

## J.M.W. Turner y la ética del artista en Azorín (1931-1947)

### I

Desde que en 1894 José Martínez Ruiz apelara por primera vez al personaje del pintor en su relato “Vencido” (*Buscapiés. Sátiras y críticas*)<sup>1</sup> como doble mediante el que reflexionar sobre el estatuto del artista en la sociedad del momento, el recurso a esa otra identidad creadora no iba a abandonar su producción literaria. Las ocasiones en que el escritor de Monóvar acude al universo del pintor para acoger en él su autonconciencia creativa se van sucediendo a lo largo de la obra azoriniana, dejando en ella un significativo número de referencias: el Jusepe Ribera de los “Fragmentos de un diario” (*Bohemia* 1897)<sup>2</sup>, los alumnos de la escuela de Lorenzo Casanova en el prólogo a los *Artistas levantinos* de Luis Pérez Bueno (1899)<sup>3</sup>, el Greco en *Diario de un enfermo* (1901), el desconocido paisajista en Mallorca que va apareciendo intermitentemente desde 1906 hasta convertirse en un verdadero tópico autobiográfico que pasa a las *Memorias inmemoriales*<sup>4</sup> o, ya en los 30, un Turner que de ahí en adelante habrá de erigirse junto a Cézanne y Rembrandt en presencia tutelar de la obra azoriniana<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Azorín, *OC* (Miguel Ángel Cruz Rueda ed.), Madrid, Aguilar, 1947, t. I, pp. 111-114.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>3</sup> Madrid, Imp. Cuerpo de Artillería, 1899, pp. 5-9.

<sup>4</sup> La primera referencia a un pintor desconocido hallado en el camino a Sóller aparece el 12 de septiembre de 1911 en el artículo de *La Vanguardia*. Después llegan “Andanzas y lecturas. Los pintores” (*La Vanguardia*, 8-I-1913, que se recogerá en *Clásicos y Modernos* bajo el título “Los pintores” [*OC, op. cit.*, t. II, pp. 789-793] y en *Pintar como querer* [Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 57-62]), “La vida española. Estudios de artistas” (*La Prensa*, 7-VIII-1921), “Pintores españoles: Inquietud” (*ABC*, 26-XII-1928, luego recogido en *Pintar como querer* [*op. cit.*, pp. 147-150]), y finalmente “La pintura” en *Memorias inmemoriales* [Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, pp. 136-138].

<sup>5</sup> Puesto que las referencias a Turner se irán revisando a lo largo de este artículo, tan solo doy ahora una pequeña relación de los principales textos que permiten ofrecer esta visión de Cézanne y Rembrandt respecto a la obra azoriniana. En cuanto al primero, vid. “Doña María de Molina” (*La Prensa*, 14-IV-1940, recogido en *Sintiendo a España*, [Barcelona, Tartessos, 1942, pp. 180-188]), “Andrés Piquer”, en *Valencia* (1941, [cito por la edición *Valencia. Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 201-204]), “Los primitivos”, en *Madrid* (1941, [*ibid.*, pp. 397-400]), “En el estudio” (*Destino*, 16-X-1943, recogido posteriormente en *Pintar como querer* [*op. cit.*, pp. 193-202]), “La cuestión Cézanne” (*Destino*, 22-I-1944, luego compilado en *Pintar como querer* [*op. cit.*, pp. 203-209]), “La pintura” (*ABC*, 8-XII-1951, también recogido en *Pintar como querer* [*ibid.*, pp. 233-236]), y el propio prólogo a *Pintar como querer* [*ibid.*, pp. 5-7]. Por lo que respecta a Rembrandt, vid. “Un astrólogo en París” (*La Prensa*, 4-IV-1937), “Job está en París” (*La Prensa*, 25-IV-1937) y “En Emmaús y en París” (*La Prensa*, 19-IX-1937), todos ellos recogidos en *Espanoles en París* (1939 [cito por la edición de Madrid, Espasa-Calpe, 1984<sup>8</sup>, pp. 125-129, 37-41 y 65-68 respectivamente]). Vid. asimismo “Al pie de la escalera” (*La Prensa*, 28-I-1940, compilado después en *Sintiendo a España*, [*op. cit.*, pp. 213-219]), “En el Museo del Prado” (*La Prensa*, 11-II-1940, recogido también en *Sintiendo a España*, [*ibid.*, pp. 115-122]), “Poeta sin nombre. Autobiografía” (*La Prensa*, 18-II-1940), “Llorente” en *Valencia* (1941 [cito por *Valencia. Madrid, op. cit.*, pp. 66-68]), “Las dos ventanas” (*La Prensa*, 4-X-1942),

No obstante, para que la sucesión de referentes en que se inscribe el caso de Turner no aparezca como un mero inventario sin relevancia en el abordaje interpretativo de la obra azoriniana, es necesario explicar todas esas presencias desde su plena vinculación con la crisis de la identidad literaria que desde principios del siglo XIX tomó como vehículo de expresión la llamada novela de artista. En este sentido, Francisco Calvo Serraller ha señalado el modo en que el desasosiego de la literatura europea al encarar su progresiva profesionalización condujo a los escritores a contemplar en el pintor el último reducto posible del arte puro: forzosamente adscritos a una tarea periodística que a cambio de sustraerlos a la penuria económica amenazaba con absorber su capacidad creadora y desustanciar su más auténtico yo, los escritores mitificaron la pintura como tarea que, por sus propias características, escapaba a las negociaciones con la realidad que se imponían a la literatura. En el mismo centro de esa mirada al pintor construida por el mundo literario se halla la ansiedad de los escritores ante su obligada y consciente deserción de los valores artísticos más aristocratizantes<sup>6</sup>.

Que el joven Martínez Ruiz se enfrenta a esta crisis en los términos empleados por la narrativa de artista se hace patente ya en su primer cuento sobre pintores. “Vencido” recurre de hecho a las dos líneas temáticas fundamentales en la novela de artista: el agostamiento de la personalidad creadora en el marasmo enajenador del mundo urbano y la adulteración de la Obra cuando esta se amolda a las estructuras profesionales creadas por la burguesía para acoger la *producción* artística. De lo primero son muestra los sentimientos del protagonista al llegar a la ciudad desde provincias; de lo segundo, su declive al lograr el éxito. Un repaso a las biografías de pintores que Martínez Ruiz tenía a su alcance en la época permite entrever los mimbres con los que se ha tejido su personaje, y en especial hasta qué punto el destino de este constituye un mentís a la identidad artística sostenida por la Restauración. Pues si el protagonista de “Vencido” presenta similitudes con el Delacroix esbozado por Baudelaire en *L’Art Romantique* (idéntica entrega febril al trabajo, idénticos agotamientos nerviosos y, sobre todo, igual enfrentamiento a la capacidad expresiva de la palabra y hallazgo en esa tensión de un rico caudal inspirador para su

---

“Átropos en el Louvre”, (*Destino*, (16-XII-1944), después recogido en *Pintar como querer* [op. cit., pp. 219-225], “Fisonomía” (*ABC*, 17-VII-1945), “El número siete” (*ABC*, 3-XII-1949, recogido en *El Pasado* [Madrid, Biblioteca Nueva, 1955, pp. 209-212]), “Ver y pintar” (*ABC*, 21-XII-1951, luego compilado en *Pintar como querer* [op. cit., pp. 237-240]), y el prólogo a *Pintar como querer* [op. cit., pp. 5-7].

<sup>6</sup> Francisco Calvo Serraller, *La novela de artista. Imágenes de ficción y sociedad en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*

obra<sup>7</sup>), no es menos cierto que su pérdida de energía creadora es trasunto de un rasgo comúnmente atribuible a los que *habían llegado*: la erosión de los valores más auténticos de su quehacer<sup>8</sup>. Frente a esa deriva, Martínez Ruiz no permite negociaciones entre el mundo y su personaje, que sintomáticamente enferma al triunfar: para la gente nueva ha quebrado el sistema de profesionalización artística, capaz a sus ojos de destruir lo más genuino de la sensibilidad creativa. El vínculo con el mundo profesional es sin embargo obligado para los escritores, con lo que sus identidades literarias deben construirse siempre en mayor o menor tensión con la amenaza de que se cumpla en sus carreras el destino que los Goncourt deparaban a su Charles Demailly por trabajar en la pequeña prensa.

Una contextualización de “Vencido” entre los artículos azorinianos sobre los sometimientos a que se debe el escritor profesional revela cómo ese destino se había encarnado para Martínez Ruiz en el Madrid finisecular, y muestra hasta qué punto es la identidad del escritor que necesita sobrevivir la que se mira con desasosiego primero, con melancolía después, en la imagen literaria del pintor que, como figura ideal, sí puede permitirse el gesto de la pureza. Debe tenerse en cuenta a este respecto que al escribir “Vencido” Martínez Ruiz ya había sido expulsado de *El Mercantil Valenciano* por manifestar su entusiasmo hacia Galdós en la reseña a *La loca de la casa*<sup>9</sup>, y que dentro del mismo *Buscapiés* habrá de poner en escena —precisamente por oposición al silencio sacerdotal de los pintores— la efervescencia vacía del mundo periodístico y los constreñimientos esterilizadores del medio<sup>10</sup>. Agudizarán esa visión conflictiva de su ámbito profesional las crónicas y cuentos escritos para *El País*<sup>11</sup>, donde los escritores, absorbidos por un sistema de producción cuyo espacio representativo es la ciudad, no alcanzan nunca la anhelada regeneración de la sensibilidad creadora que les brindaría la Naturaleza. Este es, por el contrario, el espacio del pintor. Evidencia de ello se encuentra en la “Crónica” publicada el 9 de febrero de 1897 que ese mismo año pasará a *Bohemia*

---

<sup>7</sup> Cito por la edición de la biblioteca azoriniana: Charles Baudelaire, *L'Art Romantique*, en *OC*, Paris, Lemerre éditeur, 1889, t. II, pp. 326 y 339-340.

<sup>8</sup> Vid. p. e. la anécdota que cuenta Rafael Balsa de la Vega en *Artistas y críticos españoles* sobre Francisco Pradilla, pintor con el que el protagonista de “Vencido” no deja de presentar similitudes, como su necesidad de soledad y silencio para acometer la tarea creadora, o su recurso a la Naturaleza como potencia inspiradora: Balsa de la Vega pone de manifiesto cómo la lucha por alcanzar un puesto en el mundo pictórico ha viciado el carácter de Pradilla [Barcelona, Editorial Arte y Letras, 1891, pp. 87-89; el volumen se encuentra en la biblioteca azoriniana.]

<sup>9</sup> Ahrimán, “En la Princesa. *La loca de la casa*”, *El Mercantil Valenciano* (13-II-1894).

<sup>10</sup> *Buscapiés. Sátiras y críticas*, en *OC, op. cit.*, p. 135.

con el título de “Paisajes”: el fracaso de un proyecto literario que se identifica con el del moderno paisajismo pictórico revela la imposibilidad para el escritor de sustraerse al ruidoso teatrillo de la vida literaria para entregarse a un recogido silencio que le permita escuchar su verdadera voz. O dicho en los términos del relato: de abandonar la ciudad (espacio de supervivencia paradójicamente estragador) para perderse en la Naturaleza.

Ese mudo apartamiento del mundo para dar forma a la Obra aparece en cambio naturalmente asociado a los pintores en el “Prólogo” que José Martínez Ruiz escribe para el libro de su amigo Luis Pérez Bueno, *Artistas levantinos* (1899)<sup>12</sup>, donde aquel silencio anónimo que ya se atribuía a los artistas plásticos en *Buscapiés* vuelve a caracterizar a los alumnos de la escuela de Lorenzo Casanova en la breve alusión que a ellos se hace antes de iniciar el excursus paisajístico que cierra el prólogo: “ningunos pintores tan modestos como los levantinos, ni ninguna tierra tan propicia a este arte como la alicantina”<sup>13</sup>. Esta mera nota sobre la “modestia” del pintor retirado al campo es la que Azorín irá ahondando sucesivamente en sus figuraciones de pintores para construir un modelo ético de artista perfectamente desasido de cualquier coerción material que impida su búsqueda estética. Dicho modelo alcanza un envidiable cumplimiento en el pintor, que puede expandir su sensibilidad creadora en el anonimato y la soledad. Al escritor, por el contrario, la lucha por “las pesetas diarias”<sup>14</sup>, lo sujeta a las componendas de la vida periodística madrileña, y lo obliga a reservar celosamente un espacio para la creación artística al que la atadura del periodismo le escatima constantemente independencia y energía creadora: entre la desidia de una generación previa consumida por el trabajo (*Charivari*, 1897), la cínica piratería practicada con los nuevos por los que ya conocen el medio (“El Maestro” y “El amigo”,

---

<sup>11</sup> “Delirante” (21-XII-1896), “Crónica” (1-I-1897), “Crónica” (4-I-1897), “Odio” (15-I-1897), y “Crónica” (9-II-1897, posteriormente recogida en *Bohemia* (1897) con el título de “Paisajes” [*OC, op. cit.*, pp. 313-317]).

<sup>12</sup> Crítico e historiador del arte, el que con el tiempo se convertiría en director del Museo Nacional de Artes Decorativas y en miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando inició su formación artística en la escuela del pintor Lorenzo Casanova Ruiz (1844-1900), tío del escritor Gabriel Miró. De allí saldrían también el escultor monumental de Alicante, Vicente Bañuls Aracil (1865-1934), o el paisajista Adelardo Parrilla. Con este último 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). Sobre la escuela de Lorenzo Casanova vid. Adrián Espí Valdés, “José Martínez Ruiz y los pintores de Alicante”, en *Homenaje a Azorín*, Instituto de estudios alicantinos, 1976, pp. 71-79, y el libro del mismo autor, *Casanova y su círculo alicantino de pintores y escultores*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 6.

<sup>14</sup> José Martínez Ruiz, *Charivari. Crítica discordante*, en *OC*, t. I, *op. cit.*, p. 264.

1897<sup>15</sup>), la inútil inversión de las fuerzas en mimetizar la tendencia de cada momento y atraer la atención de los situados (“Avisos de Este”, *El Progreso*, 21-II-1898<sup>16</sup>), la superficialidad intelectual del doctrinario intransigente (*Pécuchet, demagogo*, 1898), y los compadros de la “gente vieja” (“*Clarín, Madrid Cómico and Cº Limited*”, *Revista Nueva*, 11-X-1899), la apertura de un momento creativo se realiza siempre en tensión con la realidad circundante.

Frente a esa opresión entre la que sobrevive la sensibilidad artística del escritor, José Martínez Ruiz hará una melancólica alabanza de los “espíritus superiores, los que lejos del tráfigo mundanal, apartados de la vanidad mezquina de la comedia intelectual, laboran apaciblemente, por entusiasmo al arte”<sup>17</sup> retirados en una ciudad de provincia. Ese deseable destino creador tendrá satisfacción por un momento en la trayectoria de José Martínez Ruiz durante el retiro monacal en el que se sume el escritor entre mayo de 1898 y octubre de 1899, retiro que tendrá como resultado la publicación de *El alma castellana* (1900) y que, pese a haberse demostrado en efecto fructífero, no volverá a repetirse. Si por un lado el escritor levantino sigue ejerciendo la crítica del medio periodístico en artículos como “Las circunstancias” (*Las Noticias*, 22-V-1901) o “Interviú con Rinconete” (*Juventud*, 10-XI-1901), si Yuste todavía reflexionan en *La Voluntad* sobre cómo la profesionalización impone al escritor la insinceridad estilística<sup>18</sup>, si el novelista de Antonio Azorín aun continúa contemplando en sus personajes cómo el trabajo periodístico pone en peligro su identidad de escritores (son particularmente significativas a este respecto las cartas de Antonio Azorín a Pepita Sarrió, como ya indicara José M<sup>a</sup>. Valverde<sup>19</sup>), por otro lado, tanto la dimensión pública de Martínez Ruiz como su subsistencia económica van a fundamentarse en su actividad como colaborador literario de periódicos. El posterior Azorín ya estará enteramente inmerso en esa condición, y sus ensueños de aislamiento no tendrán (ni querrán tener) realización efectiva: el anhelo del escritor aturdido que en la “Oración del poeta” (*Blanco y Negro*, 20-IV-1907) desea una apartada casa en el campo

---

<sup>15</sup> José Martínez Ruiz, “El Maestro”, *Nuevo Mundo* (23-VII-1897, recogido en octubre de ese mismo año en *Bohemia* [vid. Azorín, *OC, op. cit.*, t. I, pp. 298-302]) y “El amigo”, *Nuevo Mundo* (28-VII-1897, también recogido en *Bohemia* [ibid., pp. 308-312]).

<sup>16</sup> Cito por José Martínez Ruiz, *Artículos anarquistas* (José M<sup>a</sup>. Valverde ed.), Barcelona, Lumen, 1992, pp. 80-82.

<sup>17</sup> “Un poeta”, *El Progreso* (5-III-1898); cito por José Martínez Ruiz, *Artículos anarquistas, op. cit.*, pp. 86-89, p. 88.

<sup>18</sup> Vid. José Martínez Ruiz, *La Voluntad*, Madrid, Castalia, 1989, p. 130.

<sup>19</sup> Vid. la lectura que de los capítulos I a III de la tercera parte de *Antonio Azorín* hace José M<sup>a</sup> Valverde en *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 225-228.

donde permanecer en el más oscuro anonimato, no apartará al colaborador de *ABC* de la columna diaria ni del pese a todo irrenunciable “tráfago mundanal”.

Mientras se dilata la mirada crítica a la prensa (es ilustrativa, por ejemplo la serie de artículos publicados en 1909 sobre la construcción de una realidad política y literaria paralela a la auténtica<sup>20</sup>), el reverso del destino literario azoriniano es una visión idílica del pintor que, en medio de una Naturaleza primigenia, desarrolla su ingenua pureza creadora sin interferencias que la separen de su propio e insobornable impulso. Esta mirada evidentemente mitificadora<sup>21</sup>, fraguada en la aceptación de un compromiso profesional que sin embargo no deja de contemplar a su opuesto deseable, se detendrá primero en la lección de independencia del Greco, que desde *Diario de un enfermo* (1901)<sup>22</sup> pasará a ser una presencia bajo cuya advocación escriba el protagonista de *Antonio Azorín* (1903)<sup>23</sup>. Durante las dos primeras décadas del siglo XX los textos azorinianos coquetearán con una

---

<sup>20</sup> Vid. en *ABC* los artículos “Tópicos del día” (2-IV-1909), “Notas de actualidad” (5-IV-1909), “La Prensa” (1-VI-1909), “Sinceridad” (11-VIII-1909), “Una opinión” (27-VIII-1909), “Tabou” (10-IX-1909), “La barrera” (17-IX-1909), “La personalidad” (24-IX-1909), “De periodismo” (12-X-1909), y “Valores” (7-XII-1909).

<sup>21</sup> Por contraste con la presentación que de ellos venía haciendo la literatura europea desde mediados del XIX, el pintor también se vio inmerso en una progresiva profesionalización. De hecho, fue la aparición del sistema comercial de galerías y marchantes lo que permitió que los pintores impresionistas se independizasen de los rígidos esquemas de la Academia [vid. Harrison C. White et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle. Du système académique au marché des impressionistes*, Paris, Flammarion, 1991]. A este respecto, es ilustrativo que Zola describa a Manet en 1867 —y por tanto, en pleno momento de desprestigio de la bohemia bajo las concepciones del realismo-naturalismo— como un burgués tranquilo que pinta como cualquier otro podría vender pimienta [vid. *La vie de Bohème*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986, catálogo de la exposición 19 de diciembre de 1986-1 de marzo de 1987]. No obstante, el mismo Zola contribuiría más tarde a la construcción de la figura mítica del pintor absorbido por su Obra con el trasunto de la vida de Cézanne que en 1886 supuso *L'Œuvre*. El discurso literario, en efecto, decidió prescindir de la profesionalización del pintor y reparar en cambio en las características de la tarea pictórica que la mantenían al margen de la reproductibilidad y la vulgarización masiva del libro, viendo así en la pintura un último reducto de resistencia al curso de los tiempos. Necesitados de un modelo en que proyectar los valores cuya pérdida vivían en sus propias trayectorias, los escritores convirtieron al pintor en una criatura capaz de renunciar a cualquier clase de seguridad económica y vital para entregarse a la realización de su Obra.

<sup>22</sup> Como ha señalado pertinentemente Francisco J. Martín, el personaje de escritor del *Diario* se construye en muchos momentos como un equivalente de la figura del Greco recreada en el mismo libro: no es difícil, por ejemplo, hallar coincidencias en cuanto a los términos en que se describe la tarea creadora de uno y otro (vid. José Martínez Ruiz [Azorín], *Diario de un enfermo* (Francisco J. Martín ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 143-145 y p. 223). Un cotejo del *Diario* con los textos críticos y literarios que sobre el Greco estaban circulando en España desde el último cuarto del siglo XIX revela hasta qué punto Martínez Ruiz forjó su idea de Doménikos Theotokópoulos en la atmósfera de recuperación que se estaba viviendo en el país respecto al pintor griego. En este sentido es significativa la deriva que a finales de siglo convierte la extravagancia del Greco, señalada por los tratadistas del XVII y retomada por los autores de la Restauración, en la originalidad del que se entrega a su propia y sincera búsqueda formal. Inmerso en su particular búsqueda de la sinceridad estilística, Martínez Ruiz halló en la obra del Greco una materialización del aserto schopenhaueriano según el cual “el estilo es la fisonomía del espíritu”, máxima desde la cual puede concebirse tanto el proceso creativo del Greco visto por la crítica de fin de siglo, como ese mismo proceso visto en el *Diario*.

<sup>23</sup> Vid. José Martínez Ruiz, Azorín, *Antonio Azorín* (E. Inman Fox ed.), Madrid, Castalia, 1992, p. 60.

serie de paisajistas españoles —Darío de Regoyos<sup>24</sup>, Aureliano de Beruete<sup>25</sup>, Joaquim Mir o Casimiro Sainz<sup>26</sup>— en torno a los cuales se irán acumulando tópicos como el de la ingenuidad del artista-niño, el silencioso trabajo apartado del éxito, la solitaria fidelidad a la Obra o la locura del genio.

La figura más destacable a este respecto es no obstante la del artista desconocido que aparece por primera vez en el artículo de *La Vanguardia* “En la lejanía. Recuerdos de Mallorca” (12-IX-1911), donde Azorín da noticia de su encuentro con un joven pintor que se ha retirado a trabajar a una casa de labradores situada en el camino de Mallorca a Sóller. La que comienza siendo una mera imagen anecdótica entre los recuerdos que Azorín evoca sobre su viaje a Mallorca en 1906, se convierte en un motivo subterráneo de la memoria azoriniana que el escritor irá rescatando intermitentemente para recrearlo según los valores que alimenten su ideal de creador moderno. Así irá goteando esta silueta de pintor en artículos como “Andanzas y lecturas. Los pintores” (*La Vanguardia*, 8-I-1913)<sup>27</sup>, “La amada España. Mallorca” (*La Vanguardia*, 10-IV-1917)<sup>28</sup>, “La vida española. Estudios de artista” (*La Prensa*, 7-VIII-1921) y “Pintores españoles. Inquietud” (*ABC*, 26-XII-1928<sup>29</sup>), para perfilarse poco a poco como prototipo del artista puro que, “lejos de los tráfos mundanos” (“En la lejanía. Recuerdos de Mallorca”), despreocupado del público y esquivo al trato social, se ha entregado con plena fe a su obra. En medio de un paisaje privilegiado el pintor desconocido encuentra la soledad espiritual necesaria para alcanzar aquella sensibilidad estética cuyo estrago se escenificaba en los escritores azorinianos de finales del XIX y principios del XX. Si aquellos vivían entre multitud de solicitudes ajenas a la pura creación literaria —la consecución del éxito o la menos halagüeña supervivencia económica—, y anhelaban fugarse de la ciudad para restablecer su dañado impulso creador en plena Naturaleza, esta figura de pintor queda asociada al desinterés por la fama. Son significativos a este respecto los comentarios de Edgard Degas que Azorín incluye en “Los pintores” para proyectarlos sobre la efigie fantasmal de su desconocido: “*En mi tiempo, señor, no se llegaba*. Es decir, en mi tiempo trabajábamos por el arte, por la belleza, por el placer de trabajar, y no pensábamos ni en los compradores, ni en las medallas, ni en el

---

<sup>24</sup> “Las pinturas de Regoyos”, *ABC* (4-IV-1908).

<sup>25</sup> “Aureliano de Beruete”, en *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General, 1929, pp. 191-196.

<sup>26</sup> “Pintores españoles. Inquietud”, *ABC* (26-XII-1928), después recogido en Azorín, *Pintar como querer*, op. cit., pp. 147-150.

<sup>27</sup> Recogido después en Azorín, *Clásicos y Modernos* [OC, II, op. cit., pp. 789-793] y en *Pintar como querer*, op. cit., pp. 57-62.

<sup>28</sup> Luego recogido en Azorín, *El paisaje español visto por los españoles* [OC, III, op. cit., pp. 1233-1238].

dinero, ni en los aplausos. No había que *llegar* a ninguna parte; despreciábamos, mejor, ignorábamos todo lo que no fuera nuestro arte”. El pintor del camino a Sóller, efectivamente, ha escogido la ensoñada lucha “por el color y por la línea” (“Los pintores) frente a la lucha por las “pesetas diarias”<sup>30</sup> que el joven Martínez Ruiz deplorara en *Charivari*, y así ha contribuido junto a otros artistas a hacer “de la pintura una religión” que marca el paso de todos los debates estéticos del siglo XX (“Pintores españoles. Inquietud”).

Construida como un modelo ético en el que se ha depositado el *desideratum* del creador moderno, esta figura de pintor constituye para Azorín un polo de atracción ideal hacia el que es necesario tender la mirada, pero que en su propio caso nunca tendrá cumplimiento íntegro. Si en alguna ocasión se establece una identificación entre la el pintor y el escritor, en ella es preciso considerar, no solo un juego de espejos, sino también el desajuste con la imagen reflejada. En efecto, cuando en 1946 Azorín contemple “su propia vida [...] como la de un pintor” y se retrate ante la máquina de escribir “con pincel y paleta en mano”<sup>31</sup>, recordará por última vez al joven hallado en Mallorca ante el mar “morado, oro y violeta”, y confesará finalmente: “Nunca había podido X gozar de la serenidad que en tan espléndido decorado gozaba ese pintor”<sup>32</sup>. El profesional de la escritura, que para apartarse de las solicitudes de la industria literaria solo puede construir ese íntimo reducto moral al que Ortega aludía al hablar de Azorín<sup>33</sup>, contempla al pintor en su efectivo retiro geográfico y reconoce melancólicamente la distancia que los separa.

## II

El 20 de septiembre de 1931 Azorín publica en *La Prensa* un artículo titulado “La soledad de un pintor”. En él describe la personalidad artística y la deriva biográfica de un paisajista que, tras haber alcanzado el éxito en la sociedad de su época, decide sumirse en el anonimato para poder desarrollar sin obstáculos la nueva dirección hacia la que está virando su obra. En un principio el artículo no deja ver que su personaje tiene en la historia de la pintura un referente real; aunque pronto dos datos permiten relacionar la

---

<sup>29</sup> Después recogido en Azorín, *Pintar como querer*, op. cit., pp. 147-150.

<sup>30</sup> José Martínez Ruiz, *Charivari. Crítica discordante*, en *OC*, op. cit., t. I, p. 264.

<sup>31</sup> Azorín, “La pintura”, en *Memorial inmemoriales*, op. cit., p. 137.

<sup>32</sup> Azorín, *ibid.*, p. 138.

<sup>33</sup> José Ortega y Gasset, *Diálogo sobre arte nuevo*, en *OC* III, p. 218

figura descrita con su identidad histórica: el título del cuadro *Lluvia, vapor, velocidad*, correspondiente al que William Turner pintara en 1844, y la anécdota sobre el cambio de nombre por el que el artista adoptaría el de Admiral Booth. Solo al final del artículo, no obstante, se explicita el nombre del personaje y la fuente bibliográfica a partir de la cual se ha recreado su imagen: “Y esta es la vida del gran pintor inglés Joseph Mallord William Turner. [...] La vida de Turner que ahora publica Marcel Brion<sup>34</sup> es digna de ser leída y comentada”.

Basta considerar unos cuantos motivos del artículo de 1931 para poder inscribir la figura turneriana en la estela de pintores que Azorín ha revestido con los atributos del artista puro. Así su sensibilidad privilegiada ante la Naturaleza, que lo hace conmoverse hondamente “ante el cielo, ante las montañas, ante el mar, ante los ríos”. Así también su vivencia de la tarea pictórica como la de un sentimiento religioso, que lo hace entrar en “éxtasis” ante el rayo de sol caído sobre una pared, o que lo llena de “emoción suprema” al oprimir los tubos de óleo. No falta en este sentido la descripción del trabajo artístico en términos de rito sacerdotal:

“Como el sacerdote en la sacristía, ante los cajones tallados en que se guardan los ornamentos —tallados maravillosamente en las viejas catedrales—; como el sacerdote que va a celebrar, así este artista al ir depositando los colores en la paleta, se siente henchido de fervor.”

Es igualmente representativo del paradigma de pureza artística el retiro turneriano del mundo, que en el caso de este artículo se concibe explícitamente como consecuencia de la siempre problemática relación entre obra artística y sociedad: tras la primera época del pintor inglés, críticos y admiradores pretenden sujetar a Turner a una personalidad estética que ya no le pertenece, impidiendo así la evolución formal inherente a toda trayectoria creadora. Ese intento social de modelar la obra del artista a voluntad sume al pintor en un aislamiento que él mismo llevará a su extremo material:

“Toda su vida ha estado pintando este pintor; como es artista, no se ha inmovilizado, sino que ha ido cambiando, modificándose, transformándose, renovándose. Y ha llegado un momento en que esta renovación ha sido extrañada por sus admiradores; ellos le querían por pintar de un modo, y ahora se ha puesto a pintar de otro. [...] Y es verdad que no es el mismo; pero no lo es, porque ahora es mejor que antes; una fórmula nueva de belleza ha venido a modificar, a renovar su

---

<sup>34</sup> *Turner. 60 planches hors-texte en hélio gravure*, Paris, Les Éditions Rieder, 1929. El volumen se encuentra en la biblioteca de la Casa-Museo Azorín de Monóvar.

paleta. No quieren convencerse de ese cambio los críticos, y la disparidad surge entre el pintor y la crítica. Se siente solo ahora el artista [...]. Su soledad es mayor cada día; no quiere ver a nadie; no tiene ya casi amigos; no quiere nada con quienes son injustos con él, vivirá solo, escondido, sin que nadie sepa su domicilio.”

Contrafigura del pintor de “Vencido” (1894) o del escritor de “Paisajes” (1897), así como de todos los escritores que en los textos azorinianos de entre 1896 y 1908 nunca realizaron su deseo de fugarse al campo, Turner sí abandona la sociedad londinense y los lastres que esta supone para su visión pictórica. Como Regoyos, como el joven hallado en Mallorca o como Joaquim Mir, el pintor inglés decide perder el mundo para poder entregarse a sus más auténticos impulsos creadores. El gesto turneriano es tan consecuente que acaba suponiendo incluso la renuncia al antiguo yo al adoptar el pintor el nombre de la dueña de la pensión en que se aloja: “Y el señor de Booth es; ya ha desaparecido la antigua personalidad —ya no queda ni rastro del antiguo pintor”. Ese rasgo en el que puede reconocerse el propio Azorín de nuevo solamente a medias —pues si Martínez Ruiz adopta el nombre de su personaje no es para designar una personalidad literaria destinada voluntariamente al anonimato— constituye el culmen de consagración a la Obra y de desasimiento respecto a la vida pública. Desasimiento que es propuesto al final del artículo como modelo ético del artista moderno: “Mediten, sí, los artistas la vida de este hombre que fue todo amor a su arte y que por amar a su arte se despidió de todo el mundo”

Así pues, tópicos como el de la especial sensibilidad al paisaje, el sacerdocio artístico o el retiro fuera de la ciudad, vinculan a este Turner con la estela de pintores en los que Azorín había contemplado el prototipo de la pureza artística. Ahora bien: lo más valioso que el caso de Turner aporta a las figuraciones azorinianas del artista plástico es, por un lado, que el escritor construye una imagen integral del pintor en la que todos los elementos de su personalidad estética se hallan estrechamente vinculados y en la que a la vez es posible reconocer la dinámica mistificadora con la que funciona la imagen del pintor cuando esta surge de las ansiedades y las búsquedas de la propia literatura. Por otro, Turner es en Azorín el mejor ejemplo de cómo el escritor mitifica una identidad artística y la mantiene como referencia hasta el punto de que su influjo interviene en la ampliación semántica de un motivo literario perteneciente al escritor.

Atendiendo a la primera perspectiva, es posible analizar el fragmento de “La soledad de un pintor” donde Azorín muestra a su personaje olvidado de sí mismo en la contemplación de la Naturaleza y en la traducción formal de dicha visión. El escritor

emplea para ello un episodio apócrifo en el que atribuye a Turner una intención creadora que en realidad pertenece al escritor levantino: se trata del deseo de pintar una pared blanca sobre la que se desliza la luz del sol. El motivo, que no se encuentra en la biografía de Turner que Azorín manejaba, tiene un antecedente en *Tomás Rueda* (1915)<sup>35</sup>, y reaparecerá posteriormente vinculado a la figura de pintores como Vlaminck y Rembrandt<sup>36</sup>. La intromisión de la voz del escritor en el pasaje descriptivo del trabajo de su pintor —donde se emplea la primera persona del plural en lugar de la tercera del singular— es síntoma de que bajo ese proyecto pictórico del personaje se halla el del propio escritor:

“[...] al ir a echar un vistazo por la ventana, vemos un rayo de sol que desciende en diagonal por un muro. [...] 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 [...]. Al fin, con un movimiento brusco, impetuoso, separamos el pincel y lo colocamos en el tenso lienzo.”

En la demorada descripción del proceso creativo de su personaje, Azorín no sólo inscribe en todos los gestos del artista absorto la ética del desasimiento. Además enfrasca a su pintor en una intención autorial que proviene de su mente literaria, dándole a esta la ocasión —más restringida para el escritor— de hacerse visible en las manipulaciones físicas del artista plástico. Viéndose a sí mismo como pintor, Azorín deja ver su propio rostro de escritor fascinado por uno de los aspectos que según Fernando Castro más han acercado la mirada literaria a los pintores: el interés por “el modo en que las imágenes surgen del taller de su mente”<sup>37</sup>. Si la Modernidad hace del proceso creador un objeto central de contemplación estética, entonces el pintor se convierte en la posibilidad más directa para esa observación; pues aunque su mente es tan hermética como la del escritor, su taller y su tarea son el despliegamiento material de sus sueños. Como señala Fernando

---

<sup>35</sup> Vid. *OC, op. cit.*, t. III, pp. 302-303.

<sup>36</sup> Vid. “Vlaminck”, *La Prensa* (20-XII-1931), donde Azorín reincide en la mistificación, y “En Emmaús y en París”, op. cit., “Átropos en el Louvre”, op. cit., y “Recuadro a Velázquez”, *ABC* (10-XII-1960, recogido luego en Azorín, *Los recuadros*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, pp. 80-82. En estos tres últimos artículos la atribución de ese efecto lumínico sobre una pared corresponde efectivamente al cuadro de Rembrandt titulado *El buen samaritano*.

<sup>37</sup> 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<sup>2</sup> (1995<sup>1</sup>), pp. 61-92, p. 70.

Castro, frente al estatismo nada elocuente del escritor que trabaja, la efervescencia mental del pintor tiene una directa traducción física<sup>38</sup>. En Azorín esa idea se traduce en la detenida mirada sobre el modo de trabajo del artista plástico, ya sea en sus lecturas críticas y biográficas, o en sus construcciones literarias. En efecto, son tempranos los subrayados azorinianos en el texto de los *Essais sur la peinture* de Diderot referido a los inesperados cambios que sufre la intención creadora del pintor durante el transcurso de su plasmación en el lienzo<sup>39</sup>; llamada de atención que se repite al margen del pasaje de *Artistas y críticos españoles* que Rafael Balsa de la Vega dedica a Francisco Domingo Marqués<sup>40</sup>. Como un eco tardío de esas notas críticas aparecen las transformaciones temáticas que Azorín atribuye a Turner en “La soledad de un pintor”, y que habrán de llevar al personaje hasta la ejecución de su célebre *Lluvia, vapor, velocidad*:

“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. [...] Quisiéramos haber comenzado hoy el cuadro que pensábamos pintar, y nos encontramos de pronto con una tarea superior a la que teníamos imaginada. [...] Toda la mañana la va a pasar el pintor que hemos imaginado ante el muro blanco y el rayito de sol. Y tal vez luego, cansado, rendido por el trabajo, fatigado, salga a la calle, vea otra cosa que lo vuelva a dejar absorto. [...] Desde lejos, el pintor ve pasar por una puerta, veloz, un tren. Apenas se ve, dada la lluvia y el hálito que forma el vapor que va despidiendo la locomotora. Tres palabras se imponen al artista en ese instante, condensadoras de las diversas sensaciones que está experimentando; lluvia, vapor, velocidad. En estas tres palabras va a encerrar todo el futuro cuadro el artista.”

Igualmente atiende Azorín a los signos materiales de la fecundidad artística, presentando la casa de Turner “llena de apuntes, de bocetos, de cuadros”, en un mero atisbo de lo que en otros textos se convierte en descripción pormenorizada del taller artístico como espacio representativo de la mente creadora<sup>41</sup>. Aquí, en cambio, la

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>39</sup> Paris, Fr. Brisson, 1795, pp. 18-19. Cito por el volumen que se encuentra en la Casa-Museo Azorín de Monóvar.

<sup>40</sup> Barcelona, Editorial Arte y Letras, 1891, p. 56. Cito por el volumen que se encuentra en la Casa-Museo Azorín de Monóvar.

<sup>41</sup> Vid. “Una visita: en casa de Zuloaga”, *La Vanguardia* (2-X-1917); “Una visita a Zuloaga”, *La Prensa* (2-XII-1917); “La vida española. Estudios de artistas”, *La Prensa* (7-VIII-1924); “Vlaminck”, *op. cit.*; “Zuloaga”, *Vértice* (1-VI-1941); “El escultor”, *ABC* (5-III-1942, luego recogido en *Pintar como querer, op. cit.*, pp. 161-165); “Correo de Madrid”, *La Prensa* (14-VI-1942); “En el estudio”, *Destino* (16-X-1943, después recogido en *Pintar como querer, op. cit.*, pp. 197-202); “Ignacio Zuloaga”, *La Prensa* (13-I-1946); “Vázquez Díaz”, en *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, pp. 143-145; y “Sebastián Miranda”, *ABC* (30-I-1960).

admiración ante la capacidad del pintor para hacer palpable su proceso creativo se pone de manifiesto en las numerosas alusiones a la tensión corporal y a la gestualidad del artista — “mano febril”, “la paleta tiembla en el brazo”, “vamos removiendo el pincel”, “con un movimiento brusco, impetuoso, separamos el pincel y lo colocamos en el tenso lienzo”, “rendido por el trabajo”—, llegando al regodeo en el pasaje donde se muestra al pintor en el acto de disponer los colores en la paleta. Con la descripción de ese ritual, Azorín vuelve a trazar la imagen del hombre fervientemente olvidado del mundo, y a la vez se apropia de esa mayor materialidad atribuida a la tarea del pintor mediante una nueva intromisión de la primera persona del plural:

“[...] toda su vida ha manejado con entusiasmo los pinceles y ha ido, previamente, depositando los colores en la paleta; ese momento que tiene el pintor, antes de ponerse a pintar, de ir oprimiendo los tubitos y hacerles chorrear en la paleta, es para este artista de una emoción suprema. [...] 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 [...]; más allá colocamos el carmín [...]; todos los colores, en fin, se hallan ya distribuidos en la frágil tabla de caoba; podemos ya desde este momento comenzar a pintar [...].”

Ahora bien: 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<sup>42</sup>, aparece en *La Prensa* (18-II) un

---

<sup>42</sup> 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, Publicaciones Universidad de Alicante, 1999 (especialmente las pp. 66-104).

artículo titulado “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: *The Evening Star* (1830). 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<sup>43</sup>. Ello se explica teniendo en cuenta que *The Evening Star* 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 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”<sup>44</sup>. Tal alejamiento de lo estentóreo en busca de un simbolismo más esencial sintoniza con ese “simbolismo reducido a sus elementos raigales”<sup>45</sup> que Miguel Ángel Lozano ha definido como núcleo de la estética azoriniana, y

---

<sup>43</sup> 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).

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> 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 International. Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines. Pau, 23-25 avril 1992*, Pau, J & D Éditions, 1995, pp. 81-91, p. 89.

que el propio Azorín detectaría en Turner al leer la biografía de Marcel Brion<sup>46</sup> o al contemplar en el Louvre la *Tormenta de nieve* (1842)<sup>47</sup>.

En cuanto a la segunda característica aludida, como se ha dicho más arriba *The Evening Star* responde al procedimiento turneriano por el que el cuadro pone en marcha la actividad visual del espectador imprimiendo a esta un movimiento determinado por los logros compositivos de la obra<sup>48</sup>. 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”<sup>49</sup> para convertirse en transmisoras del tiempo que traen hasta el presente el espíritu de fray Luis de León<sup>50</sup>, o en ideal iluminador<sup>51</sup>, 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:

---

<sup>46</sup> En efecto, en “La soledad de un pintor” 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”.

<sup>47</sup> Vid. Azorín, “Nada de particular”, op. cit.

<sup>48</sup> Michael Bockemühl, *J. M. W. Turner (1775-1851). El mundo de la luz y del color*, Madrid, Taschen, 2000, pp. 7 y 73-74.

<sup>49</sup> 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 es sueño*”, en *OC, op. cit.*, t. III, pp. 247-251, p. 251).

<sup>50</sup> 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)

“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”<sup>52</sup>.

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)<sup>53</sup> se pasa durante el exilio a una expresa demanda de consuelo para las desdichas que la guerra ha ocasionado en el protagonista de “Job está en París” (*La Prensa*, 25-IV-1937)<sup>54</sup>. Y si don Santiago Villar confía el aplacamiento de su pesadumbre a la “perspectiva inefable de espiritualidad”<sup>55</sup> 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”<sup>56</sup>. En el proceso en que los perfiles de esas cuitas se van concretando, el hallazgo de *The Evening Star* 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 vespéral 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.”

---

<sup>51</sup> 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).

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> Azorín, *Don Juan* (Christian Manso ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 63.

<sup>54</sup> Después recogido en *Españoles en París, op. cit.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 41.

Pero lo que realmente hace de *The Evening Star* un influjo que aporta nuevo sentido al motivo azoriniano de las estrellas es que a través de esa pintura el tópicado 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 ético 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<sup>57</sup>. 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”<sup>58</sup>, “La lámpara” (*ABC*, 17-X-1943) o “El hombre y la casa” (*ABC*, 28-IX-1947) son sonámbulos

---

<sup>56</sup> Azorín, “El poeta en la ventana”, *La Prensa* (8-V-1938).

<sup>57</sup> Vid. José M<sup>a</sup>. Valverde, *op. cit.*, y Mercedes Vilanova, *La conformidad con el destino en Azorín*, Barcelona, Ariel, 1971.

<sup>58</sup> Cito por la edición de *Valencia. Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 225-227.

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 solo, estrecho y contradictorio margen ético que les queda: un claustrofóbico exilio interior.

Gemma Márquez Fernández  
Universitat de Barcelona

*Anales Azorinianos*, 9 (noviembre-diciembre 2004) (en prensa)