

La producción azoriniana sobre pintura: urdimbre de una identidad literaria (1894-1917)

Introducción

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 1975¹.

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 desviaciones

¹ 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 (1970¹)], que debe revisarse lo verdaderamente válido de la obra azoriniana.)

de la reflexión estrictamente pictórica hacia la recreación literaria de las pinturas²; en el caso de Théophile 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 cuadro³.

Azorín, desde la lectura de Diderot, se adhiere voluntariamente a lo que él llamaría, andado el tiempo, “desbarros de un espíritu fino”⁴ 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 que me ocupa 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 escritores⁵, la mirada azoriniana sobre el trabajo de los artistas plásticos procede precisamente 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 momento⁶, no es extraño que en 1913 llegue a afirmar que “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”⁷, ni lo es tampoco que en su biblioteca se encuentren, entre catálogos, folletos

² Rémy G. Saisseline, “Ut Pictura Poesis: Dubos to Diderot”, *Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961), pp. 145-156.

³ 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.

⁴ *Azorín*, “La pintura” y “Zuloaga”, en *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, pp. 136-138 y 139-142 respectivamente.

⁵ Juan Antonio Gaya Nuño, *Un conflicto: literatura y arte*, Madrid, Taurus, 1960, pp. 30-31.

⁶ Vid. *Azorín*, “Pintores españoles. Inquietud”, *ABC* (26-XII-1928), y *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, p. 137.

⁷ “Pintores y literatos”, *La Vanguardia* (10-VI-1913).

de exposiciones, crítica histórica o militante y biografías, más de trescientas publicaciones dedicadas a la pintura.

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”⁸ 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 determina la aproximación azoriniana a la obra plástica y explica la naturaleza híbrida —cuando no completamente escorada hacia la evocación poética⁹— 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 *intencio*¹⁰. 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 formulan¹¹. 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 la línea interpretativa que Ana M^a Esteve López¹²

⁸ *Op. cit.*, p. 18

⁹ En este caso, los textos azorinianos sobre pintura se inscribirían mejor en lo que Guillermo Solana llama “crítica poética o creativa”, *loc. cit.*

¹⁰ “La ilusión de la éfrasis”, en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco / Libros, 2000, pp. 161-183.

¹¹ Wendy Steiner, “La analogía entre la pintura y la literatura”, en Antonio Monegal (ed.), *op.cit.*, pp. 25-49.

¹² Ana M^a Esteve López, “La pintura como fuente de inspiración en Azorín. (La ventana del arte)”, en *Azorín, 1904-1924: III Colloque International organisé 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.

o Gayana Jurkevich¹³ 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 e identificación de las referencias pictóricas literalmente presentes en los textos azorinianos (se ha prescindido por el momento de la búsqueda de mecanismos ecfrásticos no explícitos en la obra de creación, posible línea de estudio que queda aplazada para una futura tesis, y para cuya exploración cabal se hace imprescindible este primer acercamiento a la materia). Los referentes aquí inventariados 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 catálogo que los recoge al final de este trabajo cubre un período comprendido entre los años 1894 y 1960, de los que el proyecto acota, para su investigación desde el tema de la identidad creadora contemplada por *Azorín* en el pintor, los años que van de 1894 (primer relato sobre la figura del artista plástico¹⁴) a 1917 (tercera recurrencia en el curso de cuatro años del relato —casi ya mito biográfico— sobre el pintor desconocido de Mallorca¹⁵).

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 —pregunta que me parece de entidad en tanto que es pertinente a las mejores firmas del momento, desde Valle Inclán a Unamuno pasando por Juan Ramón Jiménez y los hermanos Machado¹⁶—, es posible una organización del material por la que resulte más esclarecedor su análisis histórico.

¹³ Gayana Jurkevich, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg, London, Bucknell University Press, Associated University Presses, 1995.

¹⁴ “Vencido”, en *Buscapíés. Sátiras y críticas (1894)*, OC (ed. Ángel Cruz Rueda), t. I, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 111-114.

¹⁵ *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].

¹⁶ Sobre los escritos en torno a la pintura de Valle-Inclán pueden consultarse J.-M. Lavaud, “Une collaboration de Valle Inclán au journal *Nuevo Mundo* et l’Exposition de 1912”,

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. Revisadas las coincidencias entre la postura de la narrativa de artista y la actitud azoriniana ante el pintor en el primer capítulo del trabajo, es ya posible establecer un análisis que enfrente las numerosas ocasiones en que *Azorín* ensaya en la escritura una identidad literaria con aquellas en que define la del pintor: para ello se ha dedicado un segundo capítulo a describir la figura de escritor que Martínez Ruiz define en los años 90, figura que como se verá encuentra diferentes modelos especulares en la del pintor.

El tercer capítulo del trabajo se centra precisamente en una de las experiencias fundamentales de contemplación de la identidad literaria en la pictórica: el encuentro con el Greco, que descubrirá definitivamente a Martínez Ruiz los rasgos éticos y estéticos del creador moderno, e incluso le dará de sí mismo una imagen de transmisor de la más auténtica tradición cultural. Por otro lado, el análisis de la aproximación al pintor cretense es muy productivo por lo que revela sobre los recursos creadores y las

Bulletin Hispanic, LXXI, n^{os} 1 y 2 (1969), pp. 286-311; Eva Llorens, *Vallen-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula, 1975; Eliane Lavaud, "Valle Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908", *Papeles de Son Armadans*, t. 81, 242 (mayo 1976), pp. 115-128; Rodolphe Stembert, "Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (mayo 1976), pp. 461-476; 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; 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; y 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. De Unamuno, Víctor García de la Concha ha indicado en su "Prólogo" a *El Cristo de Velázquez* (Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 5-71) cómo el poema nace conectado a la polémica en torno a la imagen de España que transmiten los cuadros de Zuloaga (pp. 8-14), y cómo el cuadro velazqueño es para Unamuno síntesis de "la peculiar fe cristológica del pueblo español" (p. 45). En cuanto a Juan Ramón Jiménez, vid. Ignacio Prat, "Arnold Böcklin y Juan Ramón Jiménez", en *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 15-23; y Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999². Respecto a Manuel Machado ha escrito Carolina Corbacho Cortés: *Poesía y pintura en Manuel Machado*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999. Asimismo, en su "Introducción" a las *Poesías completas* de Antonio Machado (Madrid, Espasa Calpe, 1993¹⁷, pp. 9-69), Manuel Alvar ha apuntado el posible paralelismo entre el paisaje de *Campos de Castilla* y el impresionismo pictórico (pp. 33-34), e igualmente 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. , *Eduardo Quesada Dorador y Florencio Frieria Suárez*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1991.

manipulaciones del escritor: desde el estudio de las aportaciones críticas y biográficas que sobre el Greco van apareciendo desde 1845 a 1900, es posible reconocer en la obra de Martínez Ruiz —en el *Diario de un enfermo* (1901), fundamentalmente— las deudas del autor con la atmósfera de recuperación histórica que respecto al pintor vivía la España de la época, y del mismo modo detectar en la selección personal y la intensificación de los tópicos que flotan en ese ambiente, los rasgos originales de la propia búsqueda azoriniana. En este sentido, el hecho de poder acudir en la Casa-Museo *Azorín* a las lecturas azorinianas sobre pintura —un inventario de las cuales también se incluye al final del proyecto— ha sido para este capítulo (como para los demás, en los que también se ha acudido eventualmente a los estudios consultados por *Azorín*) una posibilidad metodológica fundamental.

En el capítulo cuarto, finalmente, se despliega la imagen del pintor que *Azorín* construye entre los años 1900-1917 para descubrir cómo constituye un verdadero negativo de la figura de escritor descrita en el capítulo segundo: mientras esta última sufre las contaminaciones materiales e ideológicas que trae consigo la profesionalización (a través, fundamentalmente, de la prensa), la primera se presenta libre de esos constreñimientos y del espacio urbano en que tienen lugar. Así los pintores de *Azorín* gozan de su prístina ingenuidad creadora en el campo; de otro modo, insertos en el juego de influencias de la ciudad viciada, perecen. En la imagen del pintor vierte *Azorín* todos aquellos privilegios del creador puro de los que, como escritor sujeto a la necesidad de crearse y mantener una reputación literaria, él mismo no puede disfrutar sino vigilando la preservación de una íntima parcela espiritual desdeñosamente apartada de negociaciones con la realidad. En este sentido, el interés azoriniano por la figura del pintor responde a la línea abierta por el romanticismo y continuada por Baudelaire¹⁷, en la que el pintor aparece como paradigma del creador a consecuencia del proceso de profesionalización que viene experimentando la literatura desde mediados del XIX. Esta proyección de contenidos sobre la figura del pintor, así como su tensión con la del escritor, se prolonga más allá de los límites cronológicos de

¹⁷ Vid. Francisco Calvo Serraller, *La novela del artista. Imágenes de ficción y sociedad en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid, Mondadori, 1989, especialmente las pp. 68-74, y Fernando Castro Borrego, “*Ut pictura poesis* en la modernidad. Del romanticismo al surrealismo”, en José Luis Molinuelo, *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997², 1995¹, pp. 61-92.

este trabajo¹⁸; pero significativamente se gesta dentro de ellos, justo en una época en que la pintura pasa a ser el principal ámbito creativo que convoca las crisis intelectuales del siglo y propone soluciones a estas¹⁹, por lo que no es casual que la reflexión sobre la tarea del escritor se resuelva en dialéctica con la del pintor.

¹⁸ En concreto, respecto a cuatro pintores: Vlaminck, en cuyo estudio de trabajo ve *Azorín* un modelo de desasimio de la realidad que permite la creación pura (“Vlaminck”, *La Prensa*, 20-XII-1931), Turner y Forain como representantes del creador que, habiendo disfrutado de un éxito mundano, se automargina en el anonimato o la reclusión voluntarios (“La soledad de un pintor”, 20-XI-1931, y “Forain”, *La Prensa*, 19-III-1933, respectivamente), y Rembrandt como artista en torno a cuyo *San Mateo* giran las inseguridades de *Azorín* sobre sus propias fuerzas creativas (“La soledad”, en Jorge Campos, *op. cit.*, p. 236-237).

¹⁹ Vid. Mario Praz, *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 178-179. Véase también Facundo Tomás, *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, Madrid, Visor, 1998 y *Azorín*, “Pintores españoles. Inquietud”, *ABC* (26-XII-1928).