frente al recurrente oleaje violeta, carmín y dorado, X rematará con pesar: «Nunca pude yo tener esa tranquilidad». Toda la melancolía contenida en esa conclusión es la del escritor que no ha podido alcanzar la pureza del modelo porque ha tenido que lidiar a regañadientes con las impurezas de la vida para, en efecto y al contrario de lo aconsejado por Degas, poder llegar.

Ahora bien: el modelo azoriniano de pintor también contiene una verdad que como apunté al principio de este apartado radica en la reflexión sobre la búsqueda estética. En este sentido, la despreocupación por complacer al público y alcanzar el éxito es necesaria para preservar la autenticidad del hallazgo artístico: es la condición de la libertad creadora. En este punto, la Naturaleza y el silencio se convierten en aliados del artista que busca arduamente su propio lenguaje. Las circunstancias que rodean al pintor desconocido en el artículo de 1911 demuestran su potencialidad creativa en el de enero de 1913: aislamiento, silencio y frecuentación de un paisaje posibilitan la epifanía, el instante en que todos los elementos de la Naturaleza revelan la relación secreta que los une. Asimismo, solo esas condiciones de trabajo permiten la innovación verdadera, la que engarza al revolucionario estético en su tradición:

> Entonces es cuando, solos espiritualmente, solos ante la Naturaleza, sin sanciones oficiales, sin consagraciones de las muchedumbres; entonces es cuando en nuestras horas de silencio, y de profunda paz, y de meditación, percibimos la

> relación profunda y misteriosa de las cosas; entonces es cuando llega a nuestro espíritu toda la fuerza y la belleza de la luz, de la línea, del ritmo, de la eufonía; entonces es cuando vemos en su significación eterna y misteriosa un árbol, una montaña, un río, una ciudad, un crepúsculo, un amanecer; 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[392].

La revelación, pues, solo asiste al que en plena Naturaleza se recoge en el centro de su silenciosa soledad; pero quede claro que si el silencio adquiere aquí calidad visionaria es porque también se entiende como categoría social: lo que calla para que se escuchen las voces de la creación y la tradición son los aspavientos del academicismo y del público. Solo de esa forma le es posible al artista entregarse a las exigencias de su propia obra y no a las de intereses espurios. Estas exigencias se entienden por lo demás como las de aquel combate con la forma que ya había caracterizado al Greco y al escritor en *Diario de un enfermo* (1901). Desde el artículo de 1911, el pintor desconocido mantiene con los ingredientes formales de su campo artístico («la línea y el color») una relación de «lucha desinteresada, generosa, llena de dolores y angustia». En el artículo que ABC publica el 26 de diciembre de 1928, «Pintores españoles: inquietud», Azorín detalla los riesgos que esa lucha dolorosa implica. La rememoración del pintor desconocido, que «no se ocupaba más que de su pintura», surge esta vez al hilo de la lectura del

---

[392] *Azorín*, «Andanzas y lecturas. Los pintores», *op. cit*.

libro de Victor Doiteau y Edgard Leroy, *La folie de Vincent Van Gogh*[393], que suscita en el escritor la idea de que ese mismo centramiento envidiado a los pintores, ese desasimiento del mundo que los lleva a ensimismarse con su obra, los coloca en una situación mentalmente frágil.

No es para menos dada la tensión psíquica que al pintor le acarrea su combate formal, combate que en el artículo de 1928 se cifra en la captación de la luz: los cambiantes sutiles de esta, que imprimen gamas finísimas y momentáneas a los colores de las cosas y a las sombras que estas arrojan, obligan al pintor a un aguzamiento penetrante de su sensibilidad y a un trabajo endiablado de composición. La intensidad y el tiempo invertidos en este trabajo artístico abocan al pintor, además, a una confrontación inesquivable con aquellos que había apartado del proceso creativo: público y crítica. Porque es muy probable que la armonía pictórica creada individualmente, bajo la ley dictada por la compenetración de la sensibilidad propia con la Naturaleza, no sea comprendida por quienes usan el lenguaje socialmente compartido para explicarse el mundo. Así pues, la fidelidad a las leyes internas de la creación estética, que produce el surgimiento de un estilo coherente en el que al decir de Schopenhauer la forma es la «fisonomía del espíritu», supone casi siempre traicionar las expectativas del público y de la crítica más conservadora.

---

[393] París, Éditions Aesculape, 1928.

En ese clima mental de angustia donde vive sumergido el pintor, es posible que la sensibilidad se quiebre: así se explicarían los casos de Van Gogh, de Joaquim Mir y de Casimiro Sáinz. Ahora bien, Azorín no se detiene demasiado en el tema de la locura. Más bien hace hincapié en la injusticia cometida contra una serie de artistas —en cuya nómina añade a Regoyos— que han ignorado la falta de reconocimiento y han perseverado en el trabajo manteniendo la fe en su visión. Esta actitud se concibe en el artículo de 1928 como un acto sacrificial; puesto que está considerada desde esa imagen nacida con el *fin-de-siècle* y proyectada sobre la figura del pintor durante buena parte del siglo XX: la del sacerdote. Lo singular en cuanto a esta enésima vuelta sobre la imagen del sacerdocio pictórico es la potencialidad histórica que ahora se le atribuye, ya no desde el pasado hacia el presente (como ocurría en el caso del Greco); sino desde el presente hacia el futuro. Para Azorín la postura del artista puro no es un mero gesto individualista sin articulación social; es, por el contrario, el cumplimiento de las responsabilidades del creador para con su campo de acción en el mundo. Prueba de ello es que el comportamiento ascético de los pintores ha incidido en la marcha de las artes durante el siglo XX: si «ha podido caminar la estética» ha sido gracias al fervor con que se entregan a su ministerio «los que hacen de la pintura una religión». Así asocia Azorín a la imagen del artista retirado la idea de que la pintura va por delante de los demás campos artísticos en lo que a innovación se refiere: la pintura es el primer terreno donde la vanguardia de cada movimiento estético

ensaya sus rupturas; después llegan la poesía y, muy a la zaga, la novela y el teatro. Por añadidura, cobra todo su sentido la demanda azoriniana de 1913[394], por la que los pintores debían trabajar no para el público sino para la Historia. Es decir: el desasimiento casi religioso con que el pintor ha de saber apartarse del mundo para centrarse en su obra es el que ha convertido a la pintura en faro de la modernidad, según expresión baudelairiana.

II. 3. 3. 3. Memoria y mitificación

Como se ha visto hasta aquí, un juego de sucesivas iluminaciones de la memoria, elaboradas con múltiples referencias plásticas, literarias y críticas así como con toda una tópica tradicional acerca de la biografía de los pintores, ha ido conformando la figura anónima que Azorín dice haber encontrado durante su viaje de 1906 a Mallorca. De hecho, desde 1911 a 1946, la identidad de ese artista experimenta en los artículos azorinianos un proceso de recreación que acaba convirtiéndolo casi en una entidad ficticia, un puro símbolo producto de la necesidad del articulista de crear un ideal de creador desasido y mantenerlo incólume como referencia que proponerse y que proponer a otros artistas. En ese sentido, la evolución del personaje es progresiva y constante, y comienza ya en el primero de los artículos que hablan del tema, donde la figura del pintor anónimo está conformada por los azares de la memoria. Con el

[394] «Los pintores», *op. cit.*

significativo título de «En la lejanía. Recuerdos de Mallorca», el trabajo publicado en *La Vanguardia* el 12 de septiembre de 1911 ya advierte de la labor deformadora de la memoria. Cinco años después de su estancia en la isla, Azorín presenta al lector aquellos momentos del viaje que impresionaron más intensamente su sensibilidad. Desde una explícita predisposición a paladear aquellos recuerdos que la memoria ha querido conservar «luminosos e indelebles», seis imágenes se suceden: el instante de la partida en barco, el crepúsculo en alta mar, una calle de Palma, las irisaciones del mar desde un acantilado camino de Valldemosa, el encuentro con la casa donde se aloja un joven pintor desconocido camino de Sóller, y por último, la llegada a la casa de Juan Sureda. No obstante, en esta primera remembranza el escritor todavía afirma estar «seguro de que la realidad corresponde exactamente a mi evocación».

Dos años después, Azorín admitirá que la memoria ha comenzado a borrar los pormenores del encuentro. El autor afirma en «Los pintores» (*La Vanguardia* 8-I-1913)[395] que sus recuerdos «al tocar este punto son ya algo vagos», y que el paso del tiempo solo ha salvado «rasgos esenciales» del episodio vivido. Ello implica, si no se desea proceder a «llenar los vacíos existentes y restablecer, arbitrariamente, la jerarquía y valor de los detalles», narrar la experiencia yuxtaponiendo las «notas capitales» que la memoria ha conservado, sin más arreglos narrativos que pretendan reconstruir la coherencia perdida. De ese modo, el autor quiere otorgar al relato una fuerza plástica que no poseería si se contase con exactitud y

[395] Recogido en *Pintar como querer*, *op. cit*.

linealidad cronológica. Ciertamente, la imagen del joven pintor en su casita del camino de Sóller conserva cierto carácter de aparición luminosa en medio de la oscuridad. Ahora bien, cabe decir que en este caso, la reconstrucción que Azorín expulsa del artículo entra de rondón reformulada como mitología personal. El escritor no llena los «vacíos existentes» con datos objetivos; pero sí lo hace con los fantasmas de su memoria, aderezada de motivos literarios y artísticos.

Los primeros mimbres para tejer el mito en torno al pintor desconocido se encuentran en «La amada España. Mallorca», publicado en *ABC* el 10 de abril de 1917 y recogido ese mismo año en *El paisaje de España visto por los españoles*. Aquí comienza una elaboración de los materiales de la memoria a través de los discursos de la época que representan la isla como tierra mítica. De nuevo apelando al recuerdo, Azorín vuelve a describir las aguas de las calas mallorquinas tal como las había pintado Joaquim Mir, y como ya se apuntó en el apartado II. 3. 3. 1, esa visión «maravillosa» da pábulo a la fantasía de estar sobre «la proa de un barco» rumbo a «regiones desconocidas»[396]. Un interludio literario en que se menciona la estancia de George Sand en la isla sirve para aludir a la fuerza sugestiva que ha atraído a tantos creadores a Mallorca, cuyo paisaje se presenta a su vez como la creación artística de tales sensibilidades: cuando Azorín señala que «la sombra de Rubén Darío vaga por la hermosa tierra de Mallorca»[397], la imagen sugiere tanto las

[396] *Op. cit.*, p. 1234.

[397] *Ibid.*, p. 1235.

presencias invisibles que la historia de la isla permite percibir como la participación del poeta en la elaboración del paisaje mallorquín, que se ejemplifica citando un fragmento de la *Epístola a la señora Lugones*. Ello da paso a una apoteosis mitificadora que se apoya en el artículo«Vagando por Mallorca», que Miquel del Sants Oliver había publicado en *ABC* el 13 agosto 1913. En él, el escritor mallorquín daba cuerpo a las presencias mitológicas, de estirpe griega y romántica, que despertaba el paisaje de la isla, para acabar remitiéndolo todo a una fuerza telúrica, creadora natural, que desde la entraña de la tierra sostenía el paisaje de la superficie:

> Y a esta sucesión de llano y montaña, de viñedos y olivares, de valles encantados y desfiladeros abruptos, súmase también la variedad inusitada de la costa, que va desde la playa suavísima y virginal a las calles armoniosas, vibrantes todavía del remo de los argonautas y la forminge de Orfeo, o la braveza de los acantilados septentrionales y osiánicos, mirando a la inmensidad del mar como desde una «última Thule». Parece que no pueda darse ya más extensa gama de aspectos y, no obstante falta enumerar todavía el del mundo subterráneo y maravilloso que sirve de soporte al fragante vergel de la superficie. Allá, en las entrañas de esa roca privilegiada, florece el portento de las grutas, afiligranado y lindísimo en las del Drach, que se miran en el espejo de sus lagos inmóviles y de diafanidad diamantina; grandioso en Artá, donde las columnas estalactíticas parecen arrancadas a un templo ninivita y las bóvedas se tomarían por abortos o tentativas de catedrales sin desbastar ni pulir aún[398].

Este ambiente de geología primigenia, leyendas mitológicas y fantasmas históricos es el que sirve de marco a la renovada evocación del encuentro con el pintor desconocido. Cabe subrayar que esta vez la

[398] *Ibid.*, p. 1237.

aparición del artista no solo se produce en el seno de la memoria, sino también en el centro de un trabajo cultural del paisaje que ha logrado trastocar el orden cronológico. En efecto, Mallorca aparece como un espacio en que se superponen las distintas temporalidades como lo hacen las diferentes modalidades de paisaje: están copresentes la prehistoria, Orfeo, los argonautas, Ossian, George Sand, Joaquim Mir, y Rubén Darío. Entre todos ellos, el joven pintor resurge inserto en un tiempo que se suspende por encima del histórico, lo que es más propio del mito que del avatar humano.

No obstante, el punto de inflexión en esta deriva mitificadora llega al final de «La vida española. Estudios de artistas» (*La Prensa*, 7 de agosto de 1921), donde Azorín mistifica explícitamente memoria, paisaje, historia de la literatura, historia de la pintura y valoraciones éticas. Con todo ello, el escritor consigue elevar la realidad vivida a arquetipo espiritual. Azorín juega a identificar dos épocas históricas en razón de su pertenencia a un mismo mito moderno —el de la isla de los creadores— , y así dice no saber si el encuentro con el pintor anónimo ocurrió en 1905 —nótese el error— o en 1830, cuando Chopin y George Sand residían en la isla. Continúa por tanto la confusión temporal que había inaugurado el artículo de 1917. Pero hay más: llegados a este punto, el escritor duda de la condición real del artista y de su mujer: «¿Eran las figuras reales —el pintor y la amada— o se me aparecen ahora, a través del tiempo, de la distancia, como dos entelequias del espíritu? No lo sé». Desde luego, fueran o no reales, lo que sí han acabado siendo esas figurillas es una

necesidad del espíritu azoriniano, que a lo largo de una progresiva elaboración cultural les ha ido sustrayendo su condición real y las ha convertido en símbolo. Para el escritor establecido es necesario conservar una imagen del ideal al que aspirar, un recuerdo constante —de ahí la insistencia de la memoria, que adquiere carácter ético— del desasimiento que garantiza la independencia del creador y por tanto la sinceridad estilística de la obra. O como dice Azorín al acabar el artículo, «para mí nada tan noble, tan espiritual, tan delicado como aquel apartamiento del artista, en plena montaña, frente al mar, entregado a su ensueño».

La desrealización de este pintor está ya tan asentada, que cuando Azorín vuelva a recordarlo lo convertirá en la figura de un cuadro contemplado por el escritor: sucede así en «Artistas», artículo publicado en *Luz* el 11 de octubre de 1932 y cuyo inicio alude a la obra con que Santiago Rusiñol contribuyera a percibir Mallorca como la isla de los creadores: «Hace quince o veinte años estuve en una isla encantada»[399]. Así pues, la premisa del hechizo abre una de las evocaciones que, paradójicamente, más se deleita en los detalles al describir la casa y las actividades del joven artista. Sin embargo, el encantamiento acaba por imponerse, y Azorín lo transforma todo en un «cuadro que contemplé en Mallorca» y del que la descripción realista no sería más que un marco, en el interior del cual el pintor y su mujer son parte de una pintura del medievo:

[399] Santiago Rusiñol, *L'illa encantada*. La frase también recuerda a *La cala encantada*, obra de Mir que junto a *Puesta de sol* y *La cala de Sant Vicent* decoraba el Grand Hotel de Palma, y que Azorín afirma haber visto durante su viaje de 1906.

> Nos detuvimos un momento en una casita marginal; una casita colocada a la vera del camino. Sus paredes eran blancas, de cal nítida. Y su puerta era la puerta clásica —en arcatura— de las casas de placer o de labor en tierras levantinas. […] Al entrar en el zaguán tuvimos una viva y dulce sensación de sedancia. Un rayo de sol entraba del campo, y en su vivo haz brillaban partículas que parecían azogadas. El piso de la entrada estaba empedrado con menudos guijos; blancas eran estas piedrecitas; blancas las paredes; blanco el rayo de luz. Y el silencio era profundo. […] El pintor sonreía y su mujer, una mano sobre otra —a estilo de cuadro medieval—, sonreía también. Siempre, al hablar de los artistas, recuerdo este cuadro que contemplé en Mallorca.

El escritor realiza así la fantasía de ser pintor con las palabras, ilusión que ya se había concretado en dos artículos de 1931[400] y sobre la que se extenderá después en «La pintura», capítulo de *Memorias inmemoriales* y último texto donde aparece el desconocido de Mallorca. En el apartado III se expone cómo esos momentos en que Azorín identifica la labor literaria con la del pintor responden al deseo moderno de proporcionar una representación plástica del proceso creativo de la literatura, empresa que iniciada en *Diario de un enfermo* se retoma en *Félix Vargas* y *Superrealismo*, y que es la otra cara del presupuesto de la novela de artista según el cual hay que dar voz a la actividad silenciosa de la pintura. Al contrario, aquí se busca dar visibilidad a la literatura. No obstante, lo que importa ahora es que al convertir esta visión en un cuadro, el autor insiste en arrebatar las figuras a la realidad y a la corriente del tiempo.

---

[400] Vid. «La soledad de un pintor» (*La Prensa*, 20-IX-1931) y «Vlaminck» (*La Prensa*, 20-XII-1931).

Respecto al primer regateo, cabe recordar las palabras de Ortega y Gasset en la «Meditación del marco»: «El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real»[401]. Tal ha hecho Azorín al colocar su marco sobre el fondo de la pormenorizada descripción realista, permitiendo así que una escena medieval asome en un espacio y un tiempo que no le corresponden. Al ser así enmarcados, los protagonistas de dicha escena han cobrado el carácter irreal de la representación, lo que además permite satisfacer la voluntad de rescatar las figuras al tiempo, igual que lo hacen los cuadros.

En ambos casos —si no son el mismo—, el pintor encontrado en Mallorca es rescatado de las negociaciones con la realidad que exige la trayectoria de un pintor; pues no es posible permanecer siempre en los inicios, e incluso, como le ha llegado al escritor, puede llegar el reconocimiento. Los pintores reales crean una red comercial, como los impresionistas; se aburguesan, como Rusiñol; alcanzan renombre internacional, como Zuloaga: su biografía, en suma, acaba por no coincidir con los valores que se requieren en el artista puro, y entonces se hace necesario recomponer su trayectoria —véase Regoyos—, rechazarlos por su falta de autenticidad estética —Zuloaga— o, como se verá en el capítulo III.1, desplazar simbólicamente la austeridad vital a la desnudez de las paredes del estudio. En cambio, fijado por los artificios

[401] En *OC*, II, *op. cit.*, pp. 310-311.

literarios en la época de sus comienzos, el pintor se mantiene incontaminado y puede elevarse a arquetipo espiritual.

Esa condición conserva todavía cuando X, el *alter ego* de Azorín en *Memorias inmemoriales*, hace resurgir al joven pintor en la consabida casita de Mallorca como ejemplo de la «independencia connatural» de los pintores, motivada por la unicidad de su obra, que por un lado la apartaría de los procesos de reproducción con que el mercado vulgariza lo literario, y por otro lado provocaría en el artista una mayor concentración en su trabajo. Tras cuarenta años desde el encuentro en el camino de Sóller, la memoria ha hecho sus estragos, y X se equivoca al echar las cuentas, situando ese momento 35 años antes. Es curioso, sin embargo, que lo que verdaderamente cumple 35 años en 1946 sea la publicación del primer artículo sobre ese encuentro. Si no tomásemos el error de cálculo por tal, se diría que Azorín conoció al modelo de su arquetipo en un artículo de 1911 para *La Vanguardia*: el pintor anónimo es ya para siempre una criatura literaria.

III. El taller del pintor

A partir de la visita que en 1917 Azorín realiza a la casa de Zuloaga en Zumaya, aparece en los artículos sobre pintura del escritor un nuevo tópico: el de los talleres de artistas plásticos. Durante los años 20, Azorín tiene contacto directo con numerosos pintores y escultores a los que visita en su lugar de trabajo, y los artículos de la época recogen las reflexiones que esta experiencia suscita en el autor. Esa frecuentación de los talleres está estrechamente relacionada con la incorporación de Azorín a esa conversación del liberalismo español que con Ortega a la cabeza está creando los lazos necesarios para elaborar el nuevo discurso político y cultural que ha de conducir a la II República. Dicha conversación, en la que también ha entrado Ignacio Zuloaga con el cuadro *Mis amigos* (inicidado en 1920), encuentra un refrendo iconográfico en la producción sistemática de retratos de pensadores, escritores y artistas por parte de Elías Salaverría, Daniel Vázquez-Díaz o el propio Zuloaga, y es sintomático que Azorín se relacione justamente ahora con todos ellos.

Ahora bien, lo significativo de estas visitas respecto a la narrativa de artista azoriniana es el modo en que tales vivencias del quehacer pictórico inclinan la atención del autor hacia los aspectos materiales de la producción artística. El interés por los trebejos que utilizan los pintores y por el espacio en que crean modifica incluso su modo de leer catálogos y biografías, en los que ahora atiende también a los datos sobre el

particular. Asimismo, en sus visitas a los estudios Azorín tiene la oportunidad de asistir al surgimiento de la obra pictórica en el momento originario en que la historia, en palabras de Walter Benjamin, marca su aura; lo que refuerza en el escritor alicantino esa idea sobre la unicidad del cuadro que contrasta con la fácil reproductibilidad de la obra literaria. Todo ello tiene como resultado la reelaboración de la figura de creador puro y del problema de la visibilidad del proceso creativo literario, planteados en estos años desde la perspectiva proporcionada por la experiencia del taller.

Antes de comprobar cómo todo ello se concreta en los artículos y las obras azorinianas del período, es necesario tener en cuenta que el interés de los escritores por el taller del pintor tiene que ver con ese fenómeno de la modernidad por el cual la representación del proceso creativo se convierte en tema fundamental en todos los campos artísticos. Como explica Castro Borrego[402], durante el período romántico y el posterior reflujo del Simbolismo «la operación de extraer de sí mismo la materia de la creación se convierte en objeto de contemplación estética»[403]. Para los escritores, sin embargo, la representación del proceso creador es una tarea poco agradecida: el escritor en estado creativo es poco vistoso, físicamente estático e intelectualmente inaccesible a través de la observación. Es por eso que los literatos quedan

---

[402] Fernando Castro Borrego, «*Ut pictura poesis* en la modernidad: del romanticismo al surrealismo», en José Luis Molinuevo (ed.), *Arte y escritura*, Salamanca, Universidad, 1995, pp. 61-92.

[403] *Ibid*., p. 70.

fascinados por el proceso creativo de los pintores, que se despliega físicamente, que se traduce en un espacio y una miríada de objetos, y en el que la ebullición de ideas del creador se corresponde con acciones visibles que moldean una materia palpable. En el análisis del fenómeno creativo,

> el poeta solo ve satisfecha su curiosidad cuando observa el proceso creador de un artista plástico, ya que el trabajo de la poesía es hermético; la mente del poeta se cierra a la observación exterior; también la del pintor o escultor; mientras que estos pueden exhibir su trabajo, es decir, el modo en que las imágenes adquieren forma y se hacen presentes encarnadas en un objeto artístico. El taller de un poeta es su cerebro, mientras que el del artista plástico es un espacio físico que puede ser visitado. Aunque también, y en última instancia, el verdadero taller del pintor, y de todo artista, es su mente[404].

Los motivos por los que según Azorín los escritores se interesan en los estudios de los artistas plásticos coinciden plenamente con los que Castro Borrego describe. En este sentido es diáfana la confesión azoriniana en el artículo de 1921, «La vida española. Estudios de artistas», publicado en *La Prensa* el 7 de agosto. Con motivo de una visita al estudio del escultor Sebastián Miranda, en la que va acompañado de Francisco Grandmontagne, Ramón Pérez de Ayala, Enrique de Mesa, José Villalba y Julio Camba, Azorín se expresa con toda efusión acerca de la continuidad que en el caso de los artistas existe entre actividad intelectual, acción física y materia, continuidad que los escritores cifran

[404] *Ibid.*, p. 71.

en un espacio de trabajo concreto y que contrasta con la parquedad de su propio oficio:

> «¡Estudios de pintores y de escultores! Trabajadores de la letra manuscrita e impresa, trabajadores que todo su instrumental reducen a una pluma y un mazo de papel, gustamos los literatos de estos vastos ámbitos, en que hermanos nuestros en el ensueño trabajan con los colores o con el barro.»

Azorín se descubre aquí como un goloso de la materia con que trabajan los artistas, cuya plasticidad es tan distinta a la condición inmaterial de la palabra. La hermandad entre escritores y artistas radica en que ambos tipos de creadores laborean «el ensueño»; pero la diferencia fundamental entre ellos es que en el caso de los artistas puede observarse en el estudio el trabajo por el que dicho ensueño moldea una materia tangible: barro, color. Esta unidad entre el plano mental y el plano físico de la tarea creadora no se realiza cumplidamente en el escritor; pero este aspira a ella de tal modo, que este ciclo de trabajos azorinianos sobre el taller acaba, en los primeros años 30, con un artículo en que el escritor se asimila la personalidad del pintor William Turner para manejar con él pinceles y tubitos de óleo. No es extraño, pues, que en 1932 el escritor se muestre a sí mismo convirtiendo las imágenes de la memoria en lienzos a propósito del desconocido de Mallorca, ni que en 1941 postule ante su foto escolar la posibilidad de que el pequeño Martínez Ruiz hubiese sido pintor[405], y que en 1946 acabe concibiendo

[405] Vid. el «Prólogo» a *Visión de España. (Páginas escogidas)*, en *OC*, *op. cit.*, t. VII, p. 314.

«su propia vida» en las *Memorias inmemoriales* «no como la de un escritor, sino como la de un pintor»,mientras confiesa imaginar «al sentarse ante la máquina, que estaba con pincel y paleta en mano»[406].

Tampoco es extraño, dada la vinculación existente entre el interés por los talleres y el auge de la metaliteratura en la modernidad, que los artículos azorinianos sobre el estudio del artista orbiten en torno a dos libros que retoman aquel deseo finisecular de dar visibilidad al proceso creativo del escritor, entre otras cosas porque dicho deseo va a agudizarse de la mano del vanguardismo: la serie de trabajos periodísticos que van de 1917 a 1931 arropan las tentativas de *Félix Vargas* (1928) y *Superrealismo* (1929), obras que culminan en el campo narrativo la particular incursión azoriniana en la literatura de vanguardias. La primera novela recoge un tortuoso proceso creativo en el que las dificultades del protagonista para perfilar el retrato literario de santa Teresa de Jesús son semejantes a las que sufriera el propio Azorín a la hora de presentar teatralmente a la escritora: ambos procesos están precedidos en el tiempo por una reflexión acerca del retrato pictórico que aparece por primera vez en 1922 a propósito del taller de Daniel Vázquez-Díaz. La segunda obra es una *nouvelle* en que la imagen más acendrada del escritor es la del monje que trabaja en una celda franciscana, la mente del creador literario acaba descrita en términos de taller pictórico, y la pugna estilística e intelectual se materializa en la lucha entre colores que cierra la obra. Como se verá, todas estas

[406] *Op. cit.*, p. 137.

imágenes se han ido construyendo a lo largo de las visitas azorinianas a los talleres de «Sorolla, los Zubiaurre, Ricardo Baroja, Ramón Casas, José Villegas, Juan Echevarría, Anselmo Miguel Nieto»[407], Ignacio Zuloaga y Daniel Vázquez-Díaz[408].

Por último, para interpretar la experiencia azoriniana del estudio pictórico, deben tenerse en cuenta las consideraciones teóricas de Walter Benjamin acerca del aura de la obra artística. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin describe el fenómeno por el cual los medios de reproducción gráfica han abierto una etapa de la historia cultural caracterizada por nuevas formas de relación con la obra de arte: con el acceso masivo a las imágenes que reproducen obras artísticas, se han potenciado las funciones sociales del arte, a la vez que se le ha sustraído al espectador el aura que solo posee la obra original. El aura, definida como «el aquí y el ahora» de la obra que permite rastrear las huellas de su historia hasta el origen, es además la seña de su autenticidad y de su *auctoritas*. Los escritores, sumidos más que otros creadores en la vulgarización de sus obras, se verán atraídos por el modo en que la pintura resiste todavía a esa pérdida del aura; puesto que la

[407] Azorín da esta nómina en «La vida española. Estudios de artistas» (*La Prensa*, 7-VIII-1921).

[408] Gayana Jurkevich habla de la intervención de Azorín a favor de la palabra en el combate tradicional que la enfrenta a la pintura y que considera a la primera como pintura que habla. Ahora bien, lo hace respecto a esos textos en que el escritor deja manifiesto el obligado silencio de la pintura y la consiguiente superioridad de la palabra (el tópico proviene de Simónides de Ceos). El literato, al fin, también puede ser pintor, y con una sutileza expresiva más penetrante que la de la pintura. Vid. «La casa cerrada» y «Azorín's master : the visual arts simile», en *op. cit.*, pp. 89-94 y 135-147, respectivamente.

unicidad del cuadro impide a este poder ofrecerse a la recepción masiva: la pintura, según Benjamin, «ha buscado siempre la contemplación de uno o de unos pocos»[409], o como dirá el propio Azorín en sus *Memorias inmemoriales*, «no es fácil a todos ponerse en relación con una obra pictórica»[410]. Pues bien, esta experiencia reservada es la que vivirá el escritor en sus visitas a los talleres, y la que lo llevará a resaltar la singularidad de los cuadros contemplados rescatando en los artículos pormenores de la sensibilidad autorial e histórica que les dio origen.

III. 1. **El taller de Zumaya y la sinceridad de Ignacio Zuloaga**

En Azorín, las primeras reelaboraciones del modelo franciscanista del pintor tienen lugar en 1917, e implican una especie de desplazamiento de las cualidades morales del creador a las características espaciales del lugar donde trabaja el artista. Por esta relación metonímica entre la independencia del artista y la sobriedad de su taller puede entenderse, por ejemplo, que siendo Zuloaga un pintor tan poco asimilable al modelo de artista puro creado en las décadas anteriores, pueda acabar presentando rasgos franciscanos y entrando

[409] Walter Benjamin, «L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica», en *Art i literatura* (tria de textos, traducció i introducció d'Antoni Pous), Barcelona, Eumo / Edipoies, 1984, pp. 25-53, p. 40.
[410] Op. cit., p. 138.

definitivamente en el ideal de Azorín. El desasimiento del mundo que el eibarrés no ejercita en su vida pública, se expresa sin embargo en la desnudez del taller de Zumaya, que Azorín describe en dos variaciones sobre el tema separadas por un par de meses: la primera, «Una visita: en casa de Zuloaga»[411] se publica en *La Vanguardia* el 2 de octubre de 1917; la segunda, titulada «Andanzas y lecturas. Una visita a Zuloaga», ve la luz en *La Prensa*, el 2 de diciembre del mismo año. Desde el primer artículo destaca Azorín que el estudio zuloaguesco no responde a «la idea tradicional que tenemos de los estudios de pintor». En el segundo artículo precisa los motivos de esa singularidad del taller zuloaguesco: en el caso de Zumaya, «nada más lejos de los estudios de otros pintores, estudios atiborrados de preciosas baratijas y en los que el artista y los vistantes no pueden moverse ni dar un paso»[412]. Por el contrario, en el taller de Zuloaga «las gruesas tablas del piso y los sillares del muro dan la impresión dominante», y aparte de esto, tan solo algunas presencias inspiradoras —«un tríptico del siglo XIII, una Virgen vestida de negro y llorosa»— destacan en el espacioso estudio. Por eso «no parece un estudio de pintor». Todo esto denota la honestidad creadora de Zuloaga, que ahora es «uno de los artistas más sinceros de nuestra historia».

Ahora bien, ante tal cambio en el concepto que Azorín poseyera del pintor eibarrés, cabe preguntarse qué clase de discurso le permite al escritor constatar la sinceridad zuloaguesca en los muros de un estudio.

---

[411] El artículo está recogido en *Pintar como querer*, op. cit., pp. 133-138.
[412] *Ibid*.

Porque aparte los paralelos que puedan establecerse entre la desnudez de una celda franciscana y la de la piedra en Zumaya, existe un fenómeno histórico que avala las asociaciones azorinianas entre sencillez del estudio y autenticidad creadora: el que a finales del XIX hizo desaparecer de los talleres toda la quincallería que el pintor romántico había acumulado en ellos, transformación que vino de la mano del *plainairismo* y de la consiguiente búsqueda de un nuevo lenguaje pictórico. Sin hacerlo todavía explícito, Azorín alude en los artículos de 1917 al abigarramiento de los estudios decimonónicos, donde los pintores acumulaban toda clase de antigüedades con el fin de tener modelos reales para la ambientación de sus cuadros de historia. Los estudios de Francisco Pradilla, José Casado del Alisal o Mariano Fortuny no solo eran lugar de trabajo, sino también depósito de las armaduras, vestuario, muebles y objetos decorativos con que los pintores ambientaban las escenas de sus cuadros. Todavía en 1902 la revista *Álbum Salón*, con motivo de la muerte de Francisco Masriera, mostraba la profusión de objetos que poblaba el suntuoso estudio del pintor situado en la calle Balmes: japonerías, budas, biombos, tapices, palios y esculturas de santos atestaban un taller majestuoso que respondía al cultivo coleccionista de un interior hecho para evocar realidades exóticas[413].

[413] «Francisco Masriera», *Álbum Salón* (1-I-1902), pp. 102-103. A partir del Romanticismo, el taller se erige en espacio aislado de la realidad prosaica en cuyo ámbito el hombre sensible cultiva su interioridad: el acopio de objetos preciosos, que en el estudio son sustraídos a su valor de uso, convoca los mundos lejanos de los que esos objetos proceden, así como unos valores que excluyen los que rigen en

Que Azorín conoce la evolución experimentada por los talleres desde el *fin-de-siècle* queda patente en un artículo posterior, «Vlaminck», publicado en *La Prensa* el 20 de diciembre de 1931. Azorín describe allí tres tipos de estudio que van graduando el paso del abigarramiento a la desnudez. El primero de ellos es el típico taller de pintor decimonónico, todo él «lleno de cachivaches» y muebles de diverso estilo susceptibles de emplearse en el decorado de los temas históricos: «español del siglo XVII, isabelino, francés de la época del Imperio napoleónico. Con los muebles están revueltos otros mil trastos: armaduras, telas, misales, jarrones, un piano de los primitivos, una guitarra, una casaca bordada». Estos son, añade Azorín, los talleres de «hace cuarenta años» y que ya no pueden ser del gusto del lector.

El segundo estudio guarda «una discreta coherencia y ordenación»; pues aunque su ambientación es también historicista, todo en él pertenece al XVII español y ha sido escogido con esmero. No existe ya la teatralidad propia del taller anterior, y el estudio produce en el visitante una sensación de retroceso temporal. El lector aprueba este tipo de taller, pero se siente oprimido por un peso; porque «no quiere ver entre estas cuatro paredes una reproducción, no ya del siglo XVII español, sino de cualquier otra época». Esta petición de acronía no es caprichosa, y tiene que ver con el mismo deseo de libertad estilística que a finales del XIX produjo el paso de la pintura de historia a la de paisaje

---

el espacio público: vid. Walter Benjamin, «Luis Felipe o el interior», en *París, capital del siglo XIX*, dentro de *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 181-183.

en busca de un género cuya falta de convenciones permitiera al pintor experimentar con su propio lenguaje. Por otra parte, el espacio donde trabaja el pintor ha de estar libre de representaciones epocales, por cuanto como indica Castro Borrego el pintor ha de producir «la objetivación perdurable del espíritu de la época»[414] en que vive, y para ello nada mejor que la potencialidad infinita de las paredes blancas. Dichas paredes son para Azorín un trasunto de la mente del pintor, libre de representaciones previamente establecidas que puedan interferir en la imaginación. Solo ese vacío —con el mismo valor que en otros artículos tuvo el silencio— posibilita la libertad necesaria para el acto creativo. Y en efecto, el tercer estudio es «un ámbito claro y limpio» en el que la desnudez de las paredes es el perfecto espacio físico donde, de modo cinematográfico, habrán de surgir las solas imágenes de la mente del artista:

> Las paredes son blancas; están desnudas. [...] en este estudio no hay nada. Solo hay luz y blancura. Solo hay paredes nítidas y claridad que penetra por los altos cristales. Al pie de las paredes, algunos lienzos sin marco; lienzos en que no ha sido pintado nada todavía. ¡Qué bonito es todo esto! ¡Espacio blanco y claro! ¡Desnudez que solo llenan las imágenes que el artista tiene en su mente! [...] El estudio ideal de un pintor es este, sin duda; este es el que preferimos a todos.

Volviendo a los artículos de 1917 desde todo lo apuntado, puede entenderse lo que supone presentar a Zuloaga como ejemplo del proceso de simplificación que experimentaron los estudios a finales del siglo XIX:

---

[414] *Op. cit.*, p. 74.

la sobriedad del estudio de Zumaya y su emplazamiento en la costa vasca no solo sintonizan con la ascesis franciscana y el retiro a la Naturaleza atribuibles al artista puro; sino que también traen aparejado el rechazo de lo artificioso y lo teatral que habían implicado el denuesto de la pintura de historia y la apuesta por la pintura paisajística[415]. Por otra parte, la diafanidad del espacio propicia, como en el artículo sobre Vlaminck, el surgimiento de imágenes artísticas con las que Azorín está estéticamente de acuerdo por primera vez; puesto que no hay en las *Casas de Segovia* (fig. 5) que el escritor ve en el estudio zuloaguesco «ni la menor preocupación de efectismo teatral». En este caso el escritor deja clara la coherencia entre la austeridad del estudio y la del cuadro; ya que si el primero no está «atiborrado de preciosas baratijas»[416], en el segundo tan solo figuran «dos fachadas de dos casas vulgares»[417] que no poseen «ni labrados escudos de armas ni requilorios arquitectónicos»[418]. Por borrar todo énfasis asociable a una sentimentalidad romántica, el artista ni siquiera ha puesto en las ventanas de sus casas el reflejo del crepúsculo. Esta corriente de sobriedad que va del taller al cuadro se presenta como garantía palpable de la sinceridad de Zuloaga, quien no

---

[415] Y ello, pese a que Zuloaga es un pintor teatral, rasgo que debió de tener su peso en el rechazo azoriniano de 1910. Desde luego, la teatralidad de Zuloaga es de nuevo cuño y no emplea el lenguaje de la pintura de historia; pero el énfasis dramático de sus lienzos a partir de 1907 es indudable, por no hablar de la disposición escénica de muchos de sus retratos.

[416] «Andanzas y lecturas. Una visita a Zuloaga», *La Prensa* (2-XII-1917).

[417] «Una visita: en casa de Zuloaga», en *Pintar como querer, op. cit.*, p. 135.

[418] «Andanzas y lecturas. Una visita a Zuloaga», *op. cit.*

haría más que recoger en el lienzo las manifestaciones del alma castellana convocada en su taller. Es más: esa desnudez del taller es la condición de posibilidad de la obra zuloaguesca.

De la misma forma que para el desconocido de Mallorca el silencio y el retiro eran propiciadores de la revelación estética, aquí la reciedumbre de la madera y la piedra del estudio construido en la costa de Zumaya conjuran una «atmósfera espiritual»[419] que las obras respiran. A partir de esta idea, la descripción del taller de Zuloaga intenta reconstruir los estímulos ambientales que habrían podido desembocar en cuadros como *Casas de Segovia*. De hecho, lo que Azorín dice haber experimentado en el taller de Zuloaga junto a Manuel de Falla[420], Sara Wilkinson y el coleccionista argentino José Santamarina[421] es uno de los

[419] «Una visita: en casa de Zuloaga», *op. cit.*, p. 134.

[420] Azorín no identifica al «ilustre músico» que los acompaña y que hace conocer a los asistentes «algunas canciones populares que él ha recogido fielmente en una excursión por los pueblos de España»; pero muy probablemente se trata de Manuel de Falla, a quien Ignacio Zuloaga conocía desde 1910. Falla había estrenado sus *Siete canciones populares españolas* en 1914, y había defendido el estudio de la música popular con el ensayo «Nuestra música», publicado en *Música-Madrid-1* en 1917. En abril de ese mismo año había presentado el acompañamiento musical de *El Corregidor y la Molinera*, pantomima de Gregorio Martínez Sierra en la que una de las piezas musicales es interpretada por un ciego, del mismo modo que ocurre con la cancioncilla jocosa que el «ilustre músico» canta en el estudio de Zuloaga. Pedro Ignacio López García también supone que este músico no identificado es Manuel de Falla: vid. «Azorín y Manuel de Falla», en *Azorín y la música*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2000, pp. 73-89.

[421] José Santamarina, coleccionista argentino, y su esposa Sara Wilkinson de Santamarina fueron retratados por Zuloaga. Vid. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, «El 98 y la «reconquista espiritual» de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en la pintura», en Francisco Morales Padrón (coord.), *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de*

momentos de epifanía estética en los que surgen las imágenes del alma española que Zuloaga plasma en sus obras. En efecto, la conjunción de diversas manifestaciones artísticas en un ambiente privilegiado, propiciatorio de la absorción contemplativa, ha de suscitar en los visitantes una impresión de la intrahistoria nacional: el alma del pueblo se revela en el taller cuando a la vista de las *Casas de Segovia* y de la Dolorosa de madera en la que Zuloaga lleva trabajando largamente, se unen las canciones populares acompañadas del violín de Falla, a las que la nota chusca de una canción de ciego, aprendida de un desconocido durante una excursión, añade más agrura.

Por impresionista que pueda parecer, esta sugestiones sobre la génesis de la obra zuloaguesca se apoyan en la concepción taineana de la creación artística, bien que refinada por la teoría institucionista del paisaje y espiritualizada por las fugas fabuladoras que Azorín imprime a sus ejercicios críticos. El escritor ha empleado esta estrategia en los trabajos de crítica literaria publicados entre 1910 y 1917, y del mismo modo que en ellos puede achacar la sencillez de los versos de Berceo a la llanura de la tierra que el poeta observa desde su celda y a la aspereza del vino que bebe mientras escribe, indaga ahora el medio más inmediato del pintor para explicar el surgimiento y las características de su obra. De este modo, ante la presencia insustituible de las *Casas de Segovia*, Azorín recupera en el estudio los rastros del espíritu que las ha

---

Historia de América (AEA) (1998), Las Palmas, Ediciones del Cabildo, 2000, pp. 396-411.

habría hecho posibles, confirmando con ello la *auctoritas* mediadora de Zuloaga; puesto que el taller no es otra cosa que el despliegue material de la mente del pintor. Como en el artículo dedicado posteriormente a Vlaminck, es la ausencia de fetiches historicistas o pintorescos en ese medio (taller o mente) la que deja espacio para objetivar un espíritu cultural más allá de aquellos falsos casticismos que Azorín atribuyera a Zuloaga en 1910. La autenticidad estilística del pintor eibarrés queda salvada definitivamente.



fig. 5. - Ignacio Zuloaga, *Casas de Segovia*, ca. 1917. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

III. 2. Otros estudios: la representación de la creación literaria

El resto de estudios que describe Azorín en los artículos publicados entre 1921 y 1931 satisfacen igualmente el modelo de ascetismo espacial en sintonía con la ética del desasimiento. Como en el caso de Zuloaga, las características del taller son una figuración metonímica de los valores del artista puro, que en ocasiones quedarían en entredicho si se examinase la biografía de los pintores visitados. El taller de Juan Echevarría, por ejemplo, se describe en «La vida española. Estudios de artistas»[422] como «el menos estudio de todos, menos estudio a la manera tradicional» por apartarse de la quincallería del taller decimonónico. El paralelo entre esta sobriedad y la ética del artista se establece cuando Azorín contempla la estrechez del estudio como índice del esfuerzo que ha hecho el pintor para suprimir de él las huellas de su clase social, lo que en este caso equivale a decir *del dinero*: en efecto, Echevarría es hijo del senador multimillonario Federico Echevarría, y sin embargo «trabaja en un angosto cuartito de un octavo piso». También en «La vida española. Un pintor a Buenos Aires»[423], el estudio de Anselmo Miguel Nieto está desnudo y carece de aditamentos decorativos: «Nada hay en las paredes. No se ven ni cacharros exóticos, ni armas arcaicas, ni artefactos artísticos». Todo ello, como se ha visto a propósito de Zuloaga,

[422] *La Prensa* (7-VIII-21).

[423] *La Prensa* (6-VIII-22).

vincula al pintor con la modernidad y la sinceridad estilísticas, y así no cuenta como aspecto reprochable el predicamento de Miguel Nieto entre la aristocracia a la que retrata y a cuyo gusto presumiblemente responde; sino que, bien al contrario, ello se interpreta como continuación de la tradición velazqueña, a la que el simbolismo del pintor contemporáneo añade el tratamiento del paisaje como prolongación del estado del alma del retratado.

Este traslado metonímico de los valores que deberían cumplirse en la biografía del pintor se convierte en una coartada del ideal de artista puro cuando, por su trayectoria exitosa, la vida del creador ya no puede responder a las exigencias de la renuncia y el anonimato. Los casos expuestos lo ilustran; pero el ejemplo más claro de ello surge en «Vlaminck»[424], en quien la coherencia entre la vida y el espacio donde trabaja se mantiene solo hasta que el artista alcanza la fama. A partir de ahí, el artículo azoriniano traslada la austeridad al estudio. En efecto, la breve nota biográfica sobre Vlaminck no olvida los tópicos en torno a la pobreza de sus orígenes y la larga lucha por alcanzar un lugar en su campo, sobre las que Azorín ha podido leer en *Poliment*[425], de la mano del propio pintor. Sin embargo, a la altura de 1931 el fauvista ya ha alcanzado reconocimiento y su vida es acomodada; por lo que inmediatamente Azorín proyecta sobre el espacio del taller los valores franciscanos que la biografía acaba de perder, inventando el estudio de

[424] *Op. cit.*

[425] Maurice de Vlaminck, *Poliment*, París, Librairie Stock, 1931.

Vlaminck según conviene a la ética del artista puro. El salto de un asunto a otro es sintomático:

> Al presente Vlaminck es famoso; tiene un automóvil; habita una casa en el campo. Y claro que no podemos imaginar que este pintor tenga en su estudio muebles y cachivaches antiguos, ni que llenen ese estudio preciosidades arqueológicas. Lo que pensamos, al pensar en Vlaminck, es que su estudio se compondrá de cuatro paredes lisas, desnudas, en esta casita de campo. Y la desnudez de los muros se acompañará con el grato silencio y la quietud inefable.

Por lo demás, la coartada no solo sirve para poder mantener la visión del pintor como artista puro; sino que también le permite a Azorín reelaborar sus propias contradicciones como escritor asimilado al sistema literario de la época, en el que es un referente quizá discutido a la hora de la polémica teatral, pero desde luego inexcusable. Podría aventurarse que, si en el caso de los artistas plásticos ha sido posible depositar simbólicamente los tópicos de la independencia creadora en el imaginario sobre el taller, también es plausible un proceso semejante en el caso de los escritores. Si las paredes blancas del taller de Vlaminck proclaman que, pese a la fama, el pintor ha mantenido su estética «pura e independiente», ¿podría hacer lo mismo el escritor? ¿Podría salvarse el ideal de franciscanismo artístico en algún lugar de la escritura que representase materialmente todas las renuncias que ya no se cumplen en la biografía del literato? Y en tal caso, ¿cuál sería ese lugar?

Para dar con la respuesta hay que retroceder hasta 1917 y analizar las vicisitudes por las que a partir de ese año hasta 1931 ha transitado el

aliento metaliterario de la obra azoriniana. La primera clave se encuentra en un artículo que Azorín publica para reseñar las primeras ediciones de *Greguerías* y de *Senos*. Al final de «Gómez de la Serna», que ve la luz en *ABC* el 27 de agosto de 1917, Azorín se pregunta por el *desideratum* estilístico, y tras afirmar el cambio que se ha operado en él con el transcurso de los años —desde el gusto por «la innovación y la turbulencia» hasta la preferencia por «la exactitud y el matiz»— ofrece como definición insuperable del «perfecto estilo literario» la que Friedrich Nietzsche expone en *El viajero y su sombra*:

> Hacer neologismos o arcaísmos —dice Nietzsche—, preferir lo raro o lo extraño, tender a la riqueza de los términos más que a su restricción, es siempre la señal de un gusto que no ha alcanzado todavía su madurez o que está ya corrompido. Una noble pobreza, pero en un campo sin apariencias, una libertad de maestros, es lo que distingue en Grecia a los artistas del discurso: ellos quieren poseer *menos* que posee el pueblo —porque el pueblo es quien atesora más riquezas de lenguaje en cosas antiguas y modernas—; pero lo poco que poseen, quieren poseerlo mejor. Se acaba pronto de enumerar sus arcaísmos y rarezas, pero la admiración es sin límites si se tienen buenos ojos para observar la manera ligera y suave que esos artistas tienen para acercarse a lo que hay de más cotidiano y vulgar aparentemente en los vocablos y en los giros.

El estilo, pues, es el lugar al que el escritor puede trasladar «una noble pobreza» que ya no se sufre en el cuerpo ni en la consideración social, como muchos años atrás sí sucedía en *Bohemia* o incluso en *La voluntad* y *Antonio Azorín*. Al engranar esta cita de Nietzsche en el proceso metonímico que a partir de 1917 experimenta el franciscanismo vital de los propios pintores, el empeño azoriniano de depuración formal

aparece como un equivalente de las depuraciones que han experimentado los talleres descritos por el autor de 1917 en adelante. Si el pintor, pese al éxito logrado, todavía puede demostrar su desasimiento mediante la desnudez de su taller y la absorción en su obra, el escritor tiene en el estilo un lugar donde cultivar esa desnudez.

Ahora bien, el trabajo estilístico con el lenguaje no posee una entidad física tan visible como las paredes de un taller; por lo que Azorín va a recurrir al terreno de la pintura para crear una imagen literaria que potencie la percepción material de esa pugna por depurar el estilo. La tendencia autorrepresentativa de su obra, explicable por la necesidad moderna de representar la autonomía de lo literario, encuentra un aliado en el mundo de los pintores. Así por ejemplo, las reflexiones azorinianas sobre la elipsis y la eliminación irán muchas veces de la mano de la meditación sobre Turner y Cézanne entre los años 30 y 40. Pero antes, durante los 20 y con el mismo propósito metaliterario, Azorín va a reelaborar un motivo narrativo propio para conseguir asociar la página en blanco con las paredes del estudio pictórico: se trata de la pared blanca bañada por el sol, que apareciera ya en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) como una de las «visiones únicas» que continúan presentes en la memoria «con una vivacidad y una lucidez extraordinarias»: el sol que reverbera «en las blancas fachadas» de Yecla

y cuyas «fajas diagonales de luz del alborear o del atardecer»[426] contempla Azorín de niño.

El motivo es recurrente en el escritor, y ya se atribuya a su persona, a un personaje o a una figura histórica, siempre aparece como una percepción que ha logrado superar el paso del tiempo y dejar un poso en la sensibilidad del creador. Años más tarde, el escritor le concede a su Tomás Rueda esa misma experiencia, que ahora se describe con mayor detalle por cuanto las evoluciones de la luz en su cuarto de estudiante imprimen también en la sensibilidad del personaje la vivencia íntima del paso del tiempo:

> Este muro blanco, esta pared lisa y encalada será una de las cosas que queden en el espíritu de nuestro Rueda. [...] ¡La pared blanca de los años estudiantiles! ¡El muro alto y liso de Salamanca! A las mismas horas, Tomás, todos los días, se sienta ante su mesita, frente a la ventana. […] Ya tiene Tomás toda la tarde por suya. Sentado ante la mesita, frente a la ventana, se sume en la lectura de sus amados libros. El tiempo va discurriendo suavemente. El sol, que al principio bañaba vivamente el alto muro, se ha ido debilitando; poco a poco, la ancha faja de sol ha ido disminuyendo... Ya, al final de la tarde, cuando la estancia va siendo ganada por la penumbra, solo se ve, allá, en lo alto de la pared, una mancha tenue, delicadísima, de un sol dorado, purpúreo, violenta. Y luego viene la noche y comienzan a brillar las estrellas.
>
> Durante ocho años, Tomás ha contemplado los cambios del sol en el alto muro blanco. Ha visto sus mudanzas —imperceptibles—, según las estaciones y según alargaban o acortaban los días. El muro blanco ha entrado en su espíritu. Andando por la vida,

[426] «La sequía», en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 92.

> pasados los años y los años, Salamanca será para él una pared alta y lisa en que, por la tarde, da el sol[427].

La primera vez que la imagen de la pared iluminada se asocia a la solución pictórica de un desafío creador es en 1923, a propósito de la infancia de Maurice Barrès, cuyos *Cuadernos* atestiguan cómo llamaba la atención del pequeño Maurice «un rayo de sol que caía diagonal por un muro blanco». Azorín recrea ese recuerdo con toda clase de pormenores en «Los *Cuadernos* de Mauricio Barrés», artículo que publica en *La Prensa* el 24 de abril[428], y donde la imagen del sol que lame la pared se considera, entre las memorias de la niñez, «lo que ha entrado más adentro» en el alma del prosista francés:

> Considere el lector la sensación de esa luz vívida en la pared de cal inmaculada; todo está en profundo silencio; en esta hora en que el niño contempla el rayo de sol, la quietud en la casa es perfecta, maravillosa; se goza de una tranquilidad profunda, inalterable. Y en este momento es cuando el rayito de sol inicia su entrada en lo blanco del muro. Al principio es una dorada punta aguda de luz lo que aparece; después, el resplandor va siendo más intenso; al cabo, la claridad nívea, cándida, resalta en el muro también cándido, níveo. Y este sol que llega desde lejos, desde el pico de una montaña, desde la llanura sin fin, desde un horizonte lejano, se posa aquí, en el amanecer, para que nosotros reposemos la vista en su claridad y vayamos entretanto dialogando en nuestro interior. ¿Es música o es pintura este diálogo íntimo? Si tradujéramos la sensación del diálogo interior, suscitada por el rayito de sol, ¿haríamos pintura o haríamos música?

---

[427] Vid. Azorín, «En Salamanca. El muro blanco» en *Tomás Rueda*, *OC*, *op. cit.*, t. III, pp. 302-302.

El remate de esta evocación es significativo y adelanta las identificaciones entre pintura y escritura que luego surgirán en «La soledad de un pintor»[429] y en «Vlaminck». Efectivamente, lo que para Barrès se resuelve en música, para Azorín se realiza en términos pictóricos, y así, en «La soledad de un pintor», el articulista y narrador se asimila al creador plástico mediante una primera persona inclusiva que le permite verse en la figura de William Turner mientras coloca los pigmentos sobre la paleta y proyecta esbozar un cuadro «en que colocaríamos varias figuras». La identificación es todavía más intensa si se conocen los intertextos que he consignado hasta aquí y que están tras el súbito cambio de intereses temáticos experimentado por el narrador-pintor:

> […] pero al ir a echar un vistazo por la ventana, vemos un rayo de sol que desciende en diagonal por un muro. Nos detenemos un instante, hemos visto acaso mil veces lo que estamos viendo ahora, y, sin embargo, es ahora cuando nos parece que lo vemos por primera vez. La paleta tiembla en el brazo; tiembla porque nosotros estamos vibrando de emoción; la mirada no se puede apartar del rayo de sol que se escurre por la pared. La pared es blanca; está encalada recientemente; el rayo de sol, en esta hora primera de la mañana, es tenue, sutil, de una tonalidad dorada, suave. Sin apartar la vista de la pared, vamos removiendo el pincel en el montoncito de color blanco; como el éxtasis se prolonga, el pincel no cesa de removerse en lo blanco; no nos decidimos a separar la vista de la pared, y no se separa el pincel del montoncito albo. Al fin, con un movimiento brusco, impetuosos, separamos el pincel y lo colocamos en el tenso lienzo. Lo que tenemos que pintar es poca cosa; una blanca

[428] Recogido por Verónica Zumárraga en *Cien artículos de Azorín en* La Prensa, Alicante, Universidad de Alicante, 2012, pp. 146-150.

[429] *La Prensa*, 21-IX-1931.

> extensión, lisa, sin resaltos ni adornos, y una claridad tenuemente áurea; nada más sencillo y nada más complejo; nada más fácil y nada más difícil.

En cuanto al artículo sobre Vlaminck, los antecedentes apuntados resuenan en el gesto azoriniano de imaginarse contemplando un haz de luz que resbala por las paredes del estudio genuino, el de la desnudez, aquel en cuyos muros blancos tan solo han de proyectarse las imágenes que surgen en la mente del pintor; pero en los que de hecho el articulista proyecta las imágenes que han surgido en la mente del escritor, tal y como viene sucediendo desde hace tiempo con el rayito de sol descrito en las que Azorín suele llamar «blancas cuartillas». La pared del taller, entonces, es el lugar donde se da representación plástica al proceso creativo del escritor, cuyo taller mental queda a la vista gracias a la descripción del pictórico.

Todavía falta en estas identificaciones, sin embargo, el nexo entre la blancura de las paredes, el estilo desnudo y la ética franciscana. Este se ha establecido apenas dos años antes, en 1929, con la publicación de *Superrealismo*. La novelita, que intenta representar los mecanismos preconscientes del proceso creativo en el escritor, alía metafóricamente el recuerdo de la blancura sembrado en la infancia con una moral franciscana, y a su vez con la imagen plástica de un estilo literario que pretende conferir autonomía a las palabras para que estas alcancen su pleno sentido: «poseer menos» para «poseerlo mejor», según la consigna nietzscheana de «noble pobreza». Esta, como se verá, se contagia al estilo

por el ambiente en que vive el paradigma ético del escritor: un monje franciscano que escribe en una celda de paredes enjalbegadas.

III. 2. 1. *Superrealismo*

Sabido es que para Azorín la creación estética y la empresa humanizadora se fundamentan en el cultivo de la sensibilidad. Sin esta última no son posibles las primeras. Sensibilidad, aquí, es ese poso de memoria, experiencia, lecturas y vivencias artísticas que se hacen consustanciales al individuo y por ello mismo van moldeando su mentalidad y sus afectos, formándolo íntegramente. Para el escritor, esa sensibilidad es una posibilidad civilizatoria y una fuente creativa. En el primer sentido, la sensibilidad es una especie de elegancia social que rige el trato entre ciudadanos en el seno de una cultura, pero que no obedece a convencionalismo ni a hipocresía por cuanto enraíza en una profunda tolerancia. Es, también, el fruto de una acción cultural que de las élites ha pasado a ser laboreo de una extensa clase media, por lo que ha creado un sedimento en todos los aspectos de la vida, incluso los más domésticos: esa impregnación cultural, ya aclimatada a la intimidad de los hogares sencillos, es lo que Azorín admiraba por ejemplo en los cuadros de Chardin. Refiriéndose a esta dimensión del concepto azoriniano de sensibilidad, Alfonso Reyes ha advertido la frecuencia con que el término aparece en la obra del escritor alicantino, y ha establecido su filiación francesa: preocupado por España, Azorín hace en su país «la

campaña de la sensibilidad» tal como esta pudiese entenderse en la Francia de Rousseau[430]. Anne Krause, que también señala la centralidad que el concepto posee en la idea azoriniana de cultura, sugiere en cambio que sus orígenes se encuentran en la idea de virtud moral de Leopardi, a la que este denomina *sensibilidad*[431].

La otra dimensión de la sensibilidad azoriniana, que guarda estrecha relación con la descrita, es la propiamente creativa. Sobre ella han hablado Granell[432], Livingstone[433] y, más recientemente, Lozano Marco. En términos de este último, el impulso creador de Azorín se despierta cuando algo en la realidad encuentra eco en alguno de los ingredientes que componen la sensibilidad del escritor, hecha de sucesos biográficos, lecturas literarias, conocimientos históricos y del sentimiento moderno por excelencia: melancolía. A su vez, para que esa realidad devenga obra de arte, debe pasar primero por el filtro de la subjetividad azoriniana. Resultado de todo ello es una imagen de la realidad en la que esta ha sido recreada según lo que de ella ha depurado el filtro azoriniano, que por otra parte también ha dejado en esa imagen una serie de adherencias afectivas y culturales que no se encontraban en el objeto real antes de ser representado. Pues bien, tras el de *El licenciado Vidriera*,

---

[430] *OC*, México, FCE, 1980, t. IV, p. 246.

[431] Anna Krause, *Azorín, el pequeño filósofo. Indagaciones en el origen de una personalidad literaria,* Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pp. 145 y 229.

[432] Según Manuel Granell, la sensibilidad es la base fundamental de la creación azoriniana (vid. *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 12).

[433] *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos, 1970.

Superrealismo es el intento de representar literariamente la construcción y el funcionamiento de esa sensibilidad creadora, adoptando para ello la imagen del taller de pintura y de la pugna entre colores. Junto a esa necesidad de dar visibilidad al proceso mental y afectivo de la labor literaria, la novela es una nueva llamada al franciscanismo como propuesta ética y estética para el escritor.

Toda la *nouvelle* está orientada a comprender por qué una imagen —la celda de un convento— y no otra —una sala de juego en un hotel— se impone en la mente de un escritor cuando este proyecta escribir una novela. Las estampas monoveras y las vistas del valle del Elda que se van intercalando con los capitulillos metanarrativos sugieren que la inclinación del escritor (desdoblado entre el narrador y su personaje, Joaquín Albert) responde a la profunda sintonía que guarda la imagen del convento con el paisaje de su infancia. No en vano, los elementos esenciales de la celda parecen haber sido la tradición de los hogares en el pueblo donde creció: «El pino sin pintar y el yeso blanco: los dos cultos de Monóvar»[434], donde las habitaciones son de «yeso cuajado», donde la visión de las paredes enjalbegadas es constante, donde hasta los ribazos para represar la tierra de los cultivos son «blancos, iguales, lisos»[435] y al blanco de los suelos se sobrepone el blanco de los alpargates de las monoveras. La insistencia de esta imagen implica una larga elaboración íntima, que tiene como punto de partida la sensación visual

[434] *Superrealismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 57.

[435] *Ibíd.*, pp 59 y 73.

constantemente experimentada y que, con la labor del tiempo, ha arraigado en lo más hondo de la sensibilidad. En efecto, tras horas de contemplación, la pared blanca llega a convertirse en obsesión estética: «la desesperación de pintar o describir la pared que no tiene nada; horas y horas frente a esta pared con la ventanita angosta; pared tan llena de arte, de misterio y de poesía, como el más primoroso muro de labrada piedra»[436]. Esta pared blanca, que había aparecido en *Tomás Rueda* y que retornará en los artículos de 1931, es en *Superrealismo* la síntesis del paisaje monovero y el signo del franciscanismo que alimenta la sobriedad estética de su paisanaje. Por todo ello la pared iluminada por el sol se convierte en imagen privilegiada de la creación literaria, al encontrar un paralelo en la hoja en blanco donde el narrador-Joaquín Albert va trabajando mientras en el papel se reflejan los cambiantes de la luz del día:

> Correlación armoniosa y profunda entre la sencillez de la suave coloración y el yeso blanco, el pino sin pintar y el esparto. Todo, nota de supremo franciscanismo. [...] Paisaje éste de pura y clara inteligencia. Ver este paisaje desde el cuartito donde se trabaja; la mesa contra la pared, bajo la ventana, recibiendo los primeros fulgores del alba y los postreros reflejos del anochecer. La hoja puesta en la máquina de escribir, que va iluminándose o palideciendo. La tierra cóncava, allí delante de los ojos, en tanto que la maquinita va marchando incansable[437].

Como en la pared, la luz escribe en los folios del escritor; lo que plantea la obra literaria y sus características como continuidad del

[436] *Ibíd.*, p. 125.

[437] *Ibíd.*, p. 127.

paisaje y sus cualidades. El principio según el cual «el hombre es un accidente de la tierra»[438], permite que el escritor y la obra sean concebidos en *Superrealismo* como emanación de un paisaje. Así por ejemplo, cuando en «Blanco sobre blanco» se describe el paisaje alicantino, surge el recuerdo de Gabriel Miró, a quien se considera «elemento geográfico de esta tierra»[439] y cuya amorosa labor estilística se pone en paralelo con la solícita, cuidadosa tarea agrícola de los campesinos de Alicante: Miró va depositando con ese mismo amor «todas las cosas de Alicante» en «las blancas páginas, que poco a poco dejan de ser blancas»[440]. Ese contagio entre tierra y obra literaria es el que también determinará la sensibilidad creadora de Joaquín Albert, que según los planes del narrador, tendrá su «personalidad prefigurada por este paisaje»[441].

Así pues, el influjo del paisaje en la sensiblidad del escritor determinaría los rasgos de su estilo literario. El ejemplo de Miró, así como la imagen del narrador-Albert escribiendo ante un paisaje que se derrama luminosamente sobre las páginas, inducen a comprender el estilo de *Superrealismo* como una emanación de ese franciscanismo paisajístico que el ambiente ha impreso en su narrador desde la infancia.

---

[438] *Palabras al viento*, *OC*, VII, p. 389.

[439] *Superrealismo*, *op. cit.*, p. 74.

[440] *Ibíd.*, p. 76.

[441] *Ibíd.*, p. 53.

La «sobriedad; sobriedad en el aire libre»[442] con que el narrador describe Monóvar se cumple en las mismas páginas que recuerdan el pueblo. El prurito de las monoveras por lo *polit*, «que es limpieza resplandeciente, cuidado, escrupulosidad»[443] y que las lleva a fregar con denuedo las habitaciones blancas hasta que incluso la madera de los muebles muestra sus nervaduras, puede entenderse como un trasunto de la limpieza estilística que el narrador se ha propuesto a sí mismo desde el prólogo de la obra y que lo impele a desbrozar la retórica anquilosada para dejar a la vista las «palabras autónomas». En esa «pasión por la limpieza» de las monoveras que lo deja «todo trascendido»[444] estaría la imagen doméstica del afán de depuración verbal que Azorín ha signado en términos nietzscheanos como «noble pobreza» del lenguaje, y que ha de triunfar al final del *Libro de Levante*, cuando una «blancura espléndida» y «refulgente»[445] se imponga en el pensamiento y la obra del monje que escribe en su celda. *Superrealismo* es así una tentativa de explicar el origen de esa tendencia franciscanista a la eliminación que se convierte en obsesión estilística para Azorín durante los años 20, y que, como se verá después, inclinará su atención hacia pintores como Turner y Cézanne.

---

[442] *Op. cit.*

[443] *Ibíd.*, p. 55.

[444] *Ibíd.*, p. 58.

[445] *Ibíd.*, p. 146.

Por lo demás, la experiencia paisajística de la niñez encontrará un refrendo posterior en el paisaje de Castilla y en el de África, cuyas identidades culturales se oponen a las de una Europa que junto a creaciones brillantes ha producido la I Guerra Mundial. Esta Europa, sentida como un mundo ajeno, suscita cierto «matiz de desdén» en el narrador, y aunque la elegancia estética de sus ambientes es obvia, no resiste la comparación con la sugestión que le produce la imagen de la pared bañada por la luz. Es a esta «Europa podrida de *cabarets* y de sofismas»[446], a donde pertenece la imagen de la sala de juego: un ambiente cosmopolita y sensual, propio del dandi y del hombre deportivo, en el que las relaciones sociales se rigen por una moral despreocupada tras la que late un fondo de hastío. Aunque el narrador conoce esta atmósfera de *belle epoque* y no desea menospreciarla, no puede evitar sentir que ese ambiente es postizo, artificioso, «teatralidad polvorienta, con el polvo de cien escenarios»[447]; mientras que la imagen de la celda conventual está verdaderamente arraigada en su sensibilidad y pertenece genuinamente a la matriz cultural española.

No es difícil hallar aquí una contestación azoriniana a la imaginería que se inaugura con la novela novecentista y que ha conquistado las creaciones vanguardistas de los años 20. En este sentido, *Superrealismo* es, como tantas veces se ha dicho, el particular ensayo azoriniano de una novela de vanguardia; pero a su vez constituye un

[446] *Ibíd.* p. 125.

[447] *Ibíd.*, p. 34.

diálogo y una respuesta no siempre complaciente a la tópica literaria de las nuevas generaciones: se trataría, como ya deseaba el narrador de Félix Vargas, de ser «independiente de los viejos y de los jóvenes»[448]. Ahí radica la particularidad del *Libro de Levante*, siempre aludida pero poco explicada, más que para describir la condición *sui generis* del surrealismo a la manera de Azorín. Lo que el autor pone sobre la mesa es la pertinencia del experimentalismo y, sin embargo, la artificiosidad de los iconos. Por ello renuncia a estos últimos aunque cultiva la aventura estilística: algunas de las páginas de *Superrealismo* podrían figurar en una antología de la mejor prosa española de vanguardias; y sin embargo sus motivos temáticos son los que Azorín viene explorando desde 1911, si no antes, por lo que al paisaje se refiere.

Una elección distinta implicaría inautenticidad por parte del autor, que traicionaría así la ética franciscanista cuyas imágenes ha estado elaborando desde 1904 (véase el apartado II. 1. 1). Como le señala Joaquín Albert al narrador, con la oposición que este plantea entre la sala de juego y la celda del convento, «usted adopta una tesis moral, y si se quiere, también estética; la propugnación de un ideal ético de vida es su motivación»[449]. Las palabras del personaje son clave para comprender *Superrealismo* como breviario moral del artista, cuyos principios insisten en los propuestos para Regoyos o el joven desconocido de Mallorca: desasimiento y entrega absoluta a la obra. En efecto, mientras que la

[448] *Félix Vargas. Etopeya, op. cit.*, p. 37.

[449] *Ibíd.*, p. 67.

imagen cosmopolita se asocia con mundanidad frívola, la de la celda se vincula con «la renunciación suprema a todo lo que es el mundo» para lograr consagrarse «enteramente, con toda la personalidad, a los problemas del espíritu»[450]. La imagen que finalmente se impone al narrador y a Joaquín Albert se corresponde con la ética del artista puro que Azorín ha proyectado sobre sus figuras de pintor, reiterada en la de «los religiosos contemplativos, que nos ofrecen con su pureza y desasimiento del mundo, el más alto ideal de vida»[451]. El sedimento franciscanista de todo ello queda revelado cuando el narrador de *Superrealismo* rebusca en su memoria un modelo para la recreación literaria: será de nuevo el convento de Santa Ana de Jumilla, que desde 1904 Azorín había vuelto a recordar como destino del escritor fatigado de la ciudad y el «teatro humano» en «Los místicos españoles», artículo publicado en *La Prensa* el 24 de febrero de 1929[452].

Ahora bien, a lo que sirve esa imagen de la celda franciscana es a la visibilización del trabajo intelectual, aquel que no tiene plasmación material comparable al despliegue físico que el pintor desarrolla en su taller; pero que en *Superrealismo* va aprovechar precisamente los tópicos del estudio artístico y de la pugna entre colores para cobrar mayor plasticidad. En el prólogo de la *nouvelle*, la escenificación de la mente del

[450] *Ibíd.*, p. 26.

[451] *Ibíd.*, p. 130.

[452] La *Guía de la obra completa* de Inman Fox corrige la fecha que anota José García Mercadal (24-II-1927) cuando recoge el artículo en *Crítica de años cercanos* (Madrid, Taurus, 1967, p. 190).

escritor es todavía de estirpe ramoniana: la vida subconsciente de las ideas descrita como la de los peces de colores que giran en un acuario es una glosa de la greguería por la que «la cabeza es la pecera de las ideas». La palabra es el único medio para sacar esas ideas de su prisión mental; pero para que esa liberación se cumpla es necesario un trabajo estilístico: aquel que concede autonomía a las palabras, que no reduce su vitalidad al engarzarlas en retórica farragosa. Cabe notar a este respecto que el que se acerca con avidez al acuario para ver su movimiento interior resulta frustrado por el hecho de que «el acuario está cerrado»[453]: el taller mental del escritor está oculto a los ojos. Por eso, lo que el narrador va a concederle al escritor Joaquín Albert es poder ver lo que ocurre en la conciencia de un monje mientras el religioso escribe.

Ya antes, sin embargo, el propio autor concede al lector la posibilidad de ver la mente del narrador-Joaquín Albert presentándola como un estudio pictórico. En el penúltimo capítulo, las imágenes conservadas en la memoria del creador, de entre las que se escogerá la de la puerta que Joaquín Albert habrá de abrir para ver qué sucede en una celda, son descritas como un cúmulo de cuadros arrumbados en un taller de pintura, vueltos contra la pared:

> Imágenes; grandes ringleras de imágenes; imágenes puestas de cara a la pared, como los lienzos de los cuadros, imágenes polvorientas, imágenes que acabamos de contemplar; imágenes que hemos olvidado hace tiempo. Una ringlera de imágenes de corredores o claustros de conventos y catedrales. Otra de celdas; celdas de religiosos. Otra de religiosos de diversas Órdenes; religiosos de

[453] *Ibid.*, p. 23.

> estameñas pardas, negras, blancas. Otra ringlera de imágenes totales de conventos. En el taller, todas las imágenes. Las manos afanosas que van volviendo hacia los ojos los cuadros que están hacinados. Ver una y dejar otra. [...] Y las imágenes de las puertas. Puertas de celda, puertas sobre el claustro. Puertas de todos tamaños; alargadas, angostas; otras casi cuadradas; apaisadas. Tal vez alguna de cuarterones cuadrados y cuadrilongos. Una puerta que da a un corredor; el corredor o claustro de un convento. Dentro de la celda, el religioso. Confusión de imágenes y diseños[454].

Dos aspectos son destacables de este fragmento. Uno, el modo en que esta sucesión de imágenes en la cabeza del creador literario hallará su paralelo en «Vlaminck», el artículo de 1931 donde las paredes del estudio ideal están desnudas para que sobre ellas pasen únicamente las imágenes de la mente del pintor. El segundo atañe al posible referente pictórico que pudiera tener esa puerta «de cuarterones cuadrados y cuadrilongos»: la que entreabre José Nieto al fondo de *Las Meninas*. El interés azoriniano por las puertas, signo de un imprevisible giro de la fortuna que espera tras ellas, aparece ya en *Las confesiones de un pequeño filósofo*[455]; pero no es hasta un año después cuando ese interés cristaliza en la puerta tras la que el aposentador de palacio espera a que Felipe IV y Mariana de Austria entren en la estancia donde pinta Velázquez. Así, el 11 de noviembre de 1905, Azorín publica en *Blanco y Negro* «Don José Nieto», artículo enteramente dedicado a recrear la personalidad del aposentador[456]. A partir de ese momento, la puertita velazqueña queda

---

[454] *Ibíd.*, p. 142.

[455] *Op. cit.*, pp. 126-127.

[456] Posteriormente compilado en *España* (1909), vid. *OC*, *op. cit.*, t. II, pp. 463-464. Muchos años después, Azorín señalaría globalmente la pintura del XVII como la

prendida a la memoria azoriniana, que la recupera en «La poesía de Castilla» (*Diario de Barcelona*, 28-VII-1908)[457] y en *Castilla* (1912)[458], y que ya la ha convertido en punto de partida para las propias fabulaciones en «España. Los místicos». Este último artículo, que ve la luz en *ABC* el 10 de noviembre de 1917[459] es especialmente iluminador respecto a la puerta sobre la que el narrador concede poder a Joaquín Albert en *Superrealismo*. En él se relacionan por primera vez la puerta de *Las Meninas* con el mundo de los místicos, incidiendo en la oposición entre mundanidad y retiro: para Azorín la puerta cifra «todo el siglo XVII» y tras ella puede imaginarse el esplendor de los espacios palaciegos; mientras que en medio de tanta riqueza y «alegría de vivir, hay unos hombres que no quieren ser nada, que se apartan del mundo, que viven en un cuartito encalado de blanco». Llegados al penúltimo capítulo de *Superrealismo*, la puerta ya no dará a la galería de un palacio; sino a la celda enjalbegada de uno de esos hombres.

---

fuente iconográfica en la que había visto las puertas de cuarterones: así en «La peña del Cid», publicado en *La Prensa* el 22 de abril de 1945 y posteriormente recogido en *Memorias inmemoriales* (1946).

[457] Después recopilado en *España* (1909), op. cit., pp. 481-483.

[458] Concretamente en «Las nubes», que ya había aparecido en *ABC* (27-VIII-12), y en «La casa cerrada».

[459] Después se recogería en *El oasis de los clásicos* (1952), que quedaría englobado en el tomo IX de la *OC*, y en *Ni sí ni no* (1965). La trayectoria de don José Nieto y la puerta velazqueña se extienden más allá de 1929: vuelven a aparecer en «La soledad de un pintor» (*La Prensa*, 20-IX-1931), «En el Museo del Prado» (*La Prensa*, 11-II-40; después recogido en *Sintiendo a España*, 1942), y el «Recuadro a Velázquez» (*ABC*, 10-XII-1960; recogido en *Los recuadros*, 1963).

Lo que dentro de ella ocurre permanecería invisible si el protagonista no pudiese abrir la puerta, y si a su vez el narrador no proporcionase al lector una imagen gráfica de la lucha que tiene lugar en el interior del religioso. Mientras este escribe un libro sobre la infalibilidad, los avances y retrocesos de su pensamiento no se exponen mediante un discurso intelectualizado; sino que se representan mediante las distintas irisaciones que van sucediéndose sobre una placa de vidrio observada en un laboratorio:

> El religioso que piensa, con la pluma sobre el papel, y las diversas coloraciones que en el silencio profundo, silencio dramático del laboratorio, van apareciendo en la placa deslustrada como representación de sus ideas. Confusión de colores. Rojo, amarillo, violeta, ocre, verde. Colores que van y vienen en revoltijo pintoresco; un color que avanza y anula al otro; y el otro que recobra su posición primera. El pensamiento elaborándose en el cerebro. Y sobre el cristal, fosforescente, suave, delicada, la iluminación de los colores. (145) «la expresión del religioso es otra. Rápidamente, el negro ha desaparecido. Blancura espléndida. Blancura refulgente en el cristal. Blancura, en Oriente, del alba que nace. […] Y el religioso sonríe con una sonrisa inefable, divina». (146)

Finalmente, dos colores acaban por expulsar a los demás y entablan un combate entre ellos: negro y blanco pugnan por dominar en la placa mientras el religioso implora al cielo con la mirada llena de angustia. Tras un instante de incertidumbre, vuelve a poner la pluma sobre el papel y su expresión se transforma: una «blancura espléndida» gana el cristal, coincidiendo con la llegada del alba. Esta victoria del blanco, que es también la de la blancura sembrada en la memoria del

narrador-Joaquín Albert desde Monóvar, es la imagen plástica, procedente del imaginario de la pintura, que sirve para alumbrar el mundo normalmente oculto del espíritu. La oposición entre negro y blanco, apoyada en la de noche y mañana —que llega cuando acaban las tribulaciones del monje—, visibiliza tanto una pugna moral como una lucha estilística, y de hecho las vincula estrechamente: es la batalla entre el bien y el mal; pero dadas las connotaciones sobre el estilo que la novela ha ido creando en torno a la idea de blancura, también es la batalla por un estilo *polit*, o en cualquier caso capaz de expresar límpidamente las ideas sobre las que se sostiene la defensa del bien.

Tal como sucedía con la continuidad entre ambiente y estilo en Gabriel Miró o en Joaquín Albert, la preponderancia del blanco sobre la placa de vidrio es la de la desnudez en las paredes conventuales y, como contagio, en el trabajo literario. La pobreza franciscana se convierte así en norma estilística, entendida tan nietzscheanamente como en 1917: «poseer *menos*» en el lenguaje para «poseerlo mejor». O dicho de otro modo, conseguir lo que el narrador se había propuesto al comienzo del libro: liberar las palabras de la retórica para «hacer que cada palabra rinda el máximum de su vitalidad»[460]. Con ese triunfo del alba sobre la tiniebla, el final de *Superrealismo* es una imagen del júbilo experimentado por el logro verbal, por el amanecer de las palabras necesarias en el corazón —o el taller mental— del escritor.

---

[460] *Superrealismo*, *op. cit.*, p. 24.

III. 3. La identificación con el pintor

Al describir el proceso por el que Azorín se reconcilia con la figura de Zuloaga, ya planteé la posibilidad de que el escritor encontrase en el método creativo del eibarrés un paralelo con el suyo: las anotaciones verbales que, según Frenzi, el pintor hacía en un cuaderno para luego pintar en el taller la escena apuntada podrían recordar las que Martínez Ruiz hacía en una libreta para describir después el amanecer al comienzo de *La voluntad*, y desde luego el escritor aprueba el procedimiento zuloaguesco por cuanto supone una mediación de la memoria que convierte el paisaje en una visión subjetiva, como tantas veces sucede en la obra azoriniana. Ahora bien, en 1912[461], la identificación entre procesos creativos está tan solo aludida: apenas es una intuición para un lector que conozca los pormenores del taller literario de Azorín. Con el tiempo, no obstante, esa identificación va a desarrollarse hasta el punto de que el escritor acabe invadiendo el campo pictórico y pertrechándose con los utensilios del artista plástico. Sucede en 1931, en los artículos «La soledad de un pintor» —publicado en *La Prensa* el 20 de septiembre— y en el ya mencionado «Vlaminck»: mediante añagazas estilísticas, fintas temáticas o comparaciones explícitas, Azorín se mete en la piel de William Turner y Maurice de Vlaminck para pintar lo que el primero pinta o para escribir como el segundo pinta.

[461] «La realidad española» (*ABC*, 3-IV-1912).

Todo ello se entiende desde dos premisas. En primer lugar, la conciencia de que la pintura se encuentra a la vanguardia del movimiento estético, idea de raigambre baudelairiana que induce a los escritores de la modernidad a buscarse y corroborarse en los pintores y en sus lenguajes. Azorín expone ese carácter iniciático de la pintura en varios artículos de finales de los 20, muy probablemente incitado por André Gide, que en *Los monederos falsos* se preguntaba por las causas de que la pintura vaya por delante en la carrera de la innovación estética mientras la literatura la sigue de lejos: dos años después de que el francés haya publicado su novela, Azorín considera a los impresionistas franceses como ejemplo de que la pintura es avanzadilla estética tras la cual llegan las demás novedades creativas, y alude a los firmantes españoles del manifiesto que *Juventud* publicó en favor del impresionismo (1901) como paradigma de ese mismo fenómeno en España («Desorientación», *ABC*, 27-X-1927)[462]. Así también en «Un estreno de Vives» (*La Prensa*, 27-XI-27), donde esta vez el caso ilustrativo es el de Picasso en su época como director artístico de *Arte Joven*. Del mismo modo, en «Pintores españoles. Inquietud» (*ABC*, 26-XII-28), Azorín propone a Vincent Van Gogh, Darío de Regoyos, Joaquim Mir y Casimiro Sainz como representantes de un sacerdocio pictórico que ha hecho avanzar la estética, por cuanto la intrépida «pintura siempre ha ido a la vanguardia de las innovaciones», abriendo camino a la poesía, la novela y el teatro por ese orden. No es extraño, entonces, que tras un

[462] Después se recogió en *Ante las candilejas* (1947), que quedaría compilado en *OC*, *op. cit.*, t. IX.

momento de cambio estético —narrativo y teatral— que provocará una viva polémica, Azorín busque el refrendo en los faros de la modernidad. No solo para comprenderse mejor, según esa tendencia sinfronista de la que había hablado Ortega, sino también para justificarse.

La segunda premisa es efecto de la primera, y lleva a sus últimas consecuencias la tesis de Castro Borrego sobre cómo la tendencia metaliteraria de la modernidad encuentra muchas veces sus medios expresivos en la descripción del proceso pictórico: en los artículos de 1931, Azorín comprende sus propias búsquedas estilísticas a través de las de los pintores, fenómeno que se extenderá a los años 40 y 50. Sin embargo, la diferencia con lo que ya había sucedido en *Diario de un enfermo* o en *Superrealismo* es que la tópica sobre pintura ya no sirve únicamente al intento de dar visibilidad a la forja del estilo y las cuitas de la sensibilidad, sino que extremando esa misma tentativa, el escritor se cuela de rondón en el taller del artista, toma sus trebejos y se presenta como pintor.

III. 3. 1. William Turner

En «La soledad de un pintor» no hay propiamente descripción del estudio del artista; sino interés por el proceso creativo y los aspectos materiales del trabajo pictórico, que se imaginan con pormenor. Azorín describe los quehaceres de un pintor cuya identidad no se revela hasta mediado el artículo, cuando se hace alusión al cuadro *Lluvia, vapor,*

velocidad, aunque el nombre de su creador no se explicita hasta el final: se trata de William Turner, sobre cuya vida ha estado leyendo el articulista en el *Turner* que Marcel Brion había publicado en 1929[463]. Basándose en la obra del historiador francés, Azorín recrea libremente el proceso creativo del pintor, en cuyos detalles se detiene con una fruición llamativa. El escritor se goza en todos las vicisitudes del trabajo creador, preocupándose por los pigmentos, por la azarosas fuentes de la inspiración, por la traducción formal de la idea y por las variaciones que van del proyecto originario al resultado definitivo. Lo singular en este caso es que, además, el articulista participa de ese proceso mediante dos mecanismos: el empleo de una primera persona inclusiva para referir las acciones del pintor y la atribución a este de un proyecto estético que en realidad pertenece al imaginario azoriniano.

Ambos procedimientos son conocidos. Respecto al primero, es usual que Azorín utilice el «nosotros» con el propósito de buscar la complicidad del lector, inmiscuyéndolo en los actos y las observaciones del autor. Pero en «La soledad de un pintor» la primera persona inclusiva tiene otro efecto añadido: convierte también al articulista en agente de las acciones del pintor. El artículo comienza refiriéndose al artista mediante una tercera persona bien deslindada del «nosotros», de modo que la primera persona del plural englobaría únicamente a lector y

[463] El artículo afirma que el libro se ha editado en 1931; pero esa datación debe de ser un error de Azorín, a juzgar por el ejemplar subrayado y anotado que existe en la biblioteca de la Casa-Museo de Monóvar: Marcel Brion, *Turner. 60 planches hors-texte en hélio gravure*, París, Les Éditions Rieder, 1929.

escritor: «Figurémonos un hombre que siente una gran pasión por la naturaleza». La tercera persona sigue vigente en los sintagmas que después tienen como referente al pintor: «el personaje que nos hemos figurado», «él», «este hombre», «este artista». Y entonces se produce el giro: cuando el artículo comienza a detallar la actitud amorosa con que el pintor oprime «los tubitos» de óleo y los hace «chorrear en la paleta», la tercera persona se convierte en primera. Sucede casi inadvertidamente y sin solución de continuidad:

> [...] este artista, al ir depositando los colores en la paleta, se siente henchido de santo fervor. Aquí ponemos el blanco, que debe ser un montoncito más grande que los demás, aquí colocamos ahora el negro; después hacemos chorrear el tubito del verde, del verde de que saldrán los árboles, los prados, los musgos, los henos, las hojas de las higueras que tienen un verde claro, las hojas de los naranjos, que nos muestran un verde oscuro; más allá colocamos el carmín con que tendremos que pintar las flores encendidas de los granados y los arreboles de las auroras y los matices de incendio de los ocasos; todos los colores, en fin, se hallan ya distribuidos en la frágil tabla de caoba; podemos ya desde este momento comenzar a pintar [...].

Efectivamente, desde el instante en que el articulista se ha fusionado gramaticalmente con el pintor, aquel puede comenzar a pintar, y de hecho eso es lo que va a hacer: cambiar los planes del artista e infundirle el deseo de pintar ese rayo de sol que resbala por la consabida pared blanca y que en realidad es obsesión del escritor. Esta es la segunda estratagema con que Azorín se asimila al creador plástico, sirviéndose de él para plasmar en el lienzo una imagen propia. A esta queda prendida la atención del pintor por una casualidad banal:

> Íbamos con estos colores a pintar el boceto de un cuadro; un cuadro en que colocaríamos varias figuras; pero al ir a echar un vistazo por la ventana, vemos un rayo de sol que desciende en diagonal por un muro. Nos detenemos un instante, hemos visto acaso mil veces lo que estamos viendo ahora, y, sin embargo, es ahora cuando nos parece que lo vemos por primera vez. La paleta tiembla en el brazo; tiembla porque nosotros estamos vibrando de emoción; la mirada no se puede apartar del rayo de sol que se escurre por la pared. La pared es blanca; está encalada recientemente; el rayo de sol, en esta hora primera de la mañana, es tenue, sutil, de una tonalidad dorada, suave. Sin apartar la vista de la pared, vamos removiendo el pincel en el montoncito de color blanco; como el éxtasis se prolonga, el pincel no cesa de removerse en lo blanco; no nos decidimos a separar la vista de la pared, y no se separa el pincel del montoncito albo. Al fin, con un movimiento brusco, impetuosos, separamos el pincel y lo colocamos en el tenso lienzo.

De este cambio de intereses temáticos debe destacarse en primer lugar lo que ficticiamente le permite al escritor, en la medida en que ello puede decir algo acerca de cómo este experimenta su quehacer creativo. Atribuyéndole al pintor sus propios intereses temáticos, Azorín se permite pintar una imagen, cumpliendo así un afán que años más tarde confesará en *Memorias inmemoriales*: no es difícil relacionar al articulista de 1931, que se recrea en la preparación de la paleta, con ese X que de niño «había gastado muchos tubitos de colores pintarrajeando» y que ya mayor imagina sentarse a la máquina de escribir como quien está «con pincel y paleta en mano»[464]. Existe, pues, un impulso emulador que explicaría la identificación, casi la usurpación de identidad que se produce en «La soledad de un pintor». Ahora bien, como he apuntado ya, no basta constatar este deseo; sino que es necesario preguntarse sobre

[464] *Op. cit.*, pp. 136 y 137.

lo que dice respecto a los límites y las posibilidades de la tarea literaria tal y como la experimenta el escritor moderno.

Una clave para ello es detenerse en el carácter físico que cobra la tarea creativa en el artículo. Los dos fragmentos citados evidencian la materialidad de la actividad pictórica enfocando los objetos que la posibilitan: tubos de pigmento, paleta, pincel, lienzo. Pero además, en ambos llama la atención la implicación corporal del creador, para quien la inspiración y el hallazgo estético tienen una directa traducción física. El segundo fragmento es particularmente ilustrativo de ello: al choque de la imagen inspiradora con la mirada, «la paleta tiembla en el brazo»; la fascinación al descubrir la nueva posibilidad creativa se traduce en el acto de ir «removiendo el pincel en el montoncito de color blanco», y la apuesta definitiva por el cambio temático queda signada en el «movimiento brusco, impetuoso» con que «separamos el pincel y lo colocamos en el tenso lienzo». Se pone aquí de manifiesto «la unicidad del plano mental y el físico» que según Castro Borrego los escritores envidian al pintor[465]. Desde el Romanticismo, el artista plástico se ha visto como aquel en que cuerpo y pensamiento no se separan para trabajar: bien al contrario, el pintor sería capaz de establecer entre ambos una feliz continuidad que convertiría el proceso creador en un goce. Al escritor, en cambio, el predominio de lo intelectual le supondría una escisión dolorosa, que tendría su equivalente en el esfuerzo con que produce.

[465] *Op. cit.*, p. 71.

Obviamente, es esta una construcción mitificadora, y de hecho lo que Marcel Brion explica sobre Turner nada tiene que ver con esa felicidad creativa, sino con una constante angustia causada por la distancia entre la imagen percibida y la fijada en el lienzo: «Si paisible qu'elle paraisse, si harmonieuse que nous la jugions, l'oeuvre de Turner est, en réalité, une lutte âpre, un combat quotidien entre la matière et le génie»[466]. Sin embargo el mito permanece vigente a lo largo de la modernidad: en *El pintor de la vida moderna*, por ejemplo, Baudelaire subraya la solidaridad entre la mente y el cuerpo del pintor al afirmar que todos los grandes artistas practican con empeño las técnicas «para que las órdenes del espíritu no sean alteradas jamás por las vacilaciones de la mano; para que finalmente la ejecución, la ejecución ideal, se vuelva tan inconsciente, tan *fluida* como lo es la digestión para el cerebro del hombre con buena salud que ha comido»[467]. Por su parte, la entrada del 1 de mayo de 1869 en el *Diario* de los Goncourt distingue a pintor y escritor porque a la «fonction heureuse de la main et de l'oeil» en el primero le corresponde el «supplice du cerveau» del segundo, de modo que «le travail qui est une jouissance» en uno «est chez l'autre une peine»[468]. Uno de los temas recurrentes en la literatura del *fin-de-siècle* español, la separación entre vida y obra, no es ajeno a esta experiencia de

---

[466] *Op. cit.*, p. 42.

[467] «El arte mnemónico», en *El pintor de la vida moderna* (Antonio Pizza y Daniel Aragó, eds.), Valencia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1995, pp. 95-99, p. 98.

[468] Edmond y Jules Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire, III, 1866-1870,* París, G. Charpentier et Cle. Éditeurs, 1888, p. 295.

la creación literaria como tormento, que en el caso de J. Martínez Ruiz aparece en algunos cuentos de *Bohemia* o en *Diario de un enfermo*, y que Azorín retoma en las zozobras espirituales y estilísticas del monje de *Superrealismo*.

El olvido de los padecimientos creativos del pintor se produce aquí en la medida en que el escritor queda fascinado por el despliegue físico que convierte la idea del pintor en obra. Baudelaire conocía las luchas creativas de Delacroix —sobre las que Martínez Ruiz había leído tempranamente—, el autor de *Diario de un enfermo* sabía de los «crueles borrones» en los que el Greco había dejado prueba de su pugna formal, y el Azorín de «Pintores españoles. Inquietud» (*ABC*, 26-XII-1928) había afirmado la aguda tensión psíquica que experimentaban los pintores. Sin embargo, lo que hechiza a los escritores es que al pintor le es dado liberar físicamente esa tensión, lo que tiene una consecuencia creadora concreta: las imágenes que llevan en sí mismos se formalizan en objetos materiales. El escritor, por el contrario, crea mediante un proceso exteriormente estático que resulta en una obra intelectual[469]. Este

[469] Es muy curioso que el escritor no perciba el libro como producto material de su proceso creativo. En este sentido, debería tenerse en cuenta cómo influye en la percepción de sí mismos en tanto creadores el hecho de que los escritores trabajen separados del proceso de edición, impresión y distribución del libro, que ha quedado en manos de los mecanismos económicos e industriales. Es decir: el escritor, a diferencia del pintor, no ha elaborado él mismo el objeto en que encarnan sus ideas. A este respecto, el deseo de algunos escritores modernistas de intervenir lo máximo posible en la edición de sus obras —piénsese en el Juan Ramón de *Ninfeas* y *Almas de violeta*— constituiría una tentativa de salvar la escisión. Asimismo, el trabajo estilístico de algunos modernistas, orientado a enfatizar la materialidad de la palabra —el Valle de las *Sonatas*, por ejemplo—, tendría que ver con la necesidad de percibir el lenguaje

contraste, amén de hacer que los escritores recurran a los temas pictóricos a la hora de producir metaliteratura, suscita el deseo incumplido de crear como el pintor, sin escindirse.

Esto es justamente lo que late tras la finta gramatical que identifica al articulista con el creador plástico en «La soledad de un pintor», y en especial tras la detallada descripción de los pormenores materiales de su trabajo, disfrutada con parsimonia. Azorín juega a compartir la continuidad entre pensamiento y cuerpo, idea y materia, que se visibiliza en la tarea del pintor. Con ello, fantasea sobre la posibilidad de que una imagen hasta el momento literaria cobre la materialidad que poseería si fuese plasmada en un cuadro. Asimismo, dota de plasticidad a sus propios procesos creativos. No en vano, la nueva propuesta temática hace surgir una serie de reflexiones que pivotan alrededor de las obsesiones estilísticas de Azorín: la depuración, la productividad semántica de la elipsis, el franciscanismo, todos ellos atribuidos al cuadro que se propone el pintor del artículo. El nuevo tema implica un ejercicio de eliminación, tanto de aquellas «figuras» que antes se iban a poner en el boceto como de múltiples posibilidades temáticas que se caracterizan por la profusión de motivos. En este sentido, como ya ocurría con los talleres modernos, la singularidad estética del nuevo cuadro se explica por oposición a los temas de la pintura de historia:

---

como materia prima, objeto en que encarnan las visiones interiores. Las vanguardias culminarían esta necesidad de superar la división entre vida y obra postulando que la creación verbal debe considerarse, no una mimesis de la realidad, sino un objeto más entre los existentes.

> A un lado, en la imaginación, se hallan los grandes y aparatosos cuadros; escenas con muchas figuras; amplios paisajes, marinas dilatadas, tal vez batallas; a otro, no hay nada de esto; solo se ven los cuadros que tienen por objeto una pared blanca como esta, un pedazo de montaña, una pobre mujer con las manos cruzadas sobre el pecho, una puerta en una sala, una ventanita debajo de un alero.

Alrededor de este oposición gira otro conjunto de opuestos que aluden a aquella «noble pobreza» nietzscheana que Azorín considera *desideratum* estilístico desde 1917. De nuevo, menos es más. La sencillez del tema, casi próximo a la nada, se presenta como la garantía de su potencialidad semántica. Por ello, pese a ser «poco cosa», «nada más sencillo», «nada más fácil» lo que ha de pintarse, a la vez es «una tarea superior a la que teníamos imaginada», «nada más complejo», «nada más difícil». Finalmente, la extrema reducción temática del cuadro es la que multiplica su capacidad de sugerencia, equiparada a la de dos imágenes que siempre provocan en Azorín una fuga fabuladora:

> Y no es nada todo esto, y sin embargo es mucho. ¡Qué de cosas no nos dice esta puerta que se abre en el fondo de la sala en *Las Meninas,* de Velázquez! ¡Y cuántas no nos dice esta pared encalada, desnuda, con claridad prístina, impoluta, como las paredes de las desnudas iglesias franciscanas!

Se elimina, pues, para que el lugar de lo eliminado sea generador de otros significados. Donde se deja un vacío puede advenir otra cosa: una ensoñación del espectador —como las de Azorín ante la puerta velazqueña—, un recuerdo enterrado en la memoria, una narración, otra obra de arte. El fondo espiritual que demanda el articulista a una

verdadera obra moderna tiene que ver con estos intersticios capaces de despertar la necesidad de interpretación y, por tanto, una ideación alternativa. Así, el articulista afirma que el máximo valor de un cuadro como *Lluvia, vapor, velocidad* reside en que el contemplador no solo ve lo representado en el lienzo; sino también

> […] muchas más cosas, nuestra propia vida, por ejemplo; nuestro destino incierto y vago; nuestra vida en un delicadísimo momento en que sentíamos las sensaciones que ahora sentimos; un patio interior y penumbroso al que daba una ventana de nuestro cuarto de trabajo; una sala pintada de gris en que, un día, supimos repentinamente una noticia que nos entristeció. Todo esto y mucho más vamos viendo en tanto que con los ojos, que no ven, vamos contemplando la locomotora que avanza envuelta en vapor gris bajo un cielo gris del que cae una lluvia torrencial.

El origen de esta idea se encuentra en el inicio mismo de la modernidad. En sus *Curiosidades estéticas*, Baudelaire explica cómo «a menudo me ha sucedido que solo puedo apreciar un cuadro por la suma de ideas o de sueños que este traiga a mi espíritu»[470]. Esta actitud baudelairiana, acompañada por la convicción de que la mejor crítica a una obra de arte es otra obra de arte, estaría también en la base de las recreaciones literarias de cuadros del Prado que Azorín publicó en 1905[471] o en las que desarrolla a partir de la puerta del fondo de *Las*

[470] «Exposición Universal 1855. Bellas Artes», en *Curiosidades estéticas* (Lorenzo Varela, ed.), Barcelona, Júcar, 1988, pp. 147-156, p. 153.

[471] Se publicaron en *Blanco y Negro* bajo el marbete genérico de «Los amigos del Museo»: se trata de «Un elegante» (25-XI-1905), «Un buen señor» (2-XII-1905), «Un sensual» (9-XII-1905), «Unos espectadores» (23-XII-1905), y «Un magistrado» (13-I-1906), todos ellos, excepto el penúltimo, recogidos posteriormente en *En Lontananza*, Madrid, Editorial Bullón, 1963, pp. 72-81.

Meninas en 1905[472] y 1917[473]. A la altura de 1931, todavía fundamenta los juegos fabuladores del escritor, que buscan en la identificación con el pintor una vía mediante la cual representarse plásticamente.

III. 3. 2. Maurice de Vlaminck

Del artículo sobre Vlaminck publicado en 1931, aún es posible examinar otra identificación entre pintura y literatura. En este caso es explícita y atañe a la equiparación de procesos creativos entre Azorín y el creador fauvista. En el taller que el escritor ha ideado para la madurez del pintor, este aparece trabajando en un paisaje, lo que permite ofrecer algunos pormenores sobre su proceso creativo, o en términos de Castro Borrego, hacer posible «la visualización de la actividad mental del artista»[474]. En *Poliment*, Azorín ha constatado que Vlaminck ya no trabaja como un *plainairista:* ya no necesita pintar ante el paisaje que va a plasmar en el lienzo. Al contrario, su pintura es fruto de la selección semiinconsciente de multitud de sensaciones percibidas al pasar en automóvil por un lugar. Le basta al pintor una atención flotante hacia las visiones que se suceden ante él para que en el fondo de su sensibilidad se recojan «los acercamientos de los tonos, los acordes, las disonancias, las

---

[472] «Don José Nieto», *Blanco y Negro* (11-XI-1905), recogido en *España* en 1909.

[473] «España. Los místicos», *ABC* (10-XI-1917), recogido en 1952 en *El oasis de los clásicos* (*OC*, IX), y en 1965 en *Ni sí ni no*.

[474] *Op. cit.*, p. 71.

similitudes». Ahora bien, la curiosidad azoriniana por las vicisitudes del proceso creador en Vlaminck alcanza todo su sentido cuando el escritor muestra que está dando representación tangible al proceso literario mediante la descripción del pictórico; ya que las palabras de Vlaminck «confirman la experiencia que de esas cosas —trasladadas a la literatura — tiene el autor de estas líneas». Como en el caso de Turner, Azorín recurre al pintor para visibilizar mecanismos creativos que, por lo demás, han posibilitado algunas de las páginas más vanguardistas de *Superrealismo*.

IV. De nuevo el retiro

IV. 1. La huida de William Turner (1931)

Un último aspecto debe analizarse en «La soledad de un pintor»: la reiteración de la tópica del artista puro, que como en el *fin-de-siècle* surge estrechamente relacionada con las tensiones entre las que Azorín se debate dentro del campo literario. Desde el título del artículo, Turner aparece investido de los atributos que habían caracterizado a los pintores en *Buscapiés,* en la figura de Regoyos o en la del desconocido de Mallorca: se trata de un creador que ha entregado su vida a la obra, desasiéndose del mundo para ser «todo amor a su arte». Ese sacrificio de la mundanidad en aras de la pintura lo convierte en oficiante de una religión artística: Azorín lo compara al «sacerdote que va a celebrar», que se siente henchido de «santo fervor», cuando el pintor va a disponer los pigmentos sobre la paleta. Es, además, un artista que decide silenciar su vida huyendo de la fama, gesto todavía más valioso si se tiene en cuenta que, en el momento en que lo hace, es un hombre reconocido por la Academia y por el público. Como en otros paradigmas de artista puro, ese silenciamiento se entiende como huida de las voces sociales que interfieran con la ley autónoma por la que debe regirse la creación estética; pero a diferencia de esos otros casos, va a tener un resultado más similar al que se produce en «Vencido» que al de la libertad creadora.

En efecto, lo que impulsa a Turner a desaparecer es el lastre que la sociedad londinense supone para su obra: tanto el favor de la crítica como la solicitud de los admiradores le imponen la sujeción a una antigua personalidad estética que ya no se corresponde con sus inquietudes creativas. La «fórmula nueva de belleza» por la que ha apostado Turner sufre la incomprensión de unos y otros, «que lo querían por pintar de un modo». Ello sume al pintor en una profunda soledad que él mismo se encarga de apuntalar: «no quiere nada con quienes son injustos con él». Aquí Azorín está reproduciendo fielmente el relato biográfico de Marcel Brion[475]: Turner abandona Londres y recala en una pensión de Chelsea, donde adopta una identidad nueva bajo el apellido de la patrona. A partir de ese momento, y mientras su antigua ama de llaves lo busca sin éxito, se le conocerá como *señor Booth* en las tabernas de los arrabales londinenses, donde bebe copiosamente y explica muy poco de sí mismo. En su necesidad de desaparición, el pintor ha intentado borrar ese yo que lo aprisiona en forma de expectativa ajena: «Y el señor de Booth es; ya ha desaparecido la antigua personalidad, ya no queda ni rastro del antiguo pintor».

Podría pensarse que el silencio del retiro, en este caso, ha llegado a su perfección, y sin embargo es esta una huida reactiva que será creativamente estéril y que se cerrará con la muerte del pintor. Marcel Brion afirma que en la época de Chelsea, Turner «ne peignait plus»[476], y

[475] *Op. cit.*, pp. 37-39.

[476] Ibid., p. 39.

aunque Azorín no hace explícita esta improductividad, sí que enmarca la fuga turneriana en un momento vital de fragilidad: los combates de la juventud no son para librarlos en la vejez. Así, la soledad que fortalece en los comienzos se vuelve debilitante al final de una trayectoria creadora:

> Se siente solo ahora el artista; se siente como se sentía en su juventud; allá en los años del comienzo, tuvo que luchar ásperamente para ser comprendido, y ahora, después de haber trabajado tanto, tiene que luchar del mismo modo para que los críticos le comprendan; pero antes era joven y tenía fuerzas, y ahora es viejo, y se encuentra cansado.

Lo más paradójico de la situación en que se nos retrata a Turner es el descubrimiento de que esa soledad que antes había servido para construir un nombre propio es la que se convertirá en arma para destruirlo, en un desesperado intento de librarse del malentendido que supone el éxito. Como ya en «Vencido» o en «Darío de Regoyos», el logro del nombre es un regalo envenenado con el que la sociedad pretende asimilar al creador, poniendo freno a su capacidad innovadora. Por consiguiente, solo en la medida en que el artista se entregue al reconocimiento social («Vencido») o no («Darío de Regoyos»), se perederá o se salvará. Significativamente, en «La soledad de un pintor», Turner muere al día siguiente de ser encontrado por su ama de llaves, que según el artículo lo lleva de vuelta a su casa londinense. Marcel Brion, en cambio, ofrece un relato ligeramente distinto: el pintor muere a la mañana siguiente de que el ama de llaves haya descubierto su escondite; pero no ha vuelto a su casa de la calle Queen Anne. La

intrusión de ese detalle en el artículo de Azorín subraya como siempre lo que en el fondo preocupa al autor: que la singularidad artística no tenga cabida en la sociedad, y que si la tiene, sea porque se la ha anulado o porque se la ha malinterpretado.

De nuevo, todos estos planteamientos discurren paralelamente a la incomodidad que Azorín experimenta en el mundo periodístico y a sus conflictos con el sistema de la crítica literaria. «La soledad de un pintor» se publica tres años después del episodio con el que ha culminado el desencuentro entre Azorín y la crítica teatral, que en muchos casos no ha acogido favorablemente la propuesta de renovación dramática que el alicantino emprende en los años 20. El remate de esa discordia llegará en 1928, cuando Azorín es expulsado de la Asociación de la Prensa por el estreno de *El clamor*, la farsa que ha escrito junto a Pedro Muñoz Seca[477]. Sátira mordaz sobre el sensacionalismo periodístico, el argumento de la obra presenta a la dirección de un diario madrileño conchabada con un destacado político para fingir el secuestro de este. El propósito: conseguir titulares espectáculares para el rotativo y crear un halo de heroicidad en torno al político. La farsa, muy bien recibida por el público, provoca la indignación del mundo periodístico, con las consecuencias citadas. Tras este nuevo *Charivari* adaptado a los felices años 20, es posible comprender que la atención de Azorín se incline hacia un pintor atrapado por la idea prefijada que de él se ha forjado la crítica: como al

[477] _Vid. Azorín, «Delitos de opinión», *La Prensa* (20-VI-1928), recogido por Verónica Zumárraga en *Cien artículos de Azorín en* La Prensa, *op. cit.*, pp. 437-441.

propio Azorín, al Turner presentado por Marcel Brion y por el artículo de 1931, no se le permite cambiar. A diferencia de él, el escritor deberá seguir bregando con su medio de subsistencia en tanto no escoge, como el pintor, la marginalidad.

IV. 2. El exilio en el Museo (1939)

Desde que en 1971 José M.ª. Valverde afirmase en su biografía de Azorín que el pertinaz retraimiento del escritor levantino respecto al mundo en torno lo había llevado al silencio ante la Guerra Civil y que, como botón de muestra, *Españoles en París* (1939) era un desfile de personajes sonámbulos que no aludía en absoluto al conflicto bélico[478], solo dos aportaciones críticas han afirmado sin reticencias la legítima adscripción de Azorín a una literatura del exilio español: en 1985 Christian Manso definía al escritor de Monóvar como «auténtico escritor de la guerra de España»[479], y catorce años después, Ramón F. Llorens consideraba *Españoles en París* como el libro en que Azorín construía una «estética del destierro»[480]. En el intervalo, José M.ª. Martínez Cachero matizaba las afirmaciones de Christian Manso intentando juzgar el

[478] José M.ª Valverde, *op. cit.*, p. 392.

[479] Christian Manso «Un español en París: dolor y melancolía», en *José Martínez Ruiz «Azorín». Actes du Colloque International de 1985*, Pau, Cahiers de l'Université, pp. 197-218.

[480] Ramón F. Llorens García, *El último Azorín (1936-1967)*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, p. 29.

problema desde una perspectiva equilibrada que tuviese en cuenta, tanto la posibilidad de reconocer en los personajes de *Españoles en París* el peso de la tragedia colectiva, como las restricciones que el estilo elusivo de Azorín imponían a la explicitación de una temática difuminada, característica por la que no parecía prudente incluir al autor entre los escritores más representativos de la guerra[481].

Creo, sin embargo, que tomar precisamente como eje la exigencia estilística que se proponen los cuentos de *Españoles en París* es el mejor modo de encontrar la Guerra Civil y el exilio como experiencias centrales del libro que determinan las elecciones estéticas de su escritura. A partir de un análisis de los hitos simbólicos que jalonan los veintiocho relatos de que nos ocupamos y, en especial, de los elementos metanarrativos que se encuentran en muchos de ellos, *Españoles en París* aparece como un conjunto de tentativas en las cuales Azorín ha querido resolver el problema formal —y ético— de una literatura que proviene del dolor extremo. Cabe señalar que gran parte de los mencionados mecanismos metanarrativos se sostienen sobre la intermediación de una obra artística, aspecto que la crítica no ha dejado de advertir con más o menos curiosidad y que en esta aproximación a *Españoles en París* voy a utilizar como principal herramienta metodológica: como se verá, la atención a las presencias artísticas que nutren los cuentos del libro ilumina poderosamente la intención autorial y el conflicto estético en que esta se

[481] José M.ª Martínez Cachero, «Sobre *Españoles en París*», en *Azorín et la France. Actes du deuxième Colloque International*, Pau, J&D Éditions, 1995, pp. 291-299.

debate, mostrando asimismo cómo la «impregnación culturalista»[482] de la que ya hablara Martínez Cachero a propósito de este libro, no es tan solo un viejo ademán del estilismo azoriniano que aquí se repite arbitrariamente; sino que, muy al contrario, constituye una necesidad estética en la que Azorín se afirmó con toda conciencia. A este respecto, no debe olvidarse lo que el escritor había aprendido muy temprano en «Los faros» de Baudelaire: que el pintor es el referente de creador capaz de comunicar la esencia dolorosa de la vida humana a lo largo de los siglos. Es necesario, por tanto, acudir a los pintores cuando el propio Azorín se encuentra en la tesitura de abordar literariamente ese desamparo humano.

Uno de los rasgos simbólicos que más reiteradamente manifiestan los personajes de *Españoles en París* es su lejanía espiritual respecto a la realidad: todos ellos son presa de lo que José M.ª. Naharro-Calderón, estudiando el exilio juanramoniano, ha designado como un conflicto de *heterotopía*[483] por el cual el lugar del dolor, físicamente alejado, sustituye sin embargo la realidad inmediata. Así la imagen de España se superpone en numerosas ocasiones y de un modo más o menos sonámbulo a la figura palpable de las calles parisinas, como le ocurre al cronista de «La capilla desierta»:

---

[482] *Ibíd.*, p. 295.

[483] José M.ª Naharro-Calderón, «"Espacios latentes" de Juan Ramón Jiménez», *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 287-312.

> Estoy perdido en París. Perdido en todos los conceptos. No sé por dónde me ando. Como en el soneto de Góngora, «doy pasos sin tino». […] Y no sé por dónde me ando, porque mi espíritu está ausente de París. Me encuentro materialmente en París, pero mi espíritu está en Madrid. ¿Qué es lo que estará pasando ahora en Madrid? ¿Qué les habrá ocurrido a los queridos familiares que en Madrid he dejado? […] En un autobús voy sentado, con la mirada puesta en lo exterior, a través del cristal, y no veo nada[484].

Interferida la visión por el dolor y el recuerdo, el cronista permanece indiferente ante la realidad que se ofrece a sus ojos, y esta mirada que no ve surge repetidamente en los personajes: la padece Rodrigo cuando ve pasear por el Louvre a la Venus de Milo convertida en su mujer («No está la Venus de Milo»); la sufre Lorenzo Collado, que mira y no ve puesto que se encuentra «no en París, sino en España» («San Cristóbal en París», p. 91); le asalta al cronista de «Misa mayor en la Magdalena» cuando en el interior de la iglesia parisina no puede distinguir si se halla «en Francia o en España (p. 137)» y, «precipitado en el dolor (*ibíd.*)», se ve en una pequeña iglesia franciscana «respirando el olor que una alfombra de flores de cantueso esparce por el aire (p. 138)».

La mirada sonámbula se convierte así en el estigma que identifica a todos aquellos personajes en los que la memoria dolorida de la catástrofe española constituye un elemento profundamente perturbador de sus relaciones con la realidad, y llega a su extremo metafórico en los casos de ceguera de algunos cuentos: el de sor Anunciación en «No

---

[484] Azorín, *Españoles en París*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984[8] (1939[1]), p. 131. Todas las citas del libro provienen de esta edición, y a partir de este momento tan solo se consignará su página de procedencia en el texto.

rompen su voluntad», donde una monja de clausura cruza Francia camino de Italia con los ojos vendados, porque no quiere ver nada; el de Anselmo Cavero, que ha perdido la vista («Tobías en París»); o el del actor Juan Vélez en «Edipo llega a París». Este último relato, por cierto, revela con una sagaz vuelta de tuerca la naturaleza metafórica desde la que deben entenderse las demás cegueras que padecen otros personajes. Pues si en su papel de Edipo Juan Vélez actúa como ciego verdadero, en realidad su falta de vista es fingida. No obstante, para dar cuerpo a su personaje y «entregarme al dolor ficticio (p. 17)» ha sido necesario convertirla en elemento de la representación artística. Del mismo modo Azorín la ha incorporado a su representación estética del exiliado, como elemento de intermediación simbólica entre el conflicto del destierro y su transmisión literaria. Porque no debe olvidarse que es literatura, y no tanto testimonio, lo que Azorín está proponiendo en los relatos de *Españoles en París*, y que lo que precisamente plantean dichos cuentos es la legitimidad de incorporar la tragedia española a la creación literaria.

En efecto, el arte aparece en *Españoles en París* como una forma de distanciamiento espiritual respecto al conflicto propio, que se aquieta en la desaparición de uno mismo suscitada por la creación. Juan Vélez lo confiesa así al hablar de su interpretación de Edipo: «Sin el olvido del dolor auténtico no hubiera podido entregarme al dolor ficticio (*ibíd.*)». Ahora bien, el olvido es para el exiliado tan necesario como culpable; ya que constituye una traición al dolor colectivo y a la memoria de la catástrofe. Es este el problema íntimo que viven personajes como

Rodrigo, que se sabe infiel a la memoria de su esposa muerta cuando no sustituye la visión de la Venus de Milo por la de su mujer; o como Anselmo Cavero que, encontrando en Bach una consoladora experiencia estética, considera «de una profanidad vitanda (p. 55)» el escuchar su música preferida «en tanto que allá en España su hijo sufre (p. 53)». Ni siquiera los escritores, a los que la memoria les impone una sintomática imposibilidad creadora, prefieren el olvido y la serenidad necesarios para la escritura a la fidelidad del dolor: Emilio Cantos, que desearía «de raro en raro [...] lograr un poco de mitigación en el dolor, que le permitiera escribir (p. 44)», desecha el loto cuando lee en el *Appendix de dirs et heroibus poeticis* que el mítico fruto hace olvidar la patria. Por su parte, a Lorenzo Collado, víctima de esa heterotopía antes mencionada, se le presenta la realidad desprovista de cualquier acicate creador, y así le es imposible leer o escribir.

Ahora bien: la naturaleza de la obra artística en *Españoles en París* es ambivalente. Paradójicamente, si se quiere, ese conflicto entre memoria, olvido y necesidad de distanciamiento en la labor creativa es el que provoca en la escritura de los cuentos la apelación sistemática a la obra de arte como intermediaria indispensable entre el personaje y su doloroso exilio. Porque como se verá, la obra de arte no solo suscita un placer estético en el que se diluye culpablemente la memoria trágica, sino que ofrece también una dimensión reveladora del drama humano en la cual este se reconoce y descubre su esencia. El aprendizaje de esta condición de la obra estética, cuya legitimidad ha sido ensombrecida por

las objeciones que le opone la experiencia del exilio, lo reafirma Azorín en el museo del Louvre: allí la pintura se le convierte al escritor en «lugar privilegiado donde detener la mirada»[485] —para decirlo con palabras de María Zambrano— e iluminar desde las imágenes una visión de la tragedia española y una propuesta para su formalización literaria.

La experiencia azoriniana del Museo arranca ya de lejos. José Luis Calvo Carilla ha apuntado cómo para los jóvenes artistas españoles de finales del XIX la visita al Museo se había convertido en uno de los ritos aristocratizantes a través de los cuales expresaban su talante esteticista[486]. Es en esta época cuando en la literatura española comienza a emplearse el tópico del Museo como remanso espacio-temporal donde el artista se refugia de la aceleración histórica de la ciudad —espacio de la fugacidad y la confusión— e ingresa en un tiempo sacralizado donde reencuentra sus raíces culturales y su más auténtica humanidad a través de la contemplación. Por lo que respecta a José Martínez Ruiz, ya desde *Bohemia* (1897) el Prado aparece como lugar de acogida del joven escritor que experimenta su rito de paso bohemio —el hambre que padece un periodista por no cobrar en el periódico para el que trabaja— y que halla precisamente en el tiempo y los personajes de Ribera un referente en que reconocer su propia estigmatización de marginado social[487]. También en

---

[485] María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 11.

[486] *Op. cit.*, p. 240.

[487] Vid. J. Martínez Ruiz, *Bohemia*, en *O.C.* (Ángel Cruz Rueda, ed.), Madrid, Aguilar, 1959, t. I, p. 296.

la tercera parte de *Antonio Azorín* la visita al museo constituye para el escritor un alejamiento momentáneo de la voracidad con que la profesión periodística reclama su energía creativa y amenaza con carcomer su más auténtica identidad literaria: en el vagabundaje solitario que Antonio Azorín emprende diariamente para rehuir el trabajo tras los almuerzos, va algunas veces «al Retiro, que es un gran jardín con muchos árboles; otros, si el tiempo es desapacible, me meto en el museo de Pinturas»[488].

En la vida del propio José Martínez Ruiz, esa actividad de *flânneur* museístico dará como principales frutos las cinco écfrasis publicadas en 1905 en *Blanco y Negro* bajo el marbete genérico de «Los amigos del Museo»[489], a las que Ana M.ª. Esteve López ha dedicado un magnífico estudio interpretativo[490] y, de hecho, la apretadísima red de referencias pictóricas que constituye una de las urdimbres de la obra azoriniana hace pensar que la frecuentación del Museo testimoniada por artículos dispersos entre los años 1901 y 1913[491] continuó a lo largo de la vida del

[488] *Antonio Azorín*, (E. Inman Fox, ed.), Madrid, Castalia, 1992, p. 168.

[489] Los artículos en concreto son «Un elegante» (25-XI-1905), «Un buen señor» (2-XII-1905), «Un sensual» (9-XII-1905), «Unos espectadores» (23-XII-1905), y «Un magistrado» (13-I-1906), todos ellos, excepto el penúltimo, recogidos posteriormente en *En Lontananza*, Madrid, Editorial Bullón, 1963, pp. 72-81.

[490] Ana M.ª Esteve López, *op, cit*.

[491] Vid. «El Museo. Una sala para el Greco», *La Correspondencia de España* (17-XII-1901); «En el Museo», *El Globo* (3-I-1903), posteriormente recogido en *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 9-12; «En el Museo. Las fantasías del señor Villegas», *España* (10-I-1905), recogido en *Tiempos y cosas*, *op. cit.*, pp. 201-205; «En el Museo. La hora de todos y la fortuna con seso», *España* (11-I-1905), recogido en *Tiempos y cosas*, *op. cit.*, pp. 207-213; o «El Museo y Velázquez», *La*

escritor. Con todo, la experiencia más profunda del Museo transcurre para Azorín durante los años que van de 1936 a 1939. De hecho, entre los primeros artículos que el autor de Monóvar escribe para *La Prensa* durante el exilio parisino figura precisamente el titulado «La experiencia del Louvre» (24-I-1937), crónica que no por casualidad había de cerrar *Españoles en París* cuando en 1939 una selección de esos artículos se publicó en volumen. «La experiencia del Louvre» recoge los rasgos fundamentales que definen la relación del escritor con el Museo en la modernidad: así por ejemplo, la selección que en él hace el cronista de las tres obras que prefiere entre las muchas expuestas en el museo —el *Entierro de Ornans* de Courbet (1849-1850), el *San Juan Bautista* de Leonardo (1513-1516) y el *Retrato de John Julius Angerstein y su mujer* de Lawrence (c. 1790)—, responde al impulso de reordenación íntima del Museo con que la literatura se opone a la masificación de la obra pictórica en las salas (aspecto que Azorín rememoraría con desagrado en su posterior recuerdo del Louvre al escribir *París*[492]). O bien Azorín vive el Museo como «reproducción a escala de la experiencia de la ciudad moderna»[493], deambulando por las salas y galerías del Louvre al igual que el *flânneur* por el espacio urbano, y al igual que en este, enfrentado a

---

Vanguardia (29-VII-1913), después recogido en *Pintar como querer*, *op. cit.*, pp. 101-107.

[492] Vid. «En el Louvre», *París*, en *OC*, *op. cit.*, t. VII, pp. 841-844.

[493] Para este y otros aspectos de la escritura generada en el Museo vid. Enric Bou, «Voces en el Museo», en *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad,* Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 61-86, p. 71.

una acumulación de imágenes que se hace imposible asimilar adecuadamente y que luego la memoria organiza a su antojo.

Pero el testimonio más valioso y sugestivo que ofrece el artículo de que hablo es desde luego el del reconocimiento del drama colectivo español en *El entierro de Ornans,* de Courbet, cuadro que ofrece a Azorín la imagen de su propio conflicto:

> El sentimiento profundo del contemplador se fundía en el sentimiento hondo del artista. A la derecha del cuadro, ante la fosa abierta, unas mujeres lloran. En primer término, entre hombres enlutados, un caballero se tapa el rostro —lloroso— con un pañuelo blanco que aprieta una mano enguantada de negro. Viniendo de España, sintiéndome todo dolorido, estas mujeres eran, sí, las mujeres acongojadas que yo había dejado en la tierra nativa. En sus rostros se condensaba todo el dolor de mi patria y el mío (p.158).

Como ya sucediera en *Bohemia*, el Museo es aquel espacio en que el visitante halla su verdadera identidad en el espejo de la obra artística. Ámbito sagrado por cuanto en él se convocan siglos de sensibilidad, el Museo relata al visitante la historia atemporal del dolor humano, y permite así que el hombre re-conozca su propio y concreto drama inserto en el de la marcha del mundo, o lo que es lo mismo, que pueda contemplar la Guerra Civil de 1936 en el cortejo fúnebre de unos campesinos y burgueses de Ornans de entre 1849 y 1850. Ese proceso de re-conocimiento a través de la obra de arte modifica sustancialmente la visión de la propia identidad, que ante los cuadros se descubre en alguna faceta innominada o se aclara en sus intuiciones. Punto por punto lo declara así el poeta de «San Sebastián en París»:

> Usted, doctor, ha estado en el museo del Louvre. Claro que ha estado usted. Y habrá ido muchas veces. El museo del Louvre es un ardiente foco de espiritualidad. Están allí las obras tangibles de tanto y tanto artista como ha pensado y sentido. El producto del sentir de siglos y siglos allí está, visible, en el Louvre. ¿Y usted cree que se puede entrar impunemente en la catedral de Burgos? En una catedral está recogido, generación por generación, el sentimiento de un pueblo. El sentimiento ha cristalizado allí en todos los pormenores. Entramos y respiramos el alma de millares y millares de creyentes. Y en el Louvre pasa una cosa análoga. No habrá estado usted en el Louvre y habrá salido como entrara. Algo habría en usted, después de salir, que antes no había. (P. 26).

El personaje, efectivamente, encuentra la clave de su conflicto contemplando en el Louvre las versiones del Perugino (c. 1490), de Andrea Mategna (c. 1480), y de Guido Reni (primera mitad del XVII) en el tratamiento del *San Sebastián*, para asimilar cada una de las figuras a cada uno de los períodos por los que ha transcurrido su vida. Así, el San Sebastián de Perugino, con «una prestancia serena y una faz plácida (p. 26)» se corresponde con la etapa anterior a lo que él llama «la catástrofe»; el San Sebastián de Mantegna, que «muestra en su cara el más acongojante dolor (*ibíd.*), coincide con el momento de la Guerra Civil; y por último, el San Sebastián de Guido Reni, que «vuelve a reflejar la angustia en su semblante (*ibíd.*)», pero al que apenas se le aprecia la saeta clavada en el costado por estar este «sumido en la sombra (*ibíd.*)», es imagen de la personalidad última del poeta, cuyo conflicto esencial permanece también oculto a lo largo del cuento para solo ser nombrado al final: «Y yo tampoco llevaba a la vista ninguna saeta. La llevaba oculta. La llevaba como el San Sebastián de Guido Reni. [...] Esa saeta eterna y dolorosa que tengo clavada en el pecho, que me han clavado en el pecho,

es... el Odio (pp. 28-29)». De nuevo la obra de arte, lugar privilegiado de re-conocimiento, ha descubierto al personaje el rostro de su conflicto. Como muy bien lo explica el protagonista al médico que visita: «No crea usted, doctor, que desvarío. En la galería grande del Louvre es donde me he revelado yo a mí mismo. En ese lugar es donde he aclarado mi propio misterio (p.27)».

Caso parecido es el de «Rebeca en París», donde la condesa de Fuencisla, ante el cuadro de Poussin, *Rebeca y Eliazar* (1648), siente cumplirse en ella misma el destino de la Rebeca bíblica, pues al haber muerto el hijo más querido de su esposo, querrá hacerle creer que su gemelo vivo es en realidad el predilecto. E igualmente en «Un astrólogo en París», la historia del cronista, que quizá no ha sido atropellado gracias al cigarrillo que un chófer quiso encender antes de abandonar el garaje, se pone en paralelo con el encuentro azaroso entre el rey David y Betsabé en el baño, casualidad que al intervenir en la marcha del plan divino, ha hecho posible que Rembrandt pinte *Los peregrinos de Emmaus*.

De hecho, en todos los cuentos de *Españoles en París*, Azorín interpone sistemáticamente entre el personaje y su conflicto una obra estética —ya sea un cuadro, una escultura o una obra literaria— en la que el problema encuentra su doble y, sobre todo, se integra en el curso del destino humano. El recurso, desde luego, no es nuevo en el caso del autor levantino; pero lo que a este respecto quiero subrayar es que esta estrategia narrativa tiene ahora motivos nuevos por los que prodigarse, y

que lo hace bajo el influjo sostenido de las visitas al Louvre. En este sentido me parece relevante que la interposición de la obra artística sugiera en los personajes una dimensión trágica que permite columbrar el alcance de su dolor dejándolo a la vez, y como en el cuadro de Guido Reni, en sombra. Esta es la directriz de sobriedad ética y estética que Azorín se ha impuesto para *Españoles en París*, donde constantemente el autor de Monóvar se enfrenta al temor de que la expresión de la tragedia española desborde unos cauces formales que en ningún momento deben quebrarse bajo la tensión —por otra parte legítima— del grito.

Por ese motivo Azorín busca lograr una intensa concentración expresiva en la que el silencio y lo alusivo contengan la huella del dolor y a la vez retengan su posible desbordamiento entre los cauces de una formalización serena. Y lo hace teniendo como referentes estéticos, tanto la «gran literatura helénica» que «siendo serena, clara, sencilla, ecuánime, encierra en el fondo, allá en la entraña más recóndita, un remanente irreductible de tristeza infinita (p. 155)», como los logros formales de Rembrandt y Corot, que en *Españoles en París* tienen la función de auténticos correlatos metanarrativos respecto al proyecto literario de Azorín. Así, a través de una sugerente comparación entre el tratamiento del tema de Emmaus en el Veronés (1559-60), el Tiziano (c. 1535) y Rembrandt (1648), el escritor levantino plasma el hallazgo de la respuesta a su propia problemática creadora: mientras que los cuadros del Veronés y del Tiziano muestran un mundo recuperado de la «tragedia suprema (p. 66)» y así «Jesús nos muestra su faz serena y

lozana, sin huella de dolor (*ibíd.*)» entre los fastos de la realidad, el cuadro de Rembrandt, a través de un magistral esfuerzo de austeridad estilística que ha eliminado todo elemento decorativo, consigue contener dentro de la serenidad formal las marcas del sufrimiento:

> Con los menos elementos físicos posibles, con un mínimum de materia, Rembrandt expresa el máximum de espiritualidad. Para llegar a ese grado supremo, Rembrandt no ha necesitado, como el cretense, violentar la línea y el color. ¡Y qué expresión suprema de dolor en Jesús! Da el artista lo más que puede dar un artista humano. Da la expresión más alta del dolor en la serenidad, o de la serenidad en el dolor (p. 27).

Del mismo modo que Rembrandt, y a diferencia del Veronés y del Tiziano, Azorín desea que sus relatos contengan el peso de la tragedia española; pero que, como también en el pintor holandés, ese peso no descomponga la realidad sino que se muestre como huella esencial en el fondo de los destinos humanos. De ahí que en tantas ocasiones *Españoles en París* diluya el sufrimiento en una infinita melancolía: Azorín reafirma una concepción ahistórica del dolor en la que este se sitúa tras el horizonte de toda realidad, y desea explicar lo que él llama «la catástrofe» española dentro de esa esencia inmutable del mundo. Para ello, no deben resentirse los cauces formales de un estilo ya desde hace tiempo construido con el propósito de vislumbrar tras lo aparencial la corriente inalterable de las cosas. Y de nuevo, es el comentario sobre un pintor —Corot— el que confirma esa voluntad estética de Azorín:

> El Greco y Rodin han luchado por extraer de la materia el espíritu. Lo que ansiosamente perseguían era mostrar en la tela y

> en el mármol lo que hay de latente y esencial en el mundo. El problema para Corot es el mismo. Pero Corot llega a la solución anhelada sin violentar la realidad. [...] La transformación que él opera es perfecta. Grado a grado, suavemente, ha ido modificando la materia visible. Domina imperiosamente en los paisajes de Corot la sensación de reposo. Cualquier tela de Corot nos aplaca los nervios encalabrinados. Y sus figuras son figuras de quietud. [...] Mas allá del horizonte sensible está, en Corot, la sugestión de lo eterno y de lo inefable (pp. 148-149).

Este ha sido el esfuerzo de Azorín en *Españoles en París*: el de representar las consecuencias trágicas de la Guerra Civil dentro de una cosmovisión artística que quizá —y la duda la sostiene conscientemente el propio libro— traiciona el dolor histórico, concreto y personal de los españoles; pero que en cualquier caso quiere divisar ese dolor en el devenir atemporal del sufrimiento humano. Ante las dudas sobre la legitimidad de esa transformación artística ejercida sobre una materia histórica tan delicada, el Louvre es para Azorín (y recuérdese el *Entierro de Ornans*) la ratificación de que es posible reconocer el conflicto español en el curso continuo del destino del hombre. El Louvre, espacio donde se han acogido siglos de una sensibilidad forjada entre el dolor, la alegría y el misterio, se convierte para el Azorín del exilio en lugar legitimador de la escritura artística.

IV. 3. El exilio interior en un cuadro (1940-1944)

Si la imagen literaria permite al escritor participar de algunos de los rasgos del pintor, lo que no pueden salvar las estrategias verbales es la distancia existente entre la posición ética en que se encuentra Azorín y aquella que ha ejercido Turner. Aunque la actitud del creador inglés se contemple en «La soledad de un pintor» como polo ideal de atracción, el escritor de Monóvar se sabe lejos de cumplir el extremo insobornable del artista puro. El pintor es siempre en Azorín un *otro lejano* en el que melancólicamente se divisa una posibilidad inalcanzada y, en efecto, si en algo no puede deslizarse la voz del escritor junto a la del pintor es en la voluntaria pérdida del nombre. De este modo, cuando el escritor intente definirse como poeta anónimo, acabará llegando a una componenda con la realidad: en 1940, momento en que el clima de posguerra sitúa a Azorín en posición de renegociar su lugar en la prensa del régimen franquista[494], aparece en *La Prensa* (18-II) un artículo titulado

[494] En 1940 Azorín tiene prohibido escribir en la prensa española; pero la intervención de Ramón Serrano Súñer hace posible que el escritor comience a deslizar algunos artículos en *Arriba*, *Escorial* y *Vértice* para regresar a *ABC* el 18 de noviembre de 1941. Sobre los entresijos de esta resbaladiza incorporación a la prensa del régimen vid. Ramón Serrano Súñer, «Mi amistad con Azorín», *Anales Azorinianos*, 3 (1987), pp. 41-48, José Payá Bernabé, «Azorín y Serrano Súñer: treinta años de amistad», *Campus*, 10 (invierno- primavera 1987), así como «Azorín: su aventura política», *Traslado de los restos mortales de José Martínez Ruiz Azorín y su esposa Julia Guinda Urzanqui*, Valencia, Conselleria de cultura, Educació i Ciència, 1990, pp. 103-113, José María Fernández Gutiérrez, «El zumo amargo de Azorín. Pensamiento político», *Anales Azorinianos*, 5 (1993), pp. 75-96, y Ramón F. Llorens García, *El último Azorín (1936-1967)*, Salamanca,

«Poeta sin nombre. (Autobiografía)». Allí queda expresada una voluntad idéntica a la de Turner por sumirse en el anonimato para dotar a un irrenunciable impulso artístico de mayor autenticidad:

> Si me olvidan, yo haré de buen grado que ese olvido sea irremediable. […] Escribiré sin nombre. De la producción poética desaparecerá mi nombre. Todo lo que vaya publicando en adelante, lo daré como anónimo. No leo nada ya de lo bueno que escriben acerca de mí, ni de lo malo. Al arte no puedo renunciar. Hay algo en mí, el estro, bueno o malo, mediano, intenso o feble, de que yo no soy dueño. Pero he de renunciar al nombre, sí. De eso mil veces, sí. ¡Y con cuánto gusto! Sin pensar en el público y sin ansias de triunfo, mi labor, la labor que todavía me resta por hacer, será más pura.

Pero hasta tal punto el ideal turneriano es en ese momento algo que se contempla en la lejanía, que el escritor lo evoca a partir de un cuadro cuya estructura compositiva hace al espectador reproducir el acto visual de mirar en lontananza: *La estrella de la tarde* (ca. 1830, fig. 6). Contemplado por primera vez en la exposición sobre grandes maestros ingleses que el Louvre celebró en 1939, Azorín, al igual que su poeta sin nombre, demuestra haber pasado «largos ratos de meditación ante este cuadro» que ha de aparecer en textos posteriores de su obra[495]. Ello se explica teniendo en cuenta que *La estrella de la tarde* posee dos cualidades que debieron de encontrar profundo eco en la sensibilidad azoriniana: la primera, una concepción del sublime paisajístico que ya no se apoya en

Publicaciones Universidad de Alicante, 1999 (especialmente las pp. 66-104).

[495] Vid. «Nada de particular», *Destino* (6-III-1943, después recogido en *Pintar como querer*, *op. cit.*, pp. 171-175); «La rara apuesta», *La Prensa* (10-XII-1944, posteriormente compilado en *Cada cosa en su sitio*, Barcelona, Destino, pp. 55-59); y «Entre dos luces», *La Prensa* (30-I-1949).

la sugestión del terror ante la Naturaleza; sino que prefiere apelar a la sensibilidad del espectador estudiando las posibilidades expresivas de la quietud y la vastedad espacial. Como ha señalado Andrew Wilton, el sentido trascendente del paisaje ya no se sostiene en la reproducción de grandes fenómenos naturales; sino en la capacidad del cuadro para sugerir la plenitud de la Naturaleza mediante la sencillez temática y formal de una escena que muestra «la infinita calma de sus aguas al ponerse o salir el sol»[496]. Tal alejamiento de lo estentóreo en busca de un simbolismo más esencial sintoniza con ese «simbolismo reducido a sus elementos raigales»[497] que Miguel Ángel Lozano ha definido como núcleo de la estética azoriniana, y que el propio Azorín detectaría en Turner al leer la biografía de Marcel Brion[498] o al contemplar en el Louvre la *Tormenta de nieve* (1842)[499].

---

[496] Andrew Wilton, *Turner and the Sublime*, London, British Museum Publications for The Art Gallery of Ontario, The Yale Center for British Art, The Trustees of the British Museum, 1980, p. 100. La traducción es mía.

[497] Miguel Ángel Lozano Marco, «Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)», en *Azorín et la France. Actes du deuxième Colloque Internacional. Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines. Pau, 23-25 avril 1992*, Pau, J & D Éditions, 1995, pp. 81-91, p. 89.

[498] En efecto, en «La soledad de un pintor» (*op. cit.*), Azorín interpreta *Lluvia, vapor, velocidad* como una creación capaz de sugerir un plano trascendente a partir de la reunión de unas pocas sensaciones: «[…] del concierto armónico de estos grises ha de salir una emoción suprema. No solo será este lienzo una obra de arte, sino que ha de tener ese fondo de espiritualidad que tienen todas las grandes obras. Cuando contemplemos el lienzo, veremos la realidad en el primer plano; veremos el tren que corre entre la lluvia y el vapor; pero veremos en el fondo del cuadro muchas más cosas».

[499] Vid. Azorín, «Nada de particular», *op. cit.*

En cuanto a la segunda característica aludida, como se ha dicho más arriba, *La estrella de la tarde* responde al procedimiento turneriano por el que el cuadro pone en marcha la actividad visual del espectador imprimiendo a esta un movimiento determinado por las estrategias compositivos de la obra[500]. Aunque en este caso es el título de la pintura lo primero que incita al espectador a buscar el Véspero en el cielo de la escena, esta frustra la búsqueda del observador, que apenas puede distinguir la estrella en el crepúsculo abierto sobre el mar. No obstante, tras haberse remansado la vista en el cúmulo de luz que ocupa el centro del cielo, una pequeña irisación rosada a la derecha del cuadro desplaza la atención visual hacia la diagonal que separa las arenas y las aguas de la playa. Sobre aquellas aparecen un perrito y una figura humana; sobre la orilla del mar, el reflejo de Venus: la mirada vuelve a alzarse entonces para buscar en la perpendicular celeste la presencia casi imperceptible del astro.

Lo significativo de este juego que dirige sucesivamente la mirada a una estrella situada en la lejanía, es que Azorín lleva practicándolo desde tiempo atrás en su literatura, y no solo para emplearlo como un mero apunte paisajístico, sino para hacer de él una imagen del anhelo humano de trascendencia. Desde que a propósito de Calderón las estrellas surgen en 1913 como «mensajeras de lo infinito»[501] para

[500] Michael Bockemühl, *J. M. W. Turner (1775-1851). El mundo de la luz y del color*, Madrid, Taschen, 2000, pp. 7 y 73-74.

[501] Azorín, «Leyendo a los poetas. Calderón», *La Vanguardia* (16-XII-1913, luego recogido en *Al margen de los clásicos* (1915) con el título de «Al margen de *La vida*

convertirse en transmisoras del tiempo que traen hasta el presente el espíritu de fray Luis de León[502], o en ideal iluminador[503], la mirada al cielo estrellado adquiere en la obra azoriniana el sentido que ya Ortega —precisamente al hablar de *Lecturas españolas* (1912)— había dado a la atención del hombre hacia el universo:

> El corazón es el órgano problemático; su forma es interrogante; sístole y diástole, el abrirse y el cerrarse de una anhelante interrogación. ¿Viviremos? ¿No viviremos? ¿Qué somos? Qué no somos? Y este ansia rítmica que contrae y dilata nuestro pecho se propaga en halos vibrantes hasta coincidir con el horizonte y obligarlo a latir con él, y si llega la noche envía como un compás a las estrellas remotas hermanicas nuestras, celestes entrañuelas que se consumen de temblor e incandescente inquietud[504].

Con esa misma connotación irá reapareciendo el motivo en diferentes textos azorinianos, aludiendo progresivamente a una desazón cada vez menos genérica. Así, de la melancolía existencial más o menos difusa con que la estrella se contempla en *Don Juan* (1922)[505] se pasa durante el exilio a una expresa demanda de consuelo para las desdichas

---

es sueño», en *OC, op. cit.*, t. III , pp. 247-251, p. 251).

[502] Azorín, «Leyendo a los poetas. Más de Fray Luis», *La Vanguardia* (6-I-1914, después compilado en *Al margen de los clásicos* (1915) con el título de «Fray Luis de León. La noche serena», en *OC, op. cit.*, t. III, pp. 191-194)

[503] Azorín, «Leyendo a los poetas. El Romancero», *La Vanguardia* (13-I-1914, posteriormente recogido en *Al margen de los clásicos* (1915), en *OC, op. cit.*, t. III, pp. 182-187, p. 186).

[504] Cito por José Ortega y Gasset, «Azorín», en *Ensayos sobre la «generación del 98» y otros escritores españoles contemporáneos*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 201-254, p. 204.

[505] Azorín, *Don Juan* (Christian Manso ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 63.

que la guerra ha ocasionado en el protagonista de «Job está en París» (*La Prensa*, 25-IV-1937)[506]. Y si don Santiago Villar confía el aplacamiento de su pesadumbre a la «perspectiva inefable de espiritualidad»[507] que le ofrece el descubrimiento de una estrella, así también Azorín muestra al lector un Francisco de la Torre que confía su congoja al cielo nocturno: «Estrellas hay que saben mi cuidado»[508]. En el proceso en que los perfiles de esas cuitas se van concretando, el hallazgo de *La estrella de la tarde* en 1939 tuvo que constituir un hito importante; puesto que el cuadro planteaba una auténtica versión plástica del tópico azoriniano. De hecho, en «Poeta sin nombre. (Autobiografía)», la pintura de Turner se convierte en un paralelo artístico de la imagen plasmada en el artículo. Si este da voz a un desasosegado poeta que ve salir el Véspero durante el crepúsculo madrileño, en el cuadro de Turner una mujer espera o teme bajo la estrella de la tarde:

> La espaciosa playa, con una sola figura humana, y el cielo que se confunde con el mar en la penumbra del crepúsculo naciente, me conmovía. Y esa figura, perdida en la vastedad solitaria, una mujer cualquiera, ¿qué es lo que hacía allí? ¿Esperaba algo o temía algo? […] ¿Y tiene el poeta en su cielo, en el cielo de sus desilusiones, una estrella vesperal que le consuele? […] En estos instantes en que también, siendo crepusculares, ha surgido en el límpido cielo de Madrid el fulgente Véspero, el poeta se siente impersonal.

---

[506] Después recogido en *Españoles en París, op. cit*.

[507] Íbid., p. 41.

[508] Azorín, «El poeta en la ventana», *La Prensa* (8-V-1938).

Pero lo que realmente hace de *La estrella de la tarde* un influjo que aporta nuevo sentido al motivo azoriniano de las estrellas es que a través de esa pintura el tópico adopta todo el alcance ético que la figura de Turner poseía desde 1931 para el escritor levantino: no en vano las reflexiones sobre el anonimato y la pureza artística que aparecen en «Poeta sin nombre. (Autobiografía)» surgen bajo la advocación de ese cuadro. En la estrella turneriana, el vago ideal de otras ocasiones cobra la forma precisa de la pureza estética, y el conflicto del contemplador se convierte en el de no poder cumplir con el modelo que se propone. Al final del artículo, en efecto, la aparición de una Musa impondrá al poeta la conformidad con el molde que la sociedad quiera dar a su figura:

> Pides el olvido, y no debes quererlo. Deseas perder el nombre, que es la fama en las gentes, y no debes perderlo. Tu ambición es desmesurada. Sé humilde. Sé llano. Confórmate con tu destino. La mayor prueba de vencimiento sobre ti mismo es aceptar con sencillez lo que te ofrece el mundo. Sé indiferente al olvido y a la nombradía. No te preocupes de nada. Acoge lo mismo, una penosa postergación que un encumbramiento delirante.

En un momento en que el nombre de Azorín se halla pendiente de la decisión que sobre él tome la *intelligentsia* franquista —no permitirle el acceso al ámbito cultural del régimen o convertirlo en etiqueta prestigiosa para el mismo—, aparece ante el escritor levantino la alternativa de reaccionar como Turner lo hizo ante las interferencias de la época en su identidad creadora. Pero tan iluminadora como lejana, la propuesta radical de pureza artística que supone arrebatar la identidad creativa a influjos que le sean ajenos queda neutralizada por esa

«conformidad con el destino» literario que ya apuntara Valverde y que Mercedes Vilanova estudió detenidamente[509]. Entre el anhelo y la sujeción a la realidad, el conflicto queda irresuelto, y de la contradicción vigente surge una mirada melancólica que divisa en la estrella de la tarde un absoluto inalcanzable. Tanto el poeta sin nombre como los siguientes escritores que miren a las estrellas reflexionando sobre su estatuto hacen de su gesto el único momento de expansión que se permiten en el encierro a que se han sometido voluntariamente. Frente a la franca libertad de un Turner huido al campo, los escritores de «Poeta sin nombre. (Autobiografía)», «Valencia al fin»[510], «La lámpara» (*ABC*, 17-X-1943) o «La casa y el hombre» (*ABC*, 28-IX-1947) son sonámbulos que meditan en la noche y se asoman a la ventana desde su reducida habitación. El viajero que desde su incursión en el pasado se asoma a la espesa tiniebla nocturna de Valencia, el hombre que descubre la pequeñez de las querellas literarias ante la inmensidad del cielo («La lámpara»), o el que cubre su ventana con alabastrina para no ver lo que hay al otro lado de ella («La casa y el hombre») vuelven la vista al Véspero desde el único, estrecho y contradictorio margen ético que les queda: un claustrofóbico exilio interior.

En 1944, *La isla sin aurora* cifrará ese recogimiento de la figura del escritor elaborada en los términos descritos durante los años 40. Azorín,

---

[509] Vid. José M.ª. Valverde, *op. cit.*, y Mercedes Vilanova, *La conformidad con el destino en Azorín*, Barcelona, Ariel, 1971.

[510] Cito por la edición de *Valencia. Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 225-227.

que viene escribiendo sobre Cervantes desde 1939 con el propósito de comprender su propia situación respecto al retorno a España[511], ha considerado en artículos como «El pastor Elicio»[512] que *La Galatea* y el *Persiles* son fantasías en las que don Miguel refugia su intimidad desalentada tras el cautiverio de Argel. La formulación azoriniana de esta libertad fabuladora en la que encuentra consuelo una subjetividad zozobrante es *La isla sin aurora*, que embarca a sus personajes en una fuga por mar equiparable a la fuga ficcional que Azorín ha emprendido con esta novelita. El poeta, el novelista y el dramaturgo que protagonizan este periplo alcanzan tierras ignotas pobladas por hadas, faunos, ondinas y sirenas. En el centro de la novela, ocupado por el capítulo «La playa perdida», el novelista llega a una playa que andaba buscando: la pintada por Turner en *La estrella de la tarde*. No obstante, el paisaje encontrado no coincide con el turneriano; pues «el cuadro del pintor es más bello que este cuadro auténtico de la Naturaleza»[513]. Con esa frustración del novelista, *La isla sin aurora* pergeña la imagen de un anhelo que solo puede encontrar cumplimiento en la representación artística, imagen redoblada por la decisión final de los personajes, que no abandonarán la isla fantástica para retornar al mundo europeo. Azorín, que ya en 1941

---

[511] Así ha interpretado Pascale Peyraga el artículo «El pintor de España», que Azorín publica en *La Prensa* el 1 de octubre de 1939, y en el que escritor le propone a Zuloaga que pinte a Cervantes volviendo a España. Vid. «Le portrait d'Azorín par Zuloaga: le sujet égaré dans un miroir à deux faces», op. cit.

[512] *La Prensa* (3-III-1940), recogido en *Sintiendo a España* en 1942.

[513] *La isla sin aurora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 99.

cerraba *Valencia* definiéndose como «un prisionero de la cultura»[514], ha definido a los tres escritores de *La isla sin aurora* como creadores voluntariamente encerrados en su ficción. La experiencia del novelista en la playa turneriana revela el motivo de ese retiro y esa reivindicación desacomplejada de la fantasía: el escritor es aquel que solo encuentra el mundo que desea en el corazón de ese otro universo creado por el arte.



fig. 6. - Joseph Mallord William, *La estrella de la tarde*, c. 1830. Óleo sobre lienzo, 91,1 x 122,6 cm. National Gallery, Londres.

[514] *Op. cit.*, p. 241.

Conclusiones

Analizadas las coincidencias entre la novela de artista y la obra azoriniana en cuanto a la construcción de una figura ideal de pintor, puede afirmarse que Azorín responde claramente a la necesidad que funda el género: convertir la figura del creador plástico en objeto de reflexión sobre el encaje del ejercicio artístico en el mundo urbano e industrializado y, en concreto, depositar en ella el *desideratum* de independencia estética que los propios escritores no pueden cumplir si se profesionalizan en la prensa. En este sentido, se entiende la recurrencia en la producción azoriniana del entresiglo de un juego de opuestos que cifran las preocupaciones esenciales de los escritores respecto a sus dependencias y las contradicciones de su labor: así, el par literatura-pintura alude a la tarea creadora sometida a negociaciones con la realidad frente a la tarea creadora pura; el par campo-ciudad enfrenta la imagen de la concentración en un espacio propiciador de la creatividad al encierro entre las exigencias agotadoras de la redacción, y silencio-ruido es imagen de la ausencia en el terreno pictórico de los peligros que suponen público y crítica para la fidelidad del artista a su verdad. Desde luego, estos opuestos son fruto de una idealización que obvia la inserción del trabajo pictórico en un mercado artístico recién creado; pero ello no impide que, de *Buscapiés* (1894) a *Memorias inmemoriales* (1946), estas sean las oposiciones que vertebran el relato

acerca de los pintores en la obra azoriniana, ya sean estos ficticios o reales.

Como se ha visto, esta elaboración de la figura del pintor tiene sus raíces en la producción de finales de siglo, momento en que los pintores inventados o estudiados por J. Martínez Ruiz son la piedra de toque del sistema cultural oficial en España y a la vez la fuente de aprendizajes esenciales para la identidad literaria del joven escritor. A este respecto, ha resultado revelador el análisis de «Vencido» (*Buscapiés*) y de sus intertextualidades. En primer lugar, porque la lectura del cuento a la luz de los referentes que evoca lo descubre como una condena de la pintura academicista y del circuito de profesionalización del artista. De este modo, «Vencido» constata la idea que después alimentará una obra como *Charivari* (1897): que el sistema cultural español no puede dar los mismos frutos que el francés. En segundo lugar, porque esas referencias permiten comprobar desde el principio de la investigación que la figura del pintor en J. Martínez Ruiz es, como lo es a lo largo de toda la tradición biográfica en torno al artista plástico, producto de un juego libre con los más variados discursos. En el caso de «Vencido», los de la crítica de arte decimonónica. En la segunda parte de la tesis se comprueba cómo, lejos de ser esta un estrategia ficcional, sirve también para la interpretación de figuras históricas.

Antes, sin embargo, estas páginas se han detenido tanto en los artículos de 1894-1899 como en *Charivari*. Los primeros permiten ratificar

la vigencia, en estos años, del discurso sostenido sobre los opuestos citados anteriormente. *Charivari,* por su parte, aparece como un nuevo embate al sistema cultural español, esta vez centrado en el retrato de periodistas y escritores. El estudio de este folleto desde un enfoque multidisciplinario ha sido particularmente valioso; puesto que el análisis de sus referentes gráficos —el aguafuerte, la litografía— ha permitido proponer un modelo estilístico para una obra a la que se le ha escatimado suficiencia estética durante toda la tradición crítica. A la luz de la teoría del apunte tal y como la formula Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, *Charivari* se revela como un juguete literario cuyo carácter desmañado responde a la tesis que la obra defiende: la puerilidad del sistema literario español.

Tras estudiar el modo en que J. Martínez Ruiz emplea los referentes pictóricos para matizar su posición respecto a los principios del arte social y plantear la problemática de la bohemia, el capítulo final de la primera parte establece una de las funciones primordiales que la figura del pintor va a desempeñar en la obra azoriniana: la de faro de la modernidad, al modo baudelairiano. Tanto los paisajistas como el Greco tienen este papel en la trayectoria del joven escritor. Los primeros son guía hacia un género olvidado por la Academia y que, por tanto, aparece como un espacio libre donde se hace posible ensayar sin obstáculos un nuevo lenguaje. El segundo, no solo se convierte en lección de coherencia entre vida, obra y estilo y sostiene buena parte de la línea metanarrativa de *Diario de un enfermo* (1901); sino que, como Azorín reconocerá en 1941,

hace al escritor consciente de que entre las facetas de su identidad literaria ha de ser fundamental la de recuperador de la tradición. En ambos casos, vuelve a constatarse cómo la figura del pintor, esta vez histórica, surge de una conjugación de discursos históricos, críticos y literarios, tanto colectivos como individuales.

Para el período comprendido entre 1908 y 1917, la segunda parte de la tesis corrobora, en sus líneas fundamentales, las conclusiones de la primera. No obstante, describe la matización que experimenta la función de la figura del pintor en la literatura azoriniana al hilo de las transformaciones que ha experimentado su posición como escritor, cada vez mejor establecido en el sistema periodístico y cultural. La primera figura estudiada, Darío de Regoyos, permite comprobar que el retrato del pintor y la crítica de su obra están determinados por el modelo que la obra azoriniana fija a finales del XIX, así como por la discusión de Azorín con la cultura española, anquilosada, falta de una auténtica red de creadores y sostenida por figuras solitarias y silenciadas. Es destacable, asimismo, que esta figura recoja las tendencias franciscanistas rastreables desde *La voluntad* (1902) a los artículos de 1904, y que las resuelva de un modo impracticable para el peridista, siempre sometido a la ciudad y al oficio.

Frente a Regoyos, encarnación del modelo arquetípico, Ignacio Zuloaga surge como antimodelo de pintor. Este es uno delos casos más claros en los que el retrato del artista real se encuentra interferido por los

ideales previos del escritor. En esta lógica, estudiar la mirada azoriniana sobre el pintor eibarrés desde la hipótesis que vertebra la tesis ha permitido esclarecer los motivos por los que Azorín experimenta un desvío respecto a ese pintor al que antes había valorado positivamente. La historiografía sobre la polémica Zuloaga, más interesada por describir la posición azoriniana respecto al debate sobre la imagen de España, no ha atendido nunca a las causas de este cambio. Estas, sin embargo, quedan iluminadas si se coloca al eibarrés junto al modelo de pintor de Azorín, en el que el primero no encaja por su éxito entre el público, su presencia constante en la prensa y la supuesta falta de autonomía que demostraría al plegarse a la mirada europea sobre España. En cuanto a la evolución crítica de Azorín en este punto, el estudio de los artículos sobre el pintor vasco entre 1910 y 1917 ha acudido a las fuentes críticas en las que el escritor intentó comprender, pese a su diatriba, la propuesta estética de Zuloaga. En ese sentido, el cotejo de la obra de Julio de Frenzi permite explicar de qué modo pudo reformular Azorín sus apreciaciones sobre el pintor e incluso experimentar una primera —aunque todavía parcial— identificación estética con él.

La segunda parte de la tesis se cierra con el estudio de una figura vertebradora para la construcción azoriniana del mito sobre el pintor puro: la del joven artista encontrado en el camino a Sóller durante el viaje del escritor a Mallorca en 1906, figura anónima que aparece retratada por primera vez en 1911, y que ha de sobrevolar el imaginario azoriniano hasta 1946. El análisis de esta figura, verdadera construcción

arquetípica, permite ratificar la hipótesis de que malestar periodístico y reflexión sobre los principios de una ética estética son correlativos en Azorín. En efecto, la evocación de una figura de pintor que cifra la autonomía artística coincide con el desacuerdo que Azorín siente entre 1909 y 1912 respecto a las dependencias del sistema periodístico en España, que lo colocan en una posición contradictoria, comprometida con un medio que obstaculiza la independencia crítica pero que a la vez es su altavoz intelectual. El pintor anónimo encontrado en Mallorca es también una clara muestra de la síntesis de discurso crítico, juego literario y mistificaciones de la memoria del que son fruto los retratos de pintor azorinianos. En torno a este pintor se dan cita tanto el ideal previo como la crítica de arte de la época y los criterios sobre la independencia estética forjados al calor de la crisis periodística. Con todo ello, y conducido por el anhelo de salvarla del tiempo, el escritor construye una figura de pintor que cobra valor mítico y a la vez constituye una presencia ética tutelar que extiende su influjo hasta la posguerra.

Entretanto, la atención de Azorín hacia los pintores va a adoptar un acento nuevo. Los artículos dedicados a Ignacio Zuloaga, Juan de Echevarría, Anselmo Miguel Nieto, Maurice de Vlaminck o William Turner (1917-1931) inclinan su interés hacia el taller del artista y las características materiales de su disciplina. Esta entrada de Azorín en el espacio donde trabajan los pintores responde a la posición cada vez más estable del escritor en el sistema cultural de su país, que le convierte en uno de los interlocutores en el debate sobre la identidad nacional y, en

estos momentos, sobre su proyecto político. Como es sabido, la conversación del liberalismo español auspiciada por Ortega se tradujo en el terreno pictórico por una profusión de retratos —obra de Ignacio Zuloaga, Daniel Vázquez Díaz o Juan de Echevarría— de los interlocutores. Azorín se encuentra entre ellos. Lo significativo respecto al tema de este trabajo es que en los artículos de esta época se observa una adaptación de los ideales éticos depositados en el mito del pintor puro a esa nueva situación en la que el escritor se encuentra: mediante una añagaza metonímica, el desasimiento ascético del pintor ya no se refleja necesariamente en su marginalidad; sino en la sobriedad del estudio. Resultado de una evolución histórica por la que los creadores modernos desechan la quincallería del pintor de historia, esta característica permite a Azorín aunar señas de identidad antiacademicistas con franciscanismo. Como se ha comprobado, esto hace posible que un pintor como Zuloaga, que antes no había podido encajar en el ideal azoriniano, reaparezca definitivamente como epítome de sinceridad estética.

Por otro lado, ha sido posible establecer un vínculo entre la presencia del taller en los escritos sobre pintura del período citado y la pulsión metaliteraria de la modernidad. Es evidente que Azorín utiliza el tópico del taller para las propias elaboraciones metanarrativas, cuyo estudio ilumina obras como *Superrealismo*, donde el autor acude a las imágenes que ha creado previamente en torno al estudio de los artistas para salvar los escollos que surgen ante el deseo de representar la

actividad intelectual. De todo ello se desprende un aprendizaje acerca de la condición de la labor literaria por contraste con la plasticidad de la artística. Esta última, codiciada por el escritor de la modernidad, será la que Azorín adopte vicariamente a través de la figura de Turner, con quien el escritor se fusiona en el plano literario para participar de la experiencia de pintar *Lluvia, vapor, velocidad*.

Será el paisajista inglés quien se convierta en último refugio de la intimidad azoriniana durante la posguerra. Melancólicamente envidiado ya en 1931, William Turner será objeto de una aproximación más meditada durante el exilio en París (1936-1939), momento en el que también Rembrandt, Gustave Courbet y Camille Corot se convertirán en referencias ineludibles. A este respecto, la cuarta parte de la tesis muestra el papel fundamental que el Museo del Louvre desempeña en el conocimiento de los autores citados: auténtico espacio de retiro durante la estancia en París, el Museo transforma el exilio en una lección de ética estética. Rembrandt, Courbet y Corot, por un lado, ofrecen a Azorín una solución estilística al problema de la representación artística del dolor, fórmula que queda recogida en *Españoles en París* (1939). Por su parte, el descubrimiento de *La estrella de la tarde* de Turner abre en la obra azoriniana un cúmulo de imágenes en las que se juega la reflexión sobre el lugar que el escritor ocupa en su contexto. Como se ha visto, los escritores apócrifos cuya voz se despliega en los artículos de los 40 insisten en el distanciamiento respecto al mundo en torno. Ese deseo de fuga, imposible en el plano real, solo encontrará cumplimiento en una

obra pictórica: así, en *La isla sin aurora* (1944), el periplo del poeta protagonista desembocará en la playa de *La estrella de la tarde*. Con un gesto de radical modernidad —el del escritor que se oculta defensivamente tras el libro—, esta identidad literaria cuya elaboración ha ido integrando la reflexión sobre el pintor a lo largo del tiempo acaba, muy propiamente, refugiada en un cuadro.

Anexos

AVÍS IMPORTANT

El text exclòs de la present selecció ha estat retirat seguint instruccions de l'autora de la tesi, en compliment de la legislació sobre drets de propietat intel.lectual

AVISO IMPORTANTE

El texto excluído de la presente selección ha sido retirado siguiendo instrucciones de la autora, en cumplimiento de la legislación sobre derechos de propiedad intelectual.

IMPORTANT NOTICE

The text excluded from the present election has been withdrawn on the instructions of the author, in compliance with the Intellectual Property Rights law.

Inventario de las obras sobre pintura existentes en la biblioteca azoriniana (Casa-Museo Azorín)

Biblioteca personal

Alfonso, Luis, *Murillo. El hombre-el artista-las obras*, Barcelona, Arte y Letras s.a.

Allende-Salazar, Juan y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado*, Madrid, J. Cosano, 1919.

Antología del grabado español. Quinientos años de su arte en España. Catálogo-guía, Madrid, Hauser y Menet, 1952.

Apuntes de la primera exposición del Círculo de Bellas Artes, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1880.

Balart, Federico, *Impresiones. Literatura y arte*, Madrid, Fernando Fe, 1894.

Balsa de la Vega, Rafael, *Artistas y críticos españoles*, Barcelona, Arte y Letras, 1891.

Balzac, Honoré de, *Le Chef d'ouvre inconnu*, París, Aime Jourde, 1931.

Barrès, Maurice, *Greco ou le secret de Tolede*, París, Émile-Paul, 1912.

Beaumier, André, *L'Art de regarder les tableaux*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1906.

Beryes, Ignacio de, *Zuloaga*, Barcelona, Iberia s.a.

Brion, Marcel, *Turner*, París, Rieder, 1929.

Calle Iturrino, Esteban, *Ramón de Basterra y su obra*, Bilbao, Juanta de Cultura de Vizcaya, 1958.

_____ , *Un artista catalán, pintor de Vizcaya*, Bilbao, Diputación de Vizcaya, 1961.

Carpeaux, Jean-Baptiste, *48 Planches hors-text accompagnées de 48 notices rédigées par Jean Laran et Georges Le Bas et précédées d'une introduction de Paul Vetry*, París, Librarie Central des Beaux Arts s.a.

Catálogo de la exposición de cuadros del Greco, el 10 de mayo de 1909, Madrid, José Blass, s.a.

Catálogo de la exposición de Retratos de Mujeres Españolas por artistas españoles anteriores a 1850, Madrid, Blass, 1918.

Catálogo de la exposición, mayo-junio 1947, Don Quijote en Francia, Madrid, Instituto Francés en spaña, 1947.

Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado, 2ª ed., Madrid, Fortanet, 1917.

Catálogo Exposición Ilustradores de ABC y Blanco y Negro, Madrid, Prensa Española, 1955 s.p.

Catálogo oficial de la exposición nacional de pintura, escultura y arquitectura año 1917, Madrid, Mateu, 1917.

Chesneau, Ernest, *La pintura inglesa*, Madrid, La España Editorial s.a.

Cossío, Manuel Bartolomé, *Vida del Greco*, Madrid, V. Suárez, 1914.

Courbet. 48 planches hors-texte accompaginées de 48 notices rédigées par J. Laran et Ph. Gaston-Dreyfus, et precedées d'une étude bibliographique et critique par Léonce Bénédite conservateur der musée du Luxembourg professeur a l'école du Louvre, París, La Renaissance du Livre s.a.

Daumier (Leon Rosenthal, ed.), París, Librairie Centrale des Beaux-arts s.a.

De Clouet a Seurat. Cent Reproductions des dessins français. Exposition organisée par l'association française d'action artistiquen, Institut Français en Espagne, 1959.

Degas, Geneve, Albert Skira, 1954.

Diderot, Denis, *Essais sur la peinture*, París: Fr. Buisson, 1795.

Doiteau, Victor y Edgard Leroy, *La folie de Van Gogh*, París, Éditions Aesculape, 1928.

Doménech, Rafael, *Goya en el Museo del Prado*, Barcelona, Hijos de J. Thomas, s.a.

Escribá, Casimiro, *Las pinturas murales de la Catedral de Albacete*, Almansa, Hijo de Antonio Molina, 1962 .

Escrivá de Romaní, Manuel, *Evocación del arte español en la primer mitad del siglo XX*, Madrid, Magisterio Español, 1949.

Everts, Alexandra, *El Greco* (Gregorio Marañón, tr.), Madrid, Cruz y Raya, 1935.

Exposición de floreros y bodegones, Madrid, Juan Pueyo, 1935.

Exposición de pinturas. Centenario de Goya, Madrid, Museo del Prado, 1918.

Francisco Goya, París, Hachette, 1913, s.a.

Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne*, París, Bibliotèque-Charpentier, 1908.

Geffroy, Gustave, *Corot*, París, Éditions Nilsson, 1924.

Guerlin, Henri, *Le paysage. L'Art enseigné par les maitres*, París, Henri Laurens ,s.a.

Guerrero Lovillo, José, *Miniatura gótica castellana siglos XIII y XIV*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones, 1956.

Gutiérrez Solana, José, *Aguafuertes y litografías*, Madrid, Orbe, 1963.

_____ , *Dos pueblos de Castilla*, Madrid, Ciudad Lineal, 1924.

_____ , *La España negra*, Madrid, G. Hernández y Galo Saez, 1920.

_____ , *Madrid, escenas y costumbres*, Madrid, Imprenta Artística Española, 1913.

_____ , *Madrid, escenas y costumbres*, Madrid, Imprenta Mesón de Paños, 1918.

Handbook of the Museum and Library Collections of the Hispanic Society of America, New York, The Hispanic Society of America, 1938.

Hourticq, Louis, *Le Musée du Louvre. Peinture. Sculpture. Objets d'art. Histoire. Guide de l'art*, París, Hachette, 1921.

_____ , *Manet*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, s.a.

Huysmans, Joris Karl, *A Rebours*, París, Bibliothéque-Charpentier, 1903.

Iconografía española. Cuaderno 5, Madrid, Junta de Iconografía, s.a.

Instituto Francés de España, *«Don Quijote» en Francia (Exposición mayo-junio 1947)*, Madrid, s.a.

Junta de Iconografía Nacional, *Iconografía española, núm 2.*, Madrid, Hauser y Menet, s.a.

_____ , *Iconografía española, núm. 2*, Madrid, Hauser y Menet, s.a.

_____ , *Iconografía española, núm. 3*, Madrid, Hauser y Menet, s.a.

_____ , *Iconografía española, núm 4*, Madrid, Hauser y Menet, s.a.

_____ , *Iconografía española, núm 4*, Madrid, Hauser y Menet, s.a.

_____ , *Iconografía española*, Madrid, Hauser y Menet, 1958.

_____ , *Iconografía española*, Madrid, s.a.

_____, *Iconografía española*, Madrid, s.a.

_____, *Iconografía española. Cuaderno 3*, Madrid, Hauser y Menet, s.a.

_____, *Publicaciones*, Madrid, s. e., 1945.

_____, *Retratos de personajes españoles*, Madrid, Julio Cosaño, 1920.

_____, *Retrato de personajes españoles*, Madrid, Julio Cosaño, 1920.

_____, *Retratos de personajes españoles. Índice ilustrado, Cuaderno 7*, Madrid, Julio Cosaño, 1920.

La Herrán, Agustín de, *Goya despierto*, Bilbao, Editorial Vizcaina, 1965.

_____, *Goya y la naturaleza*, Bilbao, Talleres Gráficos Arte, 1963.

_____, *Instancia dirigida a la Junta de patronato del Museo del Prado ofreciéndole en donación tres pinturas de Goya, fundamentales de su sistema estético*, Bilbao, Editorial Vizcaína, s.a.

La pintura contemporánea en Inglaterra, Madrid, La España Editorial, s.a.

Lafuente Ferrari, Enrique, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, El Patronato de la Biblioteca Nacional, 1935.

Le Paysage (Henri Guerlin, ed.), París, Henri Laurens, s.a.

Lemoisne, Paul André, *Degas*, París, Librairie Central des Beaux-Arts, s.a.

Les Chefs d'oeuvre du Ingres, París, A. Perche, 1913.

Les Chefs d'oeuvre du Tintoret, París, A. Perche, 1912.

Les Chefs d'oeuvre de Veronese (1528-1588), París, A. Perche, 1910.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poesie*, tr. A. Courtin, París, Hachette, 1887.

_____ , *Laoconte* (Luis Casanovas, tr.), Valencia, F. Sempere, 1909.

_____ , *Lettres sur la littérature moderne et sur l'art ancien*, tr. G. Cottler, París, Hachette, 1876.

Madrazo, Pedro de, *Catálogo de cuadros del Museo del Prado*, Madrid, Tipográfica Artística, 1920[10].

_____ , *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, J. Lacoste, 1910[10].

_____ , *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, J. Lacoste, 1910[10].

_____ , *Catálogo del Museo del Prado de madrid. Primera parte. Escuelas italianas y españolas*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1872.

_____ , *Las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona, Arte y Letras, 1884.

Místicos de «El Greco» (sesenta reproducciones), Madrid, Fernando Fe, s.a.

Moreno Villa, José, *Velázquez*, Madrid, Saturnino Calleja, 1920.

Museo Nacional del Prado, *Catálogo ilustrado de la exposición de El Greco*, Madrid, J. Lacoste, 1902.

Obras maestras de Zurbarán (sesenta reproducciones), Madrid, Fernando Fe, s.a.

Opisso, Alfredo, *Arte y artistas catalanes*, Barcelona, La Vanguardia, 1900.

Páez Ríos, Elena, *Exposición Fortuny*, Madrid, Patronato de la Biblioteca nacional, 1951.

Pantorba, Bernardino de, *Joaquín Sorolla*, Madrid, «Figuras de la Raza», Revista Semanal, II, 20 (1927).

Pardo, Luis, *De arte contemporáneo (Impresiones)*, Madrid, 1900.

Pérez-Dolz, F., *Teoría de los colores*, Barcelona, E. Meseguer, 1942.

Pérez y González, Felipe, *Un cuadro...de historia. Alegoría de la villa de Madrid, por Goya. ¿Goya fue un afrancesado?* (Salvador Viniegra, pról.), Madrid, La Editora, 1910.

Perrot, Aristide Michel y Émile Blanchard, *Manuel de coloriste*, París, Librairie Encyclopedique de Roret, 1834.

Picón, Jacinto Octavio y conde de San Román, *Exposición de Bellas Artes, Madrid, 1890*, Madrid, Enrique Rubiños, 1890.

Pompey, Francisco, *El Prado: Guía gráfica y espiritual*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1945.

Porcher, Jean, *Les tres riches Heures du Duc de Berry*, París, Nomis, s.a.

Puyol, Julio, *El supuesto retrato de Cervantes. Réplica a una contestación inverosímil*, Madrid, Clásica Española, 1915.

Regoyos, Darío de, *La España nega de Verhaeren*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1924.

Retratos de españoles ilustres, Barcelona, J. Roura y A. del Castillo, 1893.

Rico, Martín, *Recuerdos de mi vida*, Madrid, F. Andrés, 1855.

Robert, Roberto, et al., *Las españolas pintadas por los españoles I*, Madrid, J. E. Morete, 1871.

Rodríguez Marín, Francisco, *El retrato de Miguel de Cervantes. Estudio sobre la autenticidad de la tabla de Jauregui que posee la Real Academia Española*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

Rosenthal, Leon, *Daumier*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, s.a.

Rotonchamp, Jean de, *Paul Gauguin: 1848-1903*, París, Les Editions G. Crès, 1925.

Rovira y Pita, Prudencio, *Maura, acuarelista*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1954.

Salaverría, José María, *Los fantasmas del Museo del Prado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952.

Sánchez Camargo, Manuel, *Solana (Biografía)*, Madrid, Aldus, 1945.

Sánchez Cantón, Francisco Javier, *La sensibilidad de Zurbarán*. Granada, Universidad de Granada, 1944.

_____ , *Nueva sala del Museo de El Greco. Catálogo*, Madrid-Toledo, Rico, 1921.

_____ , *Nueva sala del Museo de El Greco. Catálogo*, Madrid-Toledo, Rico, 1921.

Sociedad Española de Amigos del Arte, *Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX. Catálogo ilustrado*, Madrid, Mateu, 1913.

Temas españoles en las letras y el arte francés de hoy, Madrid, Instituto Francés en España, 1957.

The Masterpieces of Botticelli, Londres, Gowans & Gray, 1908.

The Masterpieces of Holbein the Younger (1497-1593), Londres, Gowans & Gray, 1908.

The Masterpieces of Lotto (1480-1556), Londres, Gowans & Gray, 1909.

The Masterpieces of Raphael, Londres, Gowans & Gray, 1906.

The Masterpieces of Rembrandt, Londres, Gowans & Gray, 1905.

The Masterpieces of Reynolds, Londres, Gowans & Gray, 1905.

The Masterpieces of Rubens, Londres, Gowans & Gray, 1905.

The Masterpieces of Teniers the Younger, Londres, Gowans & Gray, 1905.

The Masterpieces of Titian, Londres, Gowans & Gray, 1906.

The Masterpieces of Velázquez, Londres, Gowans & Gray, 1907.

The Masterpieces of the Early Flemish Painters, Londres, Gowans & Gray, 1905.

The Masterpieces of the Florentine Painters. I. Giotto, Londres, Gowans & Gray, 1909.

The Masterpieces of Poussin, Londres, Gowans & Gray, 1909.

Tormo y Monzo, Elías, *En las Descalzas Reales de Madrid: Treinta y tres retratos*, Madrid, Junta de Inconografía Nacional, 1944.

Vegue y Goldoni, Ángel y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Tres salas del Museo Romántico*, Madrid, Rico, 1921.

Vinci, Leonardo da, *Frammenti letteraci e filosofici*, Florencia, G. Barbera, 1920.

Viniegra, Salvador, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco Zurbarán*, Madrid, J. Lacoste, 1905.

Yxart, José, *Fortuny. Ensayo biográfico-crítico. 2ª ed.*, Barcelona, Arte y Letras, s.a.

Biblioteca familiar

Barcia, Ángel M. de, *Retratos de Isabel la Católica procedentes de la Cartuja de Miraflores*, Madrid, Revista de Arch, Bibl. y Museos, 1907.

Barrès, Maurice, *El Greco o el secreto de Toledo*, tr. A. Insúa, Madrid, Renacimiento, 1914.

Calvert, Albert F. y C. Gasquoine Hartley, *The Prado*, Londres, John Lane, 1907.

Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos, Madrid, Casa Editorial Mateu, 1902.

Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Mayo 1900, Madrid, Fortanet, impresor de la Real Academia de la Historia, 1900.

Catálogo de las obras del pintor Eduardo Rosales expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, s. e., 1902.

Catálogo de las obras que figuran en la Exposición de Pintura Retrospectiva organizada por la Sociedad de Empresas Artísticas en el edificio de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, Mayo de 1904, Bilbao, Casa de Misericordia, 1904.

Diosdado Caballero, Ramón, *Observaciones sobre la patria del pintor Josef de Ribera llamado El Españoleto*, Valencia, Benito Monfort, 1828.

Du Gue Trapier, Elizabeth, *Catalogue of Paintings (19th and 20th Centuries) in The Collection of the Hispanic Society of America. I, II*, New York, The Hispanic Society of America, 1932.

Duchesne, Jean, *Musée de peinture et de sculpture, V*, Paris, Audot, 1829.

_____ , *Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux statues et bas-reliefs*, París, Audot, 1829.

Alcover, Joan, *Art i literatura*, Barcelona, L'Avenç, 1904.

Galerie de portraits de dix-huitième siècle, París, Victor Lecou, 1864[5].

García Maroto, Gabriel, *Francisco Beltrán y la Exposición Nacional de Bellas Artes 1915*, Madrid, Imprenta Española, 1915.

Gimeno y Cabañas, Amalio, *Junta de Iconografía Nacional*, Madrid, R. Velasco, 1907.

Junta de iconografía nacional, Madrid, R. Velasco, 1907.

Lefort, Paul, *Historia de la pintura española* (Federico Balart, tr. y pról.), J.G.A., Madrid, La España Editorial, s.a.

Machado, Manuel, *Apolo. Teatro pictórico*, Madrid, V. Pinto, 1911.

Madrazo, Pedro de, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Manuel Tello, 1876.

_____, *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la junta pública el 20 de junio de 1897*, Madrid, Viuda e Hijos de Manuel Tello, 1897.

Magnus, Hugo, *Historia de la evolución del sentido de los colores* (Antonio Machado y Álvarez, pról.), Madrid, Francisco Álvarez, 1884.

Mayáns y Siscar, Gregorio, *El arte de pintar*, Valencia, Imp. de José Rius, 1854.

Mesonero Romanos, Manuel, *Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1900.

Mirecourt, Eugène de, *Eugène Delacroix*, París, G. Havard, 1856.

_____, *Félicien David*, París, g. Havard, 1856.

_____, *Ingres*, París, G. Havard, 1855.

Monreal, Julio, *Cuadros viejos*, Madrid, Ilustración Española y Americana, 1878.

Nombela, Julio, *Retratos de mujeres. Series 2,3,4,5,7*, Madrid, Agencia Literaria Internacional, 1898.

Notice des tableaux exposés dans le Musée Royal, París, Vichon, fils et suc. de Mme. ve Ballard, 1837.

Pérez Bueno, Luis, *Artistas levantinos* (José Martínez Ruiz, pról.), Madrid, Imp. Cuerpo de Artillería, 1899.

Puyol, Julio, *El supuesto retrato de Cervantes*, Madrid, Imp. Clásica Española, 1915.

Ruskin, John, *Modern Painters. IV*, Londres, George Allen, 1906.

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

_____ , *Prerrafaelismo y conferencias sobre arquitectura y pintura*, Madrid, Bilbrau, s.a.

Walsh, Thomas, *The Pilgrim Kings. Greco and Goya and Other Poems of Spain*, New York, Macmillan, 1915.

Wauters, Alphonse-Jules, *Le Peinture flammande*, París, A. Quantin, s.a.

Williamson, George C., *Velázquez*, Londres, George Bell, 1901.

Bibliografía

Fuentes primarias

Artículos

«Delirante», *El País* (21-XII-1896).

«La Nochebuena del obrero», *El País*, (24-XII-1896).

«Crónica», *El País* (1-I-1897).

«Crónica», *El País* (4-I-1897).

«Odio», *El País* (15-I-1897).

«Crónica», *El País* (9-II-1897).

«El maestro», *Nuevo Mundo* (23-VII-1897).

«El amigo», *Nuevo Mundo* (28-VII-1897).

«Avisos de Este», *El Progreso* (8-XI-1897).

«Avisos de Este», *El Progreso* (14-XII-1897).

«Charivari. En casa de Pardo Bazán», *La Campaña* (4-IV-1898).

«*Clarín, Madrid Cómico* and Cº Limited», *Revista Nueva* (11-X-1899).

«La vida», *Arte Joven*, 2 (15-IV-1901).

«Las circunstancias», *Las Noticias* (22-V-1901).

«La decadencia», *Las Noticias* (30-V-1901).

«En el Museo. Diálogo ético», *La Correspondencia de España* (6-IV-1902).

«Los amigos del museo. Unos espectadores», *Blanco y Negro* (23-XII-1905).

«Un estreno», *ABC* (24-III-1906).

«Una visita», *ABC* (1-VII-1906).

«El viaje», *ABC* (28-VIII-1906).

«Paseo por Palma», *ABC* (29-VIII-1906).

«La casa de Sureda», *ABC* (30-VIII-1906).

«Con el señor Maura», *ABC* (31-VIII-1906).

«De Valldemosa a Sóller», *ABC* (2-IX-1906).

«Impresiones parlamentarias. La nueva oratoria», *ABC* (15-V-1908).

«Los pingüinos», *ABC* (2-II-1909).

«Tópicos del día», *ABC* (2-IV-1909).

«Lo que hice ayer», *ABC* (7-IV-1909).

«Una opinión», *ABC* (27-VIII-1909).

«Las montañas», *ABC* (7-IX-1909).

«Bien Venido», *ABC* (24-I-1910).

«Artículos de fondo», *ABC* (26-II-1910).

«La continuidad nacional», *ABC* (21-V -1910).

«¿Cómo leer los periódicos?», *ABC* (22-VI-1911).

«En la lejanía. Recuerdos de Mallorca», *La Vanguardia* (12-IX-1911).

«La realidad española», *ABC* (3-IV-1912).

«Andanzas y lecturas. Las obras de Giner», *La Prensa* (13-III-1916).

«Andanzas y lecturas. Días de veraneo», *La Prensa* (3-IX-1916).

«Andanzas y Lecturas. La situación política», *La Prensa* (8-X-1917).

«Andanzas y lecturas. Una visita a Zuloaga», *La Prensa* (2-XII-1917).

«Andanzas y Lecturas. La cuestión militar», *La Prensa* (10-XII-1917).

«La vida española. Estudios de artistas», *La Prensa* (7-VIII-1921).

«El porvenir del teatro», *ABC* (10-XI-1927).

«La soledad de un pintor», *La Prensa* (20-IX-1931).

«Vlaminck», *La Prensa* (20-XII-1931).

«Artistas», *Luz* (11-X-1932).

«El poeta en la ventana», *La Prensa* (8-V-1938).

«Vázquez Díaz», *ABC* (6-VI-1943).

«La lámpara», *ABC* (17-X-1943).

«La sensación del mar», *ABC* (19-XII-1943).

«La peña del Cid», *La Prensa* (22 -IV-1945).

«La casa y el hombre», *ABC* (28-IX-1947).

«Entre dos luces», *La Prensa* (30-I-1949).

«Prólogo» a Pérez Bueno, Luis, *Artistas levantinos*, Madrid, Imp. Cuerpo de Artillería, 1899.

«Prólogo» a Gabriel Alomar, *Verba*, Madrid, Biblioteca Nueva, s. a. [1917].

Volúmenes

Félix Vargas. Etopeya, Madrid, Biblioteca Nueva, 1928.

Españoles en París, Madrid, Espasa-Calpe, 1939.

Pensando en España, Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.

El escritor, Madrid, Espasa-Calpe, 1969[6] (1942[1]).

Sintiendo a España, Barcelona, Editorial Tartessos, 1942.

Tiempos y cosas, Zaragoza, Librería General, 1944.

Memorias inmemoriales, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946.

Obras Completas (Ángel Cruz Rueda ed.), Madrid, Aguilar, 1947.

Con Cervantes, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.

Con permiso de los cervantistas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.

Pintar como querer, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954.

El Pasado, Madrid, Biblioteca Nueva, 1955.

Escritores, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956.

Cuentos, Madrid, Afrodisio Aguado, 1956.

Dicho y hecho, Barcelona, Destino, 1957.

Posdata, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959.

Agenda, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959.

Pasos quedos (José García Mercadal ed.), Madrid, Escelicer, 1959.

Ejercicios de castellano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1960.

Varios hombres y alguna mujer (José García Mercadal ed.), Barcelona, Aedos, 1962.

En Lontananza, Madrid, Bullón, 1963.

Los Recuadros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963.

Ni sí, ni no, Barcelona, Destino, 1965.

La amada España, Barcelona, Destino, 1967.

Crítica de años cercanos, Madrid, Taurus, 1967.

Cada cosa en su sitio, Barcelona, Destino, 1973.

Artículos anarquistas (José M.ª Valverde ed.), Barcelona, Lumen, 1992.

Valencia. Madrid, Madrid, Alfaguara, 1998.

La Voluntad (E. Inman Fox, ed.), Madrid, Castalia, 1989.

Antonio Azorín (E. Inman Fox, ed.), Madrid, Castalia, 1992.

La ruta de don Quijote (José M.ª Martínez Cachero, ed.), Madrid, Cátedra, 1998.

Castilla (E. Inman Fox, ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

Las confesiones de un pequeño filósofo (José M.ª Martínez Cachero, ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

Superrealismo (Ricardo Senabre, ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

Diario de un enfermo (Francisco J. Martín, ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

El alma castellana (1600-1800) (Santiago Riopérez y Milá, ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Los Pueblos (Ramón Jiménez Madrid, ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Don Juan (Christian Manso, ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Cien artículos de Azorín en La Prensa (Verónica Zumárraga, ed.), Alicante, Universidad de Alicante, 2012.

Estudios críticos sobre Azorín

Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964.

Fernández Gutiérrez, José M.ª, «El zumo amargo de Azorín. Pensamiento político», *Anales Azorinianos*, 5 (1993), pp. 75-96.

Fox, E. Inman, *Azorín, guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.

_____ , «José Martínez Ruiz (Estudio sobre el anarquismo del futuro *Azorín*)», en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 43-63.

_____ , «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de *Azorín*)», en *Ideología y política en las letras de fin de siglo* (1898)…, pp. 121-155.

García Berrio, Antonio, «Azorín, lector mítico», en Herminia Provencio Garrigós y Estanislao Ramón Trives, *Azorín en el primer milenio de la lengua castellana*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998, pp. 36-46.

Gómez de la Serna, Ramón, *Azorín*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1957[3].

González de Candamo, Bernardo, «Lecturas. *Diario de un enfermo* por J. Martínez Ruiz», *Arte Joven*, 2 (1901).

Granell, Manuel, *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.

Johnson, Roberta, *Las bibliotecas de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996.

Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo. Indagaciones en el origen de una personalidad literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos, 1970.

López García, Pedro Ignacio, «Azorín y Manuel de Falla», en *Azorín y la música*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2000, pp. 73-89.

Lozano Marco, Miguel Ángel, «Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)», en *Azorín et la France. Actes du deuxième Colloque Internacional. Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines. Pau, 23-25 avril 1992*, Pau, J & D Éditions, 1995, pp. 81-91.

_____ , «José Martínez Ruiz y la estética de Azorín», en *En el 98 (Los nuevos escritores)* (José Carlos Mainer y Jordi Gracia, eds.), 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, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana, 1998, pp. 1-32.

_____ , «Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de Literatura Española*, 15 (2002), pp. 123-125.

Llorens García, Ramón F., *El último Azorín (1936-1967)*, Salamanca, Publicaciones Universidad de Alicante, 1999.

Martínez Cachero, José M.ª, «Clarín y Azorín (Una amistad y un fervor)», en *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1984.

_____ , «Sobre *Españoles en París*», en *Azorín et la France. Actes du deuxième Colloque International*, Pau, J&D Éditions, 1995, pp. 291-299.

Martínez Sarrión, Antonio, «Revisiones del 98: Azorín y Madrid», *Revista de Occidente*, 95 (1989), pp. 81-97.

Ortega y Gasset, José, «Azorín», en *Ensayos sobre la «generación del 98» y otros escritores españoles contemporáneos*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 201-255.

_____ , *Diálogo sobre arte nuevo*, en *OC*, Madrid, Revista de Occidente, 1983, t. I.

Payá Bernabé, José, «Azorín y Serrano Súñer: treinta años de amistad», *Campus*, 10 (invierno- primavera 1987), pp. 25-32.

_____ , «Azorín: su aventura política», *Traslado de los restos mortales de José Martínez Ruiz Azorín y su esposa Julia Guinda Urzanqui*, Valencia, Conselleria de cultura, Educació i Ciència, 1990, pp. 103-113.

Pérez López, Manuel M.ª, «De Martínez Ruiz a Azorín: aspectos de una crisis (1898-1899)», en *José Martínez Ruiz (Azorín)*, Actes du I^{er} Colloque Internacional (Pau, 25-26 de abril de 1985), Biarritz, J&D Éditions, 1993, pp. 87-100.

Reyes, Alfonso, *Obra completa*, *OC*, México, FCE, 1980, t. IV.

Ricau-Hernández, Andrée, *L'univers romanesque d'Azorín. Étude structurale*, Tolousse, Éditions Universitaires du Sud, 1995.

Serrano Súñer, Ramón, «Mi amistad con Azorín», *Anales Azorinianos*, 3 (1987), pp. 41-48.

Valverde, José M.ª, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971.

Vilanova, Mercedes, *La conformidad con el destino en Azorín*, Barcelona, Ariel, 1971.

Estudios sobre Azorín y la pintura

Bernal Muñoz, José Luis, «Azorín: pintor de libros y escritor de cuadros», en *Azorín, 1904-1924: III Colloque Internacional organizé par le Centre de documentation et de recherche en langues vivantes de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et per la Casa-Museo Azorín de Monóvar, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, Pau-Biarritz, 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 53-66.

_____, *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Murcia, Universidad de Alicante, 2001.

Bonet, Laureano, «Diario de un enfermo, de *Azorín*: el momento y la sensación», en John P. Gabriele (ed.), *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la generación del 98 y A. Machado*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 81-97.

Escartín Gual, Montserrat, «El Greco visto por Azorín», *Ínsula* (noviembre 1999), pp. 5-7.

Espí Valdés, Adrián, «José Martínez Ruiz y los pintores de Alicante», en *Homenaje a Azorín*, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976, pp. 71-79.

Esteve López, Ana M.ª, «La pintura como fuente de inspiración en *Azorín*. (La ventana del arte)», en *Azorín, 1904-1924: III Colloque Internacional organizé par le Centre de documentation et de recherche en langues vivantes de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et per la Casa-Museo Azorín de Monóvar, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, Pau-Biarritz, 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 41-51.

Ferrand, Manuel, «Azorín y la pintura», en *Azorín, cien años (1873-1973)*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974, pp. 173-184.

Jurkevich, Gayana, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg, London, Bucknell University Press, Associated University Presses, 1995.

Manso, Christian, «Un español en París: dolor y melancolía», en *José Martínez Ruiz «Azorín». Actes du Colloque International de 1985*, Pau, Cahiers de l'Université, 1985, pp. 197-218.

Peyraga, Pascale, «Le portrait d'Azorín par Zuloaga: le sujet égaré dans un miroir à deux faces», en *Los retratos de Azorín. En la encrucijada de unas subjetividades*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2009, pp. 99-120.

Estudios sobre el contexto histórico

Alas *Clarín*, Leopoldo, «Tristana», en *Galdós novelista* (Adolfo Sotelo, ed.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991.

_____, «Palique», *La Saeta* (11-I-1897).

Astruc, Zacarías, *Romancero de l'Escorial. Poèmes de l'Espagne*, París, Charpentier, 1883.

Benjamin, Walter, «L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica», en *Art i literatura* (tria de textos, traducció i introducció d'Antoni Pous), Barcelona, Eumo / Edipoies, 1984.

_____ , «Luis Felipe o el interior», en *París, capital del siglo XIX*, dentro de *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 181-183.

Bernier de Maligny, Aristippe Félix, *Nouveau manuel théâtral*, París, Roret, 1854.

Blanco Aguinaga, Carlos, *Juventud del 98*, Madrid, Taurus, 1997 (1970[1]).

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

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.

Cavia, Mariano de, «Actualidad», *El Imparcial* (14-XII-1904).

Darío, Rubén, «El Rey Burgués. (Canto alegre)», en *Azul*, Barcelona, Ediciones 29, 1990, pp. 5-10.

Ford, Richard, *A Handbook for Travellers in Spain. Part II. Estremadura, Leon, Gallicia, the Asturias, the Castiles (Old and New), the Basque Provinces, aragón, and Navarre. A Summer Tour*, London, John Murray, 1855.

Gautier, Theóphile, *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1862.

Giner de los Ríos, Francisco, *Obra completa*, t. XII, *Educación y enseñanza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

Goncourt, Edmond y Jules, *Idées et sensations*, París, G. Charpentier, 1877.

_____ , *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire, III, 1866-1870*, París, G. Charpentier et Cle. Éditeurs, 1888.

González Díaz, Francisco, «El Arte y la fortuna», *Arte Joven*, 2 (1901).

Guillamet, Jaume, *Història del periodisme. Notícies, peridistes i mitjans de comunicació*, Castellón, Universidad de Valencia, 2003.

Litvak, Lily, *Transformación industrial y literatura en España: 1895-1905*, Madrid, Taurus, 1980.

_____ , «¿Qué es el arte?», en *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1981, pp. 303-354.

Machado, Manuel, *Alma. (Poesías)*, Madrid, A. Marzo 1901.

Maragall, Joan, «Artículo sentimental», Diario de Barcelona (12-III-1903).

Naharro-Calderón, José M.ª, «"Espacios latentes" de Juan Ramón Jiménez», en *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 287-312.

Oliver, Miquel dels Sants, «Vagando por Mallorca» (*ABC*, 13-VIII-1913).

Vínculos entre literatura y pintura

Alvar, Manuel, «Introducción» a Machado, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1993[17] (1975[1]), pp. 9-69.

Álvarez Lopera, José, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

Baroja, Ricardo, *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora* (Pío Caro Baroja, ed.), Madrid, Cátedra, 1989.

Baudelaire, Charles, *L'Art romantique*, en *OC*, Paris, Lemerre, éditeur, 1889, t. II.

_____ , *Curiosités Esthétiques*, París, Alphonse Lemerre Éditeur, 1890.

_____ , «El color» y «Éugene Delacroix», en *Curiosidades estéticas* (Lorenzo Varela, ed.), Barcelona, Júcar, 1988, pp. 43-48 y 49-68.

_____ , *Las flores del mal*, Madrid, Alianza, 1995[8] (1982[1]).

_____ , *El pintor de la vida moderna* (Antonio Pizza y Daniel Aragó, ed.), Valencia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1995.

_____ , *Salones y otros escritos sobre arte* (Guillermo Solana, ed.), Madrid, Visor, 1996.

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

Bou, Enric, *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

Calvo Serraller, Francisco, *La novela del artista. Imágenes de ficción y sociedad en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid, Mondadori, 1989.

Castro Borrego, Fernando, «*Ut pictura poesis* en la modernidad. Del romanticismo al surrealismo», en Molinuelo, José Luis (ed.), *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997[2] (1995[1]), pp. 61-92.

Corbacho Cortés, Carolina, *Poesía y pintura en Manuel Machado*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999.

Crespo, Ángel, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999[2], (1974[1]).

Galí, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, Acantilado, 1999.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones, 1975.

_____, *Un conflicto: literatura y arte*, Madrid, Taurus, 1960.

García de la Concha, Víctor, «Prólogo» a *El Cristo de Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 5-71.

Lafuente Ferrari, Enrique, «Antonio Machado y su mundo visual», *Antonio Machado y Soria* (Heliodoro Carpintero ed.), Madrid, CSIC, 1976, pp. 71-112.

Latorre, Yolanda, *Musas trágicas. (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès Editors / Universitat de Lleida, 2002.

Lavaud, Eliane, «Valle Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908», *Papeles de Son Armadans*, t. 81, 242 (mayo 1976), pp. 115-128.

Lavaud, Jean Marie, «Une collaboration de Valle Inclán au journal *Nuevo Mundo* et l'Exposition de 1912», *Bulletin Hispanic*, LXXI, n^{os} 1 y 2 (1969), pp. 286-311.

Lázaro Carreter, Fernando, «La metáfora impresionista», en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 223-231.

Litvak, Lily, *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.

Lozano Marco, Miguel Ángel, *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España. 1898-1930,* Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.

Llorens, Eva, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula, 1975.

Macato Rey, Rosario, «Valle-Inclán y Anglada Camarasa: una conferencia de 1916», *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Anuario Valle-Inclán I*, v. 26, i. 8 (2001), pp. 183/865-196/877.

Machado, Manuel, *Apolo. Teatro pictórico*, Madrid, V. Pinto, 1911.

Miró, Gabriel, *La novela de mi amigo*, en *Obra completa*, vol. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1938.

Monegal, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco / Libros, 2000.

Paisaje y figura del 98, catálogo de la exposición organizada en Madrid (2 de junio-7 de julio de 1997), Madrid, Fundación Central Hispano, 1998.

Palomo, M.ª del Pilar, «El Greco: modernismo y 98», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. IV. Literatura española de los siglos XIX y XX*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 275-286.

Paredes Arnáiz, Anna M.ª «Unamuno y las artes, 1888-1936», Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013.

Pastor Platero, Emilio, «Sobre la metáfora impresionista en Valle-Inclán», *Revista de Literatura*, t. 57, n.º 13 (1995), pp. 131-144.

Pena, M.ª del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1998[2] (1982[1]).

Persin, Margaret H., «The ekphrastic principle in the poetry of Manuel Machado», *Hispania*, v. 72, n.º 4 (diciembre 1989), pp. 919-926.

Prat, Ignacio, «Arnold Böcklin y Juan Ramón Jiménez», en *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 15-23.

Plata, Francisco, «La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular», Austin, Universidad de Texas, 2009.

Praz, Mario, *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979.

Rusiñol, Santiago, «El personal», en *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1956[2], pp. 1807-1811.

Saisseline, Rémy G., «Ut Pictura Poesis: Dubos to Diderot», *Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961), pp. 145-156.

Santos Zas, Margarita, «Valle-Inclán, de puño y letra: notas a una exposición de Romero de Torres», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, v. 23, i. 1-2 (1998), pp. 405-450.

_____, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (coords.), *Valle-Inclán y las artes*, Santiago de Compostela, Universidad, 2012.

Tomás, Facundo, *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, Madrid, Visor, 1998.

_____ , *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 2000.

Unamuno, Miguel de, *En torno a las artes (Del teatro, el cine, las Bellas Artes, la política y las letras)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Verhaeren, Émile y Regoyos, Darío de, *Viaje a la España Negra*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 1983.

Welleck, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966[4].

Pintura

Avilés, Ángel, *El retrato. Conferencias pronunciadas en el Círculo de Bellas Artes*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1886.

Balsa de la Vega, Rafael, «Exposición de Bellas Artes y de arte decorativo.-Madrid. 1901» (*La Ilustración artística*, 3-VI-1901).

Bargiela, Camilo, «La Exposición de Bellas Artes. (Artistas Catalanes)», *Las Noticias* (28-V-1901).

Baroja, Pío, «Cuadros del Greco. I. Los retratos del Museo del Prado», *El Globo* (26-VI-1900).

_____ , «Cuadros del Greco. II. Asuntos religiosos del Museo del Prado, *El Globo* (1-VII-1900).

_____ , «Cuadros del Greco. Tierra castellana. En Santo Tomé», *El Globo* (9-VII-1900).

_____ , «La Exposición. El juicio del jurado», *Las Noticias* (14-V-1901).

_____ , «La Exposición de Bellas Artes», *Las Noticias* (28-V-1901).

_____ , «Prólogo» a Émile Verhaeren y Darío de Regoyos, *Viaje a la España Negra*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 1983, pp. 13-25, p. 13.

Beaunier, André, *L'art de regarder les tableaux*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1906.

Bénédite, Léonce, Jean Laran y Philippe Gaston-Dreyfus, *Courbet. 48 planches hors-texte acompagnées de 48 notices*, París, La Renaissance du livre, s. a.

_____ , *Ignacio Zuloaga*, París, Otto Beckmann, 1911,

Beruete, Aureliano de, «Exposición de obras de los pintores españoles en el Guildhall de Londres», *La Lectura* (julio 1901), pp. 619-627.

Bonafoux, Luis, «Del circo liliputiense» (*Madrid Cómico*, 28-IV-1910).

Bozal, Valeriano, «La ilustración gráfica: dibujantes y grabadores», *Historia del arte en España, II. Desde Goya hasta nuestros días*, Madrid, Istmo, 2000, pp. 35-41.

Brasas Egido, José Carlos, *Anselmo Miguel Nieto: vida y pintura*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980.

Brion, Marcel, *Turner. 60 planches hors-texte en hélio gravure*, París, Les Éditions Rieder, 1929.

Casas, Ramon, *Retrats al carbó*, Barcelona, Ajuntament, 1982.

Catálogo de la Exposición de Cuadros del Greco que con asistencia de S. M. el Rey se inaugurará el día 10 de mayo de 1909 en la Real Academia de San Fernando, Madrid, Imprenta Artística de José Blass y Cía., 1909.

Cossío, Manuel Bartolomé, «Preparación para el estudio del arte en Toledo», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 442 (enero 1897), pp. 4-9.

_____, *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908.

Daix, Pierre, «Reflexión provisional sobre la cuestión del realismo», en *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 153-164.

Darío de Regoyos, catálogo de la exposición celebrada entre el 26 de septiembre y el 9 de noviembre de 1986, Barcelona, Fundación Caixa de Pensions, 1986.

Doiteau, Victor, y Edgard Leroy, *La folie de Vincent Van Gogh*, París, Éditions Aesculape, 1928.

Duval, Amaury, *L'atelier d'Ingres: souvenirs*, París, G. Charpentier, 1878.

Eisenman, Stephen F. et alii «La retórica del realismo: Courbet y los orígenes de la vanguardia», en, *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 218-237.

Espí Valdés, Adrián, *Casanova y su círculo alicantino de pintores y escultores*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.

Exhibition of the Works of Spanish Painters. Art Gallery of the Corporation of London, Londres, East & Blades, 1901.

Falcó, Josep Lluís i, «Dalí i el teatre (o la metamorfosi de la papallona)», en *Dalí i les arts* (Lourdes Cirlot i Mercè Vidal, coord.), Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005.

Frenzi, Giulio de, *Ignacio Zuloaga: avec 118 gravures*, Roma, Gaetano Garzoni-Provenzani, 1912.

Galán Martín, Belén y Chus Tudelilla Laguardia, *Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Caja General de Ahorros de Granada, 2000.

Gibson, Ian, *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 1998.

Giner de los Ríos, Francisco, «La pintura impresionista francesa», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 420 (31 de marzo de 1895), pp. 83-88.

Gutiérrez Abascal, *Juan de la Encina,* Ricardo, «Nuestro pintor franciscano. Darío de Regoyos», *España,* 43 (18-XI-1915).

_____ , «El arte de Ignacio Zuloaga», *Hermes,* nº 8 (agosto 1917), pp. 515-544.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, «El 98 y la «reconquista espiritual» de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en la pintura», en Francisco Morales Padrón (coord.), *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de América (AEA) (1998),* Las Palmas, Ediciones del Cabildo, 2000, pp. 396-411.

Hautecœur, Louis, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle,* París, Librairie Armand Colin, 1963[2] (1942[1]).

Herbert, Robert L., «Le naturalisme paysan de Millet hier et aujourdhui», en *Jean-François Millet* (Grand Palais, du 17 octobre de 1975 au 5 janvier de 1976), Paris, Éditions des Musées Nationaux, Secrétariat d'Etat à la Culture, 1975, pp. 13-19.

Houssaye, Arsène, *L'Histoire de la peinture flamande et hollandaise,* París, Jules Hetzer Éditeur, 1846.

Ignacio Zuloaga. Els tallers de Pedraza i Zumaia (1898-1945), catálogo de la exposición organizada por el Centro Cultural de Caixa de Girona (21 de enero-13 de marzo de 2005), Girona, Fundación Caixa de Girona, 2004.

Joaquim Mir, itinerari vital, catálogo de la exposición organizada por la Fundación «la Caixa» (3 de diciembre de 1997-25 de enero de 1998, Fundació «la Caixa» de Palma de Mallorca; 6 de febrero-8 de marzo 1998, Centre Cultural de La Fundació «la Caixa» de Lleida; 18 de marzo-19 de abril 1998, Sala Girona de la Fundació «la Caixa» de Girona), Barcelona, Fundació «la Caixa», 1997.

José María Sert, 1874-1945, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1987.

Kris, Ernst y Kurz, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1995[3].

Lafuente Ferrari, Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

Lemoisne, Paul-André, *Degas. 48 planches hors-texte acompagnées de quarante-huit notices* (París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, s. a.

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

Llorente Hernández, Ángel, «La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas del primer franquismo», en *Materiales para una iconografía de Francisco Franco* (Vicente Sánchez-Biosca, coord.), *Archivos de la Filmoteca*, nº 43 (octubre 2002), pp. 46-72.

Maeztu, Ramiro de, «La nueva pintura española en París y en Bilbao», *La Lectura* (julio de 1903).

_____, «Venecia y Zuloaga», *España* (23-VII-1904).

_____, «Por Zuloaga», *España* (9-XII-1904).

_____, «En el estudio de Zuloaga», *España* (15-XII-1904).

_____, «Los asuntos de Zuloaga», *Heraldo de Madrid* (9-III-1910).

_____, «Europa y España. La cuestión Zuloaga», *Heraldo de Madrid* (25-III-1910).

_____, «Una cuestión de ojos», *Heraldo de Madrid* (20-IV-1910).

_____, «Desde Londres. La visión de Zuloaga» (*Nuevo Mundo*, 28-V-1910).

_____, «Desde París. Medio millón por un Degás», *Nuevo Mundo* (9-I-1913).

March, Eva y Carme Narváez (eds.), *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012.

Martínez, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1866.

Mauclair, Camille, *Ignacio Zuloaga*, Munich, F. Bruckmann, 1911.

Mayáns y Sicar, Gregorio, *Arte de pintar*, Valencia, Imp. de José Rius, 1854.

Michel, André, Jean Laran y Philippe Gaston-Dreyfus, *Puvis de Chavannes. 48 planches hors-texte acompagnées de notices*, París, La Renaissance du livre, s. a.

Navarro Ledesma, Francisco, «El Greco en Toledo», *La Ilustración Nacional*, nº 36 (30-XII-1894).

Nochlin, Linda, «Entre el campo y la ciudad: el problema del *plen-air*», en *El realismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 117-129.

Novo González, Javier, «Ignacio Zuloaga y su utilización por el franquismo», *Ondare*, nº 25 (2006), pp. 233-243.

Ortega y Gasset, José, «¿Una exposición Zuloaga?» en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, Alianza, 1983, t. I, pp. 139-141.

_____ , «La estética de *El enano Gregorio el botero*», en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, Alianza, 1983, t. I, pp. 536-545.

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Faxardo impresor, 1649.

_____ , *Arte de la pintura* (Bonaventura Bassegoda i Hugas ed.), Cátedra, 1990.

Pantorba, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Ediciones Alcor, 1948.

Pardo Bazán, Emilia, «Sobre la blanca Sitjes. Carta a Domenico Theotocopuli, llamado el Greco», *La Vanguardia* (23-VII-1895).

_____ , «Días toledanos», en *Nuevo Teatro Crítico*, nº 7 (julio 1891).

_____ , «Cau Ferrat», *La Época* (26-IX-1895).

Pérez Galdós, Benito, «Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo, *Revista de España*, vols. XIV y XV (1870).

Pérez Vejo, Tomás, «La invención de una cultura nacional», en «Pintura de historia e identidad nacional en España», Madrid, Universidad Complutense, 2002.

Pla, Josep, *El pintor Joaquim Mir*, Barcelona, Edicions Destino, 1996.

Redacción, «Francisco Masriera», *Álbum Salón* (1-I-1902).

Regoyos, Darío de, *Cartas a Manuel Losada, Ignacio y Daniel Zuloaga, Adolfo Guiard y Miguel de Unamuno* (J. Ignacio Tellechea Idígoras, ed.), San Sebastián, Fundación Social y Cultural KUTXA, 1994, pp. 159-161.

Regoyos y el País Vasco, Guipúzcoa, Fundación Kutxa, 1994.

Reyero, Carlos, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.

Reyero, Carlos y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España*, 1800-1910, Madrid, Cátedra, 2005.

Rico, Martín, «Artistas por artistas. El Greco en Toledo», *El Liberal* (30-XI-1894).

Salaverría, José M.ª, «El arte inmoral» (*ABC*, 12-V-1910).

_____, «La España pintoresca» (*ABC*, 19-V de 1910).

San Nicolás, Juan, *Darío de Regoyos. Un español en Belgique*, Bruselas, Banque Bruxelles Lambert / Weissenbruch S. A. Imprimeur du Roi, 1985.

_____ , «Biografía» y «Exposiciones», en *Darío de Regoyos, 1857-1913*, catálogo de la exposición celebrada entre el 6 de noviembre y el 6 de enero de 2003, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 233-251 y 253-259.

Utrillo, *A. L. de Barán*, Miquel, «Arte nuevo. Darío de Regoyos», *Luz* (1ª semana de diciembre, 1898).

Valdés Fernández, Manuel, «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», *De Arte*, 3 (2004), pp. 165-186.

Vicente Galán, M.ª Luisa, «Las ilustraciones románticas literarias de las revistas y novelas publicadas en Madrid. (1830-1850)», Madrid, Universidad Complutense, 2004.

Vlaminck, Maurice, *Poliment*, París, Librairie Stock, 1931.

Wauteurs, Jacques-Alphonse, *La Peinture flamande*, París, A. Quantin, s.a.

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

White, Harrison C. y Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionistes*, Paris, Flammarion, 1991.

Wilton, Andrew, *Turner and the Sublime*, London, British Museum Publications for The Art Gallery of Ontario, The Yale Center for British Art, The Trustees of the British Museum, 1980.

Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Catálogos digitales

Arca, Arxiu de Revistes Catalanes Antigues, http://www.bnc.cat/digital/arca/index.php

Ateneo de Madrid, www.ateneodemadrid.com/

BBC- Your Paintings, http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/

Biblioteca Digital de Castilla y León, http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/busqueda.cmd

Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid, http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/es/estaticos/contenido.cmd?pagina

Biblioteca Digital de la Región de Murcia, http://bibliotecadigital.carm.es/inicio/index.php

Biblioteca Digital Dioscórides, http://biblioteca.ucm.es/atencion/24063.php

Biblioteca Digital Hispánica, http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/

Biblioteca Valenciana Digital, http://bivaldi.gva.es/bivaldioai/cms/elemento.cmd?id=estaticos/paginas/inicio.html

Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico,

http://bvpb.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com

Casino de la Aurora Pallavicini, http://www.casinoaurorapallavicini.it

Catedral de Valencia, http://www.catedraldevalencia.es/arte_recorrido-por-la-catedral.php

Centro para el Estudio de las Bibliotecas Digitales, https://www.csdl.tamu.edu

CERES, Red Digital de Colecciones de Museos de España, http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true

Ciudad de la Pintura, http://pintura.aut.org

Congreso de los Diputados, http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Diputados/BusqForm

Congreso de los Diputados. Patrimonio Histórico, http://www.congreso.es/visitanueva/fondos.jsp?fm=1&fc=1&mp=3

Fotógrafos Oronoz, http://www.oronoz.com

Fundación Medinacelli, http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/buscador_guiado_artista.aspx

Galería Borghese, www.galleriaborghese.it/

Galería Nacional de Arte de los Estados Unidos, http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/collection-search.html

Galería Nacional de Parma,
http://www.parmabeniartistici.beniculturali.it/galleria-nazionale-di-parma/galleria/
Galerías Nacionales de Escocia,
https://www.nationalgalleries.org/collection/online-collection/
Gallica, portal de la Biblioteca Nacional de Francia, http://gallica.bnf.fr
Google Books, https://books.google.es
Great Caricatures, http://greatcaricatures.com
Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España,
http://hemerotecadigital.bne.es/
Iglesia de Santo Tomé, http://www.santotome.org
Internet Archive, https://archive.org
Joconde. Portal de las colecciones de los museos de Francia,
http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm
L'Agence Photo-RMN Grand Palais
http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home
Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile,
http://www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html
Museo Bonnat Helleu de Bellas Artes de Bayona,
http://webmuseo.com/ws/musee-bonnat-helleu/app/collection/expo/13
Museo de Bellas Artes de Boston, http://www.mfa.org/collections
Museo de Bellas Artes de Valencia,

http://museobellasartesvalencia.gva.es/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=78&Itemid=2&lang=es

Museo de Orsay, http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/recherche-simple.html

Museo de San Telmo, http://www.santelmomuseoa.com/index.php?option=com_flexicontent&view=category&cid=8&Itemid=47&lang=es

Museo del Prado, https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte

Museo del Romanticismo, http://museoromanticismo.mcu.es/colecciones.html

Museo Estatal de Artes Plásticas A. S. Pushkin, http://www.arts-museum.ru/collections/index.php?lang=es

Museo Fabre Montpellier, http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE_D_OEUVRES

Museo Hermitage, https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/artworks/?lng=es

Museo Mauritshuis, http://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/

Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, http://www.metmuseum.org/collection

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,

http://www.museoreinasofia.es

Museo Nacional de Arte de Cataluña,

http://www.museunacional.cat/es/coleccion

Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina,

http://www.mnba.gob.ar/coleccion

Museo Norton Simon, http://www.nortonsimon.org/collections

Museos de Glawgow,

http://collections.glasgowmuseums.com/search.html

Museos Vaticanos, www.museivaticani.va/

National Gallery, http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/

Pinacotecas de Múnich, http://www.pinakothek.de/en/

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es

Repertorio de las Artes del Espectáculo,

http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/

Rijksmuseu, https://www.rijksmuseum.nl/en/search

Senado de España. Obra Pictórica,

http://www.senado.es/web/conocersenado/arteypatrimonio/obrapictorica/index.html

Tate Gallery, http://www.tate.org.uk/art/search

Uffizzi Virtual, http://www.virtualuffizi.com/the-artworks.html

Inventario de referencias

Fecha	Publicación	Autor		Obra	Descripción
9-IV-1892	«Los galicismos», *La Monarquía*	J. Sánchez Cotán		Obra en lienzo Obra en la cartuja de Granada.	Valoración de las piezas que el pintor realizó para la cartuja, en las que a diferencia de los lienzos, no serían valiosos el dibujo o el color, sino la aspereza y la beatitud de las visiones de san Bruno. Ejemplo para aludir a aquellos casos en que la falla estilística es perdonable si el pensamiento expresado es sólido.
		P. P. Rubens		*Ninfas con el cuerno de la abundancia*	Cuadro valorado por su colorido y su gracia sensual.
1894	«Vencido», *Buscapiés* (*OC*, I)	Apócrifo José Sánchez Pescador		*Encuentro de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la venta*	Cuento sobre el fracaso de un joven pintor, que cae en la abulia y el alcoholismo tras un declarado éxito de crítica y público.
	«Traducciones (o lo que salga)», *Buscapiés* (*OC*, I)				Referencia al pintor como sacerdote del arte.
1895	*Anarquistas literarios*	El Bosco J. Ribera J. de Juanes D. Velázquez		Representaciones de Cristo *Cristo crucificado*	Mención comparativa entre los cuatro pintores a propósito del arte según la concepción baudeleriana, que haría preferibles al Bosco y a Ribera.
		J.-F. Millet		*El descanso de los segadores (Ruth y Boaz)*	Mención de una anécdota narrada por Jules Claretie en *La vie à Paris. Deuxième année* (1881), con la cual quedan justificados los motivos de un arte restringido a un público espiritualmente aristocrático.
28-XII-96	«Un cardenal», *El País*	Tiziano		Alguna de sus Venus	Referencia a la reproducción del cuadro que un cardenal baudelairiano colocaría en su estudio en lugar del Cristo de marfil.
1897	*Bohemia*	«21-III»	J. Ribera	*San Bartolomé* *San Andrés* *San Sebastián* *San Pablo Ermitaño* *Martirio de San Felipe* *San Pedro libertado por un ángel*	Mención comparativa entre el protagonista del relato, hambriento y económicamente necesitado, y los mártires de Ribera que pueden verse en el Museo del Prado.

				San Pablo Ermitaño *San Bartolomé* *San Jerónimo* *San Matías*	
		«Envidia»	J. Benlliure	*¡Que viene un alma!* p. 65 de *La Ilustración española y americana* (30-I-1879)	Mención del cuadro para dar un referente de la psicología producida por la tierra castellana.
12-II-98	«Avisos de Este», *El Progreso*	T. A. Steinlen		Ilustraciones en las *Chansons rouges* (1896) de Maurice Boukay	Valoración de la tarea ilustradora de Steinlen para el poeta, que Martínez Ruiz considera soberbia.
4-III-98	«Avisos de Este», *El Progreso*	F. Valloton		Caricatura de Paul Verlaine	Alusión a la caricatura del poeta por Félix Valloton, que Martínez Ruiz considera admirable.
4-IV-98	«Charivari. En casa de Pardo Bazán», *La Campaña*	H. Memling F. Floris J. G. Mabuse J. Van Eyck P. Brueghel		*La Virgen con el Niño leyendo* *Triunfo de la muerte*	Descripción de los autores citados como figuras del pintor genial y audaz, comprometido con su originalidad creadora pese a lo extraña que pueda resultar frente a la tradición establecida. Las anécdotas biográficas proceden del libro de Arsène Houssaye, *L'Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (1846).
9-IV-98	«Gaceta de Madrid», *Madrid Cómico*	J. Van Eyck J. de Valdés Leal F. de Zurbarán			Ejemplos de la posibilidad de un arte de raíz católica, que aparecen junto a referentes literarios como fray Luis de León o Anatole France.
1898	*Pécuchet, demagogo*	A. Van Dyck			Mención comparativa entre Pécuchet-José Nakens y los personajes que solía retratar Van Dyck.
1899	«Prólogo» a Luis Pérez Bueno, *Pintores levantinos* (parte en *La evolución de la crítica*, 1899)				Prólogo a la obra en que Luis Pérez Bueno habla sobre su maestro Lorenzo Casanova, y de los artistas Lorenzo Pericás, Vicente Bañuls, Adelardo Parrilla, José López Tomás, Heliodoro Guillén y Francisco Prunier.
1899	«La moda», *El alma castellana*	A. Van Dyck A. Sánchez Coello J. B. Martínez del Mazo		*Policena Spinola, marquesa de Leganés* Recogidos aplastados en sus retratos femeninos *La emperatriz Margarita de Austria*	Uso de los referentes pictóricos como dato histórico para ofrecer una imagen del peinado de la época.

19-V-00	«Hidalgos y Ginoveses», *Madrid Cómico* (*Artículos anarquistas*, 1992)	D. Velázquez S. Rusiñol R. Casas	*Retrato*	Mención de Velázquez como integrante de la espiritualidad castellana, enfrentada a la actitud materialista de la burguesía catalana. Referencia a Casas y Rusiñol como miembros del colectivo de artistas catalanes.
29-IX-00	«Gracián», *Madrid cómico*	El Greco		Alusión comparativa entre el barroquismo de la *Agudeza y arte de ingenio* y el retorcimiento de los personajes pintados en las obras del Greco.
9-II-01	«El autor del *Quijote*», *La Correspondencia de España*	El Greco		Referencia al pintor citado como ejemplo (junto al *Quijote*) de cómo la obra de creación es interpretada de forma distinta según la época.
3-III-01	«Toledo», *Mercurio* (*Diario de un enfermo*, 1901)	El Greco	*Retrato del cardenal Tavera*	En la segunda parte del artículo, écfrasis del cuadro e interpretación global del sentido de la pintura del Greco.
10-XI-01	«Interviú con Rinconete», *Juventud* (*Artículos anarquistas*, 1991)	El Greco F. Pacheco P. de Madrazo		Mención del disfavor con que la crítica ha acogido históricamente al Greco.
17-XII-01	«El Museo. Una sala para el Greco», *La Correspondencia de España*	El Greco F. Pacheco J. Martínez M. Rico A. Sánchez Coello J. Pantoja de la Cruz L. de Morales L. Tristán F. de Liaño D. Velázquez		Artículo en el que se citan algunas de las aportaciones españolas y extranjeras a la recuperación histórica del Greco, y donde se reclama una sala específica en el Prado para el cretense, así como otra para los citados representantes de la escuela de pintura castellana, de modo que se observe la evolución que se ha producido desde Theotocopoulos hasta Velázquez.

1901	*Diario de un enfermo*	20-XI	El Greco	*San Juan Bautista* *San Juan Evangelista* *San Benito* *San Bernardo* *La Asunción de la Virgen* *La Santa Faz* *La Trinidad* *Adoración de los pastores* *Resurrección*	Mención del retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.
		23-XI	El Greco	*Retrato del cardenal Tavera* *Retrato del Greco* (en realidad, *Caballero anciano*)	Écfrasis del retrato del cardenal e interpretación global del sentido de la pintura del Greco.
	La fuerza del amor	Personajes	D. Velázquez E. Cajés (actualmente atribuido a F. de Zurbarán)	*Carlos de Austria, infante de España* Retrato de don Fernando Girón en la *Defensa de Cádiz contra los ingleses* y estampa del cuadro en la Calcografía Nacional Retrato del capitán Alonso de Céspedes, el Bravo en *Ensayos foto litográficos* (1873)	Uso de los referentes pictóricos para dar una idea de cómo deben ser los sombreros, zapatos y golillas de los personajes que intervienen en la obra.
		Jornada primera		Cuadro de la Virgen del Carmen	Cuadro que cuelga en la pared de la venta donde tiene lugar la acción de la obra.
15-III-02	«Todos fuertes», *Juventud* (publicado el 25-IV-02 en *Don Quijote*)	L. da Vinci El Greco D. Velázquez		*La Gioconda* *El entierro del señor de Orgaz* *Las Meninas*	Reflexión sobre el arte como derecho y patrimonio colectivo, constructor de una sensibilidad social que se sentiría menoscabada por la destrucción de obras como las referidas.
16-III-02	«*Camino de perfección*, por Pío Baroja», *El Heraldo de Madrid*	El Greco			Comparación de Fernando Ossorio con el pintor, en tanto que alma antigua española y emblema del genio cultural, además de figura inquieta por la ensoñación y aquejada de hiperestesia.

6-IV-02	«En el Museo. Diálogo ético», *La Correspondencia de España*	J. Casado del Alisal D. Velázquez E. Rosales L. Vallés F. de Madrazo V. Palmaroli S. Rusiñol I. Zuloaga		*La campana de Huesca* *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* *Demencia de doña Juana de Castilla*	Diálogo entre dos personajes que debaten sobre la calidad de la pintura académica frente a la modernidad de las tendencias impresionistas (que aquí quedan vinculadas a la manera abreviada de Velázquez). Salvo Rosales y Vallés, queda desestimada toda la pintura del Museo de Arte Moderno, fundamentalmente de género histórico, y se resalta la importancia de pintores modernos como Rusiñol y Zuloaga.
24-XI-02	«Autor y libro», *El Heraldo de Madrid*	Q. Metsys M. Van Reymerswaele			Comparación de la figura concentrada de Adolfo Posada con la de los comerciantes atentos que se inclinan sobre sus cuentas en los cuadros de los pintores citados.
1902	*La Voluntad*	I, III	A. Van Cronenburch	*Dama y niña*	Cuadro que cuelga en el despacho de Yuste.
		I, VI	El Greco		Mención al pintor como uno de los representantes de la energía espiritual española que caracterizó los siglos de oro, por oposición al marasmo cultural del presente en que viven Yuste y Azorín.
		I, VII	A. Van Dyck F. de Goya D. Velázquez A. L. Willette	*Policena Spinola, marquesa de Leganés* *Tres chicas francesas desnudas destacan en un espléndido desfile*	Reproducciones de cuadros que se hallan en la habitación donde suele leer Antonio Azorín.
		I, IX	F. de Goya A. R.. Mengs		Mención de los dos pintores como caso de injusta recepción crítica en su época.
			H. Memling Roger Van der Weyden J. Van Eyck		Mención de los tres pintores como modelo del autor anónimo que no vive para el público.

1902	*La Voluntad*	I, X	Pintores de la Restauración		Alusión a la teatralidad de la pintura española de la Restauración dentro del tono retórico general en la época.
		I, XVIII	D. Velázquez	*Cristo crucificado*	Oleografía que cuelga en el despacho de Ortuño.
		I, XXIII		*Idea de una religiosa mortificada*	Caracterización de Justina a través del cuadro.
		I, XXIV	El Greco		Mención de la pintura atormentada del Greco para incluir el paisaje del Pulpillo entre los referentes que hacen comprensible el espíritu castellano.
		II, IV	M. Van Reymerswaele	*El cambista y su mujer*	Uso de la imagen pictórica para reforzar la imagen literaria de los comerciantes toledanos.
			El Greco F. de Zurbarán		Mención de ambos pintores como artistas que han recogido el tono austero y violento del espíritu y el paisaje castellanos.
		II, V	H. Daumier P. Gavarni J.-L. Forain	*Voilllllllllà le grrrrrrrrand galop chahivarique* Visiones de la ópera Danzas de la muerte	Comparación de la existencia con la litografía de Daumier y, por extensión, con las demás obras aludidas.
		II, VIII	M. Van Reymerswaele		Caracterización de Olaiz a partir de la imagen de los mercaderes que aparecen en los cuadros del pintor.
			El Greco F. de Goya H. Daumier P. Gavarni Q. Metsys (actualmente atribuida al Maestro de la Santa Sangre)	*El entierro del señor de Orgaz* Aguafuertes Grabados Grabados *El descendimiento*	Reproducciones que ambientan el despacho de Olaiz, a quien se atribuye una labor difusora del Greco.

31-I-03	«En el museo», *El Globo* (*Pintar como querer*, 1954)	D. Velázquez J. Ribera F. de Goya El Greco B. E. Murillo F. Pradilla C. Plasencia F. Domingo Marqués J. Casado del Alisal J. Moreno Carbonero E. Sala A. R. Mengs P. P. Rubens F. de Zurbarán	*Las Meninas*	Artículo sobre los cambios de lugar constantes que sufren los cuadros en el Museo del Prado según los cambios de dirección del centro, así como sobre la arbitrariedad en las restauraciones y el descuido con que se tratan las obras.
9-IV-03	«Tipos de la Pasión», *El Globo* (*Artículos anarquistas*, 1992)	R. Van der Weyden	*El descendimiento*	Interpretación libre del personaje que en el cuadro sostiene el cuerpo de Cristo, al que se atribuye la identidad de José de Arimatea.
27-XII-03	«*La busca*», *Alma Española* (*Ante Baroja*, 1946)	El Greco D. de Regoyos P. Picasso R. Baroja		Reproducciones fotográficas, apuntes y aguafuertes que cuelgan en las paredes del despacho de Pío Baroja y que testimonian su preocupación por lo exquisito y lo torturado.
		D. Velázquez	*Las Meninas*	Ejemplo de la forma artística insuperable en que cuaja el talento de un creador de modo irrepetible como término de comparación para las obras más logradas de los escritores del 98.

1903	*Antonio Azorín*		R. Baroja		Dedicatoria.
		I, II	P. Gavarni	Cuaderno de dibujos	Obras y reproducciones en el estudio de Antonio Azorín.
			A.Van Dyck	*Policena Spinola, marquesa de Leganés*	
			D. Velázquez	*Las Meninas* *Mariana de Austria, reina de España* *Felipe IV*	
			J. Carreño de Miranda	*La reina Mariana de Austria*	
			J. B. Martínez del Mazo	*Doña María de Austria* Litografías: *La músicam La escultura , La poesía , La pintura*	
			A. Parrilla	*Paisaje*	
			R. Casas	Una de sus cabezas femeninas meditativas y perversas.	
			El Greco	*Retrato de un hombre* (antiguamente catalogado como *Autorretrato*)	
			F. de Goya	Tapices, entre ellos *La vendimia, o El otoño*	Reproducciones que adornan la alcoba de Antonio Azorín.
		I, III	Pintura flamenca		Alusión comparativa entre el tipo pictórico y Remedios, muchacha del servicio en casa de Antonio Azorín.
			R. Campin	*Santa Bárbara*	
		II, I		*Comme l'amour vient aux garçons* *Comme l'amour vient aux filles*	Litografías que decoran el despacho de Verdú.
			Rafael	*Caída en el camino del Calvario (El pasmo de Sicilia)*	Uso de la obra pictórica para reforzar la imagen de las hijas de Verdú.
			R. Ghirlandaio	*San Zenobio resucita a un niño*	

		II, IV	P. Gavarni	Figuras femeninas	Alusión comparativa entre el tipo gráfico y la muchacha que acompaña al músico Orsi.
			D. Velázquez	*Don Diego del Corral y Arellano*	Alusión comparativa entre la cadenita con que Orsi adereza su vestimenta y la que se le atribuye (pues no aparece realmente en el cuadro) a la figura de don Diego de Corral.
26-I-04	«La decadencia», *España* (*Fantasías y devaneos*, 1920; *OC*, IV)	El Greco			Uso del referente pictórico para incluir una nota sombría al caracterizar las opresivas iglesias en las que las mujeres rezaban en el siglo XVII.
19-II-04	«Guía de forasteros. Los salones», *España* (*Tiempos y cosas*, 1944; *OC*, VII)	J. L. Forain		*La cinquantaine* *Nos vieux marcheurs*	Uso del referente gráfico para describir los rostros de los espectadores que asisten a los cabarés madrileños.
20-II-04	«Guía de forasteros. Las rondas», *España* (*Tiempos y cosas*, 1944; *OC*, VII)	T. A. Steinlen F. Sancha R. Baroja		Grandes solares urbanos en la obra de los tres dibujantes	Alusión a los referentes gráficos comparables al gran solar que se abre a la derecha del tranvía de ronda cuando pasa frente al Congreso.
27-II-04	«Impresiones del Ateneo», *España*, *Tiempos y cosas*, 1944; *OC*, VII)	A. Sánchez Coello J. Pantoja		Retratos en los que se aprecian chaquetillas negras de seda recamadas de flores	Uso de referente pictórico para describir la chaqueta que lleva la mujer frente a la que está sentado el articulista.
5-II-04	«Impresiones parlamentarias. Los gestos de Romero», *España* (*Parlamentarismo español*, *OC*, III)	P. C. Hellcu J. L. Forain		Siluetas femeninas vaporosas Figuras femeninas ásperas, trazadas a rasguños	Uso del referente gráfico para describir la finura de las mujeres jóvenes y la hosquedad de las mayores que ocupan la tribuna de la presidencia en el Parlamento.
30-IV-04	«Fantasías y Devaneos. Las hormigas», *España*, (*Fantasías y devaneos*, 1920; *OC*, IV)	D. Velázquez			Mención del pintor español entre otras personalidades de la cultura universal.

20-V-04	«Fantasías y Devaneos. La nueva crítica», *España* (*Tiempos y cosas*, 1944; *OC*, VII)	Fra Angélico	*Anunciación*	Ejemplo, junto al Partenón, la Venus de Milo, las sonatas de Beethoven y la obra de Dante, de una obra en la que ha cristalizado todo el esfuerzo previo y menor de creación que la Naturaleza ha ido acumulando a lo largo del tiempo.
		L. da Vinci		Pintor que precedería al Schopenhauer de *La voluntad en la Naturaleza* en la idea de que el ser humano reproduce en su vida las fuerzas esenciales que se pueden describir en el mundo natural.
18-VII-04	«Veraneo sentimental. En Cestona. Las dos Conchitas», *España* (*Veraneo sentimental*, 1944; *OC*, VII)	J. van Dyck	Manos de los personajes de sus cuadros	Comparación entre las manos puntiagudas de Conchita Isasi y las que pintaba Van Dyck en los personajes de sus cuadros.
27-VII-04	«En Urberuaga. Los ojos de Aurelia», *España* (*Los Pueblos*, 1905)	P. Gavarni	Figuras femeninas	Uso del referente gráfico para reforzar la imagen de Aurelia.
30-VII-04	«Siluetas de Urberuaga. María», *España* (*Los Pueblos*, 1905)	F. de Goya	*Caprichos. Dios la perdone, y era su madre* Manolas recostadas en un barandal en los frescos de la cúpula de San Antonio de la Florida	Uso de los referentes gráfico y pictórico para reforzar la imagen de María.
10-VIII-04	«Una ciudad», *España* (*Los Pueblos*, 1905)	G. Doré	*Portal de la catedral de Sevilla*	Uso del referente gráfico para reforzar la imagen de la catedral de Santander.
30-IX-04	«Fantasías y devaneos. Los toros», *España* (*Los Pueblos*, 1905; *OC*, II)	I. Zuloaga		Dedicatoria.
31-X-04	«Impresiones parlamentarias. La primera noche», *España* (*Parlamentarismo español*, *OC*, III)	El Greco		Alusión comparativa entre los personajes del pintor y la figura ojerosa y fantasmal del diputado Alonso Castrillo al cruzar el bufé del Congreso en medio de la agitación causada por la sesión permanente.
1-XI-04	«Impresiones parlamentarias. El Epílogo», *España* (*Parlamentarismo español*, *OC*, III)	D. Velázquez	*La rendición de Breda*	Alusión comparativa entre el gesto de Spínola en el cuadro y el de Antonio Maura al tender las manos hacia Alejandro Lerroux en los pasillos del Congreso.

7-XI-04	«Para amigos y enemigos. Una confesión. Los amores de Azorín», *España*, *Tiempos y cosas*, 1944; *OC*, VII)	F. de Goya D. Velázquez	Fondos paisajísticos de Madrid Fondos paisajísticos de Madrid	Alusión a los lienzos en que ambos pintores plasmaron la luminosidad de la ciudad, así como a las visitas frecuentes del autor al Museo del Prado.
14-XI-04	«Un hidalgo. Las raíces de España», *España* (*Los Pueblos*, 1905)	D. Velázquez	*Las hilanderas*	Uso del referente pictórico para dar una imagen histórica de los tornos para hilar.
		El Greco	*Vista de Toledo*	Asimilación del paisaje de los cigarrales toledanos al cuadro del Greco.
		D. Velázquez y taller	*La fuente de los tritones en el jardín de la Isla, de Aranjuez*	Caracterización del espíritu hidalgo a través del gesto del caballero inclinado ante una dama en *La fuente de los tritones.*
19-XI-04	«Homenaje parlamentario. Una vida», *España* (*Parlamentarismo español*, *OC*, III)	F. de Goya	*La familia de Carlos IV*	Uso del referente pictórico para evocar los parches negros que llevarían en las sienes las ancianas asistentes a un supuesto estreno de una obra de Martínez de la Rosa.
9-XII-04	«Nordenskjold», *España* (*Fantasías y devaneos*, 1920; *OC*, IV)		Retratos de los presidentes del Ateneo de Madrid	Mención de los cuadros que cuelgan en el salón del Ateneo de Madrid, donde el público espera a que comience la conferencia del explorador Otto Nordenskjold.
28-XII-04	«Gloriosas tradiciones. El arte nacional», *España* (*Fantasías y devaneos*, 1920; *OC*, IV)	D. Velázquez	*Los borrachos* *Cuatro labriegos*, reproducción en la p. 362 de *La Ilustración española y americana* (22-XII-1904)	Referencia al cuadro de Velázquez reproducido en *La Ilustración Española* como imagen de la carencia material en la que se hallaba España en el siglo XVII.
1904	*Las confesiones de un pequeño filósofo*	XXVIII Anónimo	*Retrato de don José Soriano García, bisabuelo paterno de José Martínez Ruiz*	Écfrasis del cuadro.
		El Greco		Mención de Pío Baroja como gran admirador del pintor cretense.
2-I-05	«Gloriosas tradiciones. El gran Caprisco», *España* (*Fantasías y devaneos*, 1920; *OC*, IV)	D. Velázquez	*Menipo*	Uso del referente pictórico para la caracterización de un viejo pícaro que viaja con una compañía de cómicos del siglo XVII.
		El Greco	Retratos de hidalgos	Uso del referente plástico para apoyar la descripción de los hidalgo que asisten a la representación.

10-I-05	«En el Museo. Las fantasías del señor Villegas», *España* (*Tiempos y cosas*, 1944; *OC* VII)	F. de Goya L. Menéndez J. Villegas V. Carducho Tiziano El Greco	*La maja desnuda* *La feria de Madrid* Bodegones *La muerte del maestro* *Domingo de Ramos en Venecia (La Dogaresa)*, reproducción en la p. 425 de *La ilustración artística* (14-XI-1887) *La fuente milagrosa en la tumba de san Bruno* *Carlos V en la Batalla de Mühlberg* Retratos de hidalgos	Artículo en el que se critica la costumbre, agudizada en el caso del director José Villegas, de cambiar constantemente de sitio los cuadros del Museo del Prado.
11-I-05	«En el Museo. La hora de todos y la fortuna con seso», *España* (*Tiempos y cosas*, 1944; *OC* VII)	 F. de Madrazo D. T. Puebla J. Aparicio F. Pradilla J. Casado del Alisal M. Fortuny J. Romero de Torres E. Sala A. Vera	Lienzos sobre Roma y Grecia Paisajes relamidos Retratos a lápiz *Primer desembarco de Colón en el Nuevo Mundo* *El hambre de Madrid* *Doña Juana «la Loca»* *La campana de Huesca* *La batalla de Tetuán* *Conciencia tranquila* *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)* *Numancia*	Cuento en el que una comisión imaginaria expurga a su gusto el Museo de Arte Moderno de Madrid, eliminando, tanto lo más reverenciado de la pintura de historia —tenida por el autor como una de las más representativas y detestables manifestaciones artísticas de la Restauración—, como los cuadros de pintura social. Finalmente, tan solo quedan los lienzos de Lorenzo Vallés y Eduardo Rosales (pintores que supieron dar al género histórico una dimensión más sobria), así como los de Benito Mercadé, Ramón Casas y Joaquín Sorolla.

		J. Moreno Carbonero	*Conversión del duque de Gandía*	
		S. Martínez Cubells	*Doña Inés de Castro*, reproducción en la p. 365 de *La ilustración artística* (26-IX-1887)	
		U. Checa	*La invasión de los bárbaros*, reproducción en la p. 408 de la *Ilustración Ibérica* (25-VI-1887)	
		V. Cutanda	*Una huelga de obreros en Vizcaya*, reproducción en la p. 772 de la *Ilustración Ibérica* (3-XII-1892)	
		A. Pla y Rubio	*¡A la guerra!*	
		L. Vallés B. Mercadé R. Casas J. Sorolla E. Rosales		
3-II-05	«Un pequeño homenaje. Los jardines», *España*, (*Tiempos y cosas*, 1944; *OC*, VII)	L. M. Van Loo N. de Larguillière M. Q. La Tour	Retratos femeninos de los tres autores	Uso del referente pictórico para describir a las mujeres que el articulista imagina paseando por las alamedas de antiguos jardines.
		J. Ribera	Mártires	Cuadros que cuelgan en las salas de los palacios renacentistas en los que viven las damas evocadas en el artículo.
7-II-05	«La obra del Diablo. Homenaje a Echegaray», *España* (*La farándula*, 1945; *OC*, VII)	L. da Vinci		Alusión a la comparación que Ángel Áviles establece entre Echegaray y genios como Aristóteles, Pascal o el citado.
11-II-05	«La cuestión del día. El homenaje a Echegaray», *España* (*La farándula*, 1945; *OC*, VII)	El Greco		Alusión a la falta de reconocimiento que ha sufrido el pintor durante siglos.
13-II-05	«Conjuración de señoras. La celebridad», *España* (*Tiempos y cosas*, 1944; *OC*, VII)	F. Sancha	Retrato de Azorín en la edición de *Los pueblos* de Leonardo Williams	Alusión al retrato, que junto a la semblanza de Cavia, habría provocado la curiosidad por Azorín en las jóvenes de Madrid.

6-III-05	«En marcha», *El Imparcial* (*La ruta de don Quijote*, 1905)	F. de Goya		Mención comparativa entre algunas figuras del pintor y un pasajero embozado del tren que sale de Madrid a Argamasilla de Alba.
11-III-05	«Los académicos de Argamasilla», *El Imparcial* (*La ruta de don Quijote*, 1905)	D. Velázquez		Copias de sus cuadros que cuelgan en casa de don Cándido, clérigo y académico de Argamasilla de Alba.
		El Greco	*El entierro del señor de Orgaz*	Mención comparativa entre los caballeros de *El entierro* y don Luis, académico de Argamasilla de Alba y tipo del hidalgo castellano.
17-III-05	«Camino de Ruidera», *El Imparcial* (*La ruta de don Quijote*, 1905)	Escuela del Greco	*Cuadro exvoto de don Rodrigo Pacheco*	Écfrasis del cuadro existente en la iglesia de Argamasilla, retrato de don Rodrigo Pacheco, a quien se le atribuye ser Alonso Quijano.
21-III-05	«Los molinos de viento», *El Imparcial* (*La ruta de don Quijote*, 1905)	Rembrandt		Mención comparativa entre las figuras de Rembrandt y la cara de una de las muchachas de la fonda de Criptana, iluminada por una vela.
1-VI-05	«Crónica del viaje regio. La sonrisa del Rey», *ABC* (*Crónicas del viaje regio* en *OC*, III)	P. Puvis de Chavannes	*El invierno*	Mención de la obra vista en el Ayuntamiento parisino con motivo de la recepción de Alfonso XIII.
16-VI-05	«Impresiones parlamentarias. Querer y no querer», *ABC*	F. de Goya El Bosco		Mención comparativa entre las pesadillas pictóricas de ambos artistas y la sesión de debate parlamentario del día anterior.
11-IX-05	«Five o'clock tea», *ABC* (*En Lontananza*, 1963)	Pintores del Museo de Arte Moderno de Madrid		Ejemplo de mala pintura.
		F. de Goya	*La maja desnuda* *La maja vestida*	Obras que ambientan una sala ideal.
		D. Velázquez	*Doña María de Austria, reina de Hungría*	
		G. Romney	*Mrs. Mark Currie*	
		L. M. Van Loo	Retratos femeninos	
		N. Lancret	Retratos femeninos	
		N. de Largillière	Retratos femeninos	

18-IX-05	«En el Museo», *ABC* (*Palabras al viento*, 1944; *OC*, VII)	El Greco J. Ribera A. Sánchez Coello J. Pantoja de la Cruz F. de Goya D. Velázquez B. E. Murillo P. P. Rubens Tiziano Rafael Giorgione F. de Zurbarán	Caballeros de sus cuadros Filósofos de sus cuadros Damas de sus cuadros Majos en sus cuadros *El cacharrero* *La feria de Madrid* *El bufón «Barbarroja», don Cristóbal de Castañeda y Pernía* *El bufón don Diego de Acedo, «el Primo»* *El bufón llamado «don Juan de Austria»* *Menino*	Artículo sobre los penosos trasiegos a que se ven sometidos los cuadros del Prado a causa de la costumbre de cambiarlos de sala cada otoño.
21-IX-05	«La mallorquina», *ABC* (*Palabras al viento*, 1944; *OC*, VII)	F. de Goya	*La maja desnuda*	Referencia al cuadro que llama la atención a Jean Roanne, cuyo viaje a España publica el *Mercure de France*.
12-X-05	«Impresiones parlamentarias. La apertura», *ABC* (*Parlamentarismo español*, *OC*, III)	J. Pantoja de la Cruz D. Velázquez	Mesillas encortinadas en los cuadros de ambos	Uso del referente pictórico para caracterizar la mesa en la que reposan la corona y el cetro durante la ceremonia de apertura de las cortes liberales de 1905.
18-X-05	«Impresiones parlamentarias. Figuras del retablo», *ABC*	V. López A. M.ª Esquivel L. Alenza	Retratos de viejos caballeros españoles en los cuadros de los tres	Mención comparativa entre la apostura aristocrática del marqués de Cañada-Honda y la de los viejos caballeros españoles de los retratos mencionados.

25-X-05	«Con la señora Du Gast», *ABC* (*Cuentos*, 1956)	El Greco		Mención comparativa entre la paleta del Greco y el color de las ropas y el paisaje segovianos, expresivo de cierta violencia atmosférica.
		F. de Goya	*El dos de mayo de 1808*	Mención comparativa entre los tipos de Goya y las gentes del arrabal madrileño, presencias que contienen una esencia trágica en su fondo.
31-X-05	«Los Maeztu», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	G. de Maeztu		Presentación del pintor.
		H. Anglada Camarasa I. Zuloaga D. de Regoyos		Referencia a los tres pintores como lo más interesante del panorama artístico español del momento (la cita de Anglada debe de ser un error, puesto que lo nombra a título de pintor vasco).
5-XI-05	«Impresiones parlamentarias. Lo blanco y lo negro», *ABC*	J. Pantoja de la Cruz B. E. Murillo		Dentro de una puntual reflexión sobre la necesidad de revisar los valores culturales del país, alusión a las preferencias pictóricas del articulista, donde Pantoja estaría, al contrario que en el canon del momento, por encima de Murillo.
11-XI-05	«Don José Nieto», *Blanco y Negro* (*España*, 1909)	D. Velázquez	*Las Meninas*	Recreación libre a partir del personaje que aparece al fondo del cuadro, y tras el cual se abriría un punto de fuga para la imaginación fabuladora.
17-XI-05	«Impresiones parlamentarias. Breve advertimiento a un joven diputado que aún no tiene la edad», *ABC*	El Greco F. de Goya		Ejemplos de injusticia crítica en relación con la necesidad de una revisión de valores literarios.
25-XI-05	«Los amigos del museo. Un elegante», *Blanco y Negro* (*En Lontananza*, 1963)	F. de Goya	*La vendimia, o El otoño*	Evocación, a partir de las figuras del cuadro, de la forma de vida de los petimetres y las mujeres del XVIII, leídas en los moralistas de la época.
2-XII-05	«Los amigos del museo. Un buen señor», *Blanco y Negro* (*En Lontananza*, 1963)	P. Berruguete	*Auto de fe presidido por santo Domingo de Guzmán*	Recreación libre de las circunstancias anodinas que han llevado al auto de fe al personaje que parece dormitar mientras transcurre la ejecución.
9-XII-05	«Los amigos del museo. Un sensual», *Blanco y Negro* (*En Lontananza*, 1963)	L. Lotto	*Micer Marsilio Cassotti y su esposa Faustina*	Recreación de la ascendencia y la personalidad del personaje masculino del cuadro, señor adinerado y epicúreo en el Bérgamo renacentista.

23-XII-05	«Los amigos del museo. Unos espectadores», *Blanco y Negro*	El Bosco	*La Adoración de los Magos*	Écfrasis del cuadro y fabulación acerca de la procedencia de los personajes que curiosean lo que sucede en el portal.
1905	«Génesis del *Quijote*», en *Iconografía de las ediciones del Quijote* (*A vuelo*, 1954)	D. Velázquez	*Las hilanderas*	Empleo del referente pictórico para caracterizar una estancia de la casa en que pudieran haber vivido Cervantes y su mujer.
11-I-06	«Pequeñas conferencias. Con un expresidente del consejo», *ABC*	El Greco	*El caballero de la mano en el pecho*	Mención comparativa entre el gesto de Segismundo Moret, con la mano en el pecho, y el de un caballero español retratado por el Greco.
13-I-06	«Los amigos del museo. Un magistrado», *Blanco y Negro* (*En Lontananza*, 1963)	D. Velázquez	*Don Diego del Corral y Arellano*	Identificación del personaje del cuadro como uno de los jueces que dicta y firma la sentencia de muerte de don Rodrigo Calderón, primer ministro de Felipe IV.
31-I-06	«Impresiones parlamentarias. Varias cosas», *ABC*	H. Holbein		Mención comparativa entre el gesto de atención que el pintor ha fijado en algunos de sus retratos y el de tres o cuatro diputados sobre sus pupitres.
15-II-06	«Impresiones parlamentarias. Sobre las maneras», *ABC* (*Parlamentarismo español*, *OC*, IV)	D. Velázquez D. Velázquez (y taller)	*La rendición de Breda* *La fuente de los tritones en el jardín de la Isla, de Aranjuez*	Alusión a ambos cuadros como muestra de la tradición gestual española.
4-III-06	«Impresiones parlamentarias. Romero Robledo», *ABC* (*Parlamentarismo español*, *OC*, IV)	D. Velázquez	*La rendición de Breda*	Uso del referente pictórico para caracterizar psicológica y políticamente al diputado muerto.
10-III-06	«Unas sombrereras», *Blanco y Negro* (*España*, 1909)	J. Pantoja de la Cruz D. Velázquez J. Leonardo	Retratos Retratos Retratos	Uso de la obra pictórica como referente histórico para dar una imagen de los guantes y sombreros elaborados en el siglo.
22-III-06	«Unas evocaciones», *ABC* (*Cuentos*, 1956)	F. de Goya	*La maja desnuda* *La maja vestida*	Comparación entre el porte de una madrileña y el de la maja de Goya.

24-III-06	«Un estreno», *ABC* (*La farándula*, 1945; *OC*, VII; *Pintar como querer*, 1954)	Tiziano P. Veronés El Tintoretto		Uso de los referentes pictóricos para reforzar la imagen de las telas que se fabrican en las ciudades italianas del Renacimiento.
		Rafael M. Ángel	*Autorretrato*	Mención de los pintores como personajes que circulaban por las ciudades del Renacimiento italiano.
		L. da Vinci Palma *el Viejo* Rafael	*La Gioconda* Retratos de mujeres con los hombros y el pecho desnudos *La fornarina*	Uso de los referentes pictóricos para reforzar la imagen de las mujeres que poblaban la Italia renacentista.
25-III-06	«Mujeres», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	H. Fantin-Latour J. Reynolds J. Whistler Rafael F. de Goya J. Gutiérrez Solana R. Baroja C. Lezcano A. Miguel Nieto F. Álvarez de Sotomayor Á. Zárraga R. Villodas F. Labrada M. Martínez Jerez	 *La donna velata* *La maja desnuda*	Artículo sobre la exposición de retratos femeninos celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.
5-IV-06	«Puig y Cadafalch», *ABC* (*En Barcelona*, 1906; *OC*, II)	S. Rusiñol	Un paisaje	Mención del cuadro que decora el despacho de Puig y Cadafalch.
21-IV-06	«Gracias cordiales. En Madrid», *ABC* (*En Barcelona*, 1906; *OC*, II)	A. de Riquer		Mención del ilustrador catalán entre la pléyade de personalidades a las que el escritor agradece su hospitalidad durante su estancia barcelonesa.

14-V-06	«Un viejo tópico», *ABC* (*En Lontananza*, 1963)	M. Renovales (apócrifo) D. Velázquez F. de Goya		Mención de los pintores que Mariano Renovales, protagonista de *La maja desnuda* de Blasco Ibáñez, contempla en el Prado y juzga pertenecientes a una época atenazada por el miedo y el dogma, visión de los siglos de oro que no comparte Azorín.
8-VI-06	«Con el señor Canalejas», *ABC* (*En Lontananza*, 1963)	L. Cranach *el Viejo*	*Retrato de Martin Luther* *Martin Luther y Philipp Melanchton*	Cita del retrato de Lutero que Thomas Carlyle hace en la cuarta conferencia de *Los héroes* (1841) a partir de los retratos del pintor.
28-VIII-06	«Ante el mar», *Diario de Barcelona* (*Palabras al viento*, 1944; *OC*, VII)	E. Rosales	*Doña Isabel la Católica dictando su testamento*	Alusión a la severidad de los ropones castellanos que aparecen en el cuadro para describir el gabán negro que lleva sobre los hombros un clérigo observado en una ciudad balneario del norte de España.
29-VIII-06	«En Mallorca. Paseo por Palma», *ABC* (*Verano en Mallorca*, 1952; *En Lontananza*, 1963)	J. Mir S. Rusiñol	Dos cuadros del Grand Hotel (de entre *Puesta de sol*, *La cala encantada* y *Cala de Sant Vicenç*) Tres visiones del Grand Hotel (de entre *Jardín de Can Blanes, II*, *Primaveral. Valle de Génova, II*, *Castell del Rei al atardecer, II* y *Castell del Rei, II*)	Mención de las obras que ambos pintores ejecutaron para decorar el Grand Hotel de Palma.
30-VIII-06	«En Valldemosa. La casa de Sureda», *ABC* (*Verano en Mallorca*, 1952; *En Lontananza*, 1963) «En Valldemosa. La casa de Sureda», *ABC* (*Verano en Mallorca*, 1952; *En Lontananza*, 1963)	G. Doré	*Ilustraciones a la Divina Comedia*	Alusión al comentario que Juan Sureda hace a Azorín durante su estancia en Mallorca respecto al supuesto influjo de los olivos mallorquines en las ilustraciones de Doré a la *Divina Comedia*.
		J. Mc. L. Ralston C. B. Schloesser T. Stothard	*Panorama de Plymouth* *A game at bowls* *The singing lesson* *Suffer little children to come unto me*	Grabados que decoraron la casa todavía a medio reformar de Juan Sureda.
		J. Ruskin		Referencia a la conversación mantenida por Juan Sureda mientras Azorín y él recorren Miramar.

2-IX-06	«En Mallorca. De Valldemosa a Sóller», *ABC* (*Verano en Mallorca*, 1952)	A. Maura		Alusión a la actividad pictórica del político conservador en el paisaje de So'n Marroig.
24-IX-06	«La impopularidad», *ABC*	D. Velázquez	*Don Diego del Corral y Arellano*	Mención al retratado por Velázquez como hombre apartado de la opinión común, por lo que se negó a firmar sentencia contra Rodrigo Calderón.
19-X-06	«Ante el Parlamento. Con el Sr. Moret», *ABC*	Rafael	*Coronación de la Virgen*	Grabado que posee Segismundo Moret colgado sobre la chimenea de su despacho.
3-XI-06	«Impresiones parlamentarias. El debate económico», *ABC*	J. Ruskin		Mención comparativa entre la oratoria de Antonio Maura y la claridad tipográfica que deseaba John Ruskin en los libros.
23-II-07	«El paisaje en España», *Blanco y Negro* (*En Lontananza*, 1963)	D. Velázquez F. de Goya	Fondos de paisaje de los cuadros de ambos	Artículo sobre la conveniencia de estudiar el sentimiento del paisaje a lo largo de la historia cultural española.
6-III-07	«Sobre pintura», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	D. Velázquez El Greco P. P. Rubens		Artículo sobre la nueva pintura española como verdadera continuadora del arte nacional en tanto que sustentada en una revisión de los pintores clásicos del país.
20-VI-07	«Anales de un diputado. El Sr. Salmerón», *ABC*	El Greco Los prevelazquistas		Mención a través de la que se reivindica la íntima fuerza espiritual de Castilla.
13-VII-07	«La elegancia en política», *ABC*	El Greco M. Q. de La Tour N. Largillièrre		Mención de los retratos de los pintores indicados para ejemplificar cómo la elegancia que adopta maneras francesas en un medio español implica lo mismo que superponer un retrato de los franceses sobre otro del cretense.
16-VII-07	«Anales de un diputado. Carta a Cavia», *ABC*	J. de Echevarría		Exhortación a Mariano de Cavia a que vaya con Azorín en verano a Easo, donde verán a Francisco Grandmontagne y a los Echevarría.
4-IV-08	«Las pinturas de Regoyos», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	D. de Regoyos El Greco		Artículo sobre Darío Regoyos a raíz de la exposición de este en el Salón Vilches.
15-V-08	«Impresiones parlamentarias. La nueva oratoria», *ABC*	Pintura de historia		Asimilación de la oratoria de la segunda mitad del siglo XIX con la pintura del mismo periodo.

28-VII-08	«La poesía de Castilla», *Diario de Barcelona* (*España*, 1909)	J. B. Martínez del Mazo D. Velázquez	*La infanta doña Margarita de Austria* *Mariana de Austria, reina de España*	Uso de los referentes pictóricos para dar idea histórica de las mujeres que habitaban los caserones solariegos castellanos.
21-IX-08	«Guetary», *ABC*	El Greco F. de Goya J. Ribera B. E. Murillo	*San Jerónimo* *Don Francisco de Borja Téllez Girón, duque de Osuna* *La última comunión de San José de Calasanz* *Autorretrato* *Mujer desesperada* *San Salvador de Horta y el Inquisidor de Aragón*	Mención de algunos de los referentes de la pintura española que es posible hallar en el Museo Bonnat de Bayona.
21-II-09	«Despachos de políticos. El de Maura», *España*	Palma *el Viejo*	*Jacob y Raquel*	Reproducción que cuelga en el despacho de Antonio Maura.
28-II-09	«Epílogos parlamentarios. El teatro nacional», *ABC* (*La farándula*, 1945; *OC*, VII)			Alusión al Museo del Prado y la pintura clásica que atesora como único referente verdaderamente importante de la cultura española para el extranjero.
13-IV-09	«Horas en Córdoba», *Diario de Barcelona* (*España*, 1909)		Fondos de los primitivos italianos	Término de comparación para tratar la esencia melancólica de Andalucía.
			Cuadros que dan una imagen frívola de Andalucía	Por oposición a lo anterior, transmisores de una falsa imagen de la tierra andaluza.
16-V-09	«La nueva libertad», *ABC*	D. Velázquez El Greco Tiziano		Dentro de una reflexión sobre los valores colectivos que deben limitar la libertad individual, mención del caso hipotético en que un hombre comprase una colección integrada por los pintores citados y quisiera destruirla.
28-V-09	«Dos políticas», *ABC*		Pintura de historia	Alusión a la pintura de historia española como manifestación artística paralela a las de la poesía, el teatro o el periodismo, cuya hinchazón retórica se considera representativa del momento político y social de la Restauración.
4-VII-09	«Las moscas», *ABC*	J. Ruskin		Mención al elogio que en *La reina del aire* (1869) hace Ruskin a la mosca como insecto paradigmático del sentido de la libertad, dentro

				de una visión irónica de las actividades de los jóvenes republicanos en Madrid.
7-IX-09	«Las montañas», *ABC*	D. Velázquez		Mención del pintor como amante del paisaje del Guadarrama.
16-XI-09	«La música», *Diario de Barcelona* (*Lecturas españolas*, 1912)	A. Sánchez Coello	Un caballero	Reproducción que cuelga en el patio del caserón de don Manuel.
24-I-10	«Bien Venido», *ABC*	J. Casado del Alisal		Alusión al artista como representante de una pintura cuya gestualidad ampulosa era signo de la vaciedad espiritual de la Restauración.
27-II-10	«Inanidad», *ABC*	J. Ruskin		Alusión a la obra teórica del pintor inglés como ejemplo de un trabajo hondamente disociador, por oposición a los revolucionarismos huecos.
3-III-10	«La obra de un ministro. Reforma de las costumbres», *ABC* (*La Cierva*, 1910; *OC*, III)	F. de Goya	*La novillada*	Mención del cuadro a propósito de la supresión de las capeas de novillos en los pueblos, medida tomada por parte de La Cierva como ministro de Gobernación.
8-III-10	«Primavera, melancolía…», *Diario de Barcelona* (*Lecturas españolas*, 1912)	D. Velázquez El Veronés Tiziano F. de Goya		Reproducciones que posee el personaje que habla en primera persona.
18-III-10	«La defensa monárquica», *ABC*	J. Ruskin		Alusión a la alta idea de libertad humana y social propugnada por el pintor en *La reina del aire* (1869).
19-III-10	«Ruskin y la libertad», *ABC*	J. Ruskin Giotto		Artículo sobre el ideal social y estético del inglés. Giotto aparece aludido como ejemplo citado por Ruskin de un arte clásico.
22-III-10	«El problema teresiano», *ABC* (*Leyendo a los clásicos*; *OC*, VII)	D. Velázquez	*Mercurio y Argos*	Mención comparativa entre el estilo completamente depurado del último Velázquez y el estilo teresiano, asociados ambos a la tierra castellana.
7-IV-10	«La España de un pintor», *ABC* (*Tiempos y cosas*, 1944; *OC* VII)	I. Zuloaga El Greco F. de Goya D. Velázquez	*La fuente de los tritones en el jardín de la*	Artículo que relaciona la imagen de España presentada en la obra zuloaguesca co los tópicos sobre el país creados por la literatura extranjera.

			Isla, de Aranjuez	
26-IV-10	«Falso casticismo», *ABC*	I. Zuloaga F. de Goya		Artículo que atribuye a la pintura zuloaguesca un prurito arcaizante por el que falsea la verdadera esencia de la personalidad española, queriéndola ver en las supervivencias excepcionales.
21-V-10	«La continuidad nacional», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	D. de Regoyos D. Velázquez El Greco F. de Goya		Artículo que, en la estela de la polémica Zuloaga, revisa críticamente el tópico de la España negra y defiende la necesidad de que el país mantenga su verdadera personalidad cultural en Europa.
23-V-10	«La invasión extranjera», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	D. Velázquez		Artículo crítico con el tópico de la España negra, en el que se defiende la necesidad de que el país insista en encontrar su forma personal de ser europeo.
7-VI-10	«La vida y las palabras», *ABC*	J. Flaxman	Grabados	Grabados que decoran el hogar de Francisco Pi y Margall, modelo de sencillez sincera frente a la política retórica y ampulosa, del que se señalan su afición a la pintura y la subsiguiente *Historia de la pintura en España* (1851).
14-VI-10	«El campo y los poetas», *Diario de Barcelona* (*Leyendo a los poetas*, 1945; *OC*, VII)	J. W. M Turner		Alusión al pintor como uno de los descubridores modernos del mar como tema artístico, junto a Michelet y Ruskin.
3-VII-10	«Parlamentarias», *ABC*	J. Ruskin		Referencia a la concepción ruskiniana de una economía estrechamente vinculada con el espíritu nacional.
8-VII-10	«Parlamentarias», *ABC*	W. Morris J. Ruskin		Alusión a los modelos de un socialismo de profunda base intelectual, por contraste con la superficialidad que el socialismo español ha mostrado en el discurso parlamentario de Pablo Iglesias.
18-VII-10	«Parlamentarias», *ABC*	J. Ruskin		Alusión a la actividad de Pedro Corominas como traductor de Emerson y Ruskin.
1-VIII-10	«Homenaje a Maura», *ABC*	J. Ruskin		Referencia a la ocasión en que el pintor visitó una joyería londinense para acariciar un conjunto de gemas y disertar sobre su simbolismo. Adopción del significado atribuido por Ruskin al brillante para proponer el regalo a Antonio

				Maura de una sortija engastada por Mariano Benlliure, con motivo del homenaje que Valencia desea ofrecer al político conservador.
19-VIII-10	«Leopoldo Alas», *La Vanguardia*	D. Velázquez	*Adoración de los Reyes* *Las Meninas* *La rendición de Breda* *Mercurio y Argos*	Mención comparativa entre la etapa final de Leopoldo Alas *Clarín* y el estilo depurado del último Velázquez.
23-XII-10	«Pi y Margall», *La Vanguardia* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	D. Velázquez	Cielos	Alusión comparativa entre el cielo que Pi y Margall puede contemplar desde el despacho de su casa madrileña y el que se puede contemplar en las obras velazqueñas.
7-VI-11	«El porvenir de la raza», *ABC*	F. de Goya Tiziano P. P. Rubens	*La maja desnuda* *Dánae, recibiendo la lluvia de oro* *Las tres Gracias*	Mención de los tres cuadros como ejemplo, junto a las tallas de los pórticos y sillerías catedralicios, del tratamiento artístico del desnudo y el asunto sexual.
24-VI-11	«Paisajes de España», *El Pueblo Vasco*	F. de Goya I. Zuloaga		Alusión al primero como ejemplo de los artistas que recogen por intuición el espíritu de una geografía, y al segundo como representante de los que lo hacen reflexivamente, tras una larga preparación y armados de una composición estudiada.
1-IX-11	«Sociedad de cultura», *ABC*	J. Ruskin		Mención de la actividad proteccionista del pintor inglés, entre las cuales figura la regulación de espacios verdes en las ciudades y la buena conservación de las aguas fluviales.
		L. da Vinci	*La Gioconda*	Mención del robo del cuadro y de la aportación de 500.000 francos por parte de Henri Rochefort, miembro de la Sociedad de Amigos del Museo del Louvre que ofreció una recompensa a quien devolviese la obra.
12-IX-11	«En la lejanía. Recuerdos de Mallorca», *La Vanguardia*	F. de Goya Desconocido de Mallorca		Rememoración de un encuentro entre Azorín y un pintor en Mallorca, camino de Sóller.
18-X-11	«Andanzas y lecturas. Larra y Mesonero», *La Vanguardia* (*Lecturas españolas*, 1912)	V. Urrabieta	Litografías en la edición española de *Matilde o las cruzadas* de Sophie Ristaud Cottin (1805)	Alusión a las litografías que formaban parte del ambiente doméstico del Romanticismo español.
		A. M.ª Esquivel	*Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*	Uso del referente pictórico como evocador de la imagen de los literatos entre 1830 y 1850.

27-X-11	«Andanzas y lecturas. Galdós», *La Vanguardia* (*Lecturas Españolas*, 1912; *Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	El Greco		Alusión a los cuadros del pintor que se hallan en las iglesias toledanas, a propósito de *Ángel Guerra*.
3-II-12	«Garcilaso y Góngora», *ABC* (*Lecturas españolas*, 1912)	El Greco	*Vista de Toledo*	Comparación entre la *Égloga III* de Garcilaso y el paisaje de Toledo pintado por el Greco.
27-III-12	«La pintura de Zuloaga», *ABC*	I. Zuloaga A. Duval J. A. D. Ingres C. Corot T. Rousseau J.-F. Millet J. P. Renoir C. Pissarro C. Monet E. Degas El Greco D. Velázquez J. Ribera F. de Goya		Artículo sobre la pertenencia de Zuloaga a un movimiento pictórico que vuelve a buscar su alimento en la tradición y el Museo, después de la búsqueda de realidad propugnada durante el período que va del Romanticismo al Impresionismo.
3-IV-12	«La realidad española», *ABC*	I. Zuloaga J. P. Renoir C. Monet C. Pissarro		Artículo sobre la elaboración de la realidad en la pintura de Zuloaga, así como sobre su articulación dentro de la tradición cultural española.
22-V-12	«Cervantes y sus coetáneos», *ABC* (*Clásicos y Modernos*, 1913)	F. Pacheco (actualmente atribuido a A. Vázquez)	Supuesto retrato de Cervantes en el remero de *San Pedro Nolasco embarcando para redimir cautivos*	Alusión a la época en que, a raíz de los *Nuevos documentos cervantinos* de José M.ª Asensio y Toledo (1864), se creyó haber hallado un retrato de Cervantes en el cuadro de Pacheco, posibilidad que Azorín niega.
4-VI-12	«El marqués de Lema», *ABC* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	Rafael Miguel Ángel J. Romano G. M. da Udine	*La fornarina*	Alusión a los pintores que participaron en el diseño y decoración de la Villa Farnesina del banquero Agostino Chigi.
18-VI-12	«El periodismo», *La Vanguardia*	El Greco		Alusión al papel que desempeñaron los escritores de fin de siglo en la reconocimiento de la obra del Greco.

28-VI-12	«Generación de escritores», *ABC* (*Estética y política literarias*, 1954; *OC*, IX; *Ni sí, ni no*, 1965)	El Greco		Mención de la importancia que tuvo la generación del 98 en el estudio profundo del pintor.
2-VIII-12	«El paisaje en los versos», *ABC* (*Clásicos y Modernos*, 1913)	Primitivismo Prerrafaelismo		Mención de esos dos estilos para caracterizar el poema de Rubén Darío «Antonio Machado» (en *El canto errante*, 1907).
27-VIII-12	«Al margen de los clásicos. Las nubes», *ABC* (*Castilla*, 1912)	D. Velázquez	*Las Meninas*	Comparación de la puerta al fondo de los corredores de la casa de Calisto y Melibea con la que entreabre José Nieto en el cuadro.
2-IX-12	«Al margen de los clásicos. Lo fatal», *ABC* (*Castilla*, 1912)	El Greco	Retrato de un viejo hidalgo (apócrifo)	Retrato que el hidalgo al que sirvió Lázaro de Tormes se mandaría hacer al ir a Toledo para visitar a su antiguo criado.
26-IX-12	«El duque de Rivas», *ABC* (*Clásicos y Modernos*, 1913; *El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX)	Á. Saavedra Rembrandt Impresionismo	Cuadros expuestos en el Salón parisino de 1831 Retratos femeninos realizados en Nápoles (1845)	Comentarios sobre el sentido pictórico de la literatura del duque de Rivas, algunas de cuyas obras se comparan a Rembrandt. Azorín lo califica, además, de impresionista literario.
29-IX-12	«Andanzas y lecturas. La feria de los libros», *La Vanguardia* (*Clásicos y Modernos*, 1913)		Cuadros de los Ministerios	Ejemplo de los magros resultados que en materia cultural produce la intervención del Estado.
5-X-12	«Los cinco Cánovas», *ABC* (*Escritores*, 1956)	G. Reni	*La Aurora*	Mención comparativa de las mujeres que aparecen en el cuadro de Reni con los geniecillos femeninos que pueblan las páginas del *Cánovas* de Galdós.
12-X-12	«El casticismo», *ABC*, (*Clásicos y Modernos*, 1913)	C. Monet C. Lorena		Mención comparativa para ejemplificar la evolución de sensibilidad respecto al paisaje.
22-X-12	«Andanzas y lecturas. Alrededor de Galdós», *La Vanguardia* (*Escritores*, 1956)	El Greco D. Velázquez F. de Zurbarán E. Rosales		Mención de los pintores que, junto a literatos y poetas, han llenado de contenido la idea de España.
20-XI-12	«El fracaso de los géneros», *ABC* (*Ante las candilejas*, 1947; *OC*, IX)	J. Ruskin Pintura italiana		Reivindicación del concepto de crítica como tarea creadora, y descripción del Romanticismo como período en que la complejidad de la creación estética borra los límites entre géneros y campos artísticos.

10-XII-12	«Andanzas y lecturas. Los ciegos», *La Vanguardia* (*Escritores*, 1956)		Tiziano El Veronés	Cuadros de ambos en el Museo del Prado	Mención comparativa entre la atmósfera de los cuadros aludidos y el ambiente de las obras de D'Annunzio, al que *Azorín* considera continuador del Renacimiento italiano en su afinamiento de la lengua literaria.
18-XII-12	«Leopoldo Alas, II», *ABC* (*Clásicos y Modernos*, 1913)		D. Velázquez	*Adoración de los Reyes* *Mercurio y Argos*	Mención comparativa para caracterizar la depuración estilística del último Alas, contrastado con el último Velázquez y el último Flaubert.
1912	*Lecturas españolas*	«1836»	A. M.ª Esquivel	Retrato de Espronceda Retrato de Larra *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*	Uso de los referentes gráficos y pictóricos para dar una idea del ambiente en la época.
		«Lope de Vega»	P. Perret	*Retrato de Lope de Vega*	Mención del retrato como una de las posibles y heterogéneas fuentes a las que acudir para dilucidar el espíritu del escritor.
			El Greco		Mención del epitafio al Greco escrito por Góngora.
	Castilla		A. de Beruete		Dedicatoria.
		«El primer ferrocarril castellano»	R. César de Conti V. Castelló (ed.) F. Lameyer	Viñeta del *Plano de las inmediaciones de Cádiz* Ediciones ilustradas de *Rinconete y Cortadillo* y de las *Obras de D. Francisco Quevedo Villegas* Ilustración que enmarca la «Introducción» al nº de abril de 1845 de *El siglo pintoresco*	Descripción de las primeras ilustraciones de ferrocarriles que se difundieron en España.
		«La casa cerrada»	D. Velázquez	*Las Meninas*	Reproducción que cuelga en la casa y de la que se destaca la figura de José Nieto.
1-I-13	«Mayo», *Blanco y Negro* (*En Lontananza*, 1963)		D. Velázquez F. de Goya J. Sorolla I. Zuloaga A. de Beruete El Veronés		Relato sobre la actividad artística de un pintor impresionista en su retiro a una casita campesina, donde cuelgan reproducciones de los pintores citados.

8-I-13	«Andanzas y lecturas. Los pintores», *La Vanguardia* (*Clásicos y Modernos*, 1913; *Pintar como querer*, 1954)	Desconocido de Mallorca E. Degas P. Puvis de Chavannes G. Courbet	*Un entierro en Ornans* *El estudio del pintor* *El encuentro*	Artículo que rememora el encuentro de Azorín en 1906 con un joven pintor desconocido en Mallorca, hecho que se vincula a una ética de la creación autónoma proponiendo como figuras ejemplarizantes las de los pintores citados.
26-I-13	«La lírica moderna», *ABC* (*Clásicos y Modernos*, 1913)	A. R. Mengs V. Palmaroli Los Madrazo C. de Haes		Mención de estos pintores como ejemplo de no pertenencia real a la tradición.
29-I-13	«Andanzas y lecturas. La novela histórica», *La Vanguardia* (*Clásicos y Modernos*, 1913)	C. de Haes		Mención comparativa entre el paisaje literario de *El señor de Bembibre* y y el pictórico de Carlos de Haes.
18-II-13	«La generación de 1898. IV», *ABC* (*Clásicos y Modernos*, 1913)	El Greco		Mención de la labor que tuvo la generación del 98 en la difusión del Greco fuera de Cataluña.
1-IV-13	«Andanzas y lecturas. Lo del Van der Goes», *La Vanguardia* (*Pintar como querer*, 1954)	H. Van der Goes S. Botticelli Rembrandt Giorgione J. Patinir P. Christus J. Moreno Carbonero P. Béjar I. Garuclo B. E. Murillo F. de Goya	Retratos del Congreso, Senado, Ministerio de Guerra, Ministerio de Gracia y Justicia Frescos de San Antonio de la Florida.	Artículo en contra del deseo de conservar la obra de Van der Goes que posee el Museo del Prado, a causa de la no pertenencia del pintor a la tradición cultural española. Denuncia de la incuria en que permanecen las instalaciones del Prado.
23-IV-13	«Una casa de Madrid», *ABC* (*Los valores literarios*, 1914; *OC*, II)	G. Doré F. Madrazo	Litografías de las aventuras de Luisa de La Vallière Litografías dedicadas a Chactas en *Atala*	Reproducciones que cuelgan en 1848 en la pared de la sala principal de la casa madrileña en que vive Julio Nombela, y alusión al pintor español al que ha conocido durante su vida.

6-V-13	«Andanzas y lecturas. El Greco», *La Vanguardia* (*Pintar como querer*, 1954)	El Greco D. Velázquez Tiziano C. Monet E. Degas A. Sisley C. Pissarro	Serie de la catedral de Rouen Serie dedicada al estanque de Giverny	Artículo contra la conferencia del doctor Germán Beritens, *Aberraciones del «Greco» científicamente consideradas*, donde se explica la particular paleta del pintor y el alargamiento de sus figuras como fruto del astigmatismo.
13-V-13	«Erasmo y la urbanidad», *ABC* (*El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX)	J. Pantoja de la Cruz (atribuido a) Tiziano	*Retrato de Felipe II, anciano* *Felipe II,*	Alusión a los futuros retratos del príncipe al que Juan Luis Vives dedicó sus *Diálogos*.
		H. Holbein	*Erasmo*	Uso del referente plástico como apoyo para evocar la figura de Erasmo.
23-V-13	«La cuestión *Greco*», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	El Greco P. P. Rubens D. Velázquez		Defensa de la *manera* del Greco como resultado de la personal captación de una atmósfera espiritual.
10-VI-13	«Andanzas y lecturas. Pintores y literatos», *La Vanguardia* (*Pintar como querer*, 1954)	V. Castelló, E. Zarza, J. Piquer, F. Lameyer, J. Méndez, V. Urrabieta, J. Vallejo, F. Miranda, F. Saynz F. de Madrazo É. Delacroix G. Courbet É. Manet L. Alenza A. M.ª Esquivel E. Lucas J. Pérez Villaamil L. Rivera L. Sevil	Ilustraciones en *Obras de D. Francisco Quevedo Villegas* *Carolina Coronado* Retrato de Carolina Coronado en el *Semanario Pintoresco Español* (14 de abril de 1850)	Artículo sobre la exposición de pintura española de la primera mitad del siglo XIX organizada por la Sociedad de Amigos del Arte de Madrid. Defensa de un estudio interdisciplinario de la historia estética que sepa ofrecer el espíritu atmosférico de una época.
26-VI-13	«La estilización en el teatro», *ABC* (*La farándula*, 1945; *OC,* VII)	J. L. David J. Casado del Alisal		Alusión comparativa entre el tipo de pintura creado por ambos pintores y sus seguidores y la construcción de la escena en Wsewolde

				Meyerhold.
14-VII-13	«Cejador y el Arcipreste», *ABC* (*Los valores literarios*, 1914; OC, II)	El Greco P. P. Rubens J. Jordaens Tiziano		Crítica a la comparación que Julio Cejador ha hecho en la edición del *Libro de buen amor* en La Lectura entre Juan Ruiz y el Greco, y mención de otros pintores que pueden relacionarse mejor con el Arcipreste.
16-VII-13	«Andanzas y lecturas. Cordialidad con los clásicos», *La Vanguardia* (*El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX)		Retrato en grabado de François Rabelais	Mención de las ilustraciones que pueden verse en la edición de *Gargantúa y Pantagruel* preparada por Henri Clouzot (París, Larousse, 1913), complemento al cuidado aparato crítico con que se consigue hacerle el clásico más íntimo al lector.
28-VII-13	«Sobre el Quijote» ABC (*Los valores literarios*, 1914; *OC*, II)		Ilustraciones a la edición de la Academia en 1780	Ejemplo de la incomprensión de la obra por parte de los editores de la época a causa de su desconocimiento de la realidad manchega.
		D. Velázquez		Alusión comparativa con el estilo del último Velázquez para caracterizar la segunda parte del *Quijote*.
29-VII-13	«Andanzas y lecturas. El Museo y Velázquez», *La Vanguardia (Pintar como querer*, 1954)	E. Aman-Jean F. de Goya H. Van der Goes A. de Beruete E. Fromentin D. Velázquez E. Delacroix Rembrandt J.-A. Watteau M. Fortuny El Greco	*Adoración de los Reyes* *San Antonio abad y San Pablo, primer ermitaño* *Las Meninas*	Comentario al libro de Edmond Aman-Jean sobre Velázquez ante las obras de este en el Museo del Prado, con especial atención a las consideraciones del pintor francés sobre el color velazqueño.

19-VIII-13	«Andanzas y lecturas. Las temeridades de Marchena», *La Vanguardia*, (*Los valores literarios*, 1914; *OC*, II)	A. R. Mengs D. Velázquez		Alusión a las preferencias pictóricas del padre Arteaga como ejemplo para demostrar la continuidad entre el ideal estético del XVIII y el del abate Marchena en 1820.
21-VIII-13	«Glosarios a Xènius», *ABC* (*Los valores literarios*, 1914; *OC*, II)	J. A. D. Ingres	*Luigi Cherubini y la musa de la poesía lírica*	Comparación entre la actitud inspiradora de la musa respecto al músico en el cuadro y la visión que Azorín tiene de la relación entre *la ben plantada* y la obra de Eugeni d'Ors.
		S. Botticelli	*La primavera*	Alusión comparativa entre la enramada del cuadro y la visión de las naranjas en los huertos de un pueblo mediterráneo en el que viviría *la ben plantada*.
26-VIII-13	«Andanzas y lecturas. Carros», *La Vanguardia* (*Los valores literarios*, 1914; *OC*, II)	Pintores holandeses de batallas (probablemente, P. Snayers)		Alusión comparativa entre la vista que se extiende en el paisaje evocado y los paisajes de este género pictórico.
2-IX-13	«El conde Lucanor, I», *La Vanguardia* (*Los valores literarios*, 1914; OC, II)	H. Holbein	*Erasmo*	Alusión al cuadro como referente para el retrato imaginario del conde Lucanor que traza el artículo.
21-IX-13	«El retrato de Cervantes», *ABC* (*Los valores literarios*, 1914; *OC*, II)	J. de Jáuregui	*Retrato de Miguel de Cervantes* (atribuido)	Intervención en la polémica en torno al falso retrato de Cervantes adquirido por la RAE, en defensa de la tesis de Raymond Foulché-Delbosc, que no lo supone auténtico.

10-X-13	«Heine y Cervantes, II», *ABC* (*Los valores literarios*, 1914; *OC*, II)	T. Johannot	Ilustraciones al *Quijote* prologado por H. Heine en 1837	Crítica a la falta de evolución en las representaciones gráficas del universo quijotesco, que se han detenido excesivamente en los episodios humorísticos sin saber plasmar el proceso psicológico experimentado por los personajes y el clima espiritual de la obra, a excepción de H. Daumier.
		G. Doré	*Ilustraciones al Quijote.*	
		C. Nanteuil	Ilustraciones al *Quijote.* *Ilustraciones a L'Espagne.*	
		A. G. Decamps	*Don Quijote cargando contra una oveja.* *Don Quijote y Sancho*	
		H. Daumier	*Don Quijote* según aparece en el *Honoré Daumier* de L. Rosenthal Ilustraciones al *Quijote* de la Academia en 1780.	
		D. Velázquez	*Vista del jardín de la Villa Medici en Roma* *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna.*	Alusión a dos ejemplos de obra pictórica que expresa un estado espiritual, como argumento contra la idea de que la naturaleza misma de la pintura impide plasmar el conflicto psicológico de don Quijote y por ello tiende a representar los episodios más llamativos.

7-XI-13	«Cuestiones de actualidad: Velázquez», *ABC* (*Tiempos y cosas*, 1944; *OC* VII; *Pintar como querer*, 1954)	D. Velázquez F. de Goya Leonardo A. de Beruete E. Sala C. Pissarro J. Sorolla P. Potter J. Van Ruysdael Rembrandt É. Delacroix J.-A. Watteau É. Fromentin J.-F. Raffaelli	*San Antonio abad y San Pablo, primer ermitaño* Un paisaje Un paisaje	Artículo sobre el libro de Edmond Aman-Jean, *Velázquez*, del que se destaca su interpretación determinista del pintor español y, especialmente, las vinculaciones establecidas entre el paisaje de España y la estética velazqueña, así como la teoría de una España sin color, con la que Azorín no está de acuerdo.
25-XI-13	«Leyendo a los poetas. Fray Luis de León», *LV* (*Al margen de los clásicos*, 1915; *OC*, III)	Primitivos flamencos M. Van Reymerswaele	Retratos de avaros y sus mujeres *El cambista y su mujer*	Referencia pictórica sobre la que se sostiene el comentario a la oda «Contra un juez avaro» de fray Luis de León.
2-XII-13	«Leyendo a los poetas. Góngora», *LV* (*Al margen de los clásicos*, 1915; *OC*, III)	F. de Zurbarán D. Velázquez (atribuido, en realidad es de J. B. Martínez del Mazo)	*La Porciúncula* *La infanta Margarita de Austria*	Referencias plásticas dentro de un comentario impresionista al soneto gongorino «A una rosa».
		F. de Goya A. de Beruete D. Velázquez	Una escena Paisajes Un retrato	Cuadros que decoran la estancia en la que una rosa ofrece su breve belleza en un búcaro de cristal.
16-XII-13	«Leyendo a los poetas. Calderón», *LV* (con el título «Al margen de *La vida es sueño*» en *Al margen de los clásicos*, 1915; *OC*, III)	Durero		Comparación del clima de la primera escena de La vida es sueño, en la que aparece Rosaura en el monte, con el de una escena de los grabados del pintor.
23-XII-13	«Leyendo a los poetas. Cervantes», *LV* (con el título «Al margen de «La fuerza de la sangre»» en *Al margen de los clásicos*, 1915; *OC*,	C. Lorena (J. Bautista Martínez del Mazo en la versión de 1915)	Un peñasco roto en un cuadro	Referencia plástica para apoyar la descripción del paisaje que Góngora pinta en la canción «Donde las altas ruedas».

	III)				
1913	*Clásicos y Modernos*	«El tricentenario del «Greco»»	El Greco F. Pacheco D. Velázquez R. Baroja		Ensayo sobre la fortuna crítica del Greco desde el siglo XVII a 1901.
		«Los franceses y el Guadarrama»	L. Boulanger		Mención del pintor que acompañó a Albert Giraud y Alejandro Dumas en su viaje al Escorial (1846).
		«Notas Epilogales. El duque de Rivas»	Á. Saavedra		Mención del envío de pinturas del duque de Rivas al Salón parisino de 1831.
		«Cien años de discursos»	A. Gisbert F. Sans Cabot M. García *Hispaleto* M. Laredo J. M.ª Casado del Alisal E. Rosales J. Jiménez P. Ávila V. Palmaroli	Retratos del salón de conferencias del Congreso de los Diputados, entre los cuales: *Retrato de don Salustiano de Olózaga Armandoz* *Retrato de don Nicolás M.ª Rivero* *Retrato de don Antonio de los Ríos Rosas* *Retrato de don Juan Bravo Murillo* *Retrato de don Antonio Romero Ortiz* *Retrato de don Joaquín María López* *Retrato de don Antonio Alcalá Galiano* *Retrato de don Manuel Cortina y Arenzana* *Retrato de don Luis González Bravo* *Retrato de don José Moreno Nieto* *Retrato de don Joaquín Francisco Pacheco*	Mención de los retratos, que sirven de espoleta para la evocación de la historia del parlamentarismo español.

c. 1913	«Aureliano de Beruete», (*Tiempos y cosas*, 1944; *OC*, VII)	A. de Beruete J. Sorolla F. de Goya D. Velázquez Tiziano Rembrandt G. Courbet J.-F. Millet H. Rousseau C. Monet, E. Degas, C. Pissarro A. Sisley P. Cézanne P. Puvis de Chavannes E. Carrière L. Martin C. Cottet	*Alrededores de Madrid* Vistas de Ávila, Cuenca y Toledo *El pintor Aureliano de Beruete*	Sobre el descubrimiento, por parte del escritor, del conjunto de la obra de Beruete, exhibida en la exposición que Sorolla organiza en abril de 1912, al poco de morir el pintor madrileño.
20-I-14	«Leyendo a los poetas. Quevedo», *LV* (*Al margen de los clásicos*, 1915; *OC*, III)	T. A. Steinlen	Tipos modernos del explotado en la gran ciudad	Mención comparativa entre la sátira social concebida por Quevedo y la crítica a la explotación que alimenta el dibujo satírico de Steinlen.
30-I-14	«Leyendo a los poetas. Al margen del «Persiles»», *ABC* (*Al margen de los clásicos*, 1915)	D. Velázquez	Producción última	Mención comparativa del último período velazqueño para caracterizar la diáfana prosa cervantina del *Persiles*.
3-II-14	«Leyendo a los poetas. Al margen del «Persiles»»), *LV* (*Al margen de los clásicos*, 1915; *OC*, III)	Tiziano	*Pietro Aretino*	Mención comparativa entre el cuadro y Clodio, personaje del *Persiles* cervantino.
10-II-14	«Al margen del «Persiles», II», *LV* (*Al margen de los clásicos*, 1915; *OC*, III)	Tiziano Palma *el Viejo*	Retratos de muchachas rubias con los hombros desnudos de ambos autores	Empleo de las referencias plásticas para la evocación física de Feliciana de la Voz, personaje del *Persiles*.
10-III-14	«Leyendo a los poetas. El duque de Rivas», *LV* (*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*, 1916; *OC*, III)	Á. Saavedra		En la segunda parte del artículo, comentario sobre las relaciones entre la labor pictórica y la tarea literaria del duque de Rivas.

17-III-14	«Leyendo a los poetas. José Somoza I», *LV* (*Al margen de los clásicos*, 1915; *OC*, III)	F. de Goya		Alusión a la estancia del pintor en Piedrahita (Ávila).
		J. Pérez Villaamil		Mención de la obra del pintor como uno de los elementos conformadores de la atmósfera cultural durante la España del Romanticismo.
30-III-14	«Las sorpresas de la pintura», *ABC*, (*Pintar como querer*, 1954)	S. Rusiñol D. Baixeras P. Puvis de Chavannes D. Velázquez B. E. Murillo F. de Zurbarán J. de Valdés Leal El Greco F. de Liaño J.-F. Raffaelli E. Degas C. Monet J. P. Renoir E. Manet	 *Pastor del Pirineo* *Encuentro de santa Genoveva y de San Germán* *Santa Genoveva velando sobre París.* Imágenes de los suburbios parisinos Ilustraciones a los *Croquis parisiens* (1880) de Joris-Karl Huysmans	Artículo sobre la diversa fortuna crítica de que disfrutan los pintores a lo largo de su carrera y según transcurre el tiempo suficiente para que su obra acabe mayoritariamente sancionada.
31-III-14	«Leyendo a los poetas. José Somoza, III», *LV* (*Al margen de los clásicos*, 1915; *OC*, III)	D. Velázquez F. de Goya I. Zuloaga	*Pablo de Valladolid*	Alusión a los pintores que pudieran haber retratado una figura de bufón como la que retrata José Somoza al inicio de sus *Memorias de Piedrahita*.

15-IV-14	«Las casas», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	J. Torres García E. Delacroix J.-F. Raffaelli A. de Beruete		Artículo sobre el libro del pintor Joaquín Torres-García,. *Notas sobre arte* (1913), que el articulista relaciona con otros ejemplos de libros de pintores, y del que se destaca el capítulo sobre la decoración doméstica para pasar a la defensa de una austeridad del gusto conectada con el pueblo y estudiada por la Institución Libre de Enseñanza.
25-IV-14	«La generación del 98», *La Esfera*	Primitivos		Referencia al influjo que la pintura tuvo en la generación del 98, con particular atención a Valle-Inclán, profundamente atraído por las tablas de los pintores primitivos. Alusión a la honda afinidad espiritual entre este tipo de pintura y la concepción literaria de Valle.
26-V-14	«Andanzas y lecturas. *Don Álvaro* en su ambiente, I», *La Vanguardia* (*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*, 1916; *OC*, III)	F. de Goya		Alusión al pintor aragonés como una de las notas excepcionales de sensibilidad que, junto con otros como Cervantes, Gracián o Larra, han aparecido en el magro panorama de la cultura española.
2-VI-14	«Andanzas y lecturas. *Don Álvaro* en su ambiente, II», *La Vanguardia* (*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*, 1916; *OC*, III)	J. Ribelles	Medallones con retratos de poetas y Apolo tras vencer Pitón en la en la bóveda del teatro del Príncipe en Madrid	Mención puntual del pintor al caracterizar el teatro en el que se estrenó el Don Álvaro a partir del *Manual de Madrid* (1831) de Mesonero Romanos.
		F. de Madrazo	*Un romántico* en el nº 3 de *El Artista* (lámina tras p. 36)	Empleo del grabado para caracterizar la atmósfera psicológica del Romanticismo.
9-VII-14	«Baroja y el teatro clásico» *ABC* (*Ante Baroja*, 1946)	D. Velázquez		Mención al episodio, al final del prólogo de *El mayorazgo de Labraz*, en que Baroja y un inglés que desprecia la literatura española brindan por el pintor.
22-IX-14	«Un discurso de La Cierva, VIII Organización, densidad (2)», *La Vanguardia* (*Un discurso de La Cierva*, 1914; *OC*, III)	P. Chardin	Interiores	Alusión a los interiores domésticos del pintor como referente de una mentalidad burguesa progresiva que no es posible encontrar en España.
29-IX-14	«Un discurso de La Cierva. Melancólico e implacable», *La Vanguardia* (*Un discurso de la Cierva*, 1914; *OC*, III)	El Greco D. Velázquez F. Zurbarán F. de Goya		Alusión a los pintores que han ido formando los estratos espirituales de la tradición cultural en España.

1914	*Un discurso de La Cierva* (*OC*, III)	«Prólogo»	P. Chardin		Mención del pintor como uno de los referentes que para Azorín representan el calado social de la obra de política civilizatoria en Francia.
		«XI. Una obra reformadora»	H. Holbein	*Erasmo*	Alusión al retrato como símbolo del espíritu de compresión de la obra ajena que Azorín demanda a la oposición política respecto a la obra de gobierno del conservadurismo.
1914	*Los valores literarios*	«La patria de don Quijote» (*OC*, II)	J. Jiménez Serrano	Vista de la célebre venta en que Cervantes supuso haber acaecido varios pasajes del *Quijote* Vista de la plaza de Argamasilla de Alba Casa de Medrano *Vista de la iglesia y plaza del Toboso.*	Ilustraciones a las impresiones de viaje tituladas «Un paseo a la patria de Don Quijote» y publicadas en el *Semanario pintoresco español* en 1848.
		«Notas epilogales. El retrato de Cervantes»	J. de Jaúregui	*Retrato de Miguel de Cervantes* (atribuido)	Remate a la polémica sobre la posibilidad de que el retratado sea realmente Cervantes.
4-V-15	«Índice ideológico. La España de Larra, II», *LV* (*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*, 1916; *OC*, III)		F. de Goya	Un capricho	Alusión con la que Larra caracteriza los birlochos de su época en «¿Entre qué gentes estamos?».
			J.-B. S. Chardin A. le Nain L. le Nain M. le Nain Pintura italiana		Alusión a la ausencia de un género burgués en la pintura clásica española, a diferencia de la holandesa, la francesa o la italiana, como síntoma de la falta de sociabilidad en la cultura española.
23-VIII-14	«Notas de Francia. Antes de la guerra», *ABC* (*Con bandera de Francia*, 1950; *OC*, IX)		Pintores europeos meridionales Pintores europeos septentrionales		Oposición entre los dos tipos en tanto coloristas para valorar a los que proceden del Norte.
5-X-14	«Francia. Un ruego de Cánovas», *ABC* (*Con bandera de Francia*, 1950 con el título «Un rasgo de Cánovas»; *OC*, IX)		B. E. Murillo		Cita del pintor en las palabras de Cánovas en su *Discurso pronunciado el 26 de noviembre de 1870*, sobre lo que la personalidad cultural latina supone frente a la germánica.
13-X-14	«Andanzas y lecturas. Gracián», *La Vanguardia* (*El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX)		El Greco		Alusión comparativa entre la fortuna crítica del pintor y la de Baltasar Gracián.
1914	«Jardín junto a la vía», en Santiago Rusiñol, *Jardines de España*		S. Rusiñol	*Jardines de España*	Colaboración de Azorín al volumen publicado por el pintor en la editorial Renacimiento. Evocación del jardín de una casa castellana abandonada a partir de los pintados por Rusiñol y en contraste con ellos.

23-III-15	«Francia. El club de los Ciento», *ABC* (*Con bandera de Francia*, 1950; *OC*, IX)	Pintura holandesa D. Teniers el Joven	Cuadros en que se aprecian los abastamientos del comedor y la cocina	Referencia pictórica para reforzar la idea de la exquisitez que en Francia rodea al ritual gastronómico, signo de cómo la civilización de un país cala hasta lo doméstico.
20-VII-15	«La muerte de Larra. Lo que dijo la prensa, IV», *La Vanguardia* (*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*, 1916; *OC*, III)	A. M.ª Esquivel	Una figura prototípica de Esquivel	Alusión comparativa entre la figura de José Fluixá y la de los tipos románticos que en los cuadros de Esquivel aparecen según moda de la época.
3-VIII-15	«Bretón contra Larra. Me voy de Madrid, II», *La Vanguardia* (*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*, 1916; *OC*, III)		Retratos de Larra	Puntual alusión al modo de vestir de Mariano José de Larra.
10-VIII-15	«Bretón contra Larra. Me voy de Madrid, III», *La Vanguardia* (*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*, 1916; *OC*, III)	F. de Goya	Figuras femeninas con mantilla y peineta alta	Evocación del personaje de Tomasita en *Me voy de Madrid* (1835) de Bretón de los Herreros bajo la referencia de las mujeres pintadas por Goya.
28-IX-15	«El *Don Álvaro*. La actitud de la crítica, I», *La Vanguardia* (*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*, 1916; *OC*, III)	P. P. Rubens I. Zuloaga		Alusión a la influencia del pintor flamenco en algunas de las facetas de la obra de Zuloaga.
26-X-15	«El Don Álvaro. La actitud de la crítica, V», *LV* (*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*, 1916; *OC*, III)	El Greco		Alusión al caso del Greco entre los muchos que ejemplifican la capacidad barcelonesa de acoger los elementos de la cultura europea antes que estos pasen a Madrid.
2-XI-15	«Ángel Saavedra. *El moro expósito*, I», *LV* (*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*, 1916; *OC*, III)	Weber	Retrato litografiado de Ángel Saavedra que figura al frente de la edición parisina de *El moro expósito* (1832)	Mención.
		D. Teniers el Joven A. Brower		Alusión comparativa entre la descripción de la cocina del cura de Salas de los Infantes en *El moro expósito* y la capacidad descriptiva de los pintores mencionados.
1916	*Tomás Rueda*	D. Teniers el Joven	*El rey bebe* *Fiesta campestre*	Comparación de la celestina que aparece en *La perfecta casada* de fray Luis de León con una de las figurillas de los cuadros de Teniers.

18-II-16	«D. Francisco Giner», *ABC*	A. de Beruete I. Zuloaga		Mención de la importancia que el amor al paisaje español fomentado por Giner de los Ríos ha tenido en la renovación de la pintura del país.
30II-16	«Andanzas y lecturas. Las obras de Giner», *La Prensa*	L. Boulanger D. Velázquez F. de Goya	Fondos paisajísticos Fondos paisajísticos	Mención de los fondos de paisaje de ambos pintores como imagen de la Sierra de Guadarrama, paisaje que descubrieron a los españoles tanto los románticos franceses como el excursionismo inaugurado por la Institución Libre de Enseñanza.
		J. Casado del Alisal F. Pradilla A. Gisbert		Mención de los pintores que en el último tercio del siglo XIX representaban en pintura la retórica grandilocuente propia de toda manifestación cultural en la época.
11-VII-16	«La exposición Anglada», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	H. Anglada Camarasa El Greco		Intervención en la polémica en torno a la exposición de Hermán Anglada Camarasa celebrada en Madrid por el Círculo de Bellas Artes, con una postura renuente a aceptar la artificiosidad propia de la obra del pintor catalán.
3-IX-16	«Andanzas y Lecturas. Días de veraneo», *La Prensa*	D. Velázquez F. de Goya L. Boulanger	Fondos paisajísticos Fondos paisajísticos	Mención de los fondos de paisaje de ambos pintores como imagen pictórica del campo madrileño, ahora más intimamente conocido gracias a las aportaciones de los románticos franceses y de la Institución Libre de Enseñanza.
1-X-16	«Taine por Castelar», *ABC*	C. Lorena	Figuras en sus paisajes	Cita procedente de *Un año en París* (1875) de Castelar, donde el orador levantino compara la consideración taineana del hombre en el medio con la integración de las figuras humanas en los paisajes de Lorena.
18-XI-16	«Hispanistas: Stendhal», *ABC* (*Entre España y Francia*, 1917; *OC*, III)	El Greco		Mención del progresivo enfriamiento del entusiasmo respecto al Greco, que desde una perspectiva más distanciada, ha sido resituado en el curso de la historia cultural.
24-XI-16	«Hispanistas: Gautier», *ABC*	J. Pérez Villaamil V. Bécquer		Cita de Villaamil como representante de un paisajismo español costumbrista al modo del de Valeriano Bécquer y como eslabón en la tradición cultural que tiene en Toledo un cata-

				lizador espiritual.
12-XII-16	«Indicaciones. Romanticismo de antaño», *Blanco y Negro* (*En Lontananza*, 1963)	D. Velázquez El Greco	Caballeros de ambos pintores	Mención comparativa entre el espíritu de los caballeros pintados por ambos autores y el del militar don Nicolás Estévanez.
15-XII-16	«Francia. El auge de Gracián», *ABC*	El Greco		Mención del enfriamiento en el entusiasmo respecto al Greco.
1916	*Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España* «Prólogo»		Retratos del Ministerio de la Guerra	Ejemplo, entre otros, del mal gusto que en una época y una sociedad manifiesta el escaso grado de madurez español.
	Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España «Epílogo»		Viñeta de la portada de la edición de Mompié (Valencia) en la que Azorín leyó *Las noches lúgubres* de niño	Alusión.
	Un pueblecito. Riofrío de Ávila	Tiziano	Cuadros de su última etapa	Ejemplo, entre otros, de la sobriedad estilística que caracteriza las etapas finales de los grandes creadores, modelo de un tono menor de gran potencialidad sugestiva y opuesto a la hinchazón retórica.
		Rafael	Alguna de sus *madonnas*	Ejemplo, junto al Cervantes del *Quijote* y al Shakespeare de *Romeo y Julieta*, del artista que alcanza la formalización esencial y privilegiada de un determinado tema.
		J. F. Palomino	Estampas paisajísticas del primer volumen, dedicado a Murcia, del *Atlante español o descripción general, geográfica, cronológica e histórica de España* (1778)	Mención de las estampas que ilustran el libro.
3-I-17	«El pasado», *ABC* (*Con bandera de Francia*, 1950; *OC*, IX)	El Greco		Alusión a los caballeros pintados por Theotokopoulos, ejemplo de cómo surge el ambiente moral de una época al recorrer una determinada geografía artística.
9-I-17	«Romero Robledo», *La Vanguardia* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	I. Pinazo	*Retrato de don Francisco Romero Robledo*	Alusión al retrato, valorado por su colorido.
23-I-17	«Los periódicos» *La Vanguardia* (*Sin perder los estribos*, 1958)	L. Bonet		Alusión al consejo del pintor acerca de la necesidad de evitar leer lo que otros escriban sobre uno mismo.

25-I-17	«El arte de mañana», *ABC* (*Con bandera de Francia*, 1950; *OC*, IX)	J. Sorolla		Cita del pintor, cuyo arte queda resumido junto al de Anatole France en las palabras «sencillez» y «luz», como ejemplo de aquellos creadores cuya obra no pasa porque no se acoge a modas.
27-II-17	«La amada España. Cataluña», *La Vanguardia* (*El paisaje español visto por los españoles*, 1917; OC III; *España clara*, 1966)		Litografías de la historia de Latude	Evocación de los cuadros que durante la infancia de José Martínez Ruiz colgaban de una habitación en la casa del collado de Salinas.
13-III-17	«La amada España. Valencia», *La Vanguardia* (*El paisaje español visto por los españoles*, 1917; *OC* III; *España clara,* 1966)	J. Sorolla	Figuras femeninas vestidas de blanco	Uso del referente pictórico para reforzar la figura imaginada por el escritor. Asimilación de la esencia cultural mediterránea a la síntesis de espiritualidad y sensualidad de las mujeres que aparecen en los lienzos de Sorolla.
		G. Doré	Castillos	Cita de la comparación que hace *Entre naranjos* (1900) de los castillos de Doré con las angulosas montañas valencianas situadas frente a la Ribera alta.
10-IV-17	«La amada España. Mallorca», *La Vanguardia* (*El paisaje español visto por los españoles*, 1917; *OC* III; *España clara,* 1966)	Desconocido de Mallorca		Mención evocadora del encuentro en Mallorca con un pintor anónimo.
1-VI-17	«España. Exhortación a las majas», *ABC* (*Ni sí, ni no*, 1965)	F. de Goya	*La maja desnuda* *La maja vestida* Petimetras	Uso del referente pictórico como propuesta del modelo psicológico de la petimetra frente al de la maja.
10-VII-17	«Indicaciones. Doña Pendendo en el Pombo», *La Vanguardia* (*En Lontananza*, 1963)	F. de Goya F. Ortego L. Alenza		Mención comparativa entre los personajes de los artistas mencionados y los tipos que pueden verse sentados en 1917 en el café Pombo.
2-X-17	«Una visita: en casa de Zuloaga», *La Vanguardia* (*Pintar como querer*, 1954)	H. Flandrin P. Gauguin El Greco		Autores de los que cuelgan algunas reproducciones en la casa de Zuloaga en Zumaya.
		I. Zuloaga	*Casas de Segovia*	Cuadro visto por el articulista en el estudio de Zuloaga, y del que se comentan la eficacia de su austeridad expresiva y sus vínculos con el espíritu castellano.

10-XI-17	«España. Los místicos», *ABC* (*El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX; *Ni sí, ni no*, 1965)	D. de Velázquez		*Las Meninas*	Recreación libre del espacio que se encontraría tras la puerta que abre José Nieto en el cuadro como ejemplo del refinamiento vital en el siglo XVII español y, por tanto, como contextualización y contraste de la delicada renuncia mística también perteneciente a ese siglo.
2-XII-17	«Andanzas y lecturas. Una visita a Zuloaga», *La Prensa*	I. Zuloaga M. Urgell D. de Regoyos J. de Echevarría F. Iturrino		*Casas de Segovia*	Artículo sobre la pintura de Zuloaga, que aparece como máxima expresión del espíritu castellano a través de una sobria y poética percepción de la realidad española.
1917	*El paisaje español visto por los españoles*	«Prólogo»	D. Velázquez	Fondos en que aparece el Guadarrama	Mención comparativa entre el carácter secundario de los paisajes de Fray Luis de León en *Los nombres de Cristo* y el de los fondos de paisaje velazqueños.
		«El Bierzo»	 D. Velázquez C. de Haes J. Patinir	Iconografía romántica del burgués en los claustros vista en una vieja *Ilustración* Fondos en que aparece el Guadarrama	Comparación del paisaje literario de Enrique Gil en *El señor de Bembibre* con los paisajes de los pintores citados.
		«Vasconia»	F. de Goya	«Ojos vivos y perspicaces» de algunos retratos	Mención comparativa entre la viveza de los ojos de Pío Baroja y la mirada perspicaz de algunos personajes de Goya.
			D. de Regoyos		Mención comparativa entre el paisaje literario de Pío Baroja en *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911) y el paisaje pictórico de Regoyos.
		«Don Francisco Giner»	A. de Beruete J. Sorolla I. Zuloaga		Mención de los tres artistas como renovadores de la pintura española bajo el influjo del amor por el paisaje suscitado desde la Institución Libre de Enseñanza.

		«Don Benito Pérez Galdós»	I. Zuloaga		Mención del pintor como artista cuya obra se encuentra bajo la sugestión del escritor canario.
		«Las mujeres de España»	R. Gordón		Mención de la colección de arreos femeninos que posee el citado pintor, amigo del escritor.
		«Las provincias»	M. Q. de La Tour	Pasteles	Mención comparativa entre la atmósfera luminosa de Alicante y la sensación del pastel en la obra de La Tour.
5-IV-18	«África en el arte», *ABC* (*Con bandera de Francia*, 1950; *OC*, IX)	E. Delacroix E. Fromentin			Cita de dos pintores que han tratado el tema africano en sus creaciones.
24-X-18	«Andanzas y lecturas. Libros franceses», *La Prensa*	E. Delacroix C. Guys			Cita de los estudios baudelairianos sobre el pintor y el dibujante, que Azorín considera hondas intuiciones acerca de la estética de la Modernidad.
1918	*Madrid. Guía sentimental*	«La calle de Alcalá»	D. Velázquez F. Zurbarán F. de Goya	Retratos de muchachas en los tres pintores	Uso del referente plástico para evocar la imagen de las muchachas españolas que en los atardeceres de invierno pasan por la calla de Alcalá.
		«El rastro»	J. Pérez Villaamil	Interiores de catedrales en *España artística y monumental* (1842)	Alusión a la obra del pintor como uno de los elementos integrantes de la atmósfera cultural del Romanticismo español.
12-III-19	«Cervantes y Lope», *ABC* (*El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX)	I. Zuloaga H. Daumier W. Marstrand F. de Goya		Ilustraciones en la edición noruega del *Quijote* *Calle Transnonain, 15 de abril de 1834* Ilustraciones en la *edición noruega del Quijote* Estampa en la *edición noruega del Quijote*	Reseña a las ilustraciones incluidas en la traducción noruega del *Quijote* que le han remitido a Zuloaga, entre las cuales las de Daumier saben apresar, según Azorín, la idealidad y la protesta ante la injusticia propias de la obra cervantina.
17-III-19	«Una misión cervantina», *ABC* (*El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX)	El Greco			Alusión al papel que cumplió Cataluña en el redescubrimiento del pintor.
25-V-19	«Andanzas y lecturas. La evolución del *Quijote*», *La Prensa*	I. Zuloaga H. Daumier		Ilustraciones para la edición noruega del *Quijote*	Reseña a las ilustraciones incluidas en la traducción noruega del *Quijote* que le han remitido a Zuloaga. Valoración de dichas ilustraciones como superiores a las de Coypel, Doré y

		G. Doré Ch. A. Coypel	Ilustraciones para el *Quijote* Ilustraciones para el *Quijote* (t. 1, t. 2, t. 3, t. 4)	los artistas españoles modernos.
27-XI-19	«Andanzas y lecturas. Los viajes del Rey. Conversando con Alfonso XIII. Un recuerdo amable para *La Prensa*. El viaje de 1905 a París y Londres», *La Prensa*	F. de Goya		Noticia sobre la asistencia de Azorín a la exposición de pintura española celebrada en Burdeos (julio de 1919), donde lee un discurso sobre Goya y Montaigne, en tanto que espíritus representativos de sus correspondientes países.
1919	«Llegada a París», *París bombardeado* (*OC*, III)	C. Corot		Alusión a la luz de los cuadros del pintor como producto de la luz suavemente gris de París.
19-I-20	«Andanzas y lecturas. El derribo de una casa», *La Prensa*	I. Zuloaga		Alusión a la serie de crónicas que Maeztu escribió sobre pintura a principios del XX, señaladamente las de 1904 en *España*, donde proclama reiteradamente el valor de Zuloaga.
9-VII-20	«Andanzas y lecturas. Góngora Club», *La Prensa*	El Greco		Alusión al cuadro del pintor que cuelga en el despacho de un socio del Góngora Club, pintura que el escritor valora por su maravilloso color y su modernidad.
1-VIII-20	«De un transeúnte», *ABC* (*De un transeúnte*, 1958)	F. Zurbarán		Mención comparativa entre los monjes del pintor y *El trapense* de Alfred de Vigny (1822).
17-V-21	«Andanzas y lecturas. Meditación ante una imprenta», *La Prensa*	D. Velázquez F. de Liaño		Alusión a cómo en el siglo XVII se exponían en la calle Mayor de Madrid los cuadros de los pintores españoles más famosos, entre los que se destacan los citados.
29-V-21	«Las *Rimas Sacras* de Lope de Vega», *ABC* (*De Granada a Castelar*, 1922)	F. de Goya	Asuntos religiosos *Divina razón, no dejes ninguno*	Alusión comparativa entre la intensidad plástica con que el pintor trata sus temas religiosos y la vitalidad plástica con que Lope observa el mundo en las *Rimas sacras*.
16-VI-21	«La íntima filosofía de un escultor», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	I. Zuloaga H. Fantin- Latour N. Poussin	Retratos Paisajes	Artículo sobre la escultura de Sebastián Miranda, al que se compara con Daumier en su técnica de sintetización del retratado en uno de sus gestos esenciales, y al que se le recomienda que marche a París.

		C. Corot H. Daumier	Paisajes	
26-VI-21	«Tiró de pichón en Madrid», *La Prensa*	A. de Beruete D. de Regoyos		Autores cuya obra le gustaría ver al articulista en las paredes del palacete de un amigo aristócrata.
		A. Miguel Nieto I. Zuloaga F. de Goya	*La maja desnuda* *La maja vestida*	Mención de los pintores por los que deberían hacerse retratar las mujeres de la aristocracia española.
30-VI-21	«Los dos ciervismos», *ABC*	C. Monet Impresionismo		Referencia a la incomprensión que sufrió el movimiento impresionista.
7-VIII-21	«La vida española. Estudios de artistas», *La Prensa*	Rafael J. Sorolla R. Zubiaurre V. Zubiaurre R. Baroja R. Casas J. Villegas J. de Echevarría A. Miguel Nieto Desconocido de Mallorca	Una virgen	Artículo sobre una reunión en el estudio de Sebastián Miranda, situación que sirve al articulista para hablar de los estudios de pintor y del encuentro con el pintor anónimo en Mallorca.
8-VIII-21	«Observaciones de un transeúnte», ABC (con el título«El *Libro de la oración y meditación*» en *Los dos Luises y otros ensayos*, 1921)	F. de Zurbarán El Greco	*La Porciúncula* Parte sobrenatural de sus cuadros	Uso de los referentes plásticos para caracterizar la síntesis de crudo realismo y lirismo sutil propia del libro de fray Luis de Granada.
25-IX-21	«Letras de Francia y España. De Laforgue a Guérin», *La Prensa*	C. de Haes	Sala en el Prado	Alusión comparativa entre la sala de Haes en el Museo del Prado y el *Cuaderno verde* de Maurice de Guérin, donde el escritor mezcla la introspección psicológica con la descripción paisajística.
5-I-22	«La vida española. Museo Romántico», *La Prensa*		Colección del marqués de la Vega Inclán	Artículo sobre la inauguración del Museo Romántico que alberga la colección de pintura de Beningno de la Vega Inclán, y cuyo contenido el articulista piensa que debe extenderse a

				otros aspectos de la vida del romanticismo español, con el fin de permitir al visitante la aprehensión de la atmósfera espiritual de la época.
5-II-22	«La vida española. Cocina nacional», *La Prensa*	D. Velázquez J.-B. S. Chardin	*Vieja friendo huevos* Bodegones Cuadros de intimidad doméstica	Mención de ambos pintores como contraposición entre el espíritu cultural francés y el español.
3-II-22	«La *República literaria*», *ABC (De Granada a Castelar*, 1922)	D. Velázquez F. Liaño F. de Goya R. Mengs El Greco		Comentario sobre el interés particular que tienen las opiniones de los artistas sobre otros artistas, y en concreto las que Saavedra Fajardo vierte en su *República literaria* acerca de Velázquez.
18-VI-22	«La vida española. Alpinismo», *La Prensa*	L. Boulanger		Mención del pintor que acompañó a Alejandro Dumas y a Albert Giraud en su viaje a España y su visita al Guadarrama en 1846.
6-VIII-22	«La vida española. Un pintor a Buenos Aires», *La Prensa*	A. Miguel Nieto N. Poussin C. Lorena J.-B. S. Chardin J.-A. Watteau El Greco D. Velázquez B. E. Murillo F. de Zurbarán F. de Goya P. Puvis de Chavannes E. Degas G. Courbet E. Manet H. Daumier Tiziano Rafael I. Zuloaga	*La marquesa de Amboage* *La marquesa de Argüeso y sus hijos* *La marquesa de Somosancho* *Retrato en la playa de Fuenterrabía*	Artículo sobre la visita de Azorín al estudio de Anselmo Miguel Nieto, donde el pintor está trabajando en un cuadro a partir de la contemplación del cual el escritor reflexiona sobre la diferencia cultural entre Francia y España, así como sobre los vínculos existentes entre el espíritu de un pueblo y su pintura.

10-IX-22	«Letras francesas. Algunos libros nuevos», *La Prensa*	M. Denis		Comentario sobre el concepto de Edad Media que sostiene el pintor en *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré (1914-1921)* (1922), donde el medioevo aparece como época de lo concreto frente al gusto del Renacimiento por lo conceptual.
17-IX-22	«La vida española. Las catedrales», *La Prensa*	M. Denis	Ilustraciones para la *Histoire religieuse* de Georges Goyau (t. 6 de la *Histoire de la nation française* de Gabriel Hanotaux, 1921)	Artículo sobre las teorías históricas y estéticas que explican la construcción de las catedrales, y entre las que destacan las del pintor en sus *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré (1914-1921)* (1922).
5-XI-22	«Letras francesas. *Le journal d'un bouquiniste*», *La Prensa*	A. Robida	Ilustraciones a la novela de Charles Dodoman	Alusión a las ilustraciones que acompañan a la novela comentada.
26-XI-22	«Autores del siglo XIX. Pereda», ABC (*Andando y pensando*, 1929; *OC*, V)	Rembrandt		En un comentario sobre la falta de color en la técnica descriptiva de Pereda, caracterización del escritor como gran dibujante a lo Rembrandt.
26-XI-22	«La vida española. Dos artistas», *La Prensa*	D. Vázquez Díaz F. de Zurbarán F. de Goya El Greco	*Retrato de Rubén Darío* y *Rubén Darío vestido de monje* Retrato de Grandmontagne *Ortega y Gasset* *Pío Baroja* Retrato de Juan Ramón Jiménez Retrato de Antonio Machado Retrato de Unamuno *Benavente* Retratos de parlamentarios Retratos de toreros *Cabeza del escultor Emilio Antonio Bourdelle* *Eva* *Maternidad* Retratos Retratos Retratos	Artículo sobre la obra de Daniel Vázquez Díaz, al que se le propone pintar retratos de los hombres de las órdenes religiosas españolas como expresión de una depurada vida espiritual, del mismo modo que en sus retratos han puesto la esencia de la vida española el Greco, Zurbarán o Goya.

2-XII-22	«Autores del siglo XIX. Alarcón», *ABC* (*Andando y pensando*, 1929; *OC*, V)	F. de Goya			Alusión al pintor para comparar con su obra pictórica la obra literaria del escritor, caracterizada por un fuerte contraste entre la aparente alegría y un trasfondo sombrío.
11-XII-22	«Lejos de la Patria», *ABC* (*Escritores*, 1956)	Pinturas rupestres			Mención de la pintura rupestre entre varios ejemplos de propuestas artísticas dirigidas a la comprensión colectiva.
15-XII-22	«La vida española. Encantos de Madrid», *La Prensa*	D. Velázquez J. Pantoja de la Cruz C. Coello El Greco			Comparación entre la técnica pictórica del Greco y la técnica literaria empleada por Francisco Gregorio de Salas al hacer el retrato de un hidalgo.
		F. de Goya		*La maja desnuda*	Comparación entre la mujer del cuadro y ciertos tipos femeninos de Madrid que según el escritor son confluencia de todos los pueblos peninsulares.
31-XII-22	«Vida española. Tirso de Molina», *La Prensa*			Retratos de Tirso de Molina	Somera descripción de la apariencia del escritor en los retratos a disposición de Azorín.
1922	*De Granada a Castelar*	«Castelar. La sensibilidad»	P. Veronés Tiziano		Cita del pasaje de una carta a Adolfo Calzado en que Emilio Castelar compara las costas de Denia con los panoramas de ambos pintores.
		«Castelar. Su estética»	Rafael		Alusión al entusiasmo que el pintor causaba en Emilio Castelar como indicio de una sensibilidad expansiva, gustosa de lo enfático e impermeable a los matices intimistas.
	Don Juan	«La casa del maestre»	J .A. D. Ingres C. Corot F. de Goya	Un retrato Un paisaje *Caprichos. Dios la perdone, y era su madre*	Cuadros que cuelgan en la biblioteca del maestre.
		«La rosa seca»		Litografías francesas que narran la historia de Latude y la madame de Pompadour	Litografías que cuelgan en la habitación de don Juan.
		«El enemigo»	D. Velázquez	*Cristo crucificado*	Reproducción del cuadro velazqueño que cuelga en el palacio episcopal.

9-II-23	«La valoración de Quevedo», *ABC* (*El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX)	F. Zurbarán		Alusión al pintor como referente plástico característico del duro contraste de luz y sombra propio de la tierra española.
29-IV-23	«Vida española. El ministro en provincias», *La Prensa* (*El Chirrión de los políticos*, *OC*, IV)	D. Urbosa y su discípulo Enríquez (apócrifos)	Tablas de una catedral en la provincia española	Supuestos pintores de tabla del siglo XV, que destacan por el virtuosismo con que ejecutan las manos, y cuyas obras muestra un canónigo de la catedral a un ministro desinformado.
17-VI-23	«Vida española. Lecturas agrícolas», *La Prensa*	V. Urrabieta Letre Burgos J. Severini	Grabados para *La Tierra: descripción geográfica y pintoresca de las cinco partes del mundo, tomada del libro de Víctor Levasseur*	Alusión al poder sugestionador de las ilustraciones del libro, de entre las que describe con pormenor la dedicada a la ciudad de Burgos.
7-VII-23	«La fuerza de la sangre», *ABC*	D. Velázquez El Greco F. de Zurbarán F. de Goya P. P. Rubens Pintura flamenca Pintura italiana	 Obras en el Prado Obras en el Prado Obras en el Prado	Cuento sobre un vigilante del Museo del Prado que conoce puntualmente todos los marcos de los cuadros después de cien mil horas de trabajo en el Museo, tiempo que se opone a las únicas *Tres horas en el Museo* de Eugeni d'Ors, que ha sido capaz de captar la esencia de los grandes pintores.
24-VIII-23	«La casa vieja», *ABC* (*Leyendo a los clásicos*; *OC*, VII)			Relato sobre el hijo de un pintor muerto que vuelve a la casa de su infancia en compañía de un amigo, cuento utilizado aquí para proporcionar una sensación estética acorde con la que provoca el libro de Luis Barreda, *El báculo*.
16-IX-23	«Vida española. Muy siglo XVII», *La Prensa*	D. Velázquez		Alusión a los cuadros del pintor para dar idea de lo que es un guardainfante, así como para referirse al mundo de enanos y bufones que vivían en la corte de Carlos II.
		H. Fragonard N. de Largillière		Alusión comparativa entre la armonía de los pechos de las mujeres retratadas por los franceses y los de M.ª Luisa de Francia tal y como los describe la marquesa de Villars.
19-X-23	«El ideal de la vida», *ABC* (*Los Quinteros y otras páginas*, 1925; *Escritores*, 1956)	Apócrifo	Retrato de Juan, patriarca de la familia	Caracterización del cuadro, que preside durante generaciones la vida hogareña de una familia de tejedores flamencos, como objeto que a lo largo de la historia ha dado continuidad al

				duelo de una saga, el origen de la cual está signado por la muerte de su fundador a manos del ejército alemán en 1570.
28-X-23	«Vida española. De Unamuno a Ruskin», *La Prensa*	J. Ruskin		Comparación entre la personalidad de Miguel de Unamuno y la de John Ruskin tal y como la describe Roberto de La Sizeranne en *Ruskin et la religion de la beauté* (1897), donde el pintor aparece investido de una franqueza que lo vuelve brusco a ojos ajenos.
30-XII-23	«Vida española. Obras inéditas de Bécquer», *La Prensa*	A. Saavedra G. A. Bécquer		Artículo sobre la relación existente entre la práctica pictórica de los escritores comentados y las características de su obra literaria, llena de color. En el caso de Bécquer, Azorín considera que el goce del color y la luz aporta absoluta modernidad a su obra.
13-III-24	«El caballero perfecto», *ABC*	F. de Zurbarán	*La Porciúncula*	Pintura que cuelga en la biblioteca de un caballero del siglo XVII.
		E. Rosales		Referencia a la leve miopía de Rosales, vinculada a una percepción que capta las manchas de color prescindiendo de la definición de la línea.
15-IV-24	«En torno a Menéndez y Pelayo», *La Prensa*	El Greco		Alusión al interés que suscita conocer la crítica adversa que han recibido creadores extraordinarios.
2-VII-24	«Las dos casas», *ABC* (*Los Quinteros y otras páginas*, 1925)	El Greco		Alusión a la posibilidad de encontrar cuadros desconocidos del pintor en los caserones cerrados de los pueblos españoles.
6-VII-24	«Azorín asocia la memoria de Barrès a la belleza de Toledo», *La Prensa*	El Greco	*Vista de Toledo*	Mención del cuadro del Greco como ejemplo de aprehensión artística de los reclamos contradictorios —abstracción y realidad— que Toledo inspira en el espectador.
11-VII-24	«Casa de conversación», *ABC* (*Escritores*, 1956)	D. Velázquez F. de Zurbarán El Greco B. E. Murillo		Copias que cuelgan en un supuesto club de admiradores de Pereda.
28-VII-24	«El campo del arte», *ABC* (*Escrito-*	Pinturas rupestres		Mención de las pinturas rupestres dentro de

	res, 1956)				una reflexión sobre los límites de la innovación en el arte.
17-VIII-24	«Un juicio de Azorín sobre la obra de Galdós y Pereda», *La Prensa*	El Greco			Alusión al pintor entre diversos creadores que han contribuido a construir el paisaje de Toledo.
19-XII-24	«Hijos de Gerardo Lobo», *ABC* (*Leyendo a los clásicos*; *OC*, VII)	El Greco			Alusión a las reflexiones de Francisco Gregorio Salas sobre el Greco, y cita del epitafio en que el poeta intenta retratar literariamente el tipo de hidalgo pintado por Theotokopoulos.
1924	*Una hora de España* (*OC*, IV)	«El realismo español»	F. Zurbarán		Alusión al pintor junto al escultor Pedro de Mena y al *Libro de la oración* de fray Luis de Granada, como referentes de un realismo estético que halla su fuerza conmovedora en la atención al detalle.
	Racine y Molière (*OC*, IV)	«Prólogo»	J. F. de Troy	*Retrato de Jean Racine*	Oposición entre los retratos que presentan a Jean Racine anguloso y los que los presentan orondo para ejemplificar las interpretaciones opuestas que se han hecho de la psicología del dramaturgo.
6-II-25	«Dos tendencias estéticas», *ABC* (*Ante Baroja*, 1946)	Tintoretto			Alusión comparativa entre la sensualidad del pintor y la descripción que Lope hace en sus *Pastores de Belén* de Susana desnuda y de los amores de Amon y Tamar.
22-II-25	«Episodios históricos. Un baile de carnaval», *Blanco y Negro* (*Cuentos*, 1956)	A. M.ª Esquivel			Alusión a una representación celebrada en el Liceo Artístico y Literario en beneficio del pintor, caído en la miseria.
23-VI-25	«De la crisis teatral», *ABC* (*Ante las candilejas*, 1947; OC, IX)	D. Velázquez Tiziano			Alusión al realce que cobran los mejores cuadros sacados de una pobre estancia y colgados en una rica sala para apoyar la idea de que las nuevas obras teatrales adquirirían mayor valor a ojos del público dentro de un programa que utilizara a los clásicos como marco.

1925	*Doña Inés*	«III. En el cuartito»		Litografía con una vista de Buenos Aires	Ilustración que acompaña a doña Inés durante las horas que pasa en su habitación, y que se convertirá en objeto premonitorio del destino final del personaje.
		«XIII. Tía Pompilia y el pianoforte»	D. Velázquez A. R. Mengs G. B. Tiépolo	*Cristo crucificado* en la sacristía de la iglesia del Convento de San Plácido Pinturas de la iglesia del Convento de San Pascual (Aranjuez) Colección pictórica de Bernardo de Iriarte	Obras que ve tía Pompilia en un viaje a Madrid.
		«XIV. Tío Pablo»	L. da Vinci		Alusión al hecho más significativo de la vida del personaje, que ha consistido en leer unas cuantas páginas de los *Pensamientos* del pintor en el Coliseo romano durante un atardecer.
		«XXI. La casa de Eufemia»		*Nuestra Señora de la Fuencisla* *Nuestra Señora de Nava* *Verdadero retrato de Nuestra Señora del Henar* *Santísimo Cristo de la Buena Muerte*	Grabados que cuelgan en las salas de la casa de Eufemia.
		«XXII. Los compañeros de Diego»	V. Taroncher	*Retrato del jefe político de Segovia* *Retrato del obispo de Segovia*	Cuadros pintados por el compañero valenciano de Diego Lodares.
		«XXXVI. El retrato»	V. Taroncher	*Retrato de doña Inés*	Retrato que asimila la figura de doña Inés a la de doña Beatriz González de Tendilla, dama del siglo XV.
			Miembros de la escuela de Barbizon Ciurot-Coquiot		Pintores junto a los cuales convivió tío Pablo en un viaje a Francia, y entre los que se encontraba el trasunto de Corot.
		«XXXIX. Aquelarre en Segovia»	I. Zuloaga	*Las brujas de San Millán*	Posible guiño literario al cuadro del pintor vasco.
		«L. Hacia una nueva civilización»	L. da Vinci		Al hilo de una reflexión sobre lo inexorable de los cambios históricos, referencia a la idea leonardesca de que la Naturaleza no rompe sus leyes.

4-VII-26	«Una empresa editorial», *La Prensa*	R. G. Hermann-Paul	Ilustraciones en el semanario *Candide*	Sobre el viaje del dibujante francés a España para documentar en la realidad del país sus ilustraciones de las ediciones parisinas del *Quijote*, la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* y *Carmen*. Descripción del estilo elíptico y la visión pesimista que el dibujante transmite en sus dibujos para *Candide*, que recuerdan a *Los cuervos* de Henri Becque y que se consideran en sintonía con la condena del *Quijote* al egoísmo de la sociedad acomodada.
		D. Urrabieta	Ilustraciones para *On the trail of don Quixote* (1896)	
		H. Daumier	Ilustraciones sobre el *Quijote*	
25-VII-26	«El caricaturista Luis Bagaría», *La Prensa*	L. Bagaria		Artículo sobre la obra de Luis Bagaría, en el que se reflexiona sobre la caricatura como contradiscurso político, se establecen algunos antecedentes de ilustradores españoles y se relaciona el carácter de la caricatura de Bagaría con el de ciertas obras del Bosco y de Goya, describiendo al dibujante catalán como a un maestro de la elipsis estilística.
		L. Alenza, Castilla, F. Miranda, V. Urrabieta, Vilaplana, J. Jiménez, C. Ortega	Series sobre los «Peligros de Madrid» y la vida conventual en el *Semanario pintoresco español*	
		F. de Goya A. M.ª Esquivel El Bosco		
		V. Castelló, E. Zarza, J. Piquer, F. Lameyer, J. Méndez, V. Urrabieta, J. Vallejo, F. Miranda, F. Saynz	Ilustraciones en *Obras de D. Francisco Quevedo Villegas*	
		H. Daumier	Obra gráfica	
			Representaciones satíricas de la regente M.ª Cristina en *El Murciélago* (1854)	
XII-26	«De Unamuno a Ruskin», *Repertorio Americano*	J. Ruskin		Artículo sobre la influencia de John Ruskin en Miguel de Unamuno, a propósito de las *Andanzas y visiones españolas* (1922).
13-III-27	«Las tres pastillitas», *Blanco y Negro* (*Blanco en azul*, 1929)	C. Corot		Alusión al paisaje del pintor que cuelga en el despacho de Pablo Mansilla.
		Miguel Ángel	*Sibila eritrea* en el conjunto de la Capilla Sixtina	Comparación del rostro de la sibila con el de una pasajera enlutada que Pablo Mansilla ve bajar del tren.

17-IV-27	«El búho ateniense», *Blanco y Negro* (*Cavilar y contar*, 1942; *OC*, VI)		Cuadro que representa un búho	Cuento en que los actores de una compañía incendian el teatro como único medio de deshacerse del cuadro que les ha regalado su dramaturgo sin que este sepa del disgusto que les produce la obra.
8-V-27	«*Jean le Maufranc*», *La Prensa*	J. Gutiérrez Solana	*La visita del obispo*	Comparación del arreglo escénico del séptimo cuadro de la obra de Jules Romains con la pintura citada, donde se respira idéntica ramplonería burguesa.
2-VI-27	«Opiniones de Gastón Baty», ABC (*Ante las candilejas*, 1947; *OC*, IX; *El cinematógrafo*, 1995)	Pintura impresionista		Comentario sobre la influencia que la pintura ha tenido sobre las renovaciones teatrales, entre ellas la del teatro naturalista, preparado por el impresionismo pictórico.
21-VII-27	«Libros sobre el teatro», *ABC* (*Ante las candilejas*, 1947; *OC*, IX)	El Greco		Alusión a la diversa consideración crítica que ha experimentado la obra del pintor a lo largo de la Historia.
16-X-27	«La última novela de Duhamel», *La Prensa* (*Los médicos*, 1966)	H. Holbein	*Erasmo*	Breve rememoración del cuadro de Holbein al hilo de la lectura de Georges Duhamel, cuya prosa compara Azorín con la de Erasmo.
27-X-27	«Desorientación», *ABC* (*Ante las candilejas*, 1947; *OC*, IX)	T. Géricault E. Delacroix J. Benlliure; D. de Regoyos, F. Durrio, I. Zuloga, S. Rusiñol, P. Uranga, F. Bibal, A. Guinea, A. Guiard, M. Losada, López Allén, V. Berrueta, M. Utrillo, D. Zuloaga	*La balsa de la Medusa* *Dante y Virgilio en los infiernos*	Cita de los pintores franceses como ejemplo de hasta qué punto la pintura es avanzadilla estética tras la cual llegan las demás novedades poéticas y teatrales. Alusión a los firmantes del manifiesto a favor del impresionismo (en *Juventud*, 1901) como ejemplo de ese mismo fenómeno en la cultura española de la época.
10-XI-27	«Autocríticas. *Comedia del arte*», ABC (*OC*, IV)	J.-A. Watteau	Grabado sobre la *commmedia dell'arte*	Alusión a la reproducción de un grabado de Watteau que Azorín adquiere en el Rastro a principios de siglo y que, considerado frecuentemente a lo largo de los años, ha dado lugar a la obra de teatro.
24-XI-27	«El actor en el Museo», *ABC*	Tiziano Veronés G. B. Tiépolo Rembrandt J. Ribera K. Van Dongen		Artículo sobre la conveniencia de que los actores acudan al museo, y en particular al Prado, con el propósito de aprender sobre la expresión de los sentimientos y las emociones morales en los retratos de los grandes pintores.

		J. Van Dyck F. de Goya Miguel Ángel G. Reni P. P. Rubens G. Dow J. Callot A. R. Mengs Ch. Le Brun H. Daumier P. Gavarni E. Delacroix	*Policena Spinola, marquesa de Leganés* *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*	
27-XI-27	«Un estreno de Vives», *La Prensa*	Picasso	Ilustraciones para *Arte Joven*	Alusión a la posición de vanguardia que antes que la poesía y el teatro cumple la pintura en los grandes cambios estéticos que se suceden en la historia, teoría que se ejemplifica con el momento en que Picasso fue director artístico de *Arte Joven*.
4-XII-27	«Estudios históricos», *Blanco y Negro* (*Cavilar y contar*, 1942; *OC*, VI)	El Greco B. E. Murillo D. Velázquez		Alusión a la fantasía que sobreviene al narrador de que va a encontrar una obra desconocida de alguno de los pintores mencionados al entrar en los desvanes.
1927	*Brandy, mucho brandy* (*OC*, IV)	Apócrifo	*Retrato de don Lorenzo González Rasura*	Retrato que trae la tristeza a las vidas de la familia Rasura, en cuyo comedor deberá colgar como condición para que la familia pueda recibir la herencia del retratado.
23-XII-28	«Biografías novelescas», *La Prensa*	F. de Goya		Dentro de una reflexión sobre la biografía novelada, mención de la biografía del pintor publicada por Ramón Gómez de la Serna (1928).
26-XII-28	«Pintores españoles. Inquietud», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	Desconocido de Mallorca V. Van Gogh D. de Regoyos J. Mir		Artículo que toma como pretexto la publicación de Victor Doiteau y Edgard Leroy, *La folie de Vincent Van Gogh* (1928), para hablar de la labor solitaria y autónoma del pintor en

		C. Sainz			la búsqueda de su lenguaje, que puede llevarlo en algún caso a perder la razón.
1928	*Félix Vargas*	«IX. Un adiós»	J. L. David	*Madame Récamier*	Evocación de la tragedia íntima y la serena melancolía de Adelaïde Julie Recamier, a quien Félix Vargas recuerda según la pose en que la retrata David.
		«XXV. Traición de Ávila»	G. Doré	Litografías sobre Ávila	En el seno de sus investigaciones sobre Santa Teresa, evocación de la imagen de Ávila desde una imaginería romántica que Félix Vargas considera teatral, construida por afanes modernizadores y poco fiel a la verdadera esencia de la ciudad.
7-III-29	«La España desconocida», *La Prensa* (*La amada España*, 1967)	El Greco			Mención, entre otros ejemplos, de uno de los personajes de la cultura española cuya obra no puede explicarse sin tener en cuenta el hondo vínculo que mantuvo con la tierra en que vivió.
7-IV-29	«La España invisible», *La Prensa* (*La amada España*, 1967)	F. de Goya Tiziano			Alusión a los grises de la paleta de ambos pintores, superados por los del paisaje alicantino.
18-VII-29	«Una España superficial», *La Prensa* (*La amada España*, 1967)	D. Velázquez F. de Goya		Fondos paisajísticos de los cuadros de ambos	Uso de las referencias pictóricas para dar al lector una imagen de la sierra del Guadarrama.
28-VII-29	«El alma de España», *La Prensa* (*La amada España*, 1967)	D. Velázquez			Mención del pintor como uno de los aspectos de la cultura española estudiados por Havelock Ellis en su libro *El alma de España* (1908).
29-IX-29	«Felipe II», *La Prensa* (*La amada España*, 1967)	El Greco F. de Goya		Brujas	Alusión a la atracción que sobre el primero ejerció Castilla y la influencia que la obra goyesca ha tenido en el imaginario sobre las brujas.
17-XI-29	«Don Francisco en España, *La Prensa* (*La amada España*, 1967)	El Greco			Mención de la casa del pintor en el itinerario seguido por el escritor francés Francis Carco en su *Printemps d'Espagne* (1929).
11-XII-29	«Los poetas. Jacinta», ABC (*Crítica de años cercanos*, 1967)	P. Picasso			Pintor del que Jacinta la pelirroja, en el libro de Moreno Villa, quiere comprar un cuadro.
15-XII-29	«Un proyecto de Grandmontagne», *La Prensa* (*El oasis de los clásicos*; *OC*, IX)	El Greco			Mención comparativa entre la fortuna crítica del Greco y la de Gracián, para el articulista no plenamente recuperados hasta la modernidad, y siempre con prejuicios.
31-XII-29	«España. Cossío», *ABC* (*Crítica de*	El Greco			Mención del pintor griego como una de las pa-

	años cercanos, 1967)				siones de Manuel Bartolomé Cossío.
1929	*Superrealismo*	«VII. Casa»		Ángeles músicos en cuadros antiguos y modernos	Alusión al referente pictórico en la enumeración de tipos de ángeles.
		«XXX. Llegada»	El Greco		Alusión al influjo del paisaje toledano en la pintura de Theotocopoulos, que habría de encontrar los colores de sus cuadros en la tierra que le rodeaba.
		«XLIII. Luces»		Cuadro en el recibimiento del convento de franciscanos de Santa Ana del Monte de Jumilla, con todos los miembros de la orden que han sido obispos o arzobispos	Evocación del convento y del cuadro como ejercicio mediante el cual trabajar en el ambiente de la celda que el narrador ha imaginado para las últimas páginas de su novela.
12-I-30	«Madrid», *La Prensa* (*La amada España*, 1967)	Tiziano El Greco			Mención de la colección de desnudos del pintor veneciano que poseía Felipe II y del papel de descubridores que respecto al Greco poseen los catalanes.
7-II-30	«España. Osuna», *ABC* (*Crítica de años cerncanos*, 1967)	J. Ribera			Descripción del método de adumbración con el que pintaba Jusepe Ribera, cuya violencia en la práctica del claroscuro equipara a la energía de la prosa quevediana y a la denodada vida del duque de Osuna.
16-II-30	«Pintores españoles», *La Prensa* (*Pintar como querer*, 1954)	B. E. Murillo El Greco J. Ribera D. Velázquez F. de Goya A. R. Mengs E. Fromentin F. de Zurbarán		*La Porciúncula*	Artículo sobre la recomposición del canon pictórico a medida que pasa el tiempo y los distintos momentos históricos descubren en los artistas valores antes despreciados, con algunas consideraciones técnicas de interés sobre Ribera, Velázquez y Goya.
23-III-30	«Floridablanca», *La Prensa* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	F. de Goya		*José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca*	Mención del retrato, que el escritor considera pertinente que figurase en un buen estudio biográfico sobre el ministro de Carlos III.
28-III-30	«España. Superstición», *ABC* (*Crítica de años cercanos*, 1967, con el título «España»)	El Greco			Pintor favorito del escritor protagonista, Alardo Prats y Beltrán, que posee varios cuadros falsamente atribuidos a Theotocopoulos.
20-IV-30	«El problema español», *La Prensa*	J. Ribera			Alusión al origen valenciano del pintor.
8-VI-30	«Monumentos», *La Prensa* (*La*	J. Gutiérrez Solana			Mención de los dos volúmenes (1913 y 1918)

	amada España, 1967)	J. Ribera		del *Madrid* de José Gutiérrez Solana, a los que se atribuye el mismo vigor descriptivo que la pintura del artista, y que se comparan con la literatura de Quevedo y la obra del *Españoleto*.
7-IX-30	«El Prado de San Jerónimo», *La Prensa* (*La amada España*, 1967)		*El Prado de San Jerónimo*	Pintura adquirida en Londres por Félix Boix y analizada por su dueño en *El Prado de San Jerónimo. Un cuadro costumbrista madrileño del siglo XVII.*
2-XI-30	«Andrés Gide», *ABC* (*Crítica de años cercanos*, 1967)	P. A. Laurens	*André Gide*	Écfrasis del retrato, al que *Azorín* acude para sugerir la psicología del escritor.
9-XII-30	«Correo español. Dos cuadros», *El Sol*	C. Corot J. P. Renoir	Paisaje Un soberbio desnudo	Cuadros que cuelgan en la sala de un terrateniente y hombre de negocios a través de cuya voz se defiende el enriquecimiento cultural y político de España mediante la entrada de savia extranjera.
8-III-31	«Las provincias», *La Prensa* (*La amada España*, 1967)	M. Q. de La Tour	Pasteles	Comparación del color de los panoramas levantinos con los colores de las obras de La Tour aludidas.
20-IX-31	«La soledad de un pintor», *La Prensa*	D. Velázquez J. M. W. Turner	*Las Meninas* *Lluvia, vapor, velocidad*	Recreación libre del momento de inspiración que debió suscitar en Turner la creación del cuadro *Lluvia, vapor, velocidad*, en torno al cual Azorín despliega toda una poética de la depuración formal y comenta el retiro del pintor inglés al anonimato en el momento en que experimentó un giro estético definitivo.
20-XII-31	«Vlaminck», *La Prensa*	M. de Vlaminck W.-A.Bouguereau J.-J. Henner	Paisajes	Artículo que a partir del libro publicado por el pintor, *Poliment* (1931), se recrea en una figuración de los talleres de pintores, a partir de los cuales se hace un elogio de la depuración estética y de la autonomía vital y artística.
4-VIII-32	«Autonomías», *Luz* (*La hora de la pluma)*	D. Velázquez	*La rendición de Breda*	Alusión a la figura de Ambrosio de Spinola como ejemplo de la importancia que la colaboración extranjera ha tenido en los logros españoles.
6-IX-32	«El escritor y las cosas», *La Prensa* (*Ultramarinos*, 1966)	Paisajismo holandés		Alusión comparativa entre la pintura holandesa de paisaje y las visiones campestres de la

				poesía de Francisco de la Torre.
11-X-32	«Artistas», *Luz*	Pintor desconocido de Mallorca Rafael		Artículo sobre la polémica en torno a la conveniencia de crear estudios universitarios de Bellas Artes.
19-III-33	«Forain», *La Prensa*	Leonardo E. Fromentin E. Delacroix J.-L. Forain	 Escenas y tipos de París Últimas pinturas religiosas	Artículo que parte de la publicación de Leandre Vaillat, *En écoutant Forain* (1931) para hablar de la particular evolución temática del dibujante desde el mundano París hasta las últimas obras religiosas.
28-IV-33	«Greco», *Luz*	El Greco		Diálogo teñido de ironía en que dos personajes discuten acerca de una posible ascendencia valenciana del pintor.
20-VIII-33	«Índice de libros nuevos españoles», *La Prensa*	El Greco		Comparación de la atmósfera inicial del libro de Juan José Domenchina, *Margen* (1933), con la del Greco.
22-VIII-33	«El encanto de Occanía», *La Prensa*	P. Gauguin	*Noa-Noa*	Alusión al libro del pintor y a la biografía que a este le dedicó Jean Rotonchamp como referencias que, entre otras, deben tenerse en cuenta para conocer Occanía.
22-X-33	«Dos escenas del tiempo», *La Prensa*	D. de Regoyos	Un paisaje	Cuadro que cuelga en la habitación que ha sido asignada al articulista por sus anfitriones.
		J. M. W. Turner C. Corot T. Rousseau		Pintores que el articulista evoca al contemplar un paisaje.
10-XI-33	«Los dos pactos», *La Libertad* (*La hora de la pluma*, 1987)	D. Velázquez		Alusión a la invisibilidad del ambiente en los cuadros de Velázquez.
16-XI-33	«Ante las urnas», *La Libertad* (*La hora de la pluma*, 1987)	D. Velázquez P. Berruguete		Alusión a los dos pintores entre otros representantes de la cultura española para preguntarse cómo la crueldad humana puede quebrar y hacer inútil la lenta e histórica elaboración de una sensibilidad.

10-I-34	«Sobre la Constitución de España», *La Prensa* (*La hora de la pluma*, 1987)	F. J. Casanova, E. Serrano Fatigati, M. Crespo, I. Gil, E. Barrio, E. Álvarez, C. E. Dumart, A. Alsina, Rodríguez Carracedo, A. González, J. Pi y Margall, J. Cebrián, E. Recio, V. Poleró, M. Ramos, J. Pujol		Descripción de la vida que llevaron en el monasterio de Fres del Val los citados pintores, a partir de lo que de ellos se documenta en el libro de Víctor Balaguer, *En Burgos* (1895), así como de las consideraciones de Azorín sobre el individualismo y la necesidad de flexibilidad en el artista.
30-III-34	«Prosa española. La prueba del Calvario», *La Libertad* (*In hoc signo*, 1948; *OC*, VII)	El Greco	*El entierro del señor de Orgaz*	Comparación entre el cuadro dividido en dos planos y la descripción que hace sor María Jesús de Agreda del santo entierro. Exortación a comparar el realismo español en la literatura de fray Luis de Granada o María Jesús de Agreda con el de la pintura de la época.
29-IV-34	«Un gran ensayista español», *La Prensa* (*In hoc signo*, 1948; *OC*, VII)	A. Kauffmann	*El joven Goethe* *Retrato del abate Lorenzo Hervás y Panduro*	Alusión a ambas obras.
2-VIII-34	«La faz de un santo. Ante un cuadro», *Ahora* (*Cuentos*, 1956)	E. Salaverría	*San Ignacio de Loyola*	Artículo sobre las preguntas que le suscita al escritor el retrato del santo por Elías Salaverría, contemplado en el Museo de San Telmo (San Sebastián).
26-VIII-34	«Las imágenes de Colón», *La Prensa*	D. Vázquez Díaz A. Arteta J. M.ª Sert	*Poema del Descubrimiento* en el Monasterio de Santa María de la Rábida Frescos de la sede del Banco de Bilbao en Madrid Pseudo-frescos en la antigua iglesia de San Telmo	Artículo sobre los frescos del Descubrimiento ejecutados por Daniel Vázquez Díaz en el Monasterio de la Rábida, así como sobre las imágenes de Colón construidas por Lope de Vega, Campoamor y Rubén Darío.
20-IX-34	«Lope en el laberinto, III. Contra el romanticismo», *Ahora* (*Lope en silueta*, 1935; OC, V)	L. Tristán J. Carreño de Miranda P. Perret	*Retrato de Lope de Vega* Retrato de Lope de Vega (paradero desconocido) *Retrato de Lope de Vega*	Al inicio del artículo, confrontación entre el retrato del Lope anciano pintado por Perret y el del Lope joven por Tristán, a quien el primero parece mirar con condescendencia irónica.
25-X-34	«Piedra Blanca. Don Ramón Menéndez Pidal», *Ahora* (*Dicho y hecho*, 1957)	D. Velázquez		Alusión comparativa entre la tenuidad de la última etapa del pintor y la última etapa de la trayectoria del filólogo.

6-XII-34	«Doña Perfecta vuelve. Notas diarias», *Ahora* (*Cada cosa en su sitio*, 1973)		Retrato de doña Perfecta (apócrifo)	Cuadro tras el cual los criados o quizá Rosario presumiblemente han escrito «URSS».
1934	«Carta que puede, sin serlo, pasar por prólogo», en Pedro González Blanco, *Ordenación y prosperidad de España*	F. J. Parcerisa P. de Madrazo		Mención de artistas que contribuyeron al conocimiento del paisaje español por sus colaboraciones en los *Recuerdos y bellezas de España (1839-1872)*.
		V. Camarón	Alegorías de los ríos españoles colgadas en el Salón de los pasos perdidos del Congreso	Somera descripción.
11-IV-35	«Lo peor de todo. Piedrahita», *Ahora* (*Cuentos*, 1956)	F. de Goya		Alusión a la estancia del pintor en Piedrahita.
		R. Van der Weyden	*El descendimiento*	Comparación de las mujeres del cuadro con las dos que asisten a un torturado en la interpretación azoriniana de un relato de José Somoza (*Artículos en prosa*, 1842) sobre un caso de tortura en Piedrahita.
11-IX-35	««¡Aprende, Belmonte!» Dos retiradas», *Ahora* (*Dicho y hecho*, 1957)	Tiziano		Alusión al paso que da Tiziano desde un período pictórico característico por la luminosidad dorada a una segunda etapa marcada por una suave plata oxidada.
		F. de Goya		Alusión comparativa entre el entrecejo y el nervio vigoroso de Antonio Vico y los del pintor.
1-XII-35	«Levante y Castilla», *La Prensa* (*La amada España*, 1967)	P. Berruguete	Cuadro en una capilla de una iglesia castellana	Artículo donde la reflexión sobre los distintos paisajes españoles se entrevera con las referencias a Pedro Berruguete, autor sobre el que Rafael Lainez Alcalá ha escrito *Pedro Berruguete, pintor de Castilla* (1935), y que aquí se asimila al ambiente espiritual castellano.
11-XII-35	«Horas en San Sebastián. Ingenio», *Ahora* (*Palabras al viento*, 1944; *OC*, VII)	F. Pradilla	*La rendición de Granada*	Reproducción del cuadro en un cromo que el cronista-viajero ve colgado en una habitación del Hotel de Londres, en San Sebastián.
18-XII-35	«El reinado de Alfonso XIII. Historia», *Ahora* (*Dicho y hecho*, 1957)	J. B. Martínez del Mazo		Alusión a un cuadro del pintor que se encuentra en el pasillo de una casa visitada por el narrador en una vieja ciudad española.

25-XII-35	«Animales, vegetales y plantas. Fábula», *Ahora* (*El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX; *Cada cosa en su sitio*, 1973)		Pinturas rupestres en las cuevas del Mediterraneo	Referencia a la aparición de la figura humana en dichas pinturas frente a la sola presencia de los animales en la pintura rupestre peninsular, como índice de una esencia espiritual distinta y relacionada con el paisaje.
29-XII-35	«Las antologías poéticas», *La Prensa* (*Ultramarinos*, 1966)	A. M.ª Esquivel	*Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*	Alusión a la reproducción del cuadro que aparece en la portada de *Las mil mejores poesías de la lengua castellana* de José Bergua (1935).
15-I-36	«Los cuatro gatos. Inspiración», *Ahora* (*El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX; *Dicho y hecho*, 1957)		Un viejo retrato	Cuadro que supuestamente encontraría Lope de Vega al recorrer la casa de una de las mujeres que frecuenta en Madrid, y a cuya visión habría unido la sensación producida por el lienzo, perfectamente integrado en su ambiente.
		H. Fantin-Latour V. Carducho	*Homenaje a Delacroix* *Supuesto retrato de Lope en la Muerte del venerable Odón de Novara*	Descripción de los rostros transfigurados de Lope de Vega y de Charles Baudelaire en sus retratos respectivos, en los que el escritor observa la expresión saciada y suavemente desdeñosa de quien alcanza la espiritualidad tras una vida entregada a su naturaleza sensual.
8-IV-36	«La corporeidad de lo abstracto. Domenchina», *Ahora* (*Dicho y hecho*, 1957)	P. Gauguin		Alusión a la estancia de Gauguin en Noa-Noa, donde también ha estado el poeta Saturio Bell para leer un libro sobre el pintor en el ambiente adecuado.
20-XII-36	«Las influencias literarias», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942; *Ultramarinos*, 1966)	Miguel Ángel		Mención, junto a Rodin, del pintor italiano como término de comparación respecto a la perfecta realización de un ser estético en la corriente de tiempo que atraviesa el arte popular.
10-VI-36	«Il viaggio felice», *Ahora* (*Cavilar y contar*, 1942; *OC*, VI)	Correggio	Figuras femeninas	Uso del referente pictórico como apoyo visual de la figura de las tres Beatrices que se presentan ante Leonardo de Fiorellini como sus prometidas.
1936	*La guerrilla*		Un cuadro que representa a las Ánimas	Cuadro que preside la cocina en que los personajes intentan emborrachar al coronel Leblond para asesinarlo.
24-I-37	«La experiencia del Louvre», *La*	E. Delacroix		

	Prensa (*Españoles en París*, 1939)	C. Corot D. Velázquez Escuela flamenca G. Romney J. Reynolds H. Raeburn Italianos (de los primitivos a S. Rosa) J. A. D. Ingres T. Chassériau G. Courbet L. da Vinci J. Constable T. Lawrence Rafael Rembrandt A. Mantegna Tiziano E. Manet	*La bañista de Valpinçon* *El R. P. Dominique Lacordaire* *Un entierro en Ornans* *San Juan Bautista* *San Juan Bautista-Baco* Paisajes *John Julius Angerstein y su mujer* *Retrato de Baltasar de Castiglione* *Retrato de un cardenal* *Betsabé en el baño con la carta de David* *El Parnaso* *El concierto campestre* *Olympia*	Artículo sobre las visitas azorinianas al Louvre y su deambular por el Museo.
26-IX-37	«En un palacio de Mansard (Parábola)», *La Prensa* (*En torno a José Hernández*, 1939; *OC*, V)	G. Reni	*La Aurora*	Reproducción con variantes del cuadro, que cuelga en la habitación que José Hernández ocupa en el palacio parisino de Juan de Rivadavia.
28-XI-37	«Cruz Varela rectifica. (Parábola)», *La Prensa* (*Contingencia en América*, 1948; *OC*, VII)	P. P. Rubens	*Las Parcas hilando el destino de la reina María de Médicis bajo la protección de Júpiter y Juno*	Comparación entre las parcas del cuadro y la Átropos joven según la ha conocido el poeta apócrifo Juan Cruz Varela.
		Rembrandt	*Cristo se revela a los peregrinos de Emaus*	Cuadro que Cruz Varela quiere llegar a ver

				antes de morir.
30-I-38	«Joaquín Víctor González», *La Prensa* (*Contingencia en América*, 1948; *OC*, VII)	P. Bril M. Hobbema J. van Ruisdael F. Collantes		Ejemplos de pintores en los que el paisaje se concibe, modernamente, como una infiltración de la personalidad del artista en la escena representada.
11-V-39	«La pitonisa de Coca», La Prensa (*Pensando en España*, 1940; *OC*, V)	E. Rosales	*Hamlet y Ofelia* (paradero desconocido)	Cuadro que viaja siempre con Laura, mujer a la que se atribuyen poderes de adivinación.
			La muerte de Lucrecia	Obra de Rosales que Laura aprecia por su color y su relieve, y tras la valoración de la cual afirma que el período artístico que se desarrolla en España entre los reinados de Isabel II y Alfonso XIII constituye el segundo siglo de oro del país.
1-X-39	«El pintor de España», *La Prensa* (*Pensando en España*, 1940; *OC*, V)	I. Zuloaga	*Autorretrato* *Casa del Obispado de Tarazona* *Alharracín* *Las brujas de San Millán* *El castillo de Cuéllar* *Paisaje de Calatayud*	Artículo sobre la vida de exiliado de Ignacio de Zuloaga en el Montmartre parisino, donde el pintor y Azorín han clarificado en la distancia su imagen de España, y donde a través del fantasma de Gonzalo Pacheco, descendiente del Rodrigo Pacheco retratado en la iglesia de Argamasilla, Azorín propone a Zuloaga que pinte una apoteosis cervantina.
3-XII-39	«El nuevo Madrid», *La Prensa*	E. Rosales R. Madrazo V. Palmaroli A. M.ª Esquivel	 Retratos de mujeres con mantillas Retratos de mujeres con mantillas Retratos de mujeres con mantillas	Mención de los retratos citados para proporcionar un referente icónico del uso de la mantilla entre las españolas.
28-I-40	«Al pie de la escalera», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942)	Rembrandt Rembrandt (atribuido actualmente a C. - D. van Renesse)	Apócrifo *La ronda de noche* *El buen samaritano*	Relato sobre Matías, amante de la pintura que halla, olvidado en el rellano de la escalera de una casa campesina, un Rembrandt que representa a los amigos de Job y que es pareja de *El buen samaritano*.
11-II-40	«En el Museo del Prado», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942)	Rembrandt H. Holbein E. Delacroix G. Courbet C. Corot	*Cristo se revela a los peregrinos de Emaús* *Erasmo*	Relato en el que se despliega el elogio de la depuración formal a través de un pintor apócrifo, Hilario Artaza, en el que la sobriedad estilística tiene su raíz más profunda en su ascético desasimiento del mundo.

		J. A. D. Ingres J.-F. Millet H. Regnault D. Velázquez J. Ribera L. da Vinci Rembrandt H. Artaza (apócrifo)	 *Las Meninas* *Isaac y Jacob* *El sueño de Jacob* 	
18-II-40	«Poeta sin nombre. (Autobiografía)», *La Prensa*	A. Mantegna J. Ribera Rembrandt J. M. W. Turner	*El Parnaso* *Santa María Egipcíaca* *San Anastasio (Estudioso leyendo)* *Filósofo meditando* *La estrella de la tarde*	Reproducciones de cuadros que el poeta dice haber tenido sobre su mesa conforme escribía a lo largo de toda su vida.
		F. de Zurbarán Tiziano Giorgione Correggio El Tintoretto		Síntesis de la impresión que sobre Azorín causa *La señora Cornelia* de Cervantes, remitiendo el ambiente del libro al de un cuadro de la pintura italiana.
14-IV-40	«Doña María de Molina», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942)	G. Salgado (apócrifo) F. Pradilla L. Vallés P. Cézanne	*María de Molina-Rosa Cancio* *Doña Juana «la Loca»* *Demencia de doña Juana de Castilla* Cuadros de la exposición del centenario del artista en el Grand Palais de París (1939)	Relato sobre un pintor apócrifo, Gaspar Salgado, que desea pintar un cuadro sobre María de Molina, para lo cual escoge de entre los pintores de historia, y bajo la influencia del principio depurador de Cézanne, a una modelo de su pueblo cuya historia personal equivale a la de la reina.
28-IV-40	«La visita aplazada», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942)	P. P. Rubens	*Las Parcas hilando el destino de la reina María de Médicis bajo la protección de Júpiter y Juno*	Relato en el que la figura de la Muerte está encarnada en la Átropos del cuadro de Rubens.
2-VI-40	«Días en Levante», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942)	G. Salgado		Relato sobre cómo el pintor apócrifo Gaspar Salgado va hasta Levante para pintar en soledad, pero debe abandonar la casa donde se

				aloja acuciado por la impresión que un cuarto misterioso provoca en su carácter hiperestési-co.
20-VI-40	«La continuidad histórica», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942)	G. Salgado		Relato sobre como Gaspar Salgado, pintor apócrifo, pierde en el exilio su sentido de la continuidad histórica y debe volver a Montejo para recuperar su creatividad al contacto con la tradición.
17-VIII-40	"Correo de Madrid", *Destino* (*Pa-sos quedos*, 1959)	I. Zuloaga P. Gauguin V. Van Gogh El Greco D. Velázquez	Retrato de Anchorena Retrato de la condesa de Velayos *Rafael Albaicín* Desnudo con pañolón amaranto	Artículo sobre la visita del escritor al estudio del pintor, donde el primero puede observar los cuadros citados, descritos y rememorados a causa de la impresión que han hecho en su sensibilidad.
25-VIII-40	«Hacia Valencia», *La Prensa*	El Greco Pintura flamenca Rafael B. de Prado P. Berruguete L. de Morales L. de Vargas J. de Juanes A. Mantegna P. Perugino G. Reni J. Ribera P. Orrente	 *San Sebastián* *Martirio de San Esteban* *San Sebastián* *San Sebastián* *San Sebastián mártir* *San Sebastián* *El martirio de San Sebastián*	Relato en el que el protagonista, Joaquín Mas-carat, tamiza su emotividad ante la vuelta a Valencia a través de la contemplación del *San Sebastián* de Juan de Juanes.

22-IX-40	«Caramanchel», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942)	Apócrifo		Cuento que pone en juego las tensiones entre palabra escrita y pintura mediante la historia de un pintor ciego que traspone su excelencia en el retrato pictórico a los retratos literarios, del que es paradigma la aproximación psicológica a Francisco Caramanchel, el criado que colaboró con cincuenta doblas al rescate de Miguel de Cervantes.
6-X-40	«Los mercados de España», *La Prensa*	D. Velázquez	*El bufón don Diego de Acedo, «el Primo»* *El bufón «Barbarroja», don Cristóbal de Castañeda y Pernía* *Pablo de Valladolid*	Evocación de los bufones, césares del mercado popular, a través de los retratados por los pintores.
		I. Zuloaga	*El enano Gregorio el botero*	
		J.-B. S. Chardin	Bodegones	Defensa de la depuración formal a través del modelo de los bodegones de los autores citados.
		E. Manet	Bodegones	
		P. Cézanne	Bodegones	
		Rembrandt	*El buey desollado*	
		L. E. Menéndez	Bodegones	
		B. E. Murillo	*La cocina de los ángeles*	
13-X-40	«Mariana Pardo», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942)	D. Velázquez		Simple mención del pintor como uno de los representantes de una época cultural y política de España.
24-XI-40	«Nauta en el Sena» (*Sintiendo a España*, 1942)	Impresionismo francés J. P. Renoir E. Degas A. Sisley Paisajismo español		Preferencias pictóricas de Paco Montes, protagonista del cuento que contempla en novelistas, poetas y pintores a una misma clase de creadores.
15-XII-40	«Los pintores», *La Prensa*	J. Mir	Paisajes	Pintor sobre el que en la fecha se está celebrando una exposición en el Salón Vilches.
		C. Lezcano	Paisajes	Pintor sobre el que anteriormente a la fecha del artículo se había celebrado una exposición en el Salón Vilches.

		C. Monet A. Sisley C. Pissarro J. P. Renoir	 Calle solitaria de una aldea con lejanías de prados verdes	Sensibilidad pictórica que ha impregnado al articulista durante su estancia en París.
		C. de Haes J. Van Ruysdael M. Hobbema P. Bril P. P. Rubens Rembrandt N. Poussin Tiziano C. Lorena M. Rico A. de Beruete J. Espina J. Ribera D. Velázquez	 *El molino de agua* *Paisaje con santa María de Cervelló* *El sueño de Jacob* Fondos paisajísticos de sus cuadros	Referencias que el articulista emplea en una amplia reflexión sobre la independencia del paisaje pictórico como fenómeno de la modernidad.
		J.-F. Millet F. Pacheco J. Martínez Leonardo J. Reynolds E. Fromentin E. Delacroix		Mención del interés que poseen los pintores que han escrito sobre su propia arte.
1940	*Pensando en España* (*OC*, V)	I. Zuloaga		Dedicatoria al pintor al frente de la obra.
4-II-41	«Teatro español», *Arriba* (*La farándula*, 1945; *OC,* VII)	E. Delacroix J. A. D. Ingres C. Corot	Obra de todos ellos y otros pintores modernos en el Salón de los Estados del Louvre	Comparación entre la forma en que el paso ante las pinturas modernas del Louvre prepara al espectador para comprender mejor las más antiguas y la propuesta azoriniana de oponer nuestro teatro clásico a la *Hedda Gabler* de

				Ibsen, la *Cándida* de Shaw y el *Enrique IV* de Pirandello para comprenderlo mejor.
30-III-41	«La puerta del Sol», *La Prensa* (*A voleo*, 1954, con el título de «La consabida puerta»)	F. Pradilla E. Rosales	*La rendición de Granada* *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*	Alusión a las reproducciones de dichas pinturas que pueden verse en los abanicos a la venta en las paragüerías de la plaza.
1-V-41	«Leer y leer», *Escorial* (*A voleo*, 1954)	L. da Vinci El Greco		Mención de los *Escritos sobre la pintura* y de la obra de Manuel B. Cossío sobre el Greco en una lista de 100 libros de lectura recomendada por el escritor.
11-V-41	«La capa de paja», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942)	Jusepe Ribera		Simple mención del pintor como uno de los representantes de la riqueza cultural de Játiva.
18-V-41	«Las tres fases», *La Prensa* (*Sintiendo a España*, 1942)	Gaspar Salgado		Relato cuyo protagonista, Gaspar Salgado, se enfrenta a la visión de sus dobles del pasado y el futuro, en una implícita reflexión sobre la existencia desasida del creador y su incierto destino.
		C. Sainz C. de Haes J. Mir D. de Regoyos A. de Beruete A.Lhardy J. Espina	*Cementerio en el Guadarrama*	Preferencias de Gaspar Salgado. Se alude aquí al magisterio de Haes, la locura de Sainz, la vocación febril de Mir, la elementalidad de Regoyos y la sencillez de Espina, cuyo *Cementerio en el Guadarrama* visto en una exposición por el protagonista, constituye para este un permanente influjo.
1-VI-41	«Ignacio Zuloaga», *Vértice*	El Greco D. Velázquez R. Casas J. Villegas J. de Echevarría I. de Zuloaga	 *Las Meninas* *El bufón don Diego de Acedo, «el Primo»* *El bufón «Barbarroja», don Cristóbal de Castañeda y Pernía* *Retrato de José Martínez Ruiz, 'Azorín'* *Retrato de Azorín* *Azorín* *Retrato de Azorín*	Artículo sobre Ignacio Zuloaga en el que se describe el estudio del pintor en Madrid, así como las sesiones durante las cuales se realizó el retrato de Azorín y los cuadros presentes en la exposición inaugurada el 20 de junio de 1941, de entre la que se destacan El Caudillo y

			Retrato de Valle-Inclán *Retrato ecuestre de la duquesa de Alba* *El violinista* *El alcázar de Toledo en llamas* Torero en un coso improvisado *La familia del pintor* *Autorretrato* *Retrato de la condesa Mathieu de Noailles* Un labriego Un desnudo *Francisco Franco* *El Ministro Presidente de la Junta política*	El Ministro Presidente de la Junta Política, de los que el articulista hace una amplio comentario.
8-VI-41	«Cervantes exagera», *La Prensa*	C. Monet J. Constable	*Remanso de Argenteuil* Cielos	Cuadros cuyas nubes aprecia el protagonista del relato, coleccionista de nubes.
30-VIII-41	«Los cuatro textos», *Destino* (*Sin perder los estribos*, 1958)	G. Courbet	*Un entierro en Ornans*	Alusión rememorativa al hilo de la lectura de un pasaje del *Libro de la oración* en que fray Luis de Granada, calificado como gran realista por el escritor, describe un entierro.
5-X-41	«Cuento a medio hacer», *Santo y Seña* (*Cuentos*, 1956)	Apócrifo Miguel Ángel Rafael		Cuento sobre el proceso creativo que tiene lugar en el escritor mientras posa para un pintor (trasunto de la experiencia azoriniana en el taller de Zuloaga) e imagina la historia de un artista mural.
25-XI-41	«Melancolía, poesía», *ABC*	S. Rusiñol	*Jardín abandonado del palacio de Viznar*	Breve descripción del cuadro como obra pictórica cuya melancolía ante el agotamiento social e histórico del país es equiparable a la de las obras finiseculares de Antonio Machado, Valle-Inclán, Baroja o Benavente.
1941	«Epílogo en dos tiempos», en Miguel Pérez Ferrero, *Pío Baroja en su rincón*	R. Baroja	*Retrato de Pío Baroja*	Somera descripción del retrato, a partir de la que surge el recuerdo del primer encuentro de Azorín con la obra barojiana.

1941	*Valencia*	«Aquí fue»		Grabado de un contemplador melancólico en una edición de *Las ruinas de Palmira*	Confrontación de la ausencia de ruinas en el campo valenciano ante el que el narrador despliega su memoria con la posibilidad de sentarse a meditar entre restos de una ciudad en la actitud del personaje del cuadro.
		«La eliminación»	P. Gauguin E. Degas P. Cézanne	 Cuadros de la exposición del centenario del artista en el Grand Palais de París (1939) *Los jugadores de cartas*	Mención de los pintores que el autor ha conocido en exposiciones parisinas, para acabar proponiendo a Cézanne como modelo de un estilo elíptico como el que el autor se propone para su prosa.
		«Luis Vives»		Retrato que aparece en la traducción de los *Diálogos* por Coret y Peris	Alusión comparativa entre el retrato del libro y el busto de Vives que preside el patio de la Universidad valenciana, a partir del que surge una evocación del personaje.
		«Aristocracia valenciana»	I. Pinazo F. Domingo Marqués	Retrato apócrifo de una mujer de avanzada edad *Retrato de don Francisco Romero Robledo* Retrato apócrifo de una mujer joven *Santa Clara*	Los dos cuadros apócrifos cuelgan de las paredes de la habitación en la que una aristócrata valenciana prepara su equipaje para partir a París. Los cuadros reconocibles funcionan como identificadores de los pintores reales que supuestamente han realizado los apócrifos del capítulo.
		«Llorente»	Rembrandt	*San Mateo y el ángel*	Referencia al cuadro de Rembrandt para caracterizar la figura del intelectual valenciano Teodoro Llorente Olivares.
		«Don Pepito Villalonga»	D. Velázquez J. Ribera	*Las Meninas* *El bufón don Diego de Acedo, «el Primo»* *El bufón «Barbarroja», don Cristóbal de Castañeda y Pernía* *Pablo de Valladolid* Filósofos	Referencias plásticas utilizadas en la caracterización de Pepito Villalonga, bufón valenciano de la época en que José Martínez Ruiz vivió en la capital levantina.
		«Joaquín Sorolla»	J. Sorolla J. Ribera E. Fromentin	Retrato de Azorín *Madre*	Valoración de la pintura sorolliana en cuanto certera interpretación del paisaje valenciano, junto a algunos apuntes biográficos sobre el contacto entre Azorín y el pintor.

		«Coquillat o la elegancia»	J. de Juanes	*Retrato de un caballero santiaguista*	Referencia pictórica ejemplificadota de la tradicional elegancia valenciana en el vestir.
		«Las calles»	J. Ruskin		Evocación del ideal primitivista y gremial del pintor desde el oculto patio de una casa valenciana en la que el escritor ha entrado.
		«El cuarto de costura»	E. Degas	*Las planchadoras*	Cuadro que cuelga en el cuarto de plancha y costura de Elena Viu , cuya sensibilidad queda retratada a través de esa elección pictórica.
		«Andrés Piquer»	Frenhofer P. Cézanne		Alusión a pintores (uno de ellos personaje balzaquiano) que, como los escritores, han experimentado la limitación de las posibilidades expresivas de su arte ante la realidad y han trabajado con ella.
		«Mariano Benlliure»	J. Benlliure J. Ribera		Comparación entre la figura del pintor J. Ribera y la del escultor M. Benlliure como modelos de fervor creativo.
1941	*Madrid*	«Llegada a Madrid»	J. Ribera		Mención de la técnica de adumbración que empleaba el pintor valenciano para asimilarla a la iluminación selectiva que la memoria del escritor opera sobre su llegada a Madrid.
		«Sagasta»	H. Regnault	*Juan Prim, 8 de octubre de 1868*	Cuadro cuya réplica cuelga en casa del doctor Francisco Huertos.
		«Las boterías»	I. Zuloaga	*El enano Gregorio el Botero*	Alusión al personaje de Zuloaga como representativo de los trabajadores del cuero.
		«Las boterías»	D. Velázquez		Alusión comparativa entre la descripción de los usos normativos en las tabernas según las Ordenanzas de Burgos de 1747 y el realismo velazqueño.
		«El paisaje»	C. Lorena Impresionismo francés C. de Haes D. de Regoyos	*Paisaje con santa María de Cervelló*	Análisis del paisaje literario creado por la generación del 98 desde la distinción entre el uso vicario del paisaje en la pintura anterior a la modernidad y la autonomía del género en el siglo XIX. Mención de Regoyos, al que se asimila Baroja, como pintor cuya obra suscribían los jóvenes escritores españoles de la época, y reivindicación de Carlos de Haes.

		«En el Museo del Prado»	J. Ribera El Greco	*Ixión* *Ticio*	Recuerdo de la influencia de la pintura en la generación de escritores de principios del XX. Descripción de las experiencias azorinianas en el Louvre y en el Prado. Explicación de la técnica de adumbración de Jusepe Ribera del que se ofrecen algunas notas biográficas. Comparación de la tarea del escritor en su cuarto con la del pintor en su taller. Asimilación final del proyecto creativo del Greco al de los escritores de principios del XX.
		«El color»	R. Baroja P. Ruiz Picasso El Greco I. Zuloaga J. Sorolla J. Ribera L. Casanova	Trabajos publicados en *Arte Joven* Piezas en el Prado Piezas en el Prado	Análisis de la sensibilidad estética inaugurada por los escritores de entre finales del XIX y principios del XX desde su atención a la traducción del color en literatura, así como desde su inmersión en una atmósfera intelectual signada por la pintura.
		«Luna en Toledo»	El Greco P. Berruguete	*El entierro del señor de Orgaz* Retratos del cardenal Tavera (pintados tras su muerte)	Dentro del recuerdo del viaje con Baroja a Toledo, definición de la identidad generacional del momento mediante la identificación emocional y artística con el ambiente de la ciudad y la obra del Greco.
		«Pío Baroja»	R. Baroja J.-F. Raffaelli	Litografías Retratos de los escritores del grupo, entre ellos los de Pío y Martínez Ruiz) Escenas de vecindarios y arrabales urbanos	Mención de Ricardo Baroja y comparación de los temas de su obra con los de Rafaelli.
		«El espejo del fondo»	A. Lhardy A. de Beruete J. Espina M. Rico	Paisajes de todos ellos	Mención de la obra de los cuatro pintores como adscribible a la tradición paisajística española.
		«Otra imagen	F. Pradilla		Mención de los lienzos de ambos que Castelar

		de Castelar»	A. Gisbert		tiene colgadas en una habitación de su casa.
1941	*Madrid*	«El sombrero de copa»	C. Lezcano	Caballero con sombrero de copa en una plaza de toros	Empleo del referente pictórico como refuerzo de la imagen de época.
			El Greco		Descripción de los hermanos Fuxá en la visita a la tumba de Larra como figuras propias del Greco.
		«Monjas de Toledo»	El Greco	Retrato de una mujer pálida y exangüe en el convento de Santo Domingo el Antiguo	Mención comparativa entre la espiritualidad de la obra del Greco y la de los conventos de monjas toledanos.
		«El momento y la sensación»	El Greco Tiziano M. Rico		Repaso a la fortuna crítica del Greco desde 1894 con el objeto de analizar sus aportaciones a la historia del arte y a la sensibilidad de la generación de principios del XX.
			I. Zuloaga D. de Regoyos S. Rusiñol P. de Uranga F. Bidal A. Guinea A. Guiard M. Losada F. López Alen V. Berrueta M. Utrillo D. Zuloaga		Firmantes del manifiesto a favor del impresionismo publicado en *Juventud* (30-XI-1901) con motivo de las críticas al movimiento pictórico por parte de José Benlliure.
			J. Sorolla		Único pintor que no firmó el manifiesto citado arriba, según Azorín por amistad con José Benlliure.
		«Los primitivos»	L. Menéndez Pintura de historia	Bodegones	Recurso al referente pictórico para reforzar la ambientación de una casa de pastores trazada por Gonzalo de Berceo, a cuya sencillez y espontaneidad se opone la retórica de la Restauración, representada, entre otros aspectos, a través de la pintura de historia.
			P. Cézanne		Comparación de la lucha de Berceo por imponerse en el canon literario a la del pintor.

		«Martín Rico»	M. Rico C. de Haes M. Hobbema P. Bril J. Constable C. Monet Ch. F. Daubigny C. Pissarro C. Troyon D. Velázquez A. Lhardy A. de Beruete J. Espina	Nubes de sus cuadros *San Antonio abad y San Pablo, primer ermitaño.*	Repaso a los integrantes del paisajismo pictórico que pueden ser tenidos en cuenta a la hora de analizar el cambio de siglo desde el punto de vista de los influjos estéticos no estrictamente literarios, como el wagnerismo musical y la pintura del momento.
		«Las palabras inusitadas»	D. de Regoyos I. Zuloaga		Alusión a Regoyos como pintor del grupo generacional, y mención del cuento «Los toros» (*Los pueblos*, 1905) que Azorín dedicara a Zuloaga.
		«La inactual»	M. Hobbema J. Van Ruysdael		Mención comparativa entre los paisajes de la obra literaria pardobazaniana y los de ambos pintores.
		«El cardenal Romo»	El Greco		Mención del Greco como una de las referencias estéticas que supuso para los escritores del cambio de siglo la comprensión de la tradición espiritual española a través de la modernidad.
				Retratos de prelados españoles en la *Guía del estado eclesiástico de España* de 1851	Descripción del retrato del cardenal don Judas José Romo Gamboa.
4-I-42	«Noa-Noa», *ABC*	P. Gauguin			Alusión al libro del pintor sobre Tahití, *Noa-Noa*, que el protagonista del cuento ha leído, y que lo ha lanzado a la ensoñación de viajar a una isla en el Pacífico.
16-I-42	«Otaití», *ABC* (*A voleo*, 1954)	P. Gauguin			Alusión a los cuadros tahitianos del pintor, cuya contemplación, junto a la lectura de relaciones de viaje de navegantes españoles, es punto de partida para una ensoñación escapis-

				ta.
18-I-42	«En el ensayo», *La Prensa*	Rafael P. P. Rubens D. Velázquez		Reproducciones de cuadros que se hallan en las paredes de una fastuosa sala en el teatro Cómico de Madrid.
22-III-42	«El recuerdo», *ABC*	I. Zuloaga		Cita de unas palabras del pintor acerca de la inutilidad del éxito, y que el protagonista del cuento ha convertido en su norma de vida.
27-III-42	«Los dos viajes», *ABC*	El Greco	*El caballero de la mano en el pecho*	Reelaboración del retrato en la persona del médico de Francisco de Quevedo, que para aliviar la opresión de su pecho coloca su mano abierta sobre él.
29-III-42	«Paseos por el campo, *La Prensa*	P. Bril J. Van Ruysdael M. Hobbema C. Lorena	 *Paisaje con santa María de Cervelló*	Pintores evocados ante la contemplación del paisaje alicantino durante el amanecer.
14-VI-42	«Correo de Madrid», *La Prensa*	D. Velázquez El Greco I. Zuloaga	*Las Meninas* *Españolas en el palco de la plaza de toros*	Artículo sobre la visita de Azorín a los estudios de Zuloaga y del escultor Sebastián Miranda en Madrid.
18-VII-42	«El enigma del arte», *Destino* (*Pintar como querer*, 1954)	Ch. F. Daubigny T. Gainsborough Canaletto E. Manet J. Ribera Rembrandt P. Gauguin		Relato en el que un pintor apócrifo en el que se reconocen rasgos de la experiencia parisina de Zuloaga y la tahitiana de Gauguin, se traslada a una isla del Pacífico en la que recupera un impulso creativo arraigado en una más pura visión de su tierra.
1-X-42	«El Caudillo», *ABC*	J. de Jáuregui J. K. Stieler	*Retrato de Miguel de Cervantes* *Johann Wolfgang von Goethe*	Cuadros que cuelgan en la sala donde tiene lugar una tertulia sobre el libro de Joaquín Arrarás, *Franco*.
4-X-42	«Las dos ventanas», *La Prensa*	Rembrandt J. Ribera		Mención de los dos pintores que más interesan al articulista en cuanto a captación de la luz.
15-XI-42	«¿Qué pasó después?», *Santo y Seña* (*Capricho*, 1943; *Cuentos*,	P. P. Rubens		Alusión a un cuadro del pintor que cuelga frente al escritorio del protagonista del cuento,

	1956)				y que representa uno de los últimos asideros a la vida material del hombre que se encuentra al borde de su renuncia.
22-XI-42	«El pintor y sus lienzos», *La Prensa*	R. Báñez (apócrifo) C. Sainz J. Ribera F. Pacheco		Alegorías de las estaciones y escenas quijotiles	Relato en que Ricardo Báñez, pintor apócrifo, que para pintar se retira a Toledo, donde contacta mejor con la espiritualidad española que alimenta sus cuadros.
1942	«Sincronismo de Larra» en Mariano José de Larra, *Artículos de costumbres* (*A vuelo*, 1954)	V. López L. Alenza A. M.ª Esquivel			Pintores aludidos en una descripción del ambiente cultural en el que vivió Larra.
	«Prólogo en sueños» en José Ortiz Echagüe, *España: pueblos y paisajes* (*A vuelo*, 1954)	J. Constable			Alusión a cómo el pintor habría encontrado toda clase de matices y nubes en el variado cielo de España.
	El escritor	«XII. Clemente Rodero»	Pintura española de paisaje S. Rusiñol	Jardines abandonados	Caracterización intelectual de Rodero dentro del espíritu finisecular, época en que la visión simbolista del paisaje español influyó en las letras.
		«XVII. Sigue la profundidad»	A. Saavedra J. de Jáuregui		Capítulo sobre la visita de Antonio Quiroga al estudio de un pintor. Al hilo de una reflexión sobre la influencia de la pintura en la creación literaria, alusión a los citados como ejemplo de autores que se dedicaron a ambos terrenos.
		«XX. A campo abierto»	El Greco		Pintor que forma parte de los referentes estéticos de Marta Mendoza, quien intercede en la reconciliación entre Antonio Quiroga y Luis Dávila.
		«XXIV. Modos de escribir»	J. Ribera El Greco	*San Pablo* Descendimiento	Cuadros que se encuentran en el despacho de Luis Dávila, y en los que Antonio Quiroga va posando alternativamente la mirada mientras conversa con el joven escritor.
10-I-43	«Estafeta de Madrid», *La Prensa*	F. Domingo Marqués			Mención de una exposición en Madrid sobre la pintura de la segunda mitad del XIX, en la que había llamado la atención del público la obra de Domingo Marqués.
		J. M.ª Sert G. Doré		*Evocaciones españolas* Ilustraciones para el *Quijote*	Mención de la exposición dedicada a José M.ª Sert, cuyas escenas de la vida española se equiparan, en cuanto a atmósfera fantástica, a las ilustraciones de Doré para el *Quijote*.

		Tres amigos del articulista, probablemente apócrifos		Pintores que han necesitado alimentar su inspiración acudiendo a paisajes completamente distintos a aquellos en los que han nacido.
30-I-43	«Rasgos de Jovellanos», *El Español* (*A voleo,* 1954)	F. de Goya H. Holbein	*Gaspar Melchor de Jovellanos* *Erasmo* *Erasmo de Rotterdam* Retratos de Goethe en su edad madura	Uso de los referentes pictóricos para evocar la figura de los escritores, aquejados por el drama personal de ser reclamados por fuerzas opuestas entre las que no es posible elegir.
6-III-43	«Nada de particular», *Destino* (*Pintar como querer*, 1954; *Pasos quedos*, 1959)	J. Espina A. Lhardy A. de Beruete J. P. Renoir J. M. W. Turner	Un paisaje *Cementerio del Guadarrama* Dos paisajes Un paisaje Un paisaje *La estrella de la tarde* *Tormenta de nieve*	Relato sobre un paisajista que, obsesionado con la *Tormenta de nieve* de Turner, acude a ver al médico.
27-V-43	«Marceliano Santamaría», *ABC* (*La cabeza de Castilla*, 1950; *Pintar como querer*, 1954; *OC*, IX)	M. Santamaría I. Zuloaga	Paisaje de la ciudad de Burgos *Se va ensanchando Castilla delante de mi caballo* Paisajes	Artículo sobre la obra pictórica de Marceliano Santamaría, a quien el articulista sitúa tanto arraigado en la tradición española como abierto a horizontes modernos.
6-VI-43	«Vázquez Díaz», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	D. Vázquez Díaz El Greco F. de Goya	Paisaje del Mediterráneo griego *El pintor Francisco Bayeu*	Artículo en que se describe el trabajo de Vázquez Díaz con el color en su paisaje del Mediterráneo griego, donde ha acertado a concentrar su pasión cromática en un delicado gris que domina el cuadro.
24-VII-43	«El idioma» *El Español* (*Sin perder los estribos*, 1958)	D. Velázquez Rembrandt	*San Antonio abad y San Pablo, primer ermitaño* *El buey desollado*	Alusiones a los cuadros respectivos como ejemplo de los diferentes alimentos considerados básicos según la cultura correspondiente.
3-VIII-43	«El hijo y la madre», *Destino* (*Pasos quedos*, 1959)	G. Courbet	*Un entierro en Ornans*	Cuadro ante el que el narrador dice haberse impresionado.
		A. Scheffer	*San Agustín y su madre, santa Mónica*	Cuadro a partir del cual se relata la historia de Pablo Suñol y su madre, que en algún momen-

				to aparecen en la misma pose de la pintura.
25-VIII-43	«Rafael Peregrino», *ABC* (*A voleo*, 1954)	I. Zuloaga		Alusión a la estancia del pintor en la parisina isla de San Luís.
28-VIII-43	«Su mejor obra», *Destino* (*Pintar como querer*, 1954)	V. Llorer (apócrifo) J. Constable W. Hogarth J. de Echevarría F. Pradilla F. Domingo Marqués J.-B. S. Chardin J. Reynolds Rembrandt (atribuido actualmente a C. - D. van Renesse) Rembrandt	*Doña Juana «la Loca»* *Santa Clara* *Lord Heathfield de Gibraltar* *El buen samaritano* *El buey desollado*	Relato en el que Vicente Llorer, pintor apócrifo, habla con un amigo de la insatisfacción que le produce su propia pintura, enumera sus gustos pictóricos y revela a su interlocutor que únicamente a su muerte podrán sus amigos contemplar sus cuadros.
2-IX-43	«Valencia», *ABC*	M. Ángel Rafael		Mención de los dos pintores como representativos de toda la efervescencia cultural que se produce en la Roma de su época.
18-IX-43	«El arte de la pintura», *Destino* (*Pintar como querer*, 1954; *Pasos quedos*, 1959)			Relato en el que dos interlocutores dialogan sobre la pintura concebida en su forma elemental como pintura de paredes.
31-X-43	«Sydenham», *ABC* (*Los médicos*, 1966)	Lawrence Rembrandt	*La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*	Alusión a la teoría del pintor inglés según la cual en el retrato únicamente debe preocupar el rasgo esencial que represente la personalidad del retratado. Rememoración del cuadro del Rembrandt a propósito del progreso gradual que se da en la observación médica de los síntomas.

16-X-43	«En el estudio», *Destino* (*Pintar como querer*, 1954; *Pasos quedos*, 1959)	C. Sautier (apócrifo) E. Delacroix G. Courbet P. Cézanne			Relato en el que Claudio Sautier, pintor apócrifo, habla en su taller con su amigo escritor, Pedro Sandoz, expresándole sus gustos pictóricos y su insatisfacción con la obra propia, mientras Sandoz lo ve trabajar febril e idea escribir una novela sobre Sautier, al modo en que Zola lo hizo con Cézanne.
24-XI-43	«Con los figureros», *ABC*	El Greco			Mención del pintor entre las referencias de Góngora, Mallarmé, Pasteur, el snob de Thackeray y el figurero de Gracián como seres movidos por una ilusión.
19-XII-43	«La sensación del mar», *ABC*	L. da Vinci			Mención de las notas del pintor sobre el color del mar en su *Tratado de la pintura*
1943	«Prólogo» a las *OC* de Ramón M.ª del Valle-Inclán	«II. El medio y el momento»	F. Pradilla A. Vera J. Moreno Carbonero		Alusión a algunos de los representantes de la pintura de historia para completar la descripción del ambiente estético en que surgió la obra de Valle.
		«III. El escritor»	J. Ponte (apócrifo)		Alusión al personaje pintor de «Eulalia» (*Corte de amor*) para citar un ejemplo del uso de los adjetivos en Valle-Inclán.
	El enfermo	«VIII. Lo inexpresable»	El Greco		Alusión al pintor, junto a Góngora, como dos de los creadores que pudieran ayudar a Víctor Albert a expresar la sensación que experimenta todas las mañanas de permanecer en un tiempo indefinido entre el día pasado y el día presente.
			Rembrandt	*El buen samaritano* (atribuido actualmente a C. - D. van Renesse)	Comparación entre el instante que dura la subida de los escalones en el cuadro y el lapso en que Enriqueta cruza ante el cuadro luminoso que abre una puerta al fondo de un pasillo de la casa.
		«XIX. Opoterapia»	El Greco		Alusión al pintor, junto al *Quijote* y a Góngora, como ejemplo de la necesidad de desvariar en arte.
		«XXII. Satorres»	M. Ángel		Mención del pintor para comparar su excepcionalidad con la de Fermín Satorres, bebedor empedernido al que no afecta la bebida.

	Capricho	«II. El director»	D. Velázquez M. Hobbema Impresionistas	Un cuadro Un paisaje Dos o tres lienzos	Cuadros que cuelgan en el despacho del director del periódico donde el autor propone un cuento al que cada colaborador habrá de inventarle un final.
		«X. El crítico de arte»	Rembrandt J. M. W. Turner	*El buen samaritano* (atribuido actualmente a C. - D. van Renesse) *Los peregrinos de Emaús* (actualmente atribuido a un discípulo del pintor) *Cristo se revela a los peregrinos de Emaús* *La ronda de noche* *La estrella de la tarde*	Obras y autores que recuerda el crítico al planteársele el problema de escoger la luz bajo la cual pintaría a los personajes del cuento propuesto por el autor.
			C. Corot G. Courbet		Autores citados en el capítulo para exponer las diferentes actitudes acerca del encuadre de la escena a pintar.
		«XVII. Reunión de personajes»	D. Velázquez M. Hobbema A. Renoir A. Sisley C. Pissarro	*Menipo* Una pradera y un riachuelo La entrada de una aldea Calle de paris Un pueblecito agreste	Especificación de los cuadros que cuelgan en el despacho del director del periódico.
		«XIX. Juana Larramendi (Autorretrato)»	D. de Regoyos	Cuatro o seis cuadros	Cuadros que cuelgan en la salita donde el personaje escribe su retrato.
		«XX. Lola Crespí (Autorretrato)»	F. Domingo Marqués	Retrato de la abuela materna de Lola Crespí (apócrifo)	Mención del supuesto retrato que Domingo Marqués hizo en París a Amparo, abuela de Lola.
			J. Febrer (apócrifo) El Greco		Mención del pintor cretense como el único al que concede valor artístico el joven Jaime Febrer, pintor que va a realizar el retrato de Lola Crespí.
		«XXIII. Haced lo que queráis»	Rembrandt	*El buey desollado*	Cuadro que el autor menciona como obra que ha influido en la creación del personaje del redactor jefe.

8-I-44	«La España poética», *El español*	F. Snyders	Paisajes vistos en el Prado y el Louvre	Mención comparativa entre los paisajes de Snyders vistos en el Louvre y la poesía de Francisco de la Torre.
22-I-44	«La cuestión Cézanne», *Destino* (*Pintar como querer*, 1954)	P. Cézanne		Artículo sobre *La Obra* de Zola en el que Azorín reflexiona sobre la necesidad del artista de adaptar su modo de vida a su propia visión escapando de la vulgaridad ambiente.
8-I-44	«La España poética», *El Español*	F. Snyders	Paisajes contemplados en el Louvre	Alusión a los paisajes del pintor para compararlos con los poemas de Francisco de la Torre.
30-I-44	«Benaventismo, barojismo», *ABC* (*Ante Baroja*, 1946)	G. Courbet	*Un entierro en Ornans*	Alusión a lo incomprensible del escándalo que público y crítica sintió ante el cuadro como término de comparación para el que se produjo en el estreno de *La comida de las fieras.*
5-III-44	«La Toledana», *La Prensa* (*Memorias inmemoriales*, 1946)	J. P. Renoir A. Sisley C. Pissarro C. Monet		Pintores cuyos cuadros cuelgan en casa de Edit Maqueda, admiradora de la pintura impresionista.
18-III-44	«Su retrato», *ABC* (*Con Cervantes*, 1947)	Anónimo I. Zuloaga	Supuesto retrato de Miguel de Cervantes	Artículo sobre el hallazgo de un supuesto retrato de Cervantes que, en opinión de Azorín, tiene por lo menos vida frente a los anteriores encontrados; pretexto a partir del cual se establecen una serie de paralelismos entre el escritor y Sagasta.
13-IV-44	«Cuatro pintores», *ABC* (*Con Cervantes*, 1947)	F. de Madrazo C. Plasencia A. Muñoz Degrain E. Sala Th. Lawrence		Pintores españoles a los que Azorín les encargaría el retrato de Cervantes, dándoles por consejo la teoría de Lawrence según la cual la clave del género del retrato radica en encontrar el rasgo característico del retratado.
22-IV-44	«El doctor Rubio», *Destino* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962; *Los médicos*, 1966)	Miguel Ángel Rembrandt	*La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*	En el curso de una breve reflexión sobre el arte de la cirugía, alusión al cuadro de Rembrandt, a partir del cual se ensaya una somera vivificación del maestro y se ofrece una breve valoración crítica de Eugène Fromentin.

17-VI-44	«Sensibilidad», *ABC*	I. Zuloaga M. Santa María D. Vázquez Díaz E. Degas	Las fachadas de unas casas de Vitoria, de Lerma, de Aranda de Duero o de Toledo Paisaje de la Bureba Interior de Castilla o de Andalucía (sin figuras) *Las planchadoras*	Partiendo de los referentes pictóricos citados como antimodelo, intento de construcción literaria de un interior cuyos rasgos descriptivos se hayan depurado tanto como para que no sugieran nada de un paisaje español específico y sin embargo evoquen una identidad española.
30-VII-44	«Un marido ideal», *La Prensa* (*Memorias inmemoriales*, 1946)	R. Ulccia		Personaje pintor que considera al protagonista del relato, Emilio Bances, una figura de interés pictórico.
30-VIII-44	«París», *ABC*	I. Zuloaga S. Rusiñol M. Utrillo El Greco		Mención de la estancia parisina de Zuloaga, Rusiñol y Utrillo durante la cual se alojaron en la isla de San Luis y descubrieron al Greco.
3-IX-44	«Museo Grevin», *ABC*	D. Velázquez Tiziano P. P. Rubens F. de Goya		Artículo que discute la conveniencia de permitir en el Museo del Prado la visita con espejos, que provoca en la visión de los cuadros un efecto de tercera dimensión.
13-IX-44	«Espejos», *ABC*	D. Velázquez P. Berruguete	*La rendición de Breda* *Las Meninas*	Intervención en el debate sobre la utilización de espejos para observar los cuadros en las visitas al Prado. Defensa de la inocuidad del método en virtud de una idea de progresión mimética entre la Naturaleza, el arte y el reflejo especular. Sugerencia de una posible animación de las figuras en los cuadros citados.
17-IX-44	«Ciencia», *ABC*			Intervención en el debate sobre la utilización de espejos para observar los cuadros en las visitas al Prado . Crítica negativa al uso de espejos en tanto que alteración de la mirada artística que el pintor ha introducido entre él y la realidad.
26-IX-44	«Metodología», *ABC*			Respuesta a Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, dentro del debate sobre la utilización de espejos para observar los cuadros en las visitas al Prado.
29-IX-44	«Discreto y atento», *La Prensa* (*Memorias inmemoriales*, 1946)	A. Geddes	*Jeremy Bentham*	Retrato que cuelga en el despacho del hogar de don Fructuoso Cencillo, admirador del pensa-

				dor inglés.
11-XI-44	«El Louvre y el Prado. La severidad del Prado, compendio de la severidad española», *El Español* (*Pintar como querer*, 1954)			Artículo que intenta dilucidar las diferencias culturales entre España y Francia a partir de la comparación entre el Prado y el Louvre.
6-XII-44	«Salones», *ABC*	A. Sánchez Coello F. Boucher H. Fragonard	Retrato de una madrileña con la mano apoyada en cadera Una parisiense en su tocador Una parisiense en su tocador	Recreación literaria de dos exquisitos salones —el primero español, el segundo francés— poblados de objetos artísticos.
10-XII-44	«La rara apuesta», *La Prensa* (*Cada cosa en su sitio*, 1973)	J. M. W. Turner	*La estrella de la tarde*	Reproducción del cuadro de Turner que cuelga en la habitación a la que el doctor Parker lleva al protagonista.
16-XII-44	«Átropos en el Louvre», *Destino* (*Pintar como querer*, 1954)	Rembrandt (atribuido actualmente a C. - D. van Renesse) Rembrandt M. Hobbema P. P. Rubens A. van Dyck	*El buen samaritano* *San Mateo y el ángel* *Betsabé en el baño con la carta de David* *El molino de agua* *Las Parcas hilando el destino de la reina María de Médicis bajo la protección de Júpiter y Juno*	Relato en el que el escritor protagonista se obsesiona con una actriz que encuentra en el Museo del Louvre, en la que le parece observar un asombroso parecido con la Átropos del cuadro de Rubens.
1944	*María Fontán*	C. Corot C. Lorena		Mención de las masas de color de ambos pintores como evocación que produce en María la vista del parque Monceau.
		É. Manet	*Torero muerto* Apócrifo	El apócrifo es la parte del *Torero muerto* desechada por Manet y supuestamente en manos de María.
7-I-45	«Los toros», *ABC* (*A voleo*, 1954)	F. de Goya	Aguafuertes dedicadas a la tauromaquia, entre ellos *Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza*	Uso del referente plástico para dar idea de los tiempos en que había carpinteros en las corridas de toros, así como una silla en el centro de la plaza desde la que se citaba al toro.

21-I-45	«La escenografía», ABC (*Estética y política literarias*, 1954; *OC*, IX)	G. Doré D. Urrabieta	*Ilustraciones al Quijote* Ilustraciones para *On the trail of don Quixote* (1896)	Alusión a los dos dibujantes para ejemplificar el contraste entre una ambientación idealista y una realista.
28-I-45	«El Madrid de Solana». *ABC* (*A vuelo*, 1954; *OC*, IX)	J. Gutiérrez Solana		Artículo sobre *Madrid* (1913 y 1918), en el que se exploran las posibles filiaciones del costumbrismo solanesco, y se equipara su realismo áspero al de la pintura del mismo autor.
2-III-45	«El retrato X», *ABC* (*Con permiso de los cervantistas*, 1948; *OC*, IX)	J. de Jáuregui Ángel Saavedra Victor Hugo	Supuesto retrato de Miguel de Cervantes Miniaturas Dibujos	Artículo sobre la autenticidad del supuesto retrato de Cervantes, atribuido a Juan de Jáuregui, que posee el marqués de Casa Torres.
22-IV-45	«La Peña del Cid», *La Prensa* (*Memorias inmemoriales*, 1946)	Pintura española del siglo XVII		Alusión a las puertas de cuarterones que aparecen en los cuadros de la época.
12-V-45	«Ése es Cervantes», *Destino* (*Pintar como querer*, 1954)	I. Zuloaga J. de Jáuregui	Supuesto retrato de Miguel de Cervantes	Artículo sobre el supuesto retrato de Cervantes por Juan de Jáuregui que posee el marqués de Casa Torres, a partir del cual Azorín imagina el momento moral del escritor en que debió de ser retratado por el pintor.
13-V-45	«Curso breve de amor», *La Prensa* (*Memorias inmemoriales*, 1946)	J. Constable D. Velázquez	Cielos	Mención de ambos pintores por parte de Felipe Briones en el último curso que el personaje imparte en su finca rústica ante unos pocos alumnos escogidos.
18-V-45	«Influencias», *ABC* (*Estética y política literarias*, 1954; *OC*, IX)	Penor		Mención del cuadro que provoca la muerte del protagonista en *Lo que ha de ser*, de Lope de Vega.
27-V-45	«La hechicera de Cuenca», *La Prensa* (*Memorias inmemoriales*, 1946)	A. de Beruete	*Las huertas (Cuenca)* *Vista de Cuenca* *Vista de Cuenca* *Vista de Cuenca*	Mención de los cuadros de Beruete que tienen por tema el paisaje de Cuenca.
29-VI-45	«Bilbao en gris», *ABC*	A. Durero M. Hobbema	*Melancolía I* *La avenidad de Middelharnis*	Alusión rememorativa a las dos piezas mientras el escritor se sienta al pie de un castillo en ruinas de la meseta castellana o de un río ribeteado de álamos, realidades paisajísticas con que se le confunden las obras de arte.

7-VII-45	«Andrea», ABC (*A voleo*, 1954; *OC*, IX)	Román		Alusión al tío de Andrea en *Nada* (1945) de Carmen Laforet.
17-VII-45	«Fisonomía», *ABC*	H. Holbein Rembrandt	*Erasmo* *San Mateo y el ángel* *Retrato del artista con caballete*	Alusión al retrato de Erasmo como ejemplo de retrato de escritor. Descripción de los cuadros de Rembrandt a la búsqueda de una razón moral para el acto de fruncir el ceño, teniendo en mente la elaboración de un personaje femenino que frunce la boca en una novela.
21-X-45	«Los squares de París», *La Prensa* (*Memorias inmemoriales*, 1946)	J. L. David	*M.ª Antonieta llevada a suplicio, sentada de perfil izquierdo*	Mención del apunte que tomó David de María Antonieta cuando era conducida a la guillotina, apunte evocado ante la plaza del Temple en que se levantaba la prisión donde la reina estuvo recluida ante de su ejecución.
6-XI-45	«Zuloaga», *ABC* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	I. Zuloaga H. Regnault E. Manet F. Pradilla E. Rosales U. Checa J. Casado del Alisal D. Velázquez S. Rusiñol El Greco	*Maurice Barrès ante Toledo* *Juan Prim, 8 de octubre de 1868* *Torero muerto* *Doña Juana «la Loca»* *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* *La invasión de los bárbaros*, reproducción en la p. 408 de la *Ilustración Ibérica* (25-VI-1887) *La campana de Huesca*	Artículo sobre las raíces estéticas de la obra zuloaguesca, entre el pesimismo decadentista francés y un realismo de tradición española, así como sobre las dificultades que dicha obra hubo de encontrar en España, donde entre finales del XIX y principios del XX todavía primaba el gusto fomentado por la pintura de historia.
10-XI-45	«La puerta cerrada», *Diario de Barcelona* (*Pasos quedos*, 1959)	J. P. Renoir C. Pissarro C. Monet A. Sisley	La plaza de la Magdalena con nieve	Relato sobre la relación ambivamente de un escritor con el cuadro de Sisley, que ha adquirido en una de sus visitas a la tienda de Durand-Ruel, en las que se detiene a contemplar los cuadros impresionistas expuestos en el escapa-

			E. Delacroix	*Mujeres de Argel*	rate.
18-XI-45	«El director del Museo», *La Prensa* (*Memorias inmemoriales*)		El Greco D. Velázquez Rembrandt P. P. Rubens Ch. F. Daubigny C. Troyon J. Whistler E. Delacroix	 Paisajes Encina centenaria *Composición en gris y negro* *Mujeres de Argel*	Cuento sobre don Epifanio, personaje que, en su perturbación mental, cree ser el director del Prado.
28-XII-45	«Una generación», *ABC* (*Estética y política literarias*, 1954; *OC*, IX)		Rembrandt	*La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*	Evocación del cuadro al considerar que Pedro Laín Entralgo disecciona toda una época en *La generación del 98* (1945).
1945	*Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (*OC*, VII)	«Álvarez Cienfuegos (1764-1809)»	M. Aguado		Diálogo entre el pintor apócrifo Martín Aguado y el poeta Nicasio Álvarez Cienfuegos acerca del puente entre tradición y modernidad que tiende el poeta destinado a convertirse en clásico.
		Aclaración del autor	J. Whistler	*Composición en gris y negro*	Paralelo entre la ordenación de *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* y la ordenación que según Azorín debiera establecerse en las obras del Prado, donde la inclusión de los pintores modernos —como en el Louvre— permitiría percibir su continuidad respecto a los antiguos.
		«Pío Baroja. Los compañeros»	D. Velázquez	*Las Meninas*	En el curso de las reflexiones sobre el modo en que cada escritor hace cristalizar su personalidad literaria en un momento histórico concreto y único, alusión al cuadro como ejemplo de obra irrepetible en la historia.

1945	*París*	«Las glorietas»	E. Delacroix	*Serie litográfica sobre Hamlet*	Alusión a la visita del estudio del pintor cerca de Saint Germain des Pres.
		«La Sorbona»	E. Delacroix	Frescos de la iglesia de Saint Sulpice: *La expulsión de Heliodoro del templo* *La lucha de Jacob con el ángel* (en particular) *San Miguel vencedor del demonio*	Recuerdo de los frescos de Delacroix a la vista de un melancólico personaje que lee Action française en la librería del mismo nombre. Descripción de los cuadros de Henri Martín que Azorín ve en la Facultad de Ciencias de la Sorbona.
			H. Martín	Dos cuadros de la Sorbona: rebaño guiado por viejo pastor y varios jóvenes junto al mar y entre los árboles escuchando a Anatole France	
		«En el Louvre»	B. E. Murillo	*La cocina de los ángeles*	Cita de algunos de los cuadros que Azorín pudo contemplar a lo largo de sus numerosas visitas al museo del Louvre.
			L. da Vinci	*La Gioconda*	
			Rembrant (atribuido actualmente a C. = D. van Renesse)	*El buen samaritano*	
			Rembrandt	*El buey desollado* *Betsabé en el baño con la carta de David* *San Mateo y el ángel* *Los peregrinos de Emaús* (actualmente atribuido a un discípulo del pintor) *Cristo se revela a los peregrinos de Emaús*	
			M. Hobbema	*El molino de agua*	
			P. P. Rubens	*Las Parcas hilando el destino de la reina María de Médicis bajo la protección de Júpiter y Juno*	
			Tiziano	*Los peregrinos de Emaús*	
			El Veronés	*Los peregrinos de Emaús*	
		«Gustavo Eiffel»	J. F. Millet	*Las espigadoras*	Cita de la crítica negativa que Huysmans hace al pintor.
		«Arte sutorio»	L. da Vinci		Cita de la teoría de Leonardo acerca de la co-

					herencia con que la Naturaleza desarrolla sus formas según una ley inalterable
		«Baroja en el colegio»	Serie litográfica sobre Hamlet		Alusión a la visita del estudio de Delacroix, que el escritor juzga adecuado como morada para Pío Baroja.
		«Brigitte Reynaud»	K. van Dongen E. Vuillard G. Bellini L. da Vinci H. Martin	 Cuadro en la Sorbona que muestra a varios jóvenes junto al mar y entre los árboles escuchando a Anatole France	Cita de los cuadros y las reproducciones fotográficas que colgarían en las paredes de la casa de Brigitte Reynaud, protagonista de *La belle angevine*, de Donnay y Rivoire. Cita del retrato de France para aludir a la ternura irónica con que el escritor enfrentaría el candor de la muchacha.
		«En la calle de Richelieu»	E. Degas Th. Rousseau	*Las planchadoras* y obras del Louvre Planchadora pintada también por Degas	Rememoración de las planchadoras pintadas por Degas, lo mejor de cuya obra ha visto Azorín en la exposición de la Orangerie (1937). Alusión a la reproducción de un Degas-Rousseau que aparece en el *Manual práctico del planchado, por el planchador Julián Sanz y Macario.*
		«La Galerie Marchande»	H. Daumier	Dibujos sobre el mundo judicial	Cita del dibujante en un intento de rastrear los rasgos íntimos del mundo humano de la jurisprudencia.
		«Zuloaga»	I. Zuloaga	Última etapa pictórica	Repaso a las dos estancias del pintor en París, así como a su evolución y a los vaivenes que experimentó la opinión de Azorín sobre Zuloaga.
		«La noche»	A. Sisley J. P. Renoir	Vista de los bulevares Entrada a una aldea	Cita y breve descripción de dos de los cuadros que pueden verse en el escaparate de la galería de Durand-Ruel.
		«Tupinambo»	El Greco		Cita de las opiniones diagnósticas que Ramón y Cajal sostiene sobre el pintor en *El mundo visto a los ochenta años.*
		«Compatriotas. Zuazo»	V. Hugo	Dibujos	Alusión a la obra gráfica del poeta y a los estudios que le han dedicado Raymond Scholier y Louis Barthou.

13-I-46	«Ignacio Zuloaga», *La Prensa*	I. Zuloaga D. Velázquez E. Manet	*Lola de Valencia*	Artículo escrito con motivo de la muerte de Zuloaga, en el que se hace una descripción de su último estudio en Madrid, así como de sus retiros al Campo de Criptana y la evolución de la fortuna crítica de su obra.
2-II-46	«Las manzanas de Atalanta», *ABC* (*Memorias inmemoriales*, 1946)	I. Zuloaga		Relato construido a partir de un bodegón que Zuloaga regala a Sebastián Miranda.
3-II-46	«La vida perfecta», *La Prensa*	El Greco I. Zuloaga S. Rusiñol M. Utrillo		Relato protagonizado por Wedasto Chies, apasionado de la pintura que a pesar de su riqueza vive austeramente, y que comenta con brevedad el papel que los noventayochistas, tras las intervenciones de los pintores de la órbita catalana, tuvieron en la difusión del Greco.
26-II-46	«Poesía, Naturaleza», *ABC* (*Estética y política literarias*, 1954; *OC*, IX)	L. da Vinci	*San Juan Bautista* *San Juan Bautista-Baco*	Comentario sobre la contradicción entre la complejidad que sugierien algunas obras de Leonardo, como las citadas, y la sencillez que el pintor atribuye a la Naturaleza en sus teorías.
29-III-46	«Con Goya un momento», *ABC*	D. Velázquez El Greco T. Lawrence F. de Goya	*Caprichos. Dios la perdone, y era su madre* *Caprichos. El amor y la muerte* *La maja desnuda* *Gaspar Melchor de Jovellanos* *El 3 de mayo en Madrid o Los fusilamientos* Retratos de la reina M.ª Luisa Retratos de Carlos IV *La Junta General de la Real Compañía de Filipinas*	Artículo sobre Francisco de Goya, al que se le atribuye una capacidad visionaria que le hace construir en su obra una atmósfera aparte cuyos personajes están contemplados a partes iguales desde la compasión y el feroz desdén.
14-IV-46	«El retrato de Cervantes», *La Prensa* (*Con Cervantes*, 1947)	El Greco J. de Jáuregui	Supuesto retrato de Miguel de Cervantes Grabado de un caballero	Artículo en torno al supuesto retrato de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui y propiedad del marqués de Casa Torres.
12-V-46	«Nota sobre Jovellanos», *ABC* (*A voleo*, 1954; *OC*, IX)	R. Mengs D. Velázquez J. Ribera		Alusión a las opiniones que sobre los citados pintores vierte Jovellanos en el *Elogio de don Ventura Rodríguez* (1790) y en *Historia y des-*

		El Greco F. de Goya		*tino de las Bellas Artes en España. Oración pronunciada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1840).
14-V-46	«Homero en España», *ABC* (*La cabeza de Castilla*, 1950; *OC*, IX)	El Greco		Alusión al posible desembarco del pintor en Valencia.
9-VI-46	«Los retratos», *ABC* (*Con permiso de los cervantistas*, 1948, *OC*, IX)	H. Holbein J. H. W. Tichsbein A. Scheffer	Grabados y pinturas sobre *Don Quijote* reproducidas en la *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote* de Juan Givanel Mas y Gaziel (1946) *Erasmo* *Goethe en la campiña romana* *San Agustín y su madre, santa Mónica* Retrato de santa Teresa	Especulación acerca de si Miguel de Cervantes llegó o no a retratarse, así como sobre la distancia que podría ir de la visión del pintor a la que el lector se ha hecho del escritor. Reflexión en torno al salto simbólico que hace que el retrato de un determinado personaje se convierta en arquetipo de una determinada condición humana.
15-X-46	«Santa Teresa todos los días», *ABC* (*A voleo*, 1954)	J. Ribera F. Zurbarán D. Velázquez El Greco		Evocación de la idea de Ernest Renán sobre san Ignacio de Loyola como un santo propio de Ribera o Zurbarán, lo que sirve a Azorín para relaciona a santa Teresa con Velázquez y a santo Domingo de Guzmán con el Greco.
26-XI-46	«Larra en París», *ABC*	D. Velázquez	*La rendición de Breda*	Alusión a la figura de Ambrosio Spínola.
		El Greco		Mención de Theotocopoulos como sintonizador privilegiado del alma española.
		C. de Haes		Indicación de la procedencia extranjera de un pintor que ha captado hondamente el paisaje español.
30-XI-46	«Burgos», *ABC* (*La cabeza de Castilla*, 1950; OC, IX)	Giampietrino L. da Vinci El Greco	*La Magdalena con los brazos cruzados sobre el pecho* *El entierro del señor de Orgaz*	Alusión a la melancolía que caracteriza al cuadro de Giampietrino, descrito según Jacob Burckhardt y bajo cuya irradiación estética se encontraría la ciudad de Burgos, como Toledo lo estaría bajo la de *El entierro*.
1946	«Aproximación a Maragall», en Juan Maragall, *Los vivos y los muertos* (*A voleo*, 1954)	J. Constable	Cielos aborregados	Uso del referente plástico para caracterizar el cielo del paisaje bajo el cual se evoca la figura de Jane Welsh, esposa de Thomas Carlyle.
		S. Rusiñol	Jardines	Alusión a la serie pictórica de Rusiñol como uno de los muchos contextos culturales entre

					los que se desarrolló la vida de Joan Maragall.
		Impresionismo			Alusión al papel fundamental que desempeñó Cataluña en la entrada del impresionismo en España.
		M. Urgell		Cementerios	Alusión a la obra de Urgell como uno de los muchos contextos culturales entre los que se desarrolló la vida de Joan Maragall.
		F. Pradilla J. Casado del Alisal E. Sala		*La rendición de Granada* *La campana de Huesca* *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)*	Alusión a la pintura de historia como uno de los muchos contextos culturales entre los que se desarrolló la vida de Joan Maragall.
1946	*Memorias inmemoriales*	«Lo antiguo y lo moderno»	El Greco J. P. Renoir L. da Vinci		Alusión a la preferencia de X por la modernidad en pintura, a la que asocia la recuperación del Greco de la que fue propulsor, así como su gusto por el impresionismo y su deseo de tener un paisaje de Renoir en su habitación.
			Rembrandt	*San Mateo y el ángel*	Somera descripción del cuadro, con cuyo protagonista se siente identificado X.
		«Carpintería, alfarería»	Miguel Ángel		Término de comparación respecto a la perfecta realización de un ser estético en la corriente de tiempo que atraviesa el arte popular.
		«Caricas»	E. Delacroix	Serie litográfica sobre Hamlet	Asimilación entre la gravedad reconcentrada del personaje descrito y alguna de las ilustraciones que Delacroix preparó para *Hamlet*.
		«Queche»	D. Velázquez I. Zuloaga	*Las Meninas* *El bufón don Diego de Acedo, «el Primo»* *El Niño de Vallecas* *El enano Gregorio el botero*	Comparación entre el personaje cuyo nombre titula el artículo y la Mari Bárbola velazqueña, así como con otros bufones de Velázquez y con el personaje zuloaguesco.

		«Iconografía»	R. Baroja	*Retrato de José Martínez Ruiz*	Consideraciones sobre algunos de los retratos que se le han hecho al escritor, dentro de una reflexión global sobre la naturaleza del retrato pictórico.
			R. Casas	*Retrato de José Martínez Ruiz, 'Azorín'*	
			J. Villegas	Retrato de Azorín	
			J. Sorolla	Retrato de Azorín	
			J. Echevarría	*Azorín*	
			I. Zuloaga	*Retrato de Azorín*	
			D. Vázquez Díaz	*Azorín*	
			T. Lawrence	*John Julius Angerstein y su mujer*	
		«Los zoótitos»	L. da Vinci		Alusión a la teoría leonardesca según la cual la Naturaleza no rompe sus leyes.
		«La pintura»	J. Constable L. Casanova J. López Tomás V. Bañuls L. Pérez Bueno Desconocido de Mallorca		En torno al influjo que la pintura y los pintores han ejercido en la psicología azoriniana.
			A. Parrilla	Paisajes y bodegones *Paisaje*	
		«Zuloaga»	I. Zuloaga	Retrato de Azorín	Artículo sobre la naturaleza de la obra zuloaguesca, concebida como fracaso de la sensualidad transmutado en ascetismo.
			D. Vázquez Díaz	*Azorín*	
			Rembrandt J. Ribera F. de Zurbarán		
		«Vázquez Díaz»	D. Vázquez	*Retrato de Zuloaga*	Sobre la naturaleza de la obra pictórica de Da-

			Díaz F. de Goya I. Zuloaga	*Azorín* *Poema del Descubrimiento* en el Monasterio de Santa María de la Rábida *El pintor Francisco Bayeu*	niel Vázquez Díaz.
		«Marceliano Santa María»	M. Santa María I. Zuloaga D. Velásquez J. Sorolla	Paisajes de Burgos	Sobre la naturaleza de la pintura de Santa María, y de la ocasión en que el pintor acompañó a Auguste Rodin durante su estancia en España.
		«Ramón, sencillamente»	Rembrandt	*La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp.*	Referencia a la actitud de pasmo que el cirujano del cuadro parece mostrar frente al cadáver.
		«Una actitud expectante»	El Greco P. P. Rubens Rembrandt (atribuido actualmente a C. - D. van Renesse)	Obras expuestas en la sala Médicis del Louvre *El buen samaritano*	Comentario sobre el cambio de gusto pictórico que X ha experimentado a lo largo del tiempo, así como sobre su extrañeza de que se hable de barroquismo para caracterizar al pintor.
1-I-47	«Vida nueva», *ABC*	P. P. Rubens El Greco			Alusión a un cuadro de Rubens que, adquirido a cambio de un Greco, cuelga en el despacho de Pepe Gironés y comunica a la casa del personaje su sentido de la exuberancia vital.
2-I-47	«Obras de tesis», *Diario de Barcelona* (*Ante las candilejas*, 1947; *OC*, IX)	Penor		Retrato del príncipe Alejandro con el pie sobre la cabeza de un león	Alusión al cuadro que provoca la muerte del protagonista en la comedia *Lo que ha de ser* de Lope de Vega.
22-I-47	«Don José Castro y Serrano», *ABC* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	J. González Bande C. Sáinz V. Manzano E. Zamacois J. L. E. Meissonier L. Ruipérez Bolt			Mención de los pintores que José Castro y Serrano retrata en sus *Cuadros contemporáneos* de 1871, cuyos elogios resultan exagerados a la altura de 1947.

		M. García «Hispaleto» V. Bécquer		
7-I-47	«La corregidora», *ABC*	L. da Vinci	Sonrisa de sus figuras enigmáticas	Uso del referente pictórico para evocar la sonrisa de la corregidora de *El sombrero de tres picos* a través de los retratos de Leonardo.
22-V-47	«La vida en el campo», *ABC* (*Con permiso de los cervantistas*, 1948; *OC*, IX)	D. Teniers el Joven	Un tipo masculino	Cita de los periodistas Julio de Vargas y José Lázaro en la que comparan a Miguel Ferrero, médico de Ramón de Campoamor, con un tipo del pintor.
18-VI-47	«Cervantes y la vejez», *ABC* (*Con permiso de los cervantistas*, 1948; *OC*, IX)	P. Gauguin	Un cuadro de Bretaña cuyo mar es comparable al que describe Cervantes en el *Viaje al Parnaso*	Alusión comparativa entre la sensación experimentada por el escritor ante la descripción cervantina del mar en el *Viaje al Parnaso* y la visión del mar en el cuadro del pintor.
22-VI-47	«Cervantes, moderador», *ABC* (*Con permiso de los cervantistas*, 1948; *OC*, IX)	B. E. Murillo	*La cocina de los ángeles*	Breve écfrasis del cuadro como ejemplo de mezcla entre realidad e idealidad comparable a la que es característica de la obra cervantina.
21-VIII-47	«La mano del cardenal», ABC (*Con permiso de los cervantistas*, 1948; *OC*, IX)	El Greco H. Holbein	*Cardenal Fernando Niño de Guevara* *Erasmo*	Breve écfrasis del retrato , protector de Cervantes y otros escritores, la descripción de cuyas manos suscita el recuerdo de las manos en los retratos del Greco y de Hans Holbein.
1-XI-47	«Antonio Pérez», *ABC*	E. Delacroix	*Cristo en agonía en el huerto de los olivos*	A propósito del libro de Gregorio Marañón sobre Antonio Pérez, mención de la iglesia de San Pablo de París, donde se halla el cuadro aludido.
4-XI-47	«La corriente», *ABC*	E. Rosales	*Presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V en Yuste*	Alusión comparativa entre *Antonio Pérez* de Gregorio Marañón, *Realidad* de Galdós y el cuadro de Rosales como muestras de la capacidad de la obra de arte para crear una atmósfera. Empleo de la figura de don Juan adolescente en el cuadro para evocar al personaje del libro de Marañón.
10-XII-47	«El actor en el Museo», *ABC*	Tiziano P. P. Rubens G. Dow W. Hogarth J. Ribera D. Velázquez		Artículo sobre la conveniencia de que los actores construyan sus personajes históricos estudiando la gestualidad, la psicología y el espíritu recogidos en los retratos del Prado.

20-XII-47	«El paisaje», *Destino* (*Pasos quedos*, 1959)	J. M. W. Turner P. Bril	*La estrella de la tarde*	
10-III-48	«La estatua del Cid», ABC (*La cabeza de Castilla*, 1950; *OC*, IX)	J. L. Pellicer i Fenyé	Ilustraciones a *La leyenda del Cid* de José Zorrilla (Barcelona, Montaner y Simón, 1882)	Breve écfrasis del retrato del Cid que aparece en la portada del libro, cuya actitud de espera sirve a Azorín para un comentario de la psicología prudente y reflexiva de que da muestra el personaje en el *Cantar de Mio Cid*.
9-V-48	«Teodoro Llorente. La casa y el hombre», *ABC* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	D. Velázquez		Mención del pintor como indicio de la clase de sensibilidad que podría poseer quien tuviese una reproducción de su pintura en su casa.
30-VI-48	«María de Zayas», *ABC*	J. de Valdés Leal		Alusión al realismo estético del pintor para caracterizar el de la escritora.
22-VII-48	«La vida es sueño», *ABC*	J. M. W. Turner	*La estrella de la tarde*	Equiparación entre el paisaje turneriano y aquel por el que discurre un Segismundo completamente ensimismado.
15-VIII-48	«Jardines de París», *ABC*	P. P. Rubens		Alusión comparativa entre el retrato histórico de Eugenia de Guzmán por Castelar en su *Napoleón III* (1872) y el modo de retratar de Rubens.
29-VIII-48	«La barca», *ABC*	E. Delacroix T. Chasseriau H. Regnault J. A. D. Ingres C. Corot T.. Rousseau C. Troyon M. Barshkirtseff D. Velázquez I. Zuloaga	*El naufragio de don Juan* *El R. P. Dominique Lacordaire* *Juan Prim, 8 de octubre de 1868*	Uso de los ejemplos de Delacroix ante el *Don Juan* de Byron y de Barshkirsteff ante Velázquez para abonar la reflexión sobre el modo en que cada poeta siente a otros cuando los traduce.
31-VIII-48	«La memoria», *ABC*	J. Ribera	*El sentido del tacto* (retrato del escultor Giovanni Francesco Gonnelli, el ciego de Gambassi)	Alusión al comentario de Georges Pillement en su libro *Ribera* (1929) sobre el cuadro aludido como símbolo del artista en la búsqueda a ciegas de las formas intuidas.

17-X-48	«La transición», *ABC*	Ch. Yriarte			Descripción las correrías en Chatou durante el año de 1860, de Pedro Antonio de Alarcón y su amigo, escritor, pintor francés y autor de un libro sobre Goya.
13-XI-48	«Tertulia en Burgos», *ABC* (*La cabeza de Castilla*, 1950; *OC*, IX)	El Greco			Alusión a cómo la sensación de Toledo se halla bajo el influjo de las visiones sobrenaturales del pintor.
29-XII-48	«Teatro sucinto», *ABC*	I. Zuloaga Rembrandt (actualmente atribuido a C. - D. van Renesse) Rembrandt		*El buen samaritano* *La ronda de noche* *Los peregrinos de Emaús* (actualmente atribuido a un discípulo del pintor) *Cristo se revela a los peregrinos de Emaús* *El buey desollado*	Recomendación de la obra de Rembrandt —el colorido de cuyo *Buey desollado* admiraba Zuloaga— como modelo de estudio de los efectos de luz para los escenógrafos.
1948	*Con permiso de los cervantistas*	«Quijotismo»	J. Pantoja de la Cruz A. Sánchez Coello D. Velázquez J. Ribera B. E. Murillo El Greco H. Regnault	Caricaturas de don Quijote Caballeros retratados en sus cuadros *Juan Prim, 8 de octubre de 1868*	Especulación sobre cuál sería el pintor más a propósito para retratar a don Quijote; la elección del Greco se fundamenta en su capacidad para pintar la idealidad en el rostro de sus retratados.
		«Las cosas en Cervantes»	Rembrandt	*El buey desollado*	Alusión al cuadro, ejemplo de acercamiento del artista a la realidad, tras haber examinado el mismo asunto en la obra cervantina.
		«Una lectura»	El Greco M. Ángel P. Berruguete Giampietrino	*La Magdalena con los brazos cruzados so-*	Reflexión acerca del ambiente ideal para el tipo de sensibilidad que suscita la lectura del *Quijote*, atmósfera que el escritor encuentra en la catedral de Burgos, donde el cuadro citado constituye el polo de la idealidad.

			bre el pecho	
30-I-49	«Entre dos luces», *La Prensa*	G. Reni J. M. W. Turner	*La Aurora* *La estrella de la tarde*	Mención de los dos cuadros como referente pictórico de los dos momentos entre los que vive el personaje de relato, Joaquín Chíes.
4-III-49	«Alejandro Oliván», *ABC* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	Prerrafaelismo El Greco		Comentario sobre la función que el krausismo ha cumplido en el estudio de la corriente prerrafaelita, así como en la recuperación del Greco.
22-III-49	«El paisaje», *ABC*	I. Zuloaga	*Tipo de Segovia* Paisaje de la Bureba (propiedad del doctor Amoedo, París)	Mención de los cuadros de Zuloaga en que se capta un paisaje castellano, cuyos rasgos contrastan con un paisaje levantino caracterizado por una sutil graduación de grises que Azorín dice haber propuesto como proyecto pictórico al artista vasco.
		P. Ruiz	Tierra desnuda y parda de La Mancha	Alusión a la intervención del pintor en el curso de la difícil y progresiva apreciación estética del paisaje manchego.
7-IV-49	«Samaniego», *ABC*	I. Zuloaga	Cúmulos de algunos paisajes	Alusión al dramatismo de los cúmulos nubosos pintados por Zuloaga en sus paisajes castellanos.
4-V-49	«La perfección», *ABC*	I. Zuloaga D. Velázquez		Comentarios sobre la paradójica opinión zuloaguesca en torno a Velázquez, a quien Zuloaga restaba capacidad de influjo por su excesiva perfección, a pesar de ser de Velázquez la única reproducción que colgaba en las paredes del estudio zuloaguesco de París.
		R. Bonheur	Obras cuya temática es el mundo animal	Mención de la obra de la pintura francesa como un ejemplo del artista que toma el mundo animal como tema.
6-V-49	«Una entrevista», *ABC*	P. P. Rubens	Obras expuestas en la sala Médicis del Louvre	Alusión al decorativismo de la obra de Rubens expuesta en la sala Médicis del Louvre, en un intento de caracterizar una actitud opuesta a la defendida por Cautelar en relación a un teatro escenográficamente depurado y atenido al texto.

7-VIII-49	«En Toledo», *ABC* (*El Pasado*, 1955)	Rafael		Mención de la muerte del pintor como uno de los acontecimientos que suceden en Europa 1520, mientras en España acaso Lázaro de Tormes da un paseo por Toledo hasta el río.
4-IX-49	«Menéndez y Pelayo», *ABC* (*Varios hombres y algunas mujeres*, 1962)	J.-L. David		Mención de la vuelta al clasicismo griego que supone la obra del pintor.
3-XII-49	«El número siete», *ABC* (*El Pasado*, 1955)	El Greco Rembrandt		Mención del cambio de preferencias del autor en materia de pintura (del Greco a Rembrandt).
8-I-50	«O'Donnell», *ABC* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	F. de Goya		Alusión a Charles Yriarte, autor de *Goya. Sa vie, son oeuvre* (1867), como testigo de la batalla de Tetuán.
8-I-50	«Salvador Dalí», *La Prensa*	El Bosco Brueghel *el Viejo* El Greco F. de Goya P. P. Rubens	*Caprichos* *Las Parcas hilando el destino de la reina María de Médicis bajo la protección de Júpiter y Juno*	Artículo sobre la representación de *La vida es sueño* con escenografía de Salvador Dalí.
7-II-50	«Machado en su sitio», *ABC* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	El Greco J. Mir I. Zuloaga D. de Regoyos P. Picasso Pintura de historia		Mención de los pintores respecto a los cuales siente afinidad la generación literaria que escribe en el mismo contexto cultural que Antonio Machado.
15-III-50	«Emilio Ferrari», *ABC* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	Pintura de historia		Alusión a la pintura de historia como uno de los ingredientes que junto al parlamentarismo, a la oratoria y a la poesía de Núñez de Arce formaron el ambiente espiritual del XIX
21-V-50	«En el obrador», *La Prensa*	M. Rico	Vistas del Guadarrama	Pintor del que cuelga un cuadro en el obrador de la protagonista de la escena, Clara Sirvent.

		F. de Zurbarán	Cartujos	Evocación de los pliegues de los hábitos pintados por Zurbarán ante la visión de la lana en el obrador de Clara Sirvent.
10-III-50	«Misterio en Toledo», *ABC* (*El Pasado*, 1950)	El Greco I. Zuloaga	Cielos de Toledo en ambos autores	Mención de los cielos que pintan ambos artistas para proporcionar una imagen plástica del dominio del cielo en el paisaje toledano, a su vez trasunto de la intensa espiritualidad que constituye la esencia de la ciudad.
17-IV-50	«La plástica de un siglo», ABC (*El efímero cine*, 1955)	F. de Madrazo	*Duquesa de Medina de las Torres*	Alusión al retrato como referencia visual del peinado femenino prototípico del romanticismo.
12-VII-50	«La ciudad muerta», *ABC* (*El cinematógrafo*, 1995)	J. L. David	*Madame Récamier*	Alusión comparativa entre el personaje de Julia en la película *Los últimos días de Pompeya* y Julia Recamier tal como aparece en el retrato.
		P. Puvis de Chavannes	*Santa Genoveva velando sobre París*	Alusión comparativa entre el personaje de Elena en la película *Los últimos días de Pompeya* y la figura de Santa Genoveva en los frescos del pintor.
19-VII-50	«En Cinelandia», *ABC* (*El efímero cine*, 1955; *El cinematógrafo*, 1995)	P. P. Rubens	*Las Parcas hilando el destino de María de Médicis bajo la protección de Júpiter y Juno*	Alusión al cuadro de la Sala Médicis del Louvre, cuya fotografía tiene el escritor en su mesa mientras escribe.
28-VII-50	«El último don Juan» *ABC* (*El efímero cine*, 1955; *El cinematógrafo*, 1995)	M. Ángel		Alusión comparativa entre las barbas del Moisés y las de un viejecito que entra en escena en una imaginada obra teatral sobre doña Inés.
		G. Reni Rembrandt (atribuido actualmente a C. - D. van Renesse)	*La Aurora* *El buen samaritano*	Alusión a la luz de ambos cuadros como referencia para los efectos lumínicos que habrían de utilizarse en una imaginada obra teatral sobre doña Inés.
27-VIII-50	«Greta Garbo» *ABC* (*El efímero cine*, 1955; *El cinematógrafo*, 1995)	L. da Vinci	*San Juan Bautista*	Comparación entre el gesto imperativo que con el dedo índice hace a veces Greta Garbo y el gesto del Bautista en el cuadro citado.
10-IX-50	«*Carmen*», *ABC* (*El efímero cine*, 1955; *El cinematógrafo*, 1995)	I. Zuloaga	*Lucienne Breval como Carmen*	Recuerdo del retrato, que surge en el escritor ante una fallida película sobre el personaje de Merimée.

13-IX-50	«El príncipe Carlos», *ABC* (*El efímero cine*, 1955; *El cinematógrafo*, 1995)	P. P. Rubens A. Sánchez Coello	Retrato de Luis XIII de niño en los *Preparativos del rey para la guerra de Alemania* *El príncipe don Carlos*	Recuerdo de ambos retratos ante *La espada desnuda* (*Le capitan*), película de Robert Vernay.
27-X-50	«Don Juan Miranda», *ABC* (*El efímero cine*, 1955; *El cinematógrafo*, 1995)	J. Moreno Carbonero D. Velázquez J. Ribera	Obras sobre el *Quijote* *El bufón don Sebastián de Morra*	Alusión a la semejanza entre la escena final de *El burlador de Castilla* (*Adventures of Don Juan*, 1948) y un cuadro de Moreno Carbonero, así como al gran parecido entre el personaje que interpreta a Sebastián de Morra y el retrato velazqueño. Alusión al hecho de que el pintor valenciano no volvió a su tierra natal.
28-XI-50	«Cajal y el cine», *ABC* (*El efímero cine*, 1955; *Los médicos*, 1966; *El cinematógrafo*, 1995)	I. Zuloaga	Cuadro de una casa que pertenece al dr. Jiménez Díaz Paisaje de la Bureba que pertenece al dr. Amoedo	Alusión a las dos obras como argumento para oponerse a la opinión de Ramón y Cajal (*El mundo visto a los ochenta años*) acerca de una supuesta caricaturización del paisaje en la pintura de Zuloaga.
1950	«Prólogo» a *Con bandera de Francia*	E. Delacroix J. B. Carpeaux		Alusión al emplazamiento del estudio del Delacroix en París, próximo a la iglesia de Saint Germain des Prés, así como a la plaza dedicada a Carpeaux.
2-I-51	«Dos peligros», *ABC* (*El efímero cine*, 1955; *El cinematógrafo*, 1966)	J. B. Tiépolo		Alusión al pintor como ejemplo de casos en que un campo artístico se introduce en el terreno de otro (en este caso, la pintura en la arquitectura).
22-II-51	«Una condesa», *ABC*	A. Van Dyck	Retratos	Nota comparativa entre el retrato de Eugenia de Guzmán hecho por Castelar en su *Napoleón III* (1872) y los retratos de Van Dyck, con el fin de evocar la aristocracia espiritual de la Emperatriz.
6-IV-51	«Gallego», *ABC* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	F. de Madrazo	Una marquesa en un jardín	Alusión a los versos franceses que Juan Nicasio Gallego escribe tomando como punto de partida el retrato de Madrazo, que ve dos retratos, uno el del pintor «et l'autre dans mon coeur, par les yeux du modèle».
6-VI-51	«Lázaro González», *ABC*	H. Holbein	*Erasmo*	Alusión a ambos retratos y a la cautela psico-

			Retrato de Erasmo en Florencia	lógica que se desprende de la figura de Erasmo en ellos.
25-VI-51	«Como un sueño», *ABC*	D. Velázquez	*El bufón «Barbarroja», don Cristóbal de Castañeda y Pernía*	Alusión al personaje velazqueño a partir del bufón, también llamado Pernía, que aparece en *De una causa dos efectos* de Calderón.
30-VI-51	«Valdés», *ABC* (*El Pasado*, 1955)	H. Holbein	*Erasmo*	En la primera parte del artículo, écfrasis del cuadro.
7-VIII-51	«Retratos», *ABC*			Referencias al amor de Fray Luis de León por la pintura, campo artístico que supuestamente practicó en su retrato y otros cuadros. Consideraciones sobre lo que esa inclinación pudiera haber influido en los símiles y retratos de su obra literaria.
11-VIII-51	«Una comida», *ABC*	J.-B. S. Chardin P. Cézanne I. Zuloaga	Bodegones de los tres autores en que aparecen manzanas	Referencia a los bodegones de los pintores mencionados a raíz de la visión de un hombre que come fruta en el tren de Hendaya a Biarritz.
4-X-51	«Lorenzo Hervás», *ABC*	A. Kauffman	*Retrato del abate Lorenzo Hervás y Panduro*	Alusión al retrato como ejemplo de la afirmación de Goethe sobre los colores ocres que atribuye a las figuras de la pintora.
18-X-51	«Balmes», *ABC*	F. de Madrazo	Retrato de Jaime Balmes	Alusión al cuadro de Madrazo con el objeto de realizar una somera aproximación psicológica al personaje de Balmes.
14-XI-51	«En Nájera», *ABC*	B. E. Murillo	*La cocina de los ángeles*	Alusión a los pimientos que aparecen sobre la mesa y en la cesta representados en el cuadro.
8-XII-51	«La pintura», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	El Bosco J. Ribera D. Velázquez E. Delacroix El Greco P. Cézanne F. Pacheco El Tintoretto		Artículo sobre las correspondencias que pueden establecerse entre la obra de algunos pintores y algunos escritores, así como sobre lo que la difusión de diversos pintores debe a la literatura.
		G. Reni	Retrato de don Pedro Girón, duque de Osuna (paradero desconocido)	Alusión a la pintura a la que Francisco de Quevedo dedica el soneto «A un retrato de don Pedro Girón, duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado, y grabadas de oro las armas».

21-XII-51	«Ver y pintar», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	E. Fromentin E. Delacroix S. Dalí J. Patinir El Veronés Rembrandt	 *Mujeres de Argel* *Cristo de san Juan de la Cruz* *El paso de la laguna Estigia* *Los peregrinos de Emaús* *Cristo se revela a los peregrinos de Emaús*	Artículo en el que se comenta el *Cristo de san Juan de la Cruz* de Dalí, a partir de una mixtificación entre el cuadro de Patinir y el de Rembrandt.
5-I-52	«En la mesa», *ABC*	Rembrandt	*El buey desollado*	Alusión al cuadro, que el escritor afirma haber visto en el Louvre y del que destaca la intensa sensación de carne cruda que sugiere en el espectador.
13-I-52	«Los dos siglos». *ABC* (*El oasis de los clásicos*, 1952; *OC*, IX)	Penor Don Juan		Mención de ambos personajes pintores en la sinopsis de *Lo que ha de ser* de Lope de Vega y la relectura de *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca.
5-II-52	«El color», *ABC* (*Pintar como querer*, 1954)	J. de Juanes F. Ribalta J. Ribalta N. Borrás N. Poussin El Greco		Artículo sobre la preferencia del autor por la pintura sobre tabla, así como sobre la fabricación de los pigmentos, el concepto pictorialista de la pintura que sostiene Diderot y la aparición del color en poesía con Góngora, cuyo soneto al sepulcro del Greco se comenta.
29-II-52	«Los animales», *ABC*	T. Géricault É. Delacroix G. Courbet J. Whistler R. Bonheur	*La balsa de la medusa* *Mujeres de Argel* *Un entierro en Ornans* *Composición en gris y negro* Pintura de animales	Mención a las obras contempladas por Azorín en la Sala de los Estados durante sus diarias visitas al Louvre entre 1936 y 1939.
12-III-52	«Tres emperatrices», *ABC*	P. P. Rubens		Alusión comparativa entre el retrato castelarino de Eugenia de Guzmán (en su *Napoleón III*, 1872) y los exuberantes retratos rubensianos.
1-V-52	«Españolismo», *ABC*		Dibujo tras la portada de la primera edición	Breve descripición del dibujo para introducir

		T. Johannot	de *Les feuilles d'automne* de Victor Hugo. (París, Eugène Renduel, 1832)	el comentario al libro.
20-V-52	«Notas a Quevedo», *ABC* (*El Pasado*, 1955)	F. de Goya	*Caprichos*	Mención comparativa respecto al mundo literario de Quevedo, atravesado de un sentimiento temporal que enfrenta al lector a la nada.
31-V-52	«El director», *ABC* (*El efímero cine*, 1955; *El cinematógrafo*, 1995)	Pintura de historia E. Sala	*Expulsión de los judíos de España (año de 1492)*	Comentario sobre las palabras de un director de cine que valora la importancia de la composición en la pintura de historia, género que le sirve de apoyo en su labor como cineasta.
21-VI-52	«La emperatriz», *ABC*	F. X. Winterhalter	Un retrato de Eugenia de Montijo	Mención del cuadro entre otras referencias a retratos de la emperatriz.
5-VIII-52	«La Santa», *ABC*			Alusión a la mala calidad y a la ignorancia del paradero del único retrato pictórico que existe de Santa Teresa.
17-VIII-52	«María Magadalena», *ABC*	Giampietrino J. Ribera	*La Magdalena con los brazos cruzados sobre el pecho* *Magdalena penitente*	Referentes plásticos que el escritor evoca junto a los literarios a partir de la lectura del libro de Malon de Chaide, *La conversión de la Magadalena* (1588).
2-XI-52	«La trayectoria. Ramiro de Maeztu», *ABC* (*Varios hombres y alguna mujer*, 1962)	D. de Regoyos		Mención de la conferencia sobre Darío de Regoyos que Maeztu imparte antes de partir a Gran Bretaña.
20-IV-54	«Comparsas», *ABC* (*El cinematógrafo*, 1995)	J. Ribera		Alusión al arte compositivo y al tratamiento de las figuras secundarias en la película *Cristo* (1954) de Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, vista como un triunfo del pintor Jusepe Ribera.
28-IV-54	«Lo castizo», *ABC* (*El cinematógrafo*, 1995)	J. Ribera Rembrandt	*Cristo se revela a los peregrinos de Emaús* *Los peregrinos de Emaús* (actualmente atribuido a un discípulo del pintor)	Alusión a ambos pintores —y en particular a las dos versiones del cuadro de Rembrandt— como modelos para el dominio de los efectos lumínicos en cinematografía.

18-V-54	«El circunspecto en palacio», *ABC*	J. P. Renoir J. Van Ruysdael		Mención de las preferencias de Jules Laforgue en cuanto a pintura impresionista y paisajística, a raíz de la lectura de *Misceláneas póstumas* (1903).
2-IX-54	«Una cuestión», *ABC* (*El cinematógrafo*, 1995)	E. Manet	*Primavera, Jeanne de Marsy*	Alusión a la posibilidad de que Clarín hubiese visto el retrato en alguna revista de arte de la época, y que de tal influjo hubiese surgido la capota de terciopelo de Serafina en *Su único hijo*.
22-IX-54	«La sociedad», *ABC* (*El cinematógrafo*, 1995)	Ch. Yriarte F. de Goya		Mención del libro que el pintor Charles Yriarte publicó sobre *Goya, sa vie, son oeuvre* (1867).
16-X-54	«Realismo nuevo», *ABC*	J. Constable	Cielos de sus pinturas	Evocación de los cielos de Constable ante los paisajes de la película inglesa *Gone to Earth* de Michael Powell y Emeric Pressburger (1950).
1954	«Prólogo» a *Pintar como querer*	D. Velázquez Rembrandt P. Bril P. Cézanne	*La casa del ahorcado*	Defensa de una pintura realista impregnada de espíritu.
20-III-56	«En Aranjuez», *ABC* (*El cinematógrafo*, 1995)	Rembrandt (atribuido actualmente a C. - D. van Renesse)	*El buen samaritano*	Alusión comparativa entre la vivacidad del crepúsculo reflejado en la pared del cuadro y la del crepúsculo real que se acerca en los jardines de Aranjuez, dentro de un artículo dedicado a la apreciación del color en la poesía escrita sobre ellos.
1956	Dedicatoria a *Escritores*	E. Manet	*Lola de Valencia*	Evocación del cuadro y del cuarteto «Lola de Valencia» de Baudelaire ante unos versos de *La Andaluza* de Juan Arolas
1957	«Cuatro parejas», *ABC*	I. Zuloaga		Alusión al deseo de Zuloaga —frustrado por la muerte del artista— de pintar a Cervantes en el momento en que el escritor, habiendo salido por última vez de Esquivias, llega a Madrid.
31-VIII-57	«Los viejos», *ABC*	J. M. Nattier	*Marie-Anne de Nesle, marquesa de la Tournelle, duquesa de Chateauroux*	Alusión al cuadro en que la duquesa se hizo retratar representando a la Aurora
18-X-57	«La picaza manchega», *ABC*	P. Ruiz J. Constable	Un lienzo Cúmulos en sus cielos	Alusión al desasimiento y la profundización en la subjetividad que el escritor experimenta en una cámara manchega, con el libro de un poeta

					entre las manos y ante un cuadro del pintor.
19-XII-57	«Situación de Góngora», *ABC* (*Sin perder los estribos,* 1958)		Tiziano		Alusión al cambio de estilo que experimentó la pintura de Tiziano al entrar en la vejez, como ejemplo para discernir la cuestión sobre si la vejez supone o no una pérdida de capacidad creadora.
1959	*Pasos quedos*	«La luna y el ciprés»	E. Delacroix	*Mujeres de Argel*	Conexión de dos momentos biográficos de Joaquín Mascarat mediante la identificación de la alacena de la casa del Atlas donde reside con la que el mismo pintor viera en el cuadro del Louvre.
		«La palabra en el aire»	L. da Vinci		Evocación de un fragmento procedente del *Tratado de la pintura* davinciano, que Joaquín Mascarat anota durante un viaje en tren, y que alude al problema de retratar el mundo interior del hombre representado en un cuadro
		«Montañas del Canigó»	N. Poussin J. Sorolla		Alusión al deterioro que han sufrido las pinturas de ambos autores
			Maestros holandeses y flamencos Rafael L. Morales J. de Juanes	*La última Cena* *Retrato de un caballero santiaguista*	Enumeración de pintores que han realizado obras sobre tabla
		«Diálogo entre P. y C.»	C. Plasencia J. Echeverría		Diálogo entre un pintor y un literato al que aquel retrata, durante el que los personajes reflexionan sobre la presión que la existencia del público supone para el desarrollo de una vocación artística. Se alude a los pintores citados como ejemplo de pintores a los que no gusta enseñar el retrato hasta no tenerlo acabado

		«Arte español»	C. Plasencia, A. Ferrant, S. Martínez Cubells, F. Jover, M. Domínguez	Frescos de la Real Basílica de San Francisco el Grande	Reflexión sobre las dificultades de la pintura al fresco, que exige aprovechar el instante de su factura y no permite correcciones posteriores.
			E. Delacroix	Frescos de la iglesia de Saint Sulpice: *La expulsión de Heliodoro del templo* *La lucha de Jacob con el ángel* (en particular) *San Miguel vencedor del demonio*	
			D. Vázquez Díaz	*Poema del Descubrimiento* en el Monasterio de Santa María de la Rábida	
			A. Arteta	Frescos de la sede del Banco de Bilbao en Madrid	
			P. Berruguete C. Corot		Autores de los paisajes que cuelgan en el comedor particular del personaje protagonista.
			B. E. Murillo	*La cocina de los ángeles*	Alabanza del modo en que las vituallas y los utensilios de cocina aparecen en el cuadro, que protagonizado por san Diego, es para el protagonista un testimonio de la larga tradición culinaria en España.
		«Una sardana»	C. Lorena J. Ribera	Crepúsculo vespertino en la campiña romana *San Pedro*	Dos de los cuadros que cuelgan en las paredes de los condes de Nuria.
		«Un testigo presencial»	P. P. Rubens A. Van Dyck	*La Adoración de los Reyes Magos* *Las Parcas hilando el destino de María de Médicis bajo la protección de Júpiter y Juno*	Relato protagonizado por Baltasar Granell, personaje que entra en un mundo ensoñado donde se va asemejando cada vez más a uno de los reyes pintados por Rubens.

		«Experimentos»	N. Poussin C. Lorena C. Corot J. P. Renoir		Cuadros entre los que va discurriendo la visita del narrador por el Louvre, donde dice haber vivido momentos capitales que han afinado su sensibilidad. Asimismo, la serie ejemplifica el modo en que el Museo dispone sus piezas para permitir que el visitante compruebe el discurrir de la continuidad estética.
		«Cocoteros en Corisco»	Tiziano Rembrandt P. Gauguin		Diálogo de un escritor con un pintor que ha decidido retirarse en soledad a una isla de la costa occidental de África.
1959	*Agenda*	«Paralelo imperfecto»		Tres tablas que le envía Enrique Enríquez a fray Antonio de Guevara representando a Laida, Lamia y Flora	Mención de la libertad sexual con que Antonio de Guevara se expresa al dar explicaciones sobre los cuadros mencionados.
		«Novelística»		Ruinas de los antiguos cuadros románticos	Mención comparativa entre el aura de las ruinas en el discurso romántico y la sencillez de una casita derruida camino de Monóvar.
		«Lo inacabado»	Rembrandt	*Los peregrinos de Emaús* (actualmente atribuido a un discípulo del pintor) *Cristo se revela a los peregrinos de Emaús*	Mención de dos versiones del cuadro en el Louvre (una acabada, la otra inacabada) dentro de un ensayo sobre la capacidad de sugestión de lo inacabado.
15-VII-60	«Recuadro de la vejez», *ABC* (*Los recuadros*, 1963)		B. E. Murillo	*El niño mendigo*	Mención comparativa entre el realismo del cuadro de Murillo y una nota descriptiva de fray Antonio de Guevara sobre la vejez.
8-IX-60	«Recuadro del encanto», *ABC* (*Los recuadros*, 1963; *El cinematógrafo*, 1995)		E. Rosales F. Pradilla A. Gisbert D. T. Puebla	*Las hijas del Cid, del romance XLIV del Tesoro de Romanceros*	Alusión a la pintura de historia con el fin de criticar la impericia española a la hora de tratar la figura del Cid cinematográficamente.
11-IX-60	«Recuadro de los ríos», *ABC* (*Los recuadros*, 1963)		B. Palencia		Alusión a sus paisajes castellanos.

28-IX-60	«Recuadro de Fabiola y Eugenia, *ABC*	Rembrandt (atribuido actualmente a C. - D. van Renesse)	*El buen samaritano*	Alusión comparativa entre la luz indecisa de los cuadros de Rembrandt y la del retrato de Eugenia de Guzmán en el libro de Emilio Castelar, *Napoleón III* (1872).
30-XI-60	«Recuadro de una lección», *ABC* (*El cinematógrafo*, 1995)	Rembrandt	*La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*	Alusión al cuadro (del que se comenta su divulgación en España a través de oleografía y su inclusión en el azoriniano *El cine y el momento*, 1953) como modelo compositivo que puede trasladarse al arte cinematográfico.
10-XII-60	«Recuadro a Velázquez», *ABC* (*Los recuadros*, 1963)	María Bashkkirtseff B. Lapage F. de Goya I. Zuloaga E. Manet Rembrandt (atribuido actualmente a C. - D. van Renesse) D. Velázquez	*El buen samaritano* *Las Meninas*	A partir de la anécdota sobre el viaje de María Bashkirtseff a España, y su interés por copiar a Velázquez en el Prado, el artículo reflexiona sobre las afinidades existentes entre creadores, así como sobre la potencialidad ensoñadora que poseen los cuadros citados.
1960	«Cervantes se retrata», *Ejercicios de castellano*		*Retrato de Cervantes de Saavedra por él mismo* (de la edición del *Quijote* de Amsterdam, 1755, véase primera lámina)	Grabado incluido en el libro.
		Rembrandt	Autorretratos	Mención de los autorretratos del pintor holandés en un ensayo sobre el autorretrato literario.
	«El saber de Cavia», *Ejercicios de castellano*	F. de Goya		Mención comparativa para caracterizar a Mariano de Cavia dentro de un temperamento creador formado en el medio aragonés.
	«La tristeza de Cavia», *Ejercicios de castellano*	F. Ribas	*Mariano de Cavia*	Caracterización de Mariano de Cavia tomando como punto de partida la écfrasis del retrato que apareció en la portada de *Chácharas* (1923).
	«La ancianidad de Cavia», *Ejercicios de castellano*	F. Ribas	*Mariano de Cavia*	Ensayo sobre la escritura a la vejez de los autores, que toma la ilustración (incluida en el libro) como punto de partida.

	«Las tres labradoras», *Ejercicios de castellano*	I. Carnicero A. Carnicero H. Fragonard F. Boucher J.-A. Watteau	*Encuentro de don Quijote y Sancho con las tres labradoras del Toboso* Faldas de los vestidos femeninos Faldas de los vestidos femeninos Faldas de los vestidos femeninos *Peregrinación a la isla de Citera*	Ensayo escrito a partir de una de las estampas de la edición del *Quijote* de la Academia (1787). Écfrasis del grabado de Antonio Carnicero, que aparece reproducido en los *Ejercicios*, y alusión al cuadro de Watteau como atmósfera a la que en realidad pertenece la vestimenta de una de las labradoras.
20-VIII-61	«Tres muertos nada más», *ABC*	E. Manet	*Lola de Valencia*	Alusión al cuadro de Manet y a su presencia en las salas de la donación Camondo del Louvre.
		F. de Zurbarán	Apócrifo	Alusión al cuadro como parte de la decoración de una sala elegantemente dispuesta en la que conversan el narrador recién llegado de París y una mujer que vivió en la ciudad hace tiempo.
11-I-62	«Alcázar de San Juan», *ABC*	Cubismo		Evocación de la pintura cubista ante la acumulación de planos blancos que constituyen las paredes sin apenas balcones en las casas de Alcázar de San Juan, vistas en este caso en las fotografías del fascículo XI de *Hombres, lugares y cosas de la Mancha*, por Rafael Mazuecos.
16-IX-62	«Moratín en Valencia». *ABC*	F. de Goya A. Esteve	Retrato de Moratín Retrato de Moratín	Alusión comparativa entre uno y otro retrato, que repara en la mayor expresividad del de Esteve respecto al conflicto del escritor ilustrado en un medio de reacción ideológica, y que es equiparable al retrato hecho por Rafael Ferreres en su discurso de ingreso en el Centro de Cultura Valenciana, «Moratín en Valencia (1812-1814)».

Fe de erratas

Faltan en la serie anterior los siguientes artículos:

Fecha	Publicación	Autor	Obra	Descripción
28-II-37	«La capilla desierta», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	E. B. Murillo L. J. Étex	*Inmaculada Concepción de los Venerables* *Retrato de Clotilde de Vaux*	Evocación del cuadro al contemplar el retrato que corona el altar de la Capilla de la Humanidad de París.
7-III-37	«Edipo llega a París», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	Pintura del Renacimiento italiano A. Correggio Tiziano		Obras que Antonio Lara contempla en sus visitas diarias al Louvre.
28-III-37	«San Sebastián en París», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	P. Perugino A. Mantegna G. Reni	*San Sebastián* *San Sebastián* *San Sebastián*	Figuras con las que se compara un poeta español que acude al médico en París, para concluir que por su dolor es comparable al San Sebastián de Guido Reni.
4-IV-37	«Un astrólogo en París», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	Rembrandt A. van Dyck P. P. Rubens	*Betsabé en el baño con la carta de David* *Cristo se revela a los peregrinos de Emaús* Sala en el Louvre Sala en el Louvre	Reflexión en torno al poder del azar y la causalidad de los hechos ocasionada por la contemplación de la *Betsabé* de Rembrandt.
25-IV-37	«Job está en París», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	Tintoretto A. Correggio Rembrandt	*Susana en el baño* *Venus y amor descubiertos por un sátiro* *San Mateo y el ángel*	Personajes de cuadros con los que Paco Aldave dice haberse encontrado en París.
2-V-37	«Tobías en París», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	Rembrandt	*El arcángel Rafael abandona a la familia de Tobías*	Posible influencia en el cuento.

9-V-37	«Rebeca en París», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	N. Poussin	*Eliezer y Rebeca*	Cuadro ante el que se detiene frecuentemente Rebeca de Guzmán para identificarse con su tocaya bíblica.
16-V-37	«El pobre pescador», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	P. P. de Chavannes	*El pobre pescador*	Posible influencia en el cuento.
8-VIII-37	«El anhelo de Roma», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	Rafael	Sibilas en Santa María della Pace	Una de las maravillas que se encuentran en la Roma a la que desea ir David Galiano, sacerdote.
19-IX-37	«En Emmaus y en París», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	Pintura italiana Pintura holandesa Rembrandt D. Barendsz Veronés Tiziano	 *Cristo se revela a los peregrinos de Emaús* *Los peregrinos de Emaús* (actualmente atribuido a un discípulo de Rembrandt) *El buen samaritano* (actualmente atribuido a C.-D. van Renesse) *El arcángel Rafael abandona a la familia de Tobías* *Jesús y los discípulos de Emaús* *Los peregrinos de Emaús* *Los peregrinos de Emaús*	Comparación entre los distintos cuadros del Louvre que tratan el tema de los discípulos de Emaús para señalar en Rembrandt a un maestro de la depuración estilística y la expresión de la espiritualidad.
16-I-38	«Jacob en París», *La Prensa* (*Españoles en París*, 1939)	P. P. Rubens Rembrandt J. F. Millet L. Danio (apócrifo)	 Un cuadro sobre la escalera de Jacob	Pintores a los que admira Lázaro Danio, que le vende uno de sus cuadros a Jacob de la Vega, millonario ataviado como un mendigo.
1939	«La aventura de Corot», *Españoles en París*	C. Corot C. Haes A. de Beruete A. Espina Ruysdael	Producción italiana	Sobre la relación del escritor con la figura y la obra de Camille Corot, a quien descubre en el Louvre como modelo ético y estilístico

		P. P. Rubens Rafael Rembrandt C. Lorena El Greco F. de Goya D. Velázquez	 *La pradera de San Isidro* *El pintor Francisco Bayeu* *El 2 de mayo de 1808* *Mercurio y Argos*	