

TESIS DE LA UNIVERSIDAD  
DE ZARAGOZA

2011

18

Susana Arnas Mur

# El arte del retrato y de la biografía en Ramón Gómez de la Serna

Departamento  
Filología Española

Director/es  
Rubio Jiménez, Jesús

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

ISSN 2254-7606



Prensas de la Universidad  
Universidad Zaragoza



**Universidad**  
Zaragoza

Tesis Doctoral

# EL ARTE DEL RETRATO Y DE LA BIOGRAFÍA EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Autor

Susana Arnas Mur

Director/es

Rubio Jiménez, Jesús

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

Filología Española

2011



EL ARTE  
DEL  
RETRATO Y DE LA BIOGRAFÍA  
EN  
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

SUSANA ARNAS MUR

DIRECTOR: JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

(LITERATURAS ESPAÑOLA E HISPÁNICAS)

# PRIMERA PARTE

# SEGUNDA PARTE

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
--------------	---

## PRIMERA PARTE

EL RETRATO, LA BIOGRAFÍA Y LA CARICATURA	10
AUGE Y EXPANSIÓN DE LA MODA BIOGRÁFICA EN ESPAÑA (1915-1936)	44
A) ANTECEDENTES: <i>LOS RAROS</i> DE RUBÉN DARÍO	44
B) AUGE Y EXPANSIÓN DE LA BIOGRAFÍA EN ESPAÑA	61
C) <i>ESPAÑOLES DE TRES MUNDOS</i> DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	75

## SEGUNDA PARTE

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: EL RETRATO Y LA BIOGRAFÍA	106
1. ASPECTOS TEÓRICOS	106
2. ANÁLISIS DEL RETRATO Y LA BIOGRAFÍA	154
2.1. INTRODUCCIÓN	154
2.2. LOS RETRATOS	160
2.2.1. <i>Maruja Mallo</i>	162
2.2.2. <i>María Gutiérrez Blanchard</i>	182
2.2.3. <i>Ibsen</i>	189
2.2.4. <i>Picasso</i>	199
2.2.5. <i>Francisco Vighi</i>	216
2.2.6. <i>Luis Ruiz Contreras</i>	220
2.2.7. <i>AZORÍN</i>	230
1. Justificación	230
2. El esbozo	233
3. En Madrid	238

4. Azorín y el 98 _____	243
5. Siluetas-Generación del 98 _____	249
5.1. Ramón del Valle-Inclán _____	249
5.2. Pío Baroja _____	250
5.3. Ramiro de Maeztu _____	255
5.4. Silverio Lanza _____	256
5.5. Ganivet, el excéntrico del grupo _____	260
5.6. Picasso _____	261
6. Conclusión _____	268
2.3. LAS BIOGRAFÍAS _____	270
2.3.1. <i>Goya y Ramón del Valle-Inclán</i> _____	270
2.3.2. <i>José Gutiérrez-Solana</i> _____	326
2.3.3. <i>El Greco y Velázquez: dos retratistas del barroco</i> _____	355
2.3.4. <i>Lope Viviente y Quevedo: dos biografías cruzadas</i> _____	374
2.3.5. <i>Mi tía Carolina Coronado</i> _____	405
2.3.6. <i>Edgar Allan Poe. El genio de América</i> _____	453
CONCLUSIÓN _____	478
BIBLIOGRAFÍA _____	486





## INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que Ramón, a lo largo de su vida, cultivó géneros muy diversos y no dudó en crear uno nuevo, la “greguería”, definido por él mismo como “metáfora+humorismo”. Sus escritos fueron impregnados de esta nueva creación: frases escuetas, precisas para definir lo indefinible, describir, retratar, precisar, agudizar... Prólogos, epílogos, retratos, biografías y cuentos se mezclan y entremezclan con la greguería.

Original en sus escritos, igualmente lo era en la forma de vivir, leyendo conferencias, incluso publicando y dando a conocer los nuevos textos. No se sabe muy bien por qué Ramón estuvo olvidado por la crítica, pero en la década de los noventa se comenzó a trabajar en la ardua tarea de publicar sus *Obras Completas*, trabajo todavía inacabado por lo complicado y extenso de su obra.

En el volumen primero de estas *Obras Completas*, Pura Fernández<sup>1</sup> realiza un minucioso panorama bibliográfico muy útil para ordenar cronológicamente las publicaciones, difícil labor por las confusiones, invenciones y olvidos en la bibliografía del autor. Con respecto al género que nos interesa (la biografía y el retrato) también ha debido ser complicado sobre todo por las refundiciones y los numerosos textos desperdigados por publicaciones diversas. Asimismo, son incontables los “prólogos”, “epílogos” y anuncios de obras “ficticias” que nunca llegaron a escribirse. El propio autor divide sus incursiones biográficas –aparte de múltiples prólogos– en “Efigies”, “Retratos” y “Biografías”. Junto a Pura Fernández, Luis S. Granjel<sup>2</sup>, Elpidio Laguna Díaz<sup>3</sup> han realizado una exhaustiva lista bibliográfica de lo escrito por Ramón.

Gómez de la Serna escribe numerosas biografías y retratos de ellos; podríamos destacar las siguientes:

• **Pombo** (1918). Contiene: *Francisco de Goya y Lucientes, Larra, Rafael-Romero Calvet, los hermanos Bergamín, Manuel Abril, Rafael Calleja, Mariano Espinosa, Rafael Cansinos-Assens, Tomás Borrás, Emiliano Ramírez Ángel, Antonio de Hoyos, Miguel Viladrich, El venezolano Coll, María Gutiérrez, Bacarisse, Rafael Urbano, Ruiz*

<sup>1</sup> Pura Fernández, “Fichas bibliográficas”, en Ramón Gómez de la Serna, *O. C., I*, Barcelona, Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg, 1996.

<sup>2</sup> Luis S. Granjel, *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Guadarrama, 1963

<sup>3</sup> Elpidio Laguna Díaz, *Las biografías y retratos de Ramón Gómez de la Serna*, Puerto Rico, Editorial Club de la Prensa, 1974

*Contreras, Julio Camba, Maeztu, Guillermo de Torre, Picasso, Los hermanos Larraya, Adrián Gual, Gutiérrez Solana, Julio Romero de Torres, Emilio Carrère, Marie Laurencín, Madame Groult, Víctor Oliva, Arsensio Lupín...* A excepción de Goya y de Larra (pertenecientes a otra época, aunque “parroquianos” de la tertulia de Pombo), el resto de las siluetas pertenecen a contertulios asistentes a Pombo al menos por una vez.

- **John Ruskin** (1913). Lo llamó “Ruskin el apasionado” y forma parte de un estudio preliminar a la traducción de *Las piedras de Venecia*. Es uno de sus textos primerizos respecto al género biográfico.

- **In Memoriam de “Silverio Lanza”** (1918). Reconocimiento a la figura de Lanza incluido en una edición llamada *Páginas escogidas e inéditas de Silverio Lanza*. El libro se publicó en 1918, si bien, Silverio Lanza había muerto en 1912, Ramón decidió incluirlo. A ambos les unió una misma afición: pasear por el Rastro y admirar los objetos que allí se exhibían.

- **Oscar Wilde** (1918). Prefacio escrito para la novela de Wilde, *El crimen de Lord Arturo Savile*. Aproximación a la obra de este autor perteneciente al grupo de los “raros” en una época poco abierta a las novedades llegadas del extranjero. Su primer acercamiento a Wilde se encuentra en *Prometeo*; no será la única vez que le dedique unas líneas: escribe “Prefacios”, “Palabras finales”... a novelas de Wilde que son traducidas por su hermano Julio. En 1961 refunde varios de los textos publicados incluyéndolos en *Otros retratos*.

- **La Sagrada Cripta de Pombo** (1923). Contiene: *Solana, Luis Bello, Eusebio de la Cueva, Juan de la Encina, Guilheume Filipe, Pedro Emilio Coll, Los Delaunay, Luis Esteso, Alberto Guillén, Francisco Rello, Marichalar, Correa-Calderón, Pedro Garfias, Rivas Panedas, César Luis de Montalbán, Teresa Wilms, Oliverio Gironde, Alfonso García del Busto, Heliodoro Puche, Rafael Romero, Pablo Inestal, Francisco Vighi, Pérez Pascual, José Zamora, Neville, Carmelo Peñalver, Corpus Barga, José María Quiroga, Sánchez Rojas, Cassou, Fernández Almagro, Cansinos-Assens...* El grupo más numeroso de contertulios que acudían a Pombo en la segunda década del siglo. La tertulia estaba en pleno apogeo. Algunos de los asistentes también lo eran de las de otros cafés; podríamos citar las convocadas por Cipriano Rivas, Cansinos Assens o Valle-Inclán.

- **Goya y la ribera del Manzanares** (1928). Tercer acercamiento a la vida y obra de Goya. Anteriormente escribió sobre él en *Pombo* (1918) y en *El Sol* (El artículo

“Centenario, juerga y aquelarre” de 1927). En 1928 se celebró el centenario, para tal fin escribió varios artículos y conferencias al que pertenece este texto leído en Zaragoza.

- **Goya** (1928). Biografía extensa dedicada al gran pintor aragonés. El último acercamiento se produjo en 1959, *Biografías completas*. En estos textos, aprovechará escritos anteriores.

- **Efigies** (1929). Contiene: *El desgarró Baudelaire; Retrato del gran mariscal Barbey d’Aureilly; Retrato del conde Villiers de l’Isle-Adam; El suicida Gerardo de Nerval; Ruskin, el apasionado*. Escritores denominados “raros” de los que Ramón había realizado un primer acercamiento en la revista *Prometeo*. En este volumen los reúne para darlos a conocer en España y, sobre todo, para cambiar la imagen que se tenía de estos incomprensidos. La lectura de alguno de ellos en su adolescencia y juventud le marcaron profundamente.

- **Azorín** (1930). Biografía en la que no dejará de retocar y añadir epílogos. El último añadido lo realizará en el año 1954 donde cambia profundamente la visión del que era considerado por Ramón como “el gran maestro”. Decepción y enojo transmiten estas últimas líneas biográficas.

- **Ismos** (1931). Contiene entre otros: *Apollinerismo; Picassismo; Ninfismo; Charlotismo; Lipchitzmo; Touloselautrecismo; Riverismo; Serafismo*. Parte de estos retratos los incluirá en *Otros retratos* (1961). Todos ellos marcaron el periodo de vanguardia en los años treinta.

- **El Greco, el visionario de la pintura** (1935). Escrita por encargo para salir de apuros económicos. En vida la publicó por última vez en 1962. No es de las mejores biografías, sin embargo, presenta al pintor en pleno apogeo artístico. Aprovechará apuntes de las diversas conferencias leídas a lo largo de su vida. La primera data de 1910 y quizá utilizase los apuntes para las posteriores.

- **Retratos contemporáneos** (1940). Contiene: *Juan Ramón Jiménez; Eugenio Noel; El conde de Keyserling; Oliverio Girondo; Jean Cassou; Francisco Vighi; Paul Morand; Luis Ruiz Contreras; Santiago Rusiñol; Mac Orlan; Macedonio Fernández; Remy de Gourmont; Miss Barney; Fernando Villalón; Emilio Carrere; Antonio de Hoyos; Mauricio Maeterlinck; Cami; Ilya Ehrenburg; Eugenio d’Ors; Pío Baroja; Don Miguel de Unamuno; Colette*. Grupo de retratos pertenecientes a personas que marcaron de alguna manera la etapa juvenil. Formaron parte de su vida, por lo que no es raro que

escriba de ellos en diversos textos, por ejemplo, en *Automoribundia* o entrecruzados en retratos y biografías. Algunos convivieron con él, otros, los conoce por sus obras.

- ***Mi tía Carolina Coronado*** (1942). Escribe de su tía, considerada por él como la última romántica. La biografía sirve de pretexto para hablar de otros románticos: Larra, Espronceda o Cadalso.

- ***Don Ramón María del Valle Inclán*** (1942). Personaje peculiar, formó parte de la bohemia madrileña, creador del esperpento como Ramón lo fue de la greguería. La última edición en vida de Gómez de la Serna aparecerá en 1959. Anterior a la primera edición de esta biografía, ya había publicado sobre el retratado.

- ***Maruja Mallo*** (1943). Pintora avanzada y de ideas transgresoras. Como Ramón, huirá a Buenos Aires en 1936; llevará una vida muy activa en el exilio sin dejar de viajar; volverá a España en la década de los sesenta.

- ***Don Diego de Velázquez*** (1943). Publicada por última vez en 1959, los críticos no la consideraron muy acertada. Obra breve donde se aprecia la urgencia de su escritura. La exigencia de las editoriales le forzó a escribir con cierta rapidez.

- ***José Gutiérrez-Solana*** (1944). Pintor y amigo; en Pombo, siempre lo tuvo muy cerca. En *La Sagrada Cripta de Pombo* (1923) escribe un primer acercamiento a su vida y obra. Solana pintará el famoso cuadro de la tertulia. Resulta extraño que tardase tanto en dedicarle una biografía extensa. En vida de Ramón fue publicada por última vez en 1959. De Solana destaca su visión de la “España negra”, del carnaval, del Rastro y las cosas... Tiene gustos similares a Ramón.

- ***Nuevos retratos contemporáneos*** (1945). Contiene: *Pirandello; Los Machado; Ibsen; Ventura García Calderón; Don José Echegaray; Bontempelli y Pitigrilli; Felipe Trigo; Benavente; Adriano del Valle; Amadeo Vives; Vicente Blasco Ibáñez; Emilia Pardo Bazán; José Pijoan; Pedro Luis Gálvez; Enrique de Mesa; Pérez Galdós; Darío de Regoyos; Marcos Chagall, Kafka; Bartrina; Bernard Shaw; Pablo Neruda; Gabriel Miró; Pedro de Répide; Manuel de Falla*. Formaron parte de alguna manera de la vida de Ramón en los años veinte y treinta; la primera conferencia que pronunció se acercó a Ibsen, perteneciente al grupo de los “raros”. Felipe Trigo se suicidará después de una vida llena de éxito de ventas de sus novelas. Blasco Ibáñez también es de los escritores con éxito comercial como lo fueron Galdós o Pardo Bazán a los que Ramón no trata muy bien. Benavente, los Machado... serán algunos de los visitantes de Pombo, si bien, también tienen tertulia aparte.

- **Edgar Poe. *El genio de América*** (1953). Sintió por él cierto interés desde sus inicios literarios. Lo cita en *Prometeo, Morbideces* y en el relato titulado “La hija fea”; además de citar en las conferencias que pronuncia y en los esporádicos artículos en diarios en los que colaboraba. La primera vez que le escribe una biografía extensa será en 1953, reeditada en 1959.

- **Quevedo** (1953). La biografía de Quevedo junto con la de Lope –como dice el propio Ramón– son biografías cruzadas. Los dos acercamientos son fruto de las numerosas conferencias y artículos que escribió a lo largo de su carrera literaria.

- **Lope viviente** (1954). Es quizá con el escritor que se siente más identificado. De hecho, resulta curioso que en la “Advertencia preliminar” admita: “Mi libro es Lope. Los demás son sobre Lope”. Biografía con mucho de autobiografía, en especial lo que se refiere a la soledad del poeta; parece que Gómez de la Serna se las dedique a sí mismo.

En vida de Ramón se publicaron dos recopilaciones:

- **Biografías completas** (1959).

- **Retratos completos** (1961).

Contiene: *Retratos contemporáneos, Nuevos retratos contemporáneos y Otros retratos: Isidore Ducasse, Oscar Wilde, Toulouse Lautrec, Saint-Paul Roux, Marinetti, Guillermo Apollinaire, Jean Cocteau, Marie Laurecin, Lipchitz, Diego Rivera, Juan Echevarría, Juan Gris, Salvador Dalí, María Gutiérrez Blanchard, Maruja Mallo, Norah Borges, Jardiel Poncela, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Salvador Bartolozzi, Enrique Larreta.*

Con estos apuntes bibliográficos he pretendido acercar al lector la obra ramoniana; si bien, para un estudio más detallado remito a la bibliografía que se encuentra en las últimas páginas de este trabajo.

Gaspar Gómez de la Serna señaló dos etapas en Ramón: la primera abarcaría de 1918 a 1919 en la que trató de presentar en España las figuras de los grandes innovadores del momento (Villiers, Nerval, Verlaine, Lautreamont, Wilde, Poe...); la segunda etapa englobaría los años de exilio (excepto *Lope* y *Quevedo*, entre otras), escribirá de personas con las que compartió vivencias, y de las que tiene información, no ya libresca e intuitiva, sino directa y experimental.<sup>4</sup>

En 1974 Laguna Díaz escribía:

---

<sup>4</sup> Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón*, Madrid, Taurus, 1963

Todavía no existe un estudio detallado de esta faceta del arte ramoniano y, por otro lado los estudios y ensayos más generales de sus obras al tocar este aspecto rigen por características comunes a todos los retratos y biografías, que en modo alguno exhaustan el tema.<sup>5</sup>

Tres décadas más tarde todavía no tenemos un estudio minucioso y amplio de estos géneros en Ramón. Laguna Díaz apunta algunas características como punto de partida: a) afinidad entre biógrafo y biografiado; b) no le importa la sucesión cronológica; c) busca aquellos autores “raros” en su hora y en que de alguna manera corroboran sus principios estéticos; d) la biografía se encauza por un desdoblamiento de la personalidad de Ramón en la de su biografiado; e) lo fundamental es presentarnos la psicología e intimidad de su retratado; f) parte de datos reales, a veces suponiendo y demostrando el conocimiento de detalles que suponen una amplísima documentación previa, aunque luego nos parezca que se olvida todo dato para que fluya con su ímpetu creador propio lo que buscó en los documentos; g) afinidad e identificación con aquellos que conoció personalmente; h) presentación y reavivamiento de la época en que vivieron sus biografiados<sup>6</sup>

Estando en el siglo XXI creo oportuno analizar de nuevo el género del retrato y la biografía en Ramón Gómez de la Serna, ya que, no deja de ser curioso que; casi cien años más tarde, la moda biográfica haya resurgido. Leyendo el listado podríamos caer en la tentación de confrontar las biografías y retratos de Ramón con las que escribieron otros autores coetáneos; considero más interesante estudiar primero la estética del género biográfico en Ramón para seguidamente centrarnos en

aquello que le hace adentrarse entre los hechos, entre los aconteceres y anécdotas que circundan una vida para rendirla ante sus lectores que queremos llamar lo “verosímil” y que es para Ramón su verdad nítida y genuina.<sup>7</sup>

Para adentrarse en la estética del género deberemos saber su procedencia más inmediata. Por él mismo sabemos de sus primeras lecturas de poetas franceses del siglo XIX. Dos libros de referencia: *Los raros* (1896) de Rubén Darío y *Espanoles de tres mundos* (1942) de Juan Ramón Jiménez. *Los raros* sirvió de modelo tanto para Juan Ramón como para Gómez de la Serna.

---

<sup>5</sup> Elpidio Laguna Díaz, *Las biografías y retratos de Ramón Gómez de la Serna*, ob. cit., pág. 5.

<sup>6</sup> Ídem., págs. 5-6.

<sup>7</sup> Ídem., pág. 6.

En el prólogo a la segunda edición de *Los raros* (París, 1905), Rubén Darío expresa datos y opiniones en torno a su obra y al clima literario y cultural en el que nace; el libro fue escrito en Francia con el Simbolismo en pleno desarrollo. En *Los raros* encontramos veinte semblanzas de escritores que atraían la atención de los modernistas. Algunos de estos escritores son Leconte de Lisle, Verlaine, Poe y Eugenio de Castro entre otros. No hay ningún español. Estos nombres reflejan las lecturas de Darío por aquellos años. De ahí que abunden los escritores franceses y los contemporáneos.<sup>8</sup> En los años en que vive Rubén Darío y los posteriores se puso de moda este modo de evocación, que mantuvo la escritura entre la semblanza, la divagación, la crónica o la impresión.

De esta literatura proviene el libro de Juan Ramón Jiménez, *Espanoles de tres mundos* (1942). En el prólogo a la primera edición advierte que “quedan, para cuando pueda ser, algunas fantasías de entes imaginarios españoles, tipos sintéticos (...) de los que no tengo ahora ninguna.”<sup>9</sup> Juan Ramón agrupó caprichosamente un total de 61 retratos (1ª ed.). Los textos fueron publicados anteriormente, desde 1915 (no todos los críticos coinciden con la fecha) en revistas y periódicos de la época. Con estos retratos va salvando, un pedazo de la España de aquellos días. Pretende recordar a personas que por diversas razones consideró interesantes y peculiares. A través del estilo penetra en la personalidad del retratado, ofreciendo en breves pinceladas los rasgos físicos más característicos para retratar la personalidad.

Los mejores textos teóricos del género biográfico en Ramón los ofrece él mismo; nunca menciona “modelos”, sólo sabemos por él que escribía biografías porque “es el encargo que más abunda;” jamás negará que todas sus biografías tienen algo de sí mismo: “Claro que meto historia propia y ayes propios, matices y vericuetos propios en esas biografías.”<sup>10</sup> Sinceridad no le falta a Ramón para afirmar lo que todos sabían: su egocentrismo plasmado en lo escrito.

El siguiente trabajo se estructura en dos grandes bloques claramente diferenciados pero, a la vez, interrelacionados. En un primer bloque he querido teorizar acerca del

---

<sup>8</sup> Luis Iñigo Madrigal (coor.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana, II. Del modernismo al realismo*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 613. También en Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1966, págs. 57-66.

<sup>9</sup> Juan Ramón Jiménez, *Espanoles de tres mundos*, Madrid, Alianza, 1987. Ver Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez: La prosa de un poeta*, Valladolid, Grammalea, 1994, pág. 160 (véase nota 88).

<sup>10</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Cartas a mí mismo, O.C., XIV. Escritos autobiográficos, II*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2003, pág. 674 (Todas las citas irán por esta edición).



retrato y la biografía definiendo los términos. A continuación, hablo de la moda biográfica en España en las primeras décadas del siglo XX para terminar este primer bloque con Rubén Darío (*Los raros*) y Juan Ramón Jiménez (*Españoles de tres mundos*), ambos difundieron el género del retrato. El segundo bloque se concentra exclusivamente en la figura de Ramón Gómez de la Serna, tema de estudio que divido en dos grandes apartados, uno de teoría y otro de práctica del retrato y la biografía.

Siguiendo la edición de las *Obras completas* de Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg analizó los volúmenes dedicados a las biografías de pintores y escritores.

Con respecto a los escritores, Quevedo y Lope son los más alejados en el tiempo pero quizás por lo que significaron para su prosa, los considera muy afines. Edgar Allan Poe, –personaje peculiar por lo extraordinario de su vida y obra–, y su tía Carolina Coronado pertenecen a un periodo posterior. Escribir sobre Poe le sirve para adentrarse en las figuras de algunos de los “raros”. Sin embargo, dedicar una biografía a su tía es una excelente excusa para ofrecer unas líneas a los grandes románticos españoles como fueron Larra, Cadalso o Espronceda. Valle-Inclán, coetáneo de él, vivió los mismos acontecimientos políticos, sociales y culturales del tiempo que les tocó vivir hasta los años treinta. Valle, bohemio empedernido, crea el esperpento que le sirve de protesta socio-política.

Debo aclarar que, aunque Azorín aparece en el volumen “biografías de escritores”, he preferido incluirlo al final de los retratos como puente hacia la biografía por la función tan especial que representa en la vida de Ramón y la biografía tan original que éste le escribe. Respecto a los retratos, he seleccionado seis. Dos son mujeres pintoras: Gutiérrez-Blanchard y Maruja Mallo. Las creo interesantes por lo nuevo y original de sus obras. Igualmente lo fue Picasso. A Ibsen lo incluyo por ser uno de los poetas “raros” que le interesaron desde su adolescencia (en su primera conferencia habla de él). A Luis Ruiz Contreras lo conoce ya mayor pero fue una figura interesante e importante en el mundo cultural de la época (destaca su labor de traductor y editor). Francisco Vighi lo conoce de sus años infantiles de internado aunque se volverán a reencontrar y acudirá con cierta asiduidad a Pombo.

A todo este grupo tan heterogéneo entre sí, les une la misma pasión por lo nuevo y por la creación. Todos desean llevar una vida libre, sin ataduras de ninguna índole. Aunque, no se olvida que la guerra (tanto la I Guerra Mundial como la Guerra Civil de 1936) truncó la vida de todos los que proclamaban lo nuevo.

El objetivo de este trabajo es dar razón de cómo llegó hasta Ramón Gómez de la Serna el género biográfico y la influencia que tuvo en sus coetáneos. Para ello, he recopilado voces y opiniones diversas, así como textos de Ramón en los que de una u otra manera aparece reflejada la teoría. Para articular lo expuesto, lo he dividido en dos bloques que, a su vez, se subdividen en otros dos.

La primera parte gira en torno a la definición y caracterización de esta forma narrativa: el retrato, la biografía y la caricatura; así como la importancia del género en España y, en autores como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez.

En la segunda, abordo el género en Ramón Gómez de la Serna para concluir analizando diversos retratos y biografías escritos por éste. Para articular ambos apartados he utilizado como eje de unión, la biografía escrita a Azorín.

El trabajo se cierra con una selección bibliográfica en la que he intentado abordar varios aspectos de ésta; por una parte, la enumeración de las ediciones de los retratos y biografías publicadas hasta el momento; y, por otro, los libros que estudian el género biográfico en Ramón Gómez de la Serna para concluir con la bibliografía consultada para realizar este estudio.



## EL RETRATO, LA BIOGRAFÍA Y LA CARICATURA: APROXIMACIÓN GENERAL

El **retrato** para Estébanez Calderón es “la descripción de una persona en su aspecto físico y en sus rasgos psicológicos y morales.”<sup>1</sup> Desde la retórica clásica el retrato literario está presentado como una de las formas de la “descriptio”, procedimiento lingüístico para hacer ver lo que no está presente. Cicerón (*De Inventione, I*), Horacio (*De Arte poética*) o Quintiliano constituyen la base sobre la que se asientan las enseñanzas a lo largo de la Edad Media.

Ya Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), definió “retrato” como “la figura contrahecha de una persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo que quede por memoria en los siglos venideros.”<sup>2</sup> Para Covarrubias, lo esencial en el retrato es la “fijación artística de una identidad singular”, es decir, el retrato debía representar de manera realista la figura humana.

Y Francisco Calvo Serraller indica: “*retrato realista* es una práctica que fraguó como género independiente durante los siglos XV y XVI y sigue siendo hoy en esencia lo mismo”.<sup>3</sup>

Por otra parte Ricardo Senabre cree que el retrato en la retórica clásica estaba estrechamente vinculado con la descripción externa de una persona:

El oficio de escribir exige seleccionar unos elementos combinarlos en una determinada disposición [...] cabeza, tronco-extremidades: adoptando una trayectoria de arriba abajo.<sup>4</sup>

En el siglo XVII se inicia el desarrollo como género literario de ficción. En el Renacimiento italiano surge la noción de “retrato” y lo hace ligado a un ámbito muy determinado, las artes plásticas. No es baladí que sea éste el periodo que volvía la vista atrás, a la antigüedad: el canto al hombre, la exaltación de su propia individualidad. En todos los ámbitos, el hombre cobraba nuevamente protagonismo, dejando de lado lo

---

<sup>1</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 933.

<sup>2</sup> Citado de Francisco Calvo Serraller, “Las apariencias también engañan”, *Babelia*, El País, 30 de agosto de 2008, págs. 18-19.

<sup>3</sup> Ídem., pág. 19.

<sup>4</sup> Ricardo Senabre, “La cara, espejo del alma: retrato literario y saberes antropológicos”, en *VVAA, Etnoliteratura I*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, págs. 81-89.

puramente religioso perdiendo sentido lo idealizado (característica propia de los periodos anteriores). En los siglos XVI-XVII surge la moda de recopilar imágenes de personas ilustres cuya efigie, por su talante peculiar o por méritos propios, merecen un reconocimiento particular.<sup>5</sup>

En España, el retrato era privilegio de la nobleza de sangre, sin embargo, esta situación cambiará:

En torno a 1600, el retrato adquiere en España una nueva definición: ya no es privilegio de la nobleza de sangre, sino de la nueva nobleza que todos, incluidos el artista pueden alcanzar. [...] El *Libro de retratos* de Pacheco es el primer ejemplo programático de esta situación.<sup>6</sup>

Pacheco no sólo se sirve del retrato pintado, sino que lo acompaña de una breve descripción de la vida y obra de los retratados:

La mayoría de los 63 retratos, dibujados a lápiz y sanguina, van acompañados de elogios –completados con poemas– que nos informan sobre la vida y obra de los retratados. [...] La mayoría de los retratos dibujados, que conocemos representan a personas de la época de Felipe II, y muchos más de la mitad son dignatarios eclesiásticos. Junto a los clérigos, Pacheco ha incluido en el círculo de los “varones ilustres” sobre todo a eruditos, poetas y escritores, además de pintores, escultores y practicantes de oficios artísticos.<sup>7</sup>

Será a finales del XIX y comienzos del XX cuando la prensa experimente un auge que resultó imprescindible para la expansión y difusión del género<sup>8</sup>. Si bien, es en los albores del siglo XX cuando realmente vean la luz abundantes colecciones, bien en secciones de revistas o en la prensa diaria donde no resultaba extraño encontrar columnas dedicadas al retrato literario:

---

<sup>5</sup> Margarita López Iriarte, *El retrato literario*, Navarra, EUNSA, 2004, págs. 27-38. Es interesante apreciar la relación entre Narciso y el culto al propio “yo” que desde la antigüedad estaría ligado al retrato pictórico y en segundo plano, al literario. Véase Margarita López Iriarte, *El retrato literario*, ob. cit., pág.19.

<sup>6</sup> Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, págs. 82-83.

<sup>7</sup> Ídem., págs. 72-73.

<sup>8</sup> Debemos tener en cuenta la gran importancia que tuvo la modernización editorial para la expansión del género: “Como es lógico, este proceso se encuentra estrechamente ligado al conjunto de cambios demográficos, económicos, políticos y culturales que fueron influyendo en los nuevos rumbos del mercado editorial, tanto en su oferta como en su demanda”. Véase Manuel Pulido Mendoza, *Plutarco de moda. La biografía moderna en España (1900-1950)*, Extremadura, Editora Regional de Extremadura, 2009, pág. 22.

O llegados el caso, simplemente, los periodistas escribían necrologías o perfilaban semblanzas de escritores para otros eventos que le hacían visible a la sociedad.<sup>9</sup>

La prensa, para los escritores, tuvo gran importancia –como medio social de masas– por ser el medio elegido para plasmar su arte ya que

se convierte en un medio excelente de propaganda para ese escritor, pero también se constituye en una muestra más de la importancia que los escritores tenían en la vida cultural y social.<sup>10</sup>

Podríamos estar ante una moda por la abundancia de textos que se encontraban en “determinados libros de la época que nacen como compilaciones de retratos y siluetas de contemporáneos; de prólogos, atrios y pórticos de primeras ediciones.”<sup>11</sup>

Tal vez llame la atención que sea en revistas y diarios donde realmente alcancen la importancia merecida:

Los retratos literarios responden a una demanda de los lectores de la prensa periódica: la de acceder a la vida o a la personalidad de los autores que admiran. Gracias al retrato, el escritor deja de ser un nombre, en la portada de un libro, para convertirse en algo más próximo al lector.<sup>12</sup>

Afirmación interesante si tenemos en cuenta que el escritor comenzaba a profesionalizarse, y éste era un buen medio para ir subsistiendo; la prensa se hacía espacio en una sociedad carente de otros entretenimientos. Podemos pensar que el retrato literario en prensa no surgió por casualidad sino que

fue fruto de una tradición bien asentada y desarrollada artísticamente en el panorama internacional en los decenios anteriores. Se sumaban diferentes prácticas.<sup>13</sup>

Ya sea un evento social, un banquete, la presentación de una obra, un recuerdo... podría servir de pretexto para escribir un texto laudatorio. Para que esto fuera posible

---

<sup>9</sup> Jesús Rubio Jiménez, “Un marco para el retrato literario modernista. Ensayo de aproximación”, en *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional, Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, pág. 326.

<sup>10</sup> M<sup>a</sup> Pilar Celma Valero, *Caras y máscaras de 1900*, Valladolid, Dífácil Editorial, 1999, pág. 30.

<sup>11</sup> Ídem., pág. 28.

<sup>12</sup> Ídem., pág. 30.

<sup>13</sup> Jesús Rubio Jiménez, “Un marco para el retrato literario modernista. Ensayo de aproximación”, art.cit., pág. 5.

importaba el componente económico, pues escribir estos textos en la prensa acarreaba, en muchos casos, gastos en torno a la publicación. También importaba “la profesionalización de la crítica literaria en prensa”.<sup>14</sup>

Ejerciendo de crítico encontramos “dos clases de crítica literaria predominante en el momento: la objetiva y la subjetiva.”<sup>15</sup> Dos clases de crítica que tienen que ver con la manera en que el escritor vea al retratado:

Un primer tipo realista, que prosigue la objetividad; y otro de tipo impresionista en el que la subjetividad del retratista se impone sobre la realidad que se describe, y que con frecuencia se traduce en función del valor o apreciaciones de tipo emocional.<sup>16</sup>

Interés tiene la crónica, género periodístico cultivado por el escritor con gran profusión; muchos de los textos escritos a finales del XIX y comienzos del XX podríamos identificarlos como retratos o siluetas:

Son en realidad, crónicas, en las que el autor no rehúye el uso del yo, como muestra de su imprescindible participación en la escena que sirve de fondo al retrato. En muchos casos, el autor aparece como testigo directo porque conoce personalmente al retratado y relata anécdotas vividas junto a él, testimonios oídos o actitudes observados. Pero también puede ser que sólo lo conozca por referencias ajenas o a través de la lectura de su obra; en cualquier caso; lo que escribe es la impresión que de él se ha formado.<sup>17</sup>

La crónica –como consecuencia de la profesionalización de la crítica literaria en la prensa– interviene como medio de difusión de la moda del retrato literario:

De ahí que sea muchas veces en crónicas periodísticas donde se hallan los mejores ejemplos de retrato literario, cuando los críticos eran escritores de fuste que emprendían la aventura de trazar series de semblanzas para mostrar sus preferencias o críticos profesionales concienzudos y bien informados de las tendencias de la crítica europea y sus formas.<sup>18</sup>

Junto a la crónica –vista como difusora del retrato literario– encontramos otros textos, los retratos poéticos: “su objetivo es producir la impresión que alguien ha

---

<sup>14</sup> Ídem., pág. 6.

<sup>15</sup> M<sup>a</sup> Pilar Celma Valero, *Caras y máscaras de 1900*, ob. cit., pág. 33.

<sup>16</sup> Ídem., pág. 33.

<sup>17</sup> Ídem., pág. 38.

<sup>18</sup> Jesús Rubio Jiménez, “Un marco para el retrato modernista. Ensayo de aproximación” art. cit. pág. 6.

provocado en el autor. Se trata entonces de evocar una figura, no de describirla de manera objetiva.”<sup>19</sup>

Llegados a este punto, interesa citar las palabras de Pedro Azara referidas al término “retrato” en sentido moderno, es decir, como lo entendemos en la actualidad:

Retratos ha habido desde los orígenes del arte. [...] Sin embargo, el retrato tal y como se entiende hoy día, el recuerdo visible de un mortal que asume su condición [...] es una invención relativamente moderna, del Renacimiento, y acontece principalmente en Occidente. [...] En el retrato occidental confluyen dos tradiciones distintas, aunque reflejan una misma concepción acerca de la relación entre la imagen y el modelo.<sup>20</sup>

Este modo de ver el retrato nos acerca al espejo, como reflejo del exterior e interior de la persona retratada:

El retrato occidental ha sido considerado como un espejo, que refleja al mismo tiempo la forma o el perfil, el aspecto exterior de la persona, y su alma que despunta a través de los ojos. El retrato se ha convertido en una superficie pulida gracias a la cual los seres humanos se observan y se estudian.<sup>21</sup>

Afirmación próxima a teorías mucho más complejas correspondientes al conocimiento del ser humano con su psique:

Somos conscientes de lo que somos, de quienes somos, somos gracias a los retratos, que, al mirarnos, nos enfrentan a nosotros mismos cuando nos vemos reflejados en los ojos de la imagen. Sin retratos no sabríamos que existimos, no existiríamos. El retrato no es la imagen del hombre: es su modelo, su origen, su “imagen ideal”.<sup>22</sup>

En 1931 Emil Ludwig en el prólogo a su obra *Genio y carácter. Diez y seis retratos y un prólogo*, escribe su opinión acerca de lo que es para él un buen retratista:

El retratista [...] parte del retrato del hombre. [...] Todo retratista evitará fijarse en cuadros anteriores al retratado; sólo podrá confundirle. En lugar de leer libros de otros sobre el hombre [...] se limitará obstinadamente a las fuentes, leerá a él, no sobre él, y, fuera de esto, solamente aquello que le

---

<sup>19</sup> M<sup>a</sup> Pilar Celma Valero, *Caras y máscaras de 1900*, ob. cit., pág. 47.

<sup>20</sup> Pedro Azara, “En el espejo”, en *Babelia*, El País, 23 de octubre de 2004, pág. 18.

<sup>21</sup> Ídem., pág. 18.

<sup>22</sup> Ídem., pág. 18.



refieran sus contemporáneos. [...] Ningún documento hay más infalible que el rostro del hombre, sólo que es preciso saber leer en él.<sup>23</sup>

Para Ludwig, el retrato de un hombre es símbolo “produciéndose acaso así, sucesivamente, una galería de formas simbólicas del genio”.<sup>24</sup> Explica quién debe ser el retratista: “Sólo el artista tiene la medida y el golpe de vista para dar a un modelo la magnitud que le conviene; en el curso del trabajo sabe apartar lo que sobra”.<sup>25</sup>

Representación o semejanza implica la palabra “retrato”. Retratar es copiar.<sup>26</sup> En este contexto tan peculiar englobamos un tipo de retrato –tanto pictórico como literario– que llamaremos “el retrato en el espejo”. El retrato, que ante nuestros ojos representa el espejo, mucho más completo, enriquecedor y sugerente que los retratos pictóricos.

Losada Friend dice:

el retrato del espejo no brinda representaciones del individuo, ni lo imita, sino que lo muestra tal cual es. Capta su imagen global, y no fragmentaria como la del retrato literario.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Emil Ludwig, “Historia y Ficción (a modo de prólogo)”, en Emil Ludwig, *Genio y carácter. Diez y seis retratos y un prólogo*, Barcelona, Juventud, 1931, págs. 25-26.

Curioso resulta añadir unas palabras de Manuel Pulido acerca de la obra de Ludwig: “De todos los libros biográficos, es especialmente interesante la publicación de su *Genio y Carácter* (1924), también traducida y publicada en español en 1931 por Ricardo Baeza para la Editorial Juventud. Esta colección reunida de retratos biográficos lleva un ensayo “a modo de prólogo” titulado “Historia y Ficción”, y que puede considerarse [...] otro de los textos fundamentales de la literatura biográfica moderna”. Véase, Manuel Pulido, ob. cit., pág. 61.

<sup>24</sup> Emil Ludwig, “Historia y Ficción (a modo de prólogo)”, en Emil Ludwig, *Genio y carácter*, ob. cit., pág.40.

Manuel Pulido se acerca a la repercusión que tuvo en sus coetáneos la publicación de este libro: “Para 1924, momento en el que había publicado este volumen, Ludwig había recibido críticas acerbas a su modo de aproximación a la historia tan alejado de la historiografía filológica positivista. Los historiadores académicos alemanes encontraban desacertado que Ludwig se atreviese a tratar figuras históricas con un estilo próximo al ensayo de divulgación periodístico y literario. El alemán escribe su ensayo teórico para contestar a estas críticas. En él marcaba claramente las diferencias entre la biografía literaria y las otras formas como el drama histórico y la novela histórica. Su trabajo es el ahondamiento en el corazón humano, en la psicología de los hombres y mujeres que destacaron en la historia por cualquier razón”. Véase, Manuel Pulido, ob. cit. pág. 61.

<sup>25</sup> Emil Ludwig, “Historia y Ficción (a modo de prólogo)”, ob. cit., pág. 29.

Para Manuel Pulido las afirmaciones de Ludwig tienen sentido en el contexto en que nacieron: “El biógrafo moderno tan sólo debe buscar la corroboración de sus presentimientos sobre el personaje en los datos históricos, llegando a corregirlos si así se lo indicasen las evidencias. Para este tipo de biógrafo retratista, artístico, el modelo es muy importante por lo que los documentos y evidencias originales son tan necesarios en su trabajo de fisonomista”. Véase, Manuel Pulido, ob. cit. págs 61-62.

<sup>26</sup> Silvia Adela Kohan, *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*, Barcelona, Grafein Ediciones, 2000, pág. 47.

<sup>27</sup> M.Losada Friend, “Contemplaciones del otro yo: el retrato en el espejo”, en Miguel Márquez y otros (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de la Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pág. 262.

Esta cita conduce a la conclusión de que el retrato que brinda el espejo es de naturaleza cambiante y dinámica. Es de suponer que el retrato cambie al mismo tiempo que las circunstancias ambientales, políticas, sociales... El retrato que devuelve el espejo conlleva algún problema: el retrato muere junto al retratado, no pervivirá en el tiempo por lo que no nos quedará su imagen para la posterioridad, ni se permitirá la posibilidad de revisiones de personalidad propia o ajena.

La **biografía** es la “historia de la vida de una persona”<sup>28</sup>, es decir, el “recuento” de una vida. De esta manera pasaría a ser un capítulo de la historia de la humanidad: cada historia particular nos lleva a una general. Para Carlos Reis<sup>29</sup>, es posible considerar varios tipos de biografía en los que destacan la biografía analítica de tipo ensayístico, interpretativo, y la narrativa, centrada en la dinámica de la historia de una vida, recurriendo a estrategias narrativas. Por ello, la biografía constituiría la representación, muchas veces en forma de relato

de la vida de una determinada personalidad, en el desarrollo de su existencia, en su crecimiento y madurez, en los elementos que le han dado peculiaridad e incluso en los accidentes que han conducido a la desaparición de esa personalidad.<sup>30</sup>

La biografía novelada obliga a mantener los recursos de carácter ficcional, es decir, emplea las distintas técnicas de caracterización de personaje, tratamiento del tiempo, espacios... de la tradición novelística propiamente dicha. Por lo que a este tipo también se le conoce como “modalidad mixta de existencia”.<sup>31</sup>

Como género literario se encuentra en las *Vidas paralelas* de Plutarco, en las *Vidas de los doce Césares* de Suetonio y en la *Vida de Agrícola* de Tácito. La primera expresión biográfica se remonta a Plutarco y sus *Vidas paralelas de griegos y romanos nobles*. El propósito que tenían estas biografías de la antigüedad no es el mismo que podemos encontrar en siglos posteriores. Plutarco no se fija en la personalidad del

<sup>28</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, ob. cit., pág. 100.

Con respecto a las distintas “formas de la biografía” se puede consultar: José-Carlos Mainer, “Introducción. Acerca de la vida de los artistas y del género del retrato”, en José-Carlos Mainer, *Galería de retratos*, Granada, Comares, 2010, págs. 7-18.

<sup>29</sup> Carlos Reis y Ana Cristina M. López, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, págs. 31-32.

<sup>30</sup> Ídem., pág. 31.

<sup>31</sup> Ídem., pág. 31.

biografiado sino en la importancia de sus hechos para la sociedad, es decir, sólo se destacan una serie de acciones “sobresalientes” llegando en ocasiones a la “exageración”. La biografía en esta época se organiza alrededor de valores heroicos. Con el origen del cristianismo, serán valores religiosos los que se difundirán con el modelo de las vidas ejemplares.<sup>32</sup>

La biografía, tal y como se entendía en la antigüedad, se difundió en torno a la noción de *bioi* (bios) que remitía no sólo al hecho de reconstruir “la vida”, sino también a una “manera de vivir”. Es decir, se sitúa en estrecha relación la biografía y la historia (historiografía).

Dosse afirma que la biografía apareció al mismo tiempo que el género histórico, en torno al siglo V a. C. No sería hasta la época helenística cuando el término biografía se estabilizara en torno a la noción de “bios”. Esto fue debido a que en un mundo en que el individuo sólo existía por su capacidad de encarnar un tipo, una función social, los biógrafos tendían a trazar retratos de personajes representativos de los valores esperados en las carreras de la magistratura, del ejército y de la política. Para Dosse, y haciendo mención a Momigliano, el interés por la biografía habría venido de Oriente, de Asia menor, y es significativo a este respecto que Scylas y Xantos, los primeros biógrafos en lengua griega de los que se tienen noticias, sean ambos persas.<sup>33</sup>

Durante el siglo IV a. C. la biografía hizo grandes progresos gracias a filósofos y retores, pues fueron los que contribuyeron a la introducción de elementos ficticios en la biografías. Para José Antonio Sánchez Marín,<sup>34</sup> será la *Ciropedia* la biografía más elaborada que ha llegado hasta nuestros días, ya que

narra la vida de un hombre desde el principio al fin, insistiendo en su educación y carácter moral, es ficticia en gran medida, amalgama de hechos y fantasías con un mensaje filosófico.

En esta misma línea de obras imaginativas, que ayudaron a la evolución del género biográfico, encontramos las obras de Jenofonte. Realidad y ficción están íntimamente “ligados”. De hecho, el lector de biografías buscaba menos hechos documentales y más invención.

---

<sup>32</sup> François Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Valencia, Universitat de Valencia, 2007, pág. 123.

<sup>33</sup> Ídem., pág. 124.

<sup>34</sup> José Antonio Sánchez Marín, *Biografía de poetas latinos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pág. 19.

Para que la biografía pudiera cristalizar como género literario fue necesario el esfuerzo de “unos cuantos” para estimular la composición. En este sentido, los escritores socráticos ejercieron una profunda influencia. Los diálogos de Platón son, en cierto modo, biográficos aunque en ellos exista la ambigüedad entre lo que es real y biográfico y, lo que es pura ficción.<sup>35</sup>

Sin embargo, Emilio Crespo considera que el origen de la biografía se remonta al siglo V a. C.:

El interés por la vida de los héroes del pasado legendario griego y por la personalidad de los antiguos poetas, como Homero, Hesiodo, Arquíloco o los Siete Sabios, quizá contribuyó de manera decisiva a la constitución de la biografía como género literario poco después del 500 a. C.<sup>36</sup>

En el siglo IV a. C. aparecen testimonios que muestran el lugar alcanzado por la biografía en la Grecia antigua. Información de orden biográfico la encontramos en epigramas funerarios con objeto de dar a conocer cierto número de rasgos propios de la personalidad del individuo del que se habla. Se servían de la inventiva, de este modo se distancian de lo que es propiamente historia. Esto es más clarificador a partir de Tucídides:

La biografía de la época helenística es portadora de una ambición que deriva tanto de lo real autenticado como de la ficción. La biografía no corta el cordón umbilical que la une a lo imaginario, al contrario que el género histórico. En la biografía permanece intacta la libertad creativa, y el lector no se preocupa por saber si las palabras citadas se han dicho o no. La inventiva entraba ampliamente en juego en las biografías en correspondencia con las expectativas de los lectores. Era importante dar respuesta a su curiosidad, y la lección de vida que se esperaba del biógrafo debía ser ejemplar, aunque ello implicara forzar la realidad.<sup>37</sup>

Los dos grandes maestros de la biografía antigua pertenecen al mundo romano. Ambos nacieron en el siglo I d. C. El mayor, Plutarco, nacido sobre el 45 a. C. bajo el reinado del emperador Claudio. El más joven, Suetonio, nacido hacia el 70 d. C, es decir, un cuarto de siglo más tarde. Sus escritos serán modelo a partir de los cuales se materializará el género biográfico como género específico.

---

<sup>35</sup> Véase Emilio Crespo, “Introducción”, en Plutarco, *Vidas paralelas*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 31.

<sup>36</sup> Ídem., pág. 32.

<sup>37</sup> Ídem., pág. 125.

El interés por Plutarco se avivó en el periodo renacentista con la edición completa de su obra; el interés e influencia fue creciendo hasta la Restauración, pero será en este periodo cuando su resplandor se debilita;<sup>38</sup> Seguidor de Platón, la historia no le entusiasma y se resiste por ello a escribir sobre ella. Se recrea en dar a conocer los rasgos más significativos de la personalidad y del carácter psicológico del biografiado, imaginando la vida ejemplar con propósitos morales.

Dosse observa en la obra de Plutarco el uso de metáforas que podríamos encontrar en textos actuales:

Consiste en comparar su obra con la del retratado realizado por el pintor, con la doble idea de la fidelidad necesaria en relación con el modelo y la creatividad. [...] Las “vidas” escritas por Plutarco no son panegíricos ni elogios. Al contrario, el biógrafo utiliza el contraste entre vicios y virtudes para hacer que esta última dimensión destaque mejor.<sup>39</sup>

Si algo contribuyó a la longevidad de la obra de Plutarco será, sin duda alguna, su sentido de la complejidad: descripción de detalles que aportan humanidad a unos retratos que se van individualizando con el desarrollo de la intriga; no son simples ilustraciones de normas morales. Este es el rasgo principal de originalidad en este autor que, aún hoy en día, podemos leer.

Antes de seguir avanzando en la historia del género, nos detendremos en este autor y en sus *Vidas paralelas*. Por estudios que se han realizado hasta el momento, puede confirmarse que cuando Plutarco comenzó a escribirlas, el género literario de la biografía contaba con una tradición secular. La desaparición de casi toda la literatura biográfica anterior impide valorar las innovaciones que ha introducido este autor. A pesar de ello, se ha considerado a Plutarco como el “innovador” de la biografía en la antigüedad.<sup>40</sup>

Emilio Crespo considera que la finalidad de Plutarco a la hora de escribir las *Vidas* no fue otra que la de describir el carácter de los biografiados como “lección moralizadora” para el lector. Esto puede llevar a pensar que los juicios emitidos por Plutarco sobre sus personajes podrían ser los de él mismo. Si indagamos en la estructura general de esta obra veremos cómo sigue el orden cronológico comenzando con la familia, la educación... Igualmente, se aprecia el orden a la hora de relatar los

---

<sup>38</sup> Ídem., pág. 127.

<sup>39</sup> Emilio Crespo, ob. cit., págs. 130-131.

<sup>40</sup> Ídem., pág. 39.

hechos históricos más importantes de la carrera del personaje. Considera Emilio Crespo que, a pesar de la importancia del orden cronológico, Plutarco tiende a la exposición ordenada temáticamente, sobre todo de los diferentes periodos vitales del biografiado. Para tratar el carácter utilizó dos técnicas: la narración y la digresión. Además señala Crespo:

en la estructura de las *Vidas paralelas* tiene la búsqueda de paralelismos y episodios análogos entre los personajes comparados, y entre el personaje que es objeto de la biografía y los actores que intervienen en la misma biografía en un segundo plano.<sup>41</sup>

Así mismo, no olvidemos que una de las características más innovadoras de Plutarco era la separación de biografía e historia, rasgo que exige estudiar su “galería de retratos” con “extensísimos conocimientos históricos”.<sup>42</sup> Este género literario era el idóneo para resaltar sus cualidades literarias y el que mejor podía ocultar sus limitaciones. Igualmente, le permitía gran libertad para exponer sus propias teorías acerca del personaje que retrataba.

Como he señalado, Plutarco y Suetonio inician una etapa en la que el biógrafo procura desviar su atención de lo que en la vida del individuo es reflejo de los intereses y valores colectivos. Sobre este aspecto, José Luis Romero comenta de modo sobresaliente:

Comienza a parecer elaboración biográfica lo que reside en la personalidad individual [...] esto es, de la evolución de sus modalidades psicológicas, de las formas de conducta y de sus motivaciones, de su concepción del mundo y de la vida, de sus virtudes y sus debilidades, sus aventuras y sus accidentes.<sup>43</sup>

La biografía colectiva pasa a un segundo plano para dar paso a la biografía individual en la que se dará rienda suelta a la personalidad del autor, que como dice María Giner Soria: “se manifiesta en la selección personal de fuentes, en la proporción realizada de cualidades y defectos de vida pública y privada”.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Ídem., pág. 42.

<sup>42</sup> Ídem., pág. 42.

<sup>43</sup> José Luis Romero, *Sobre la biografía y la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1945, pág. 32.

<sup>44</sup> María C. Giner Soria, “Biografía colectiva griega”, en *Los géneros literarios. Actas del VII Simposio de Estudios Clásicos (1983)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985, pág. 148.

Sin embargo, Suetonio da muestras de una preocupación constante por rastrear la información auténtica movilizandando todas las fuentes posibles, lo que lo aproxima a la investigación histórica; le era relativamente fácil acceder a documentos interesantes para crear. Además,

dispone también, gracias a la protección del emperador Adriano, de acceso a los archivos imperiales que está encargado de clasificar. Así pudo consultar documentos secretos o correspondencias privadas.<sup>45</sup>

Como se ha comentado, la obra de Suetonio y de Plutarco gozará de extraordinaria vigencia en la posteridad. Su popularidad llegará mucho más allá de la época en que fueron creadas. Los biógrafos cristianos las tomarán como modelo y, en el periodo medieval, también llegarán a utilizarse: “y los Césares servirán de espejo en la construcción de nuevos mitos políticos”.<sup>46</sup>

Apenas encontramos biografías literarias durante la Edad Media, pero abundan los materiales biográficos con los que se constituyeron distintos textos como cantares de gesta, poemas de clerecía, crónicas reales y particulares.

Dos cauces tomará el género biográfico: el religioso y el político doctrinal. El primero coincide con el modelo hagiográfico de la *vitae*, en este grupo englobaríamos obras de Grimaldo, el Tudense o Alfonso Martínez de Toledo. Con respecto al político doctrinal destacan las *Semblanzas*, cuyos antecedentes más inmediatos podrían ser el *Liber illustrium personarum* de Juan Gul de Zamora, la *Crónica de los conqueridores* de Juan Fernández de Heredia o la traducción del *De casibus virorum illustrium*, del canciller Ayala. Con estos modelos precedentes, F. Pérez de Guzmán irrumpe con treinta y cuatro biografías, que van de Enrique III a don Álvaro de Luna, en sus *Generaciones y semblanzas*. Planteamientos políticos y teóricos a la vez, animan a Hernando del Pulgar a escribir unos *Claros varones de Castilla*, con un claro matiz patriótico de la España de los Reyes Católicos, sin embargo, no fue el único que compuso esta serie de textos, Alfonso de Toledo (no el del Corbacho) escribió *Espejo de las istorias*.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> François Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, ob. cit., pág. 134.

<sup>46</sup> Ídem., pág. 136.

<sup>47</sup> Ricardo Gullón (ed.), *Diccionario de Literatura española e hispanoamericana (A-M)*, Madrid, Alianza Diccionarios, 1993, págs. 183-184.

En el diccionario de literatura coordinado por Ricardo Gullón se cree imprescindible la forma historiográfica para la creación del personaje individual como sucede en los textos de ficción.

Las crónicas particulares fueron las verdaderas biografías. Por ello

sólo el humanismo podrá valorar el individuo como personaje literario y recuperar el antiguo molde de la biografía clásica, que es lo que hace –además en latín– Gonzalo García de Santa María en su *Serenissimi principis Joannis seundi Aragonum regis vita*.[...] Esta necesidad, por tanto, de desarrollar complejos sistemas de significaciones es lo que impide que la biografía se constituya en la Edad Media en género literario y acabe siendo sólo formante narrativo, cuando no, simplemente, motivo argumental.<sup>48</sup>

Simultáneamente a la transformación de la hagiografía final de la Edad Media, a lo largo de los siglos XII-XV va progresando un género biográfico laico, el de la biografía caballerescas que celebra como héroes a los que con su poder social se enfrentan a los clérigos.<sup>49</sup>

En general, las biografías caballerescas son obras de encargo que laurean proezas militares. Estos textos son resultado de un proceso de laicización de la época y, al mismo tiempo, de reivindicación identitaria de un linaje en su arraigo espacio-temporal. Para Dosse estas biografías “se integran en el seno de una genealogía cuya biografía es a la vez la ejemplificación y la afirmación de la conciencia propia de un grupo social”.<sup>50</sup>

En estos textos, más importante que el biografiado es el biógrafo ya que es quien transmite más información de éste último. Al mismo tiempo, ensalza lo que el caballero refleja al grupo de caballeros, dejando en un segundo plano la imagen individual. No por ello, deja de percibirse un individualismo que va haciéndose hueco en una sociedad todavía arraigada a rituales intangibles. Dosse a este respecto indica:

En general, el relato biográfico narra la historia de una trasgresión y el héroe es la metáfora de la posible liberación de las imposiciones familiares para construir su destino personal.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Ídem., pág. 184.

<sup>49</sup> François Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, ob. cit., pág. 152.

<sup>50</sup> Ídem., pág. 153.

<sup>51</sup> Ídem., pag. 153.



A partir del siglo XVI, principio de la época moderna se amplifica este movimiento de individualización. Descubren con gusto los escritos de Plutarco, sus *Vidas paralelas* se traducen al francés para difundirse con mayor expansión. En el siglo XVI resurgen los compendios biográficos de contemporáneos siguiendo el modelo legado por este autor:

Partiendo del modelo antiguo todo el periodo del Renacimiento se aplica a buscar vidas ejemplares, como vistas a una difusión de las virtudes. Las biografías se ven así enroladas en una filosofía moral cuyos valores se hacen autónomos con respecto a los valores cristianos. La concepción de la biografía como *Magistra Vitae* recupera la posición dominante en el siglo XVI y se refuerza con una preocupación especial por la retórica que obliga retornar a la obra de Cicerón. [...] Este periodo pierde el interés por las biografías caballerescas y las hagiografías para dedicarse a la pasión por las biografías antiguas.<sup>52</sup>

La obra *De Viris illustribus* de Petrarca es considerada por Dosse como la “primera obra del Renacimiento que intentó hacer renacer el género de las Vidas antiguas” que se remonta al siglo XIV. Petrarca centra la investigación en el relato de la vida pública de los hombres ilustres. Sin embargo, no descartará el uso de la anécdota, el detalle mínimo como indicó en el segundo prefacio, prelude a la serie romana.<sup>53</sup> El uso reiterativo de la anécdota, en estrecha relación con la ejemplaridad moral, se convertirá en modelo biográfico de la modernidad.

Más tarde, durante el Renacimiento, la biografía dio un gran giro hacia lo que ahora observamos en este género. Al biógrafo ya no le interesa el ente social, cuyo propósito consistía en ejemplificar; se fijará en la personalidad individual y personal. Ya no importan tanto las hagiografías. El género biográfico irá desarrollándose poco a poco.

Será pues, en este periodo cuando se comience a afianzar en la significación del individuo, logrando un nuevo equilibrio en la biografía renacentista ya que

el sabio humanista, el artista creador, el hombre de estado, el prelado y el cortesano comenzarán a erigirse como formas de vida dentro de las cuales aspira el biógrafo a encuadrar su personaje.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Ídem., pág. 155.

<sup>53</sup> François Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, ob. cit., pág. 156.

<sup>54</sup> José Luis Romero, *Sobre la biografía y la historia*, ob. cit., pág. 43.

El siglo XVII, avanza progresivamente hacia la mirada individualizada del biografiado pero, no por ello, deja de biografiarse las vidas de la realeza, con especial atención a la figura del rey.<sup>55</sup> En este siglo se vislumbrarán cambios en la biografía inglesa.

Ya en el siglo XVIII, la biografía se convirtió en un género literario mucho más popular. Los lectores comienzan a interesarse más por la vida de otras personas, no como entes históricos o religiosos, sino como individuos de carne y hueso. La ejemplaridad heroica pierde interés y se funde. A partir de este periodo, el término incluirá una nueva aceptación que limita el término “héroe” al simple “personaje” de un relato. Sin embargo, la heroicidad no dejará de tener sus momentos de gloria; pasará a ser de otro tipo.<sup>56</sup>

Debe tenerse en cuenta que el término “biografía” aparece tardíamente en el idioma francés, como en otras lenguas europeas, surgirá a finales del siglo XVII, lo que no significa que anteriormente no estuviera documentada. La palabra es recogida por primera vez en el *Diccionario de Trévoux* en 1721<sup>57</sup>; Plutarco empleará el vocablo “vida”.<sup>58</sup>

Boswell había dado la fórmula a seguir y los biógrafos del siglo XIX vieron el campo abierto con nuevas posibilidades de creación. Esta quizá fue la época del verdadero florecimiento de la biografía.<sup>59</sup> Virginia Woolf opinó acerca de Boswell. De él dice:

---

<sup>55</sup> Para Dosse: “Éste tiene ya junto a él a un historiógrafo encargado de transmitir a la posteridad los logros del reinado una vez terminado. Los proyectos de escritura sobre la vida del rey se multiplican en la medida en que él encarna en solitario el poder del Estado”. Véase, François Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, ob. cit., pág. 159.

<sup>56</sup> Para Dosse, se produce un primer cambio a partir de la Revolución Francesa, si bien, con el tiempo dejará de interesar este tipo de héroe. Se intentará buscar más allá: “Especialmente en coincidencia con grandes acontecimientos traumáticos. [...] Más allá de lo ocurrido en 1789 (Revolución Francesa), la pasión revolucionaria alimentó el culto al héroe y revitalizó un género antiguo que empezaba a caer en desuso a lo largo del siglo XVIII, adornándolo con nuevas vestiduras. [...] Es el propio acontecimiento lo que constituye la chispa y trasciende al individuo para convertirlo en héroe”, Véase, François Dosse, ob. cit., pág. 162.

<sup>57</sup> François Dosse, ob. cit., pág. 12.

<sup>58</sup> Georges May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982. Interesa ver las páginas 184-189.

<sup>59</sup> Ada Suárez, *La biografía en la obra de Eugenio D’Ors*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 207. La autora considera a Boswell el primer biógrafo moderno con la obra *Vida de Samuel Johnson* (1791) y, el siglo XIX como “la Edad de Oro del género biográfico”.

Mediante la influencia de Boswell es de suponer que la biografía escrita a lo largo de todo el siglo XIX se ocupó más que nada de las vidas de los sedentarios, tanto o más que de la vida de los activos. Quiso expresar con su meticulosidad que no escatimaba esfuerzos, no solo la vida exterior, la vida del trabajo y la actividad desarrollada, sino también la vida interior, la vida de la emoción y el pensamiento.<sup>60</sup>

El término “biografía” tiene una antigüedad estimable, sin embargo, concentrando nuestro interés en las biografías propiamente *artísticas*, ¿desde cuándo se conoce el uso del término “biografía”? He comentado que la palabra fue recogida por primera vez en 1721 en el *Diccionario de Trévoux*. Esa entrada recoge el término en su sentido más artístico, si bien, en la actualidad, críticos como Ada Suárez no diferencian entre género y término:

El término “biografía” ha sido definido a través de la historia literaria de diversas formas, que en muchas ocasiones han dado cauce a divergencias y conflictos de opinión de parte de muchos estudiosos del género. En sus muchas variaciones y estilos, data este género de los tiempos del historiador Plutarco que dio el primer impulso a la biografía con su libro *Vidas paralelas*.<sup>61</sup>

Por su parte, M<sup>a</sup> Antonia Álvarez no encuentra indicios del término antes del siglo XVIII. Para ella

el interés por la vida personal y privada, por la vida íntima del hombre, comenzó en las letras inglesas en el siglo XVIII, como presagio del romanticismo. Primero apareció el poeta y más tarde la curiosidad por la vida del poeta.<sup>62</sup>

Y Boris Tomasheuski comenta el mismo aspecto acerca de la biografía y la vida del poeta:

Hubo épocas en que la personalidad del artista no interesaba en absoluto. [...] Los grandes escritores del siglo XVIII fueron los primeros en dar muestras de tal actitud ante la creación. Hasta ellos, la personalidad del

---

<sup>60</sup> Virginia Woolf, *Horas en una biblioteca*, Barcelona, El Aleph, 2005, pág. 271.

No hay que olvidar que Virginia Woolf, –con su escritura– también renovó el género. Un ejemplo de ello lo encontramos en su novela *Orlando* ya que “a través de una narración discontinua, la autora reconstruye las tácticas individualizadoras de la biografía burguesa, basadas en la identidad sexual o de “género”, de clase, de periodo histórico, de nacionalidad”, Véase, Manuel Pulido, ob. cit., pág. 16.

<sup>61</sup> Ídem., pág. 197.

<sup>62</sup> M<sup>a</sup> Antonia Álvarez, “Leon Edel: la nueva biografía literaria”, *Epos. Revista de Filología*, VI, 1990, pág. 426.

autor quedaba eclipsada. El público sí conocía chismes y anécdotas sobre los autores, pero estos chismes y anécdotas no llegaban a constituirse en ciclos biográficos y se contaban tanto de los escritores como de las personas ajenas a la literatura.<sup>63</sup>

Sin embargo en el siglo XVIII apreciamos un progresivo cambio cultural producido por el avance de la industria editorial. Un nuevo público lector llevará a modificar publicaciones con nuevos temas.<sup>64</sup>

También la figura del héroe sufre una crisis a lo largo de este siglo; aparece la nueva filosofía de la Ilustración: en nombre de la razón, lo semidivino se ve contestado:

Los valores guerreros encarnados por el héroe se consideran, cada vez más superados por una sociedad que aspira a pacificarse. [...] Los triunfos militares son vistos como un legado efímero en relación con la solidez de las obras y los descubrimientos de los grandes hombres cuya aportación a la humanidad es más constructiva. [...] En el siglo de las Luces se pone el énfasis en los méritos personales que se ven en relación con la capacidad universalizante.<sup>65</sup>

La biografía para Dosse es híbrida, impura en constante tensión

entre la voluntad de reproducir según las reglas de la *mimesis* el pasado real vivido, por un lado, y por otro, el polo imaginativo del biógrafo que debe recrear, según su intuición y sus capacidades creativas, un universo perdido.<sup>66</sup>

Ahora bien, esta “tensión” no es exclusiva del género biográfico, también la encontraremos en el historiador cuando se enfrenta al acto de escribir la historia “pero llega a su máxima intensidad en el género biográfico que muestra a la vez la dimensión histórica y la dimensión ficticia”.<sup>67</sup> El uso de la ficción para escribir biografías es justificado por Dosse:

---

<sup>63</sup> Boris Tomasheuski, “Literatura y biografía” (1923), en Emil Bolek (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992, pág. 178.

<sup>64</sup> De vital importancia para entender lo que será en el siglo XX el género: “La aparición de un público de consumo de masas demandaba la diversificación de los modelos biográficos hasta entonces tradicionalmente disponibles (héroes, aristocráticos, santos). Será el siglo XVIII inglés el que verá nacer la biografía propiamente dicha, en su formato literario secular y típicamente burgués. A partir de este momento, la biografía adquiere una nueva autoridad genérica, como demuestra la proliferación de formas paródicas o ficticias”. Véase Manuel Pulido Mendoza, *Plutarco de moda. La biografía en España (1900-1950)*, ob. cit., págs. 14-15.

<sup>65</sup> François Dosse, ob. cit., págs. 166-167.

<sup>66</sup> Ídem., pág. 55.

<sup>67</sup> Ídem., pág. 55.

La ayuda de la ficción para el trabajo biográfico es efectivamente inevitable en la medida en que es imposible reproducir la riqueza y la complejidad de la vida real. No solamente el biógrafo debe recurrir a su imaginación ante las lagunas de su documentación y los vacíos temporales que trata de rellenar, sino que la misma vida es un continuo entramado de olvido y memoria. Querer sacar todo a la luz es a la vez la ambición que guía al biógrafo y una aporía que lo condena al fracaso.<sup>68</sup>

Dosse distingue dos tipos de biografías; las del estilo anglosajón que son las que más se corresponden con la obsesión de seguir cada paso del biografiado; y la biografía a la francesa que es menos ambiciosa en lo que se refiere a la información del biografiado<sup>69</sup>.

El modelo consagrado en Inglaterra se remonta a finales del siglo XVIII, llamada “biografía anglosajona” y en la que según Dosse “no falta ni un detalle, como por ejemplo, *La vida del doctor Samuel Johnson* escrita por James Boswell”.<sup>70</sup> Esta biografía tiene su base en la gran cantidad de documentación acumulada por Boswell. A mediados del siglo XIX, el modelo que había sido utilizado desaparece ante la llamada biografía victoriana desarrollada ante la estricta moral de la época. Por ello, Dosse la asemeja a la hagiografía de épocas anteriores. La mayoría están escritas por personas cercanas al biografiado, prestando atención a los aspectos, detalles de la vida que pueden resultar “moralmente” edificantes para el lector.

Varios son los biógrafos que destacan. Por ejemplo, el historiador inglés Thomas Carlyle (1795-1881) que cambia de registro pero donde prevalece la figura del héroe. La biografía para él es el género ideal para “el camino real de la historia”; el biógrafo debe “compartir las desgracias y alegrías de sus héroes”. Esta visión le debe mucho al romanticismo de la época. Carlyle exalta a héroes en el sentido antiguo del término: “seres medio humanos medio divinos, invitando a sus lectores a un verdadero culto al héroe para compensar el despliegue individual. Es el héroe contra el individuo”.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> François Dosse, ob. cit., pág. 56.

<sup>69</sup> Ídem., págs. 13-14.

<sup>70</sup> Ídem., pág. 60.

<sup>71</sup> François Dosse, ob. cit., pág. 164.

Ricardo Baeza dedicó en 1927 una serie de artículos al arte de la biografía en el diario *El Sol*. En uno de estos artículos dedica unas palabras a Boswell “que ya en el siglo XVIII presenta los rasgos de la biografía literaria, pintoresca, anecdótica, psicológica y testimonial”. Véase, Manuel Pulido, ob. cit., págs. 50-51.

Para Anna Caballé, en el siglo XIX surgirán las biografías y autobiografías cumpliendo una función social.<sup>72</sup> Con el progreso de los valores liberales y democráticos ligados al ascenso de la cuestión social, se profundizará en la crisis del héroe; sin embargo,

el héroe no desaparece del horizonte y la identidad patriótica, que se refuerza en el siglo XIX y vive incluso algunas llamadas nacionalistas, va a exaltar los valores heroicos de algunas figuras. [...] La extensión del calificativo a la que hasta entonces se reservaba tan sólo para la esfera militar está acompañada de una reactualización de la antigua concepción de Suetonio y Plutarco de las vidas contadas por su carácter ejemplar en el plano de las virtudes, del respeto a una moralidad correcta.<sup>73</sup>

En la etapa decimonónica la biografía tuvo cierta importancia como subgénero. Esta tendencia se debió, esencialmente, a la importancia que tuvo el género histórico. Escritores y periodistas, no siempre de gran calidad artística, se dedicaban a redactar este tipo de textos. Esta situación la encontramos desde comienzos de siglo hasta las últimas décadas donde se vislumbra un cambio cuantificable.<sup>74</sup>

Como género menor la biografía fue despreciada por los eruditos durante el siglo XIX y principios del XX. Sin embargo conocemos dos vertientes del género. Por un lado se considera género con buena salud en el discurso escolar y en lo que llamamos publicaciones populares. En contra, el género es abandonado por los universitarios y los historiadores eruditos que lo consideran género despreciable. La biografía se verá, de este modo, desterrada de los ámbitos selectos del arte para refugiarse en la historieta; relatos puramente anecdóticos sin otro propósito que agradar y distraer al pueblo que hace acopio de una cultura de “masas” poco ilustrada. Así pues, el siglo XIX, el siglo de la historia, no fue propicio para el florecimiento de las biografías cultas que “se deja para los aficionados”.<sup>75</sup> En los primeros años del siglo XX comenzó a considerarse una

---

<sup>72</sup> Anna Caballé, “Biografías y autobiografías: convergencias y divergencias entre ambos géneros”, en J. C. Davis, Isabel Burdiel (eds.), *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2005, pág. 50.

<sup>73</sup> François Dosse, ob.cit., pág. 169.

<sup>74</sup> Dosse advierte la dejadez del género frente a otros, como la historia: “El siglo XIX se presenta a veces como la edad de oro de la biografía, pero esto supone olvidar que es ante todo el siglo de la historia. La biografía aparece sólo como la pariente pobre, como un género menor despreciado y dejado en manos de ciertos polígrafos sin ninguna consideración culta. Esta situación es perceptible desde principios de siglo, antes incluso de que se produjera la profesionalización del historiador”. Véase, François Dosse, ob. cit., pág. 172.

<sup>75</sup> Ídem., pág. 195.

rama del arte, gracias a la influencia de escritores como Lytton Strachey.<sup>76</sup> Fue el primero que trató a sus biografiados de modo realista, dejando de lado las connotaciones románticas. Los personajes elegidos le sirven para disolver la imagen heroica que tenían los contemporáneos. Para ello, se sirvió de la ironía y la psicología, es decir, deseos insatisfechos, sueños, estados neuróticos, etc. Por tanto, como afirma M<sup>a</sup> Elena Arenas Cruz: “El mundo representado en la biografía [...] se rige no sólo por la categoría de lo verdadero, sino también por la de lo inverosímil”.<sup>77</sup> Sin otra pretensión que crear, es decir, “biografía concebida como obra de arte”.<sup>78</sup>

Según Emilia Zuleta<sup>79</sup>, la biografía en el último siglo se “revitaliza” debido al desarrollo y expansión de las nuevas disciplinas antropológicas. La vida humana es explorada desde nuevos ángulos, se recurrirá a la psicología profunda, a la investigación. Quizá sea Freud el más influyente en este aspecto; si tenemos en cuenta que el psicoanálisis freudiano tiene como objeto el psiquismo del individuo, difícilmente podría ignorarse el género biográfico, por lo que no es extraño que lo practicara para adentrarse en la psique.

Este uso en el terreno de la biografía histórica, tiene para Dosse el nombre de “psicohistoria” y quien la practica es el psichistoriador que “centrará su atención mucho más en los fenómenos patológicos que en los normales”.<sup>80</sup> Freud llamará a sus incursiones en la vida “esbozos biográficos”.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, pág. 345, considera a Marichalar el primero que se interesó por la nueva biografía, reconociendo en Strachey “la aplicación de los métodos de investigación psicológica”.

Para comprender y valorar la biografía de estos años es interesante consultar el libro de Enrique Serrano Asenjo, *Vidas oblicuas: Aspectos teóricos de la “nueva biografía” en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2002.

<sup>77</sup> M<sup>a</sup> Elena Arenas Cruz, “La biografía como clase de textos del género argumentativo”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 1998, pág. 316.

<sup>78</sup> Enrique Serrano Asenjo, “Las biografías de escritores de Ramón Gómez de la Serna y su poética encubierta: Los contemporáneos”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXX, 1, otoño 2005, pág. 171.

<sup>79</sup> Emilia de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 76-77.

<sup>80</sup> François Dosse, ob. cit., págs. 328-329.

<sup>81</sup> Advierte Dosse: “Lo que Freud enseña al biógrafo, es una sintomatología según la cual los hechos no hablan por sí mismos, sino que son tomados dentro de una cadena significativa y que la cotidianidad es a menudo mucho más elocuente que las fases de crisis. Freud reconforta al biógrafo o al historiador en su intento de deslinealizar el tiempo, de romper con las visiones teleológicas para ocuparse de las discontinuidades temporales”. Véase, François Dosse, ob. cit., pág. 328.

Otra causa proviene de la situación espiritual de Europa; interesa la curiosidad por encontrar la verosimilitud que la novela ya no satisface. Así mismo, influye la escasa madurez intelectual del público lector quien buscaba lecturas sencillas, llenas de anécdotas, con pocos datos históricos y científicos. El gusto por lo banal, lo trivial, lo frívolo, lo anecdótico llevaría al biógrafo a realizar textos más aptos para un público que los exigía. Conocer la “vida” de otros es lo que interesaba en los albores del siglo pasado.

No opina lo mismo Dosse que encuentra en el comienzo de siglo XX una situación parecida a la del siglo anterior: “El asalto de los sociólogos a la fortaleza de los historiadores, muy agresivo, tendrá como efecto reforzar todavía más el destierro de la biografía”.<sup>82</sup>

Lytton Strachey seguirá el camino de lo que será la biografía moderna.<sup>83</sup> Entre los acompañantes se encontraba André Maurois, que consideraba las biografías arte porque

el biógrafo moderno que sea legítimamente honesto no se concentra en su personaje como lo que fue sino como entre rodeado de documentos que le ayudaron a re-crearlo y definirlo.<sup>84</sup>

Otros biógrafos importantes del momento fueron Emil Ludwig y Stefan Zweig, si bien, la producción de éstos no se aproxima a la de Maurois.<sup>85</sup>

Leon Edel también teorizó sobre el género proponiendo que el biógrafo usase algunas técnicas de la ficción sin caer en la biografía-ficción. Stefan Zweig prefiere convertir sus biografías en dramas y alegatos, construyendo un personaje como tema retórico clásico.<sup>86</sup> Por el contrario, Maurois aunque judío como Zweig, prefiere el

---

<sup>82</sup> François Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, ob. cit., pág. 195.

<sup>83</sup> Manuel Pulido hace referencia a los artículos que en 1927 publicó Ricardo Baeza en el diario *El Sol*: “En su tercer artículo del 5 de mayo, Baeza señala cómo en este tipo de biografía preferido por el gran público lector europeo tiene una mayor importancia el elemento imaginativo que el histórico. La imaginación psicológica era un requisito para recrear la vida con los datos, los hechos y acontecimientos hallados” Véase, Manuel Pulido, ob. cit., pág. 51.

<sup>84</sup> Emilia de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, ob. cit., pág. 212.

<sup>85</sup> Ídem., pág. 198. Advierte que Maurois no ve necesario, para realizar una buena biografía, la sucesión cronológica porque considera que el individuo evoluciona a través del desarrollo de su carácter que sólo es posible por el paso del tiempo, llegando a la conclusión de que la biografía es una combinación de “historia, ciencia y ficción”.

<sup>86</sup> Hernán Díaz Arrieta, “Estudio preliminar”, en VVAA, *Arte de la biografía*, Barcelona, Océano, 1998, pág. XXXII.



acento poético mezclado con un cierto humorismo que, a veces, puede tener cierto tono sentimental.<sup>87</sup>

En una conferencia pronunciada en la Inglaterra de 1928, André Maurois se preguntaba sobre el género biográfico situándolo “en el cruce entre el deseo de verdad proveniente de la investigación científica y la dimensión estética procedente de su valor artístico”.<sup>88</sup> Concebía estos trabajos como auténticas obras de arte. Visión artística del género la que proponía Maurois, pero no por ello deja de tener su dimensión científica y, por esta razón, aconsejaba el máximo rigor a la hora de la utilización de los documentos.

Autor en lengua alemana, muy pronto traducido en España fue el austriaco Stefan Zweig. Diarios como *El Sol* o revistas como *La Gaceta Literaria* contribuyeron con sus reseñas a que las obras de Zweig fueran bien acogidas por el público lector. Traducidas al español tanto sus biografías dedicadas a personajes masculinos como las biografías femeninas: “elige aquellas mujeres que fueron protagonistas de la historia en momentos de violentos conflictos sociales como María Estuardo o María Antonieta”.<sup>89</sup>

En 1931, Emil Ludwig afirmaba:

Lo que ha ejecutado un gran hombre se encuentra en las enciclopedias; cómo lo hizo, por qué lo hizo de esta y no de aquella manera; lo que él deseaba y, sin embargo, no consiguió, debe encontrarse en su biografía.

Para escribir de esta manera la historia de un alma, debe el autor haber vivido apasionadamente con su héroe.<sup>90</sup>

En esta misma línea de pensamiento, englobamos la afirmación de Marcel Schwob:

El arte del biógrafo consiste en la selección. No tiene por qué preocuparse de ser exacto; su cometido es crear en el caos de rasgos humanos. [...] El biógrafo, como una divinidad inferior, sabe escoger entre los posibles humanos el que es único.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Ídem., pág. XXXII.

<sup>88</sup> François Dosse, ob. cit., pág. 56.

<sup>89</sup> Manuel Pulido Mendoza, ob. cit., pág. 72.

Pulido resalta la calidad de estos textos: “En su estructura, las biografías combinan la narración con la acción dramática”. Ídem., pág. 72.

<sup>90</sup> Emil Ludwig, “Historia y ficción (a modo de prólogo)”, ob. cit., pág. 39.

No fueron bien recibidas las aportaciones al género por parte de los historiadores alemanes de la época ya que “encontraban desacertado que Ludwig se atreviese a tratar figuras históricas con un estilo próximo al ensayo teórico de divulgación periodístico y literario. [...] Defiende la legitimidad y utilidad de su trabajo de divulgador literario. [...] Su trabajo es el ahondamiento en el corazón humano, en la psicología de los

Arte, no género es lo que destaca Schwob. Para él es más importante la capacidad del biógrafo para diferenciar, individualizar, su búsqueda del detalle ínfimo, minúsculo, aquel que mejor pueda evocar al biografado. Según Schwob:

El biógrafo no tiene trato con la verdad: debe crear rasgos humanos demasiado humanos. Su error consiste en considerarse un hombre de ciencia. [...] Poco importa, pues, que el personaje sea grande o pequeño, pobre o rico, inteligente o mediocre, prudente o criminal, ya que cada individuo sólo es valioso por aquello que lo singulariza.<sup>92</sup>

Sin embargo, lamenta que muchos biógrafos no encuentren la diferencia entre historia y arte:

Por desgracia, los biógrafos han tendido a creerse historiadores y de ese modo nos han privado de retratos admirables. Han supuesto que tan sólo podría interesarnos la vida de las grandes personas. El arte es ajeno a estas consideraciones.<sup>93</sup>

En España, en el siglo XX, la biografía comenzará a tomar protagonismo como género<sup>94</sup>. Benjamín Jarnés, Eugenio D'Ors, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna... fueron algunos de los escritores que se apuntaron a la nueva moda y que también teorizarán. Jarnés en la nota preliminar a la biografía *Sor Patrocinio, la monja de las llagas* afirma: “Cada biografía de un gran hombre es la ventana por donde nos asomamos a ver el desfile de un siglo, de un trozo de siglo”.<sup>95</sup>

Para Jarnés –crítico de las nuevas biografías españolas y del extranjero–, sólo había dos modos de conocer el pasado: por los textos y por los hombres. No basta que el

---

hombres y mujeres que destacaron en la historia por cualquier razón. [...] Pero, debido a esto, el biógrafo no debe inventar nada que no se encuentre documentado y contrastado en las fuentes históricas”. Véase, Manuel Pulido, ob. cit., pág. 60.

<sup>91</sup> Marcel Schwob, “El arte de la biografía” (Prefacio de *Vidas imaginarias*), en VV.AA, *Arte de la biografía*, Barcelona, Océano, 1998, pág. 405.

<sup>92</sup> Citado en François Dosse, ob. cit., pág. 57.

<sup>93</sup> Marcel Schwob, “Prólogo”, en *Vidas imaginarias*, Barcelona, Thule Ediciones, 2005, pág. 16.

<sup>94</sup> Para Manuel Pulido, no hay que dejar de lado la importancia de la modernización cultural que se dio en España en las primeras décadas del siglo XX: “En la modernización del país son dos los elementos que vinieron a sumar sus fuerzas en la creciente circulación de letra impresa en España y la creación de un verdadero público literario de masas. Véase, Manuel Pulido, ob. cit., págs. 16-17.

<sup>95</sup> Benjamín Jarnés, “Nota preliminar”, en Benjamín Jarnés, *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929, pág. 17.

biógrafo conozca la biografía de su héroe ya que su principal deber es el de salvar, por encima de la “vida vulgar”, la singularidad de las acciones.<sup>96</sup>

En esta línea de argumentación se encuentran las afirmaciones de Iovan Hristic para el que las nuevas biografías “muestran que la obra es más real que la vida. [...] Vida y escritura constituyen realidades que discurren paralelamente”.<sup>97</sup> Aún así, el biógrafo es observador de una vida que jamás podrá penetrar en ella como lo hizo el novelista clásico con los héroes inventados. Frente a la concepción despreciativa de la biografía como género mayor encontramos la opinión de Leon Edel<sup>98</sup>, que la ve como un arte “noble y aventurado” ya que el biógrafo debe moldear a su personaje a partir de documentos y palabras por lo que el biógrafo debe de tener una especial predisposición para crear. Con esta afirmación encontramos un género híbrido en el que se mezclaba ficción y realidad.

El fin último de toda biografía será, pues, el de “escribir la vida”,<sup>99</sup> tal vez para preservarla de la muerte; el biógrafo cree que con su palabra puede recrear y perpetuar la vida del biografiado para las generaciones futuras. Sin embargo, éste no es el único motivo ya que el biógrafo, generalmente, se siente identificado con el biografiado. De este aspecto, Carlos Castilla del Pino dice:

Sin saberlo, el biógrafo se ha hecho, en parte, su autobiografía en la pretendida biografía del otro, con quien se identifica hasta el punto de saber tanto de él como cree él que sabe de él mismo. Esta identificación del biógrafo con el biografiado es, a su vez, sólo parte de la crónica del autor de la biografía, la que concierne a aspectos de sí mismo que denominamos su vida imaginaria.<sup>100</sup>

Según lo visto hasta ahora la biografía no sólo consiste en narrar una vida, también consiste en interpretarla, de mejor o peor modo. De esta manera, encontramos el peligro de que el texto pierda objetividad por culpa de que la interpretación nos pueda llevar a la invención. Esto motiva que ficción y realidad puedan llegar a entremezclarse sin apenas darnos cuenta.

---

<sup>96</sup> Emilia de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, ob. cit., pág. 80.

<sup>97</sup> Iovan Hristic, “Biografía y Vida”, *Letra Internacional*, 29, 1993, pág. 37.

<sup>98</sup> Leon Edel, “La nueva biografía”, *Letra Internacional*, 29, 1993, pág. 39.

<sup>99</sup> M<sup>a</sup> Antonia Álvarez, “Leon Edel: la nueva biografía literaria”, *Epos*, VI, 1990, pág. 425.

<sup>100</sup> Carlos Castilla del Pino, *Temas. Hombres, cultura, sociedad*, Barcelona, Península, 1989, pág. 145.

Menos cultivados en la literatura española han sido la semblanza y la caricatura. Para algunos tratadistas, la **semblanza** es sinónimo de retrato (de ahí la poca importancia que ha tenido en la tradición literaria). Término de origen latino (*similare*, semejante, del que proceden “semblar”, “semblante” y “semblanza”, en castellano, y “semblança” en catalán.<sup>101</sup> Se trata de un vocablo poco utilizado en la historia literaria, probablemente porque:

Dada su afinidad y posible confusión con el retrato, ha sido con frecuencia suplantado por éste, de forma que bastantes retratos que figuran en libros de memorias pueden considerarse realmente, cuando están enmarcados en un contexto biográfico abreviado, como verdaderas semblanzas.<sup>102</sup>

La definición más específica de semblanza sería: “descripción física y moral de una persona acompañada de un breve bosquejo biográfico.”<sup>103</sup> El término “semblanza” aparece rara vez en la historia literaria; la primera obra en que lo encontramos fue escrita por F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*,

en la que se realizan 34 apuntes biográficos o *semblanzas*, que responden en un esquema básico: marco genealógico, descripción de rasgos físicos (prosopografía), temperamento, cualidades, virtudes y vicios (etopeya), breve referencia a su trayectoria personal y, finalmente, consignación del lugar y fecha de su muerte.<sup>104</sup>

Entre las obras más representativas cabe recordar *Semblanzas Literarias* (1908), de A. Palacio Valdés, o *Semblanzas*, de Rubén Darío.

Mención aparte merece la **caricatura** definida por Demetrio Estébanez Calderón como:

Término con el cual se alude a un retrato de un personaje, realizando con una técnica deformadora de su prosopografía o de su etopeya, exagerando o ridiculizando sus defectos psicológicos o morales.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, ob. cit., pág. 971.

<sup>102</sup> Ídem., pág. 971.

<sup>103</sup> Ídem., pág. 971.

<sup>104</sup> Ídem., pág. 971.

<sup>105</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, ob. cit., pág. 134.

La delimitación del término “caricatura” ha sido preocupación de muchos de los críticos que se han dedicado a estudiarlo. M<sup>a</sup> de los Ángeles Valls dirá:

El concepto de caricatura proviene del italiano *caricare*, que significa “cargar”. Es un término inventado por Leonardo da Vinci, que fue el primero en utilizarlo en algunos de sus dibujos, aunque éstos estaban más próximos a la caricatura-retrato, que a lo que hoy entendemos por caricatura propiamente dicha.

Por caricatura comprendemos a aquella figura ridícula en que se forman las facciones y el aspecto de alguna persona.<sup>106</sup>

En 1915, José Francés apunta:

Si hay en el arte un aspecto que camina paralelo a la historia y muchas veces la adelanta, la modifica, incluye sobre ella, moldeándola a su antojo [...] este aspecto es la caricatura.<sup>107</sup>

Unos años más tarde el crítico español Bernardo G. Barros comenta:

La palabra caricatura es un término restrictivo que abarca sólo una clase de humorismo: el personal. Humorismo para el cual se han de menester condiciones de sutilísimo ingenio, porque actualmente se exige en esta clase de trabajos la perspicacia psicológica.

El caricaturista debe darnos algo más que el rasgo destructor de la estética rutinaria. Debe darnos el alma. Y su técnica será la más sencilla. Por lo tanto, la más difícil.<sup>108</sup>

Miguel Ángel Gamonal apunta una explicación del siglo XIX en la que Jacinto Octavio Picón afirmaba que

en España no había habido caricatura (se refiere al siglo XVIII) porque el país mismo era una caricatura, es lo más que podemos decir hasta llegar a un precedente [...]: Goya.<sup>109</sup>

Indagando en el origen Alberto Buitrago y J. Agustín Torijano, escriben respecto a “caricatura”:

<sup>106</sup> M<sup>a</sup> de los Ángeles Valls, *La caricatura valenciana en la II República (1931-1939)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1999, pág. 22

<sup>107</sup> José Francés, *La caricatura española contemporánea*, Madrid, Sociedad General Española, 1915, pág. 9

<sup>108</sup> Bernardos G. Barrios, *La caricatura contemporánea*, I, Madrid, Editorial América, 1918?, pág. 18. Citado en el artículo de M<sup>a</sup> Antonia Salgado, “La visión humorística en los retratos de Gómez de la Serna”, *Papeles de Son Armadans*, LV, 1969, págs. 15-25.

<sup>109</sup> Citado de Miguel Ángel Gamonal Torres, ob. cit.

Un dibujo o una descripción en la que se deforman a propósito los rasgos, exagerando determinados aspectos o partes recibe el nombre de *caricatura*, voz que debemos, como otras muchísimas del mundo de las artes, al italiano, y que entró en nuestro idioma en un tiempo muy tardío, sólo a principios del siglo pasado.

La voz que dio origen a la nuestra es la palabra –de igual forma– *caricatura*, creada a partir del verbo *caricare*, que procedía del verbo latino *carricare*, cuyo significado no era otro que el de “cargar, recargar, exagerar”.<sup>110</sup>

Juan Eduardo Cirlot en *Diccionario de los Ismos*, respecto a la definición del término “caricaturismo” dice:

La caricatura es el exceso de extraversión, el abultamiento de la anécdota, el atentado directo contra lo idealista, perteneciente, como ella, al mundo de las formas aparienciales –a la vestidura del ser– bien que actuando en inverso sentido.<sup>111</sup>

Al estudiar la caricatura hay que tener en cuenta, que en sus orígenes, (en el Renacimiento) fue pictórica; en ocasiones podía ir acompañada de unas breves líneas, pero no era lo usual. Se basaba en dos grandes medios como son la imagen y la risa. Miguel Ángel Gamonal Torres lo define así:

Una caricatura sería un dibujo que viene a dar un juicio sobre la realidad, una situación o hecho moral, político, etc., también puede expresar cualquier tipo de fantasía humana más o menos literaria. [...] Este dibujo puede ir acompañado o no de un texto, si le acompaña, el mensaje será doble: icónico y literario.<sup>112</sup>

La caricatura utiliza las técnicas propias del humor, “podríamos decir que el caricaturista juega, ejercita un juego peligroso como es hacerlo con la fisonomía humana, transponerla a un lenguaje determinado”.<sup>113</sup> Tiene lenguaje autónomo que, en muchos aspectos, puede considerarse como adelantado a los aspectos más formales del arte. Y es que, la caricatura personal –como afirma Miguel Ángel Gamoral– es deformación, evidentemente, pero también es retrato, y como tal, el caricaturista no

---

<sup>110</sup> Alberto Buitrago y J. Agustín Torijano, *Diccionario del origen de las palabras*, Madrid, Espasa, 2007, pág. 41.

<sup>111</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, Barcelona, Siruela, 2006, págs. 119-120.

<sup>112</sup> Miguel Ángel Gamonal Torres, *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*, Granada, Excelentísima Diputación Provincial de Granada, 1983, pág. 13.

<sup>113</sup> Ídem., pág.5.

debe detenerse en lo externo, sino que, profundizará en la psicología y en los atributos más internos del ser retratado.

Gombrich respecto a la definición señala:

En el siglo XVII se definió la caricatura como un método de hacer retratos que tiene como objetivo lograr el máximo parecido del conjunto de una fisonomía, pero cambiando todos los elementos componentes.<sup>114</sup>

La caricatura, (junto a la farsa, la parodia burlesca, etc.) es vista como subgénero de lo grotesco. Es Beatriz Fernández Ruiz<sup>115</sup> quien considera el siglo XVIII como originario de la relación entre grotesco y caricatura. Deformación y humor se cruzan:

La caricatura comparte además con lo grotesco un lugar claramente al margen de lo académico, y acabará contagiando al grotesco su mala reputación, asimilándole a las producciones vulgares del arte, aunque a largo plazo la caricatura ayudará a entender que lo grotesco no es ficción, que existe en la naturaleza.<sup>116</sup>

Creo conveniente detenerme en el término **grotesco** para comprender la evolución de la caricatura como género artístico. Estébanez Calderón alude a su origen:

Término derivado del italiano *grottesco* (de *grotta*: gruta, cueva) aplicado a ciertas figuras caprichosas o extravagantes (quimeras, hombres con cuerpo de animal, animales con formas de plantas, etc.) encontradas en las pinturas de monumentos romanos excavados en la época renacentista.<sup>117</sup>

La definición cambió con respecto a la de su origen ya que posteriormente con dicho vocablo se había designado “una categoría estética y literaria con la que se alude a un tipo de descripción o tratamiento deformador de la realidad”.<sup>118</sup> Como categoría estética fue considerada de modo especial por los románticos (Víctor Hugo, T. Gautier, etc.),

---

<sup>114</sup> E. H. Gombrich, “La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”, en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 99.

<sup>115</sup> Beatriz Fernández Ruiz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universitat de València, 2004. Interesa mirar el apartado “Grotesco y caricatura”, págs. 103-113, donde se profundiza acerca de las teorías de Gombrich y Kris, entre otros.

<sup>116</sup> Ídem., pág. 103.

<sup>117</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, ob. cit., pág. 484.

<sup>118</sup> Ídem., pág. 484.

para quienes el arte, lo mismo que la naturaleza, debe representar tanto lo bello como lo feo y lo deforme. [...] Los románticos vincularon lo grotesco a lo tragicómico, a medio camino entre lo risible y lo trágico, y lo expresaron fundamentalmente a través del drama y del melodrama.<sup>119</sup>

Kayser, lamenta la poca importancia que se le ha atribuido al término en los diccionarios literarios así como la poca calidad de los estudios publicados. De origen italiano:

Las palabras *grottesca* y *grottesco*, que son derivaciones de *grotta* (gruta), fueron acuñadas para designar una determinada clase de ornamentos que en las postrimerías del siglo XV se hallaron en ocasión de unas excavaciones hechas primero en Roma y luego en otros lugares de Italia. Lo que se descubrió fue una especie, hasta el momento desconocida, de pintura ornamental antigua.<sup>120</sup>

El concepto “grotesco” tuvo cierta ampliación cuando se entremezcló con otro término estrechamente vinculado. Kayser lo explica:

La base firme para la historia de la palabra la constituyó el hecho de que, como sustantivo, fuera un término de arte ornamental grotesco. Una cierta ampliación tuvo lugar cuando este nombre fue aplicado a determinadas figuritas chinescas consideradas como igualmente grotescas por el siglo XVII, a causa de su mezcla de los dominios, de la monstruosidad de sus elementos y de la alteración de sus órdenes y proporciones. [...] Más importancia tuvo, empero, la tentativa de dar contornos definidos al concepto de lo grotesco en cuanto categoría estética. Esto sucedió en vinculación con un problema que se había vuelto muy inquietante para las reflexiones artísticas del siglo XVIII, a saber, el de la caricatura.<sup>121</sup>

Considera Kayser la serie de grabados en cobre de Hogarth como “algunas de las obras que facilitaron a la época la experiencia de que la caricatura puede llegar a ser el manantial de un arte significativo y altamente sustancioso”.<sup>122</sup> Con respecto a los teóricos de la caricatura menciona a Wieland, estudioso del tercer cuarto del siglo XVIII quien distinguió tres géneros de caricaturas: las genuinas, las exageradas y las propiamente fantásticas. Para Kayser, la relación entre lo grotesco y la caricatura difiere

---

<sup>119</sup> Ídem., pág. 484.

<sup>120</sup> Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Argentina, Editorial Nova, s.a., pág. 17.

<sup>121</sup> Ídem., págs. 30-31.

<sup>122</sup> Ídem., pág. 31.



a lo establecido por Wieland. Aquel considera a lo grotesco género puro; lo distingue de la caricatura:

En cuanto fenómeno puro, lo grotesco se distingue claramente de la caricatura chistosa o la sátira tendenciosa por extensas que sean las transiciones y por graves que sean las dudas con que en el caso individual tenga que vérselas la interpretación<sup>123</sup>.

Beatriz Fernández encuentra en la caricatura un nuevo modo de introspección, que va más allá de lo que se ve a simple vista:

Desde el momento de su nacimiento, la caricatura tiene la ambigüedad que será tan evidente en el siglo XIX, su capacidad para destapar la pequeñez y fealdad esenciales que el hombre se esfuerza en ocultar. El efecto cómico se produce por la identificación del parecido del personaje retratado, pese a la diferencia con la imagen, y el eje de la comicidad es la pura comparación. Además de la diversión, se consigue un parecido más fiel que el que hubiera permitido la simple reproducción de los rasgos.<sup>124</sup>

Quien teorizó sobre el término “caricatura” varias veces a lo largo de su vida fue Charles Baudelaire. En 1855 escribió “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”.<sup>125</sup> En el texto justifica el porqué de sus reflexiones, no quiere escribir un simple tratado; quiere un tratado de “filósofo y artista”. A su vez, se lamentaba de los pocos trabajos que había publicados del género; se preguntará si la caricatura es un género.<sup>126</sup> No fue el único texto que escribió para acercarse a la caricatura. Interesantes son las publicaciones en que reflexionó de Constantin Guys o Goya.<sup>127</sup>

Años más tarde, Jacinto Octavio Picón escribe de la “caricatura” en la vertiente pictórica:

La caricatura es la sátira dibujada, la sustitución de la frase por la línea; es la pintura de lo defectuoso y lo deforme, que señala y castiga con el ridículo los crímenes, las injusticias y hasta las flaquezas de los hombres. Es

---

<sup>123</sup> Ídem., pág. 41.

<sup>124</sup> Beatriz Fernández Ruiz, ob. cit., págs. 106-107.

<sup>125</sup> Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001, págs. 79-117.

<sup>126</sup> Ídem., pág. 82.

<sup>127</sup> Jesús Rubio Jiménez, *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2008. Véase, págs. 34-46.

quizá el medio más enérgico de que lo cómico dispone, el correctivo más poderoso, la censura que más han empleado en todo tiempo los oprimidos contra los opresores, los débiles contra los fuertes, los pueblos contra los tiranos y hasta los moralistas contra la corrupción.<sup>128</sup>

Picón consideraba el periodo de la Revolución Francesa como el más prolífico en este tipo de dibujos, llegando a afirmar que el empleo de la caricatura se generalizó por toda Europa. Al estudiar la historia de la caricatura ve inicios en Grecia. En la Edad Media destacan los fabulistas y poetas satíricos; a este respecto, las figuras de animales tuvieron gran importancia.<sup>129</sup> El sentido político de la caricatura surgirá más tarde.<sup>130</sup> Considerando a William Hogart el iniciador de la caricatura moderna, sus obras no son exclusivamente políticas, más bien son dibujos de carácter social con cierta lección moral. Sin embargo, para Picón “si la caricatura es en Inglaterra esencialmente política, es en Francia eminentemente social”.<sup>131</sup>

La caricatura no tiene sentido si no llega a la gente. Por lógica, surgirá en Italia en medios privados, plasmada en cuadernos de apuntes de algunos artistas. Como instrumento de lucha no se verá hasta el siglo XVIII en Inglaterra, pero con el inconveniente de lo cara que resultaba la distribución. En Francia los medios políticos evitaron que llegase al pueblo.

Isabel Paraíso delimita lo dicho:

Las primeras caricaturas, las de los siglos XVI-XVII, son sencillas, juguetonas, como bromas que el gran pintor realiza en su estudio, en ratos libres, para el pequeño círculo de amigos. [...] Más adelante, en el siglo XVIII, se introducen en los periódicos. [...] En esta línea de la caricatura como arma social continuará el siglo XIX.<sup>132</sup>

<sup>128</sup> Jacinto Octavio Picón, *Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1877 (2002), pág. 7.

<sup>129</sup> Picón no se olvida de especificar: “No se puede asegurar que todas las manifestaciones de lo cómico en las artes del dibujo, que de la Edad Media conocemos, estén ejecutadas con verdadera intención satírica: unas son solamente símbolos, obedecen otras al capricho de los autores, pero en las más, claramente se ve la intención del artista”. Véase, Jacinto Octavio Picón, ob. cit., pág. 23.

<sup>130</sup> Será en el siglo XVII y en Inglaterra: “Las caricaturas que durante los tiempos antiguos y la Edad Media añade a su propio interés histórico el de ser como la revelación de las costumbres de aquellas épocas, y que en el Renacimiento expresa ya fielmente la vida de la sociedad en cuyo seno se produce, toma, a partir del siglo XVII, nuevos y más importantes aspectos. [...] Inglaterra [...] allí nace y se desarrolla este género de dibujo epigramático que asesta sus flechas a los hombres y las cosas de la política”. Véase, Jacinto Octavio Picón, ob. cit., págs. 50-51.

<sup>131</sup> Ídem., pág.78.

<sup>132</sup> Isabel Paraíso, *Las voces del Psique*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pág. 308.

André Chastel ejemplifica el posible origen por unas obras del siglo XVIII:

Las monerías y las chinerías han introducido un elemento cómico que aparece regularmente en los paneles compuestos de esta manera. [...] Por ejemplo, en los cartuchos publicados por Lajoüe a partir de 1734, se puede ver bien cómo se ha disociado el grotesco: se aísla un motivo, el adorno convulso, que conserva todas sus propiedades de atracción y de amontonamiento formal, pero en torno a un propósito único. Y, muy a menudo, el efecto de conjunto se encuentra al borde de lo que se empieza a llamar caricatura.<sup>133</sup>

Por lo visto hasta ahora, podemos concluir: la caricatura en un principio, surge como una expresión personal, íntima y privada, escondida entre los cuadros del artista; más tarde, se une a la sátira política y social hasta el origen de la prensa donde la caricatura logra su más alto logro: llegar a “las masas”.

Ahora bien, será en el Romanticismo, de la mano del crítico y poeta Charles Baudelaire (1821-1867) quien percibirá la importancia social y estética de la caricatura.<sup>134</sup>

Antes de la época moderna, las caricaturas no eran personales, es decir, pintaban tipos generales: el avaro, el celoso, el maestro, retratos que quedan normalmente dentro de las esferas de los géneros tradicionales. En la actualidad, ha cambiado nuestro concepto del género caricaturesco. La caricatura no es ya la deformación de un ser sino reflejo de las peculiaridades de un semejante.

En la historia del arte y en la literatura española, el uso de la caricatura ha sido recurrente, tanto en la expresión pictórica (Goya) o específicamente literaria. La técnica de la caricatura figura en *El libro del Buen Amor*, *El Lazarillo* o *El Buscón*. También se encuentra en Quevedo, Cervantes, Larra, entre otros. María Antonia Salgado afirma que en todas las obras satíricas hispanas son magníficos exponentes del proverbial “humor negro” español.<sup>135</sup>

José Francés, uno de los escritores españoles que centró su interés en el estudio de la caricatura, apunta:

---

<sup>133</sup> André Chastel, “Ensayo sobre el *ornamento sin nombre*”, en *El Grotesco*, Madrid, Akal, 2000, pág. 70.

<sup>134</sup> Miguel Ángel Gamonal, ob. cit., pág. 1.

<sup>135</sup> M<sup>a</sup> Antonia Salgado, *El arte polifacético de las “Caricaturas líricas” juanramonianas*, Madrid, Ínsula, 1968, pág. 22.

En la Edad Media, España como Inglaterra, como Francia, tuvo anónimos artistas que en sillerías de coro, en complicados relieves de capiteles, arcos y cornisas, en grotescas figuras de libros sagrados, vengaban a la humanidad de un modo colectivo e ingenioso contra sus opresiones y humillaciones de cuerpo y del espíritu.<sup>136</sup>

Había dicho algo similar Jacinto Octavio Picón:

La caricatura en España. [...] Durante la Edad Media, el arte español fue poco más o menos, lo que el arte de todo el resto de Europa. [...] La sátira se produce en las sociedades decadentes, cuando la vida pública y la vida privada presenta banco a los ataques de la ironía y del sarcasmo.<sup>137</sup>

En España, en el siglo XVIII surge con gran fuerza la llamada sátira social en las figuras de Goya. Es una etapa en la que se producen grandes transformaciones y cambios sociales, la pintura de Goya se inscribe en esa configuración crítica de paso de unas formas a otras. La sátira de una u otra forma lo impregnaba todo. En el siglo XIX la sátira política se canalizaba por los medios de difusión y comunicación más importantes: periódicos y revistas.

José Luis Varela realiza un estudio de las palabras dichas por Kayser y percibe “un grotesco orientado hacia lo fantástico de otro dirigido con preferencia a lo satírico”.<sup>138</sup>

La caricatura española de principios del siglo XX se vio envuelta en una serie de acontecimientos históricos, políticos y artísticos que, en ocasiones, no fueron agradables para la sociedad. Transformaciones llegadas de Europa marcaron ciertas características en la evolución de la caricatura. En un principio, el ambiente que rodeaban a este tipo de arte fue mayoritariamente político.

Por otro lado, los nuevos fenómenos artísticos, como el auge de las vanguardias dieron lugar a formas de expresión muy alejadas de los cánones; en este ambiente, la caricatura creará su propio espacio en la prensa del momento.

Con respecto a la caricatura pictórica destacaron, a comienzos del siglo XX, varios críticos como Manuel Abril o José Francés; fueron los que realizaron una gran campaña de divulgación del dibujo caricaturesco.<sup>139</sup> Los orígenes de la vanguardia española, de

---

<sup>136</sup> José Francés, ob. cit., pág. 15.

<sup>137</sup> Jacinto Octavio Picón, *Apuntes para la historia de la caricatura*, ob. cit., pág. 96.

<sup>138</sup> J. L. Varela, *La transfiguración literaria*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, pág. 218.

<sup>139</sup> M<sup>a</sup> del los Ángeles Valls, ob. cit., pág. 28.

alguna manera, marcaron la tendencia de los años 30, debido a que fueron muy importantes para la difusión y renovación formal de este arte. Asimismo, podemos considerar de gran interés la Exposición que tuvo lugar en el Retiro madrileño en 1925: El Salón de Artistas Ibéricos.

El modernismo aportará a nuestra literatura obras escritas en español. Rubén Darío en 1896 publica en Buenos Aires *Los raros*. Se trata de una colección de semblanzas caricaturescas que están en la base de la tradición del retrato moderno en lengua española. Esta tradición la continúa en España Juan Ramón Jiménez que, desde 1914, va publicando “caricaturas líricas” que no dejará de escribir y pulir durante años. Junto con estas dos figuras aparecerán una serie de escritores que continuarán en esta línea innovadora, entre ellos Ramón Gómez de la Serna.

---

## AUGE Y EXPANSIÓN DE LA MODA BIOGRÁFICA EN ESPAÑA (1915-1936)

### A) ANTECEDENTES: *LOS RAROS* DE RUBÉN DARÍO.

Rubén Darío cultivó los géneros más característicos del Modernismo. Así, encontramos en prosa y en verso: el cuento poemático, la crónica, el libro de viajes, la semblanza biográfica –generalmente mezclada con el comentario crítico–, el ensayo lo emplea en contadas ocasiones e intentó, pero sin éxito, la novela.<sup>1</sup>

Para Matías Barchino la desconfianza de Rubén Darío por el género autobiográfico, es decir, por la escritura directamente confidencial, es lo que le lleva a “elegir como continuación de su proyecto autobiográfico una forma narrativa de ficción”.<sup>2</sup>

En *Los raros*, no escribía en primera persona, ni de su obra ni de su vida, sin embargo,

cada semblanza de los escritores analizados en el volumen, definían sus aficiones, denunciaba sus propósitos y acusaba indirectamente, lo que no podía soportar en la obra de los demás.<sup>3</sup>

Se advierte en este autor un claro propósito de dar a conocer al lector una serie de autores poco conocidos o ignorados por la crítica del momento. Igualmente, se vislumbra la intención de mostrar lo “raro” antes que lo “humano”. De esta manera, conseguirá crear un ambiente más atrayente para el lector.

Sin pretender una sistematización teórica del arte, condensa sus ideas estéticas en *Los raros*. Rubén como artista siente (igual que Poe o Eugenio de Castro) el sufrimiento de su espíritu generado por la sociedad materialista en la que vive. Del mismo modo que Leconte de Lisle, posee una verdad que desea comunicar al mundo; no aceptará la transformación en regla ni la imitación de sus discípulos, consciente de que el genio no es simple. Por la riqueza de su intelecto, saturado de fuentes parnasianas y simbolistas,

---

<sup>1</sup> Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX (1780-1914)*, México, Editorial Porrúa, 1979, pág.29.

<sup>2</sup> Matías Barchino, “Oro de Mallorca de Rubén Darío: necesidad y fracaso de la ficción”, en Cristóbal Cuevas García, *Rubén Darío y el arte de la prosa (ensayo, retratos y alegorías)*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998, pág. 227-244.

<sup>3</sup> Jaime Torres Bidot, *Rubén Darío. Abismo y cima*, México, Letras mexicanas, 1966, pág. 115.

evoca a Jean Moreas; por amor a lo pequeño y humilde se aproxima a Rachilde, León Bloy y Richepín, quienes –debajo de sus blasfemias– están impregnados de caridad.<sup>4</sup> La compilación ensayística de semblanzas revela –para Iris M. Zavala–<sup>5</sup> la gama intertextual de su escritura y el proceso literario como acto de lectura a lo largo de sus primeros años de existencia.

*Los raros* ha sido considerado como “el primer libro de crítica literaria” Con él, Darío quería dar a conocer en América el movimiento simbolista.<sup>6</sup> Este libro, en palabras de Guillermo de Torre, tiene el don de la oportunidad, ya que refleja “el deslumbramiento muy propio de aquellos años, ante todo lo que mostraba un rostro distinto”.<sup>7</sup>

Rubén Darío, como buen observador, sabía captar lo que otros no conseguían ver; consiguió desenmascarar a escritores considerados corrientes, vulgares, y englobarlos en lo “raro”, en lo auténtico. Implícitamente nos muestra su teoría estética, sus lecturas predilectas, sus gustos, sus consultas literarias... En fin, *Los raros*, en opinión de Enrique Anderson Imbert, resulta ser “una autobiografía con forma de biografía”.<sup>8</sup> Hay aspectos que los une a todos ellos: el impulso de renovación, de buscar y encontrar lo nuevo, lo extravagante, lo raro.

*Los raros* revela una serie que intenta ser homogénea (19 semblanzas ofrecía la primera edición, 1894 y 21 en la segunda edición fechada en París, 1905). El nombre de “raro” sirve, por ejemplo, para autores como Lautréamont, Verlaine, Poe, Villiers de l’Isle Adam. Pero no va tan bien con nombres como Leconte de Lisle y Martí. Rubén Darío fue el primero en darse cuenta de estas diferencias:

*Los raros* son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o

---

<sup>4</sup> Jorge Eduardo Arellano, “Los raros: contexto histórico y coherencia interna”, en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de “Los raros” y “Prosas profanas”*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 1998, pág. 47.

<sup>5</sup> Iris M., Zavala, “Introducción”, en Rubén Darío, *El modernismo*, Madrid, Alianza-Editorial, 1989, pág. 18.

<sup>6</sup> Luis Sainz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)*, Madrid, Taurus, 1992, pág. 102. Para Luis Sainz, *Los raros* tienen un tipo de crítica muy impresionista y de “matiz poemático”.

<sup>7</sup> Guillermo de Torre, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 88.

<sup>8</sup> Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Biblioteca de Literatura, 1967, pág. 70.

simplemente un escritor que, como D'Esparbés, de una nota sobresaliente y original...<sup>9</sup>

Según Emilio Carilla:

Darío pretendió mover –a través de sus “raros”– una rígida tradición hispánica más rígida aún, si cabe, en los días en que el poeta nicargüense lanzaba su obra. Darío ataca vejezes, lugares comunes, “normalidades” y convenciones gastadas...Y las posibilidades de cambio las veía, especialmente, en la galería que formaban sus “raros” [...] de manera esencial, la serie que ofrecía Darío aspiraba, con aires de renovación, a mover una atmósfera enrarecida.<sup>10</sup>

Los retratos de estos escritores modernos estaban basados en la observación de personajes reales. Casi todos los retratados eran artistas; en ocasiones, se ensalzaban excesivamente como si se temiera señalar demasiado sus debilidades.

Para José Miguel Oviedo<sup>11</sup>, *Los raros* son un conjunto de artículos y ensayos –la gran mayoría son autores “simbolistas” y “decadentes”–, que en un primer momento, le sirvieron para difundir sus ideas, pero al reunirlos, formaron un conjunto significativo. Lograría colocar en el centro de la vida literaria americana nombres que se conocían poco, o simplemente no se conocían, al mismo tiempo que daba a conocer sus ideas como poeta modernista.

Los ensayos se ubican en un mundo cosmopolita, son inmensamente subjetivos antes que informativos y, antes que nada, autobiográficos. *Los raros* significa una autobiografía antes que una biografía; hace falta vincularlo con *Autobiografía* (1912) e *Historia de mis libros* (1913)<sup>12</sup>. Esta misma idea de cosmopolitismo coincide con el crítico Raimundo Lazo. Según él: “la diversidad de procedencia de los autores examinados prueba un característico cosmopolitismo”.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Rubén Darío, *Los colores del estandarte* (en *La Nación*, de Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896). Citado en Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 61. También puede leerse en Luis Iñigo Madrigal (coor.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Del neoclasicismo al realismo*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 613.

<sup>10</sup> Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, ob. cit., pág. 61.

<sup>11</sup> Miguel Ángel Oviedo, *Historia de la literatura Hispanoamérica, II. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza, 1997.

<sup>12</sup> Richard A. Cardwell, “*Los raros* de Rubén Darío y los médicos chiflados finiseculares”, en Cristóbal Cuevas (ed.), *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayos, retratos y alegorías*, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, pág. 58.

<sup>13</sup> Raimundo Lazo, ob. cit., pág. 33.



En *Autobiografía*, Darío escribe que *Los raros* había sido consecuencia de una serie de “artículos” publicados en *La Nación*:

Comencé a publicar en *La Nación* una serie de artículos sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros o fuera de lo común. A algunos los había conocido personalmente, a otros por sus libros. La publicación de la serie de *Los raros*, que después formó un volumen, causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza.<sup>14</sup>

Cardwell ve claramente cómo Darío rechaza y ataca los discursos del momento al presentar los grandes genios literarios de su tiempo como *raros* pero en tono positivo, es decir, genios que supieron profetizar y moralizar. En contra de lo que piensan muchos de sus contemporáneos,

Rubén Darío reivindica una crítica literaria nueva, valiente, entusiasta, capaz de presentar y defender ante el público la literatura innovadora de la época, capaz, en fin de apreciar la belleza y el arte modernos.<sup>15</sup>

Como he dicho anteriormente, la primera edición de *Los raros* fue publicada en 1894 y la 2ª ed., en 1905. Entre ambas se encuentran diferencias significativas, por ejemplo, el cambio del orden de los autores, la expresión de algunos epígrafes, la adición de dos semblanzas: las dedicadas a Camila Mauclair y a Paul Adam.

La inclusión de estos dos nuevos trabajos, para Carmen Ruiz Barrionuevo,<sup>16</sup> venía a incidir en el intento de paliar cualquier acusación de exceso decadentista; intentaba presentar un panorama interesante, pero incompleto, de la literatura finisecular.

La escritura de *Los raros* era consecuencia de sus lecturas, inclinaciones literarias y convicciones, de ahí que predominen los contemporáneos franceses y no preste atención a los españoles, ni a poetas de procedencia hispanoamericana; sólo incluye dos cubanos, Augusto de Armas y José Martí.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Citado en Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, ob. cit., pág. 62 (pertenece a la nota 8).

<sup>15</sup> M<sup>a</sup> Victoria Utrera Torremocha, “La crítica literaria de Rubén Darío”, en Cristóbal Cuevas (ed.), ob. cit., pág. 79.

<sup>16</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo, *Rubén Darío*, Madrid, Síntesis, 2002, pág. 88.

<sup>17</sup> Ídem., pág. 89.

Surge por esta época la identificación de la literatura con la crítica literaria. En esta tradición se sitúa a Rubén Darío. La literatura en general se concibe como expresión de sentimientos; impresionismo crítico. A esta crítica impresionista se unen autores del siglo XIX y comienzos del XX como Gautier, Wilde, etc.; en España, Juan Ramón Jiménez o Ramón Pérez de Ayala, entre otros.

En Rubén Darío resulta complicado sentar diferencias tajantes entre la crónica, la semblanza o el retrato, debido generalmente a la atención que dedicaba a su individualidad, a su biografía atendiendo a rasgos físicos, o la familia, al medio, a los recuerdos. Se enmarcaba en un tipo de crítica literaria cuyo representante, Sainte-Beuve, consideraba la sinceridad como ideal literario.

*Los raros* debe leerse –según Beatriz Colombi–<sup>18</sup> en el contexto de un género particularmente prolífico a finales del XIX: *la silueta de escritores*. Sus coetáneos le sirvieron de ejemplo: Anatole France, Verlaine o Schwob. Como Anatole France, Darío sabe que, al retratar a otros, se retrata a sí mismo, aunque no se incluye en un capítulo autónomo como Verlaine lo hiciera en *Los poetas malditos* (1884) libro donde retrata y presenta a sus figuras más representativas: Rimbaud y Mallarmé. Sí que disemina Darío su propio proyecto en cada una de las siluetas ayudando, de esta manera, a la coherencia interna de los textos.

En realidad, el fin último de la literatura se encontraba en buscar lo nuevo y original, lo *raro*. Buscaba nuevas formas de expresión. Este gusto por lo *raro* irá unido a la modernidad. En su obra reúne una serie de autores con el rasgo común de la rareza; presentar, de este modo, un nuevo *canon* original consiguiendo “erigirse como descubridor de toda una nueva tradición en lengua española.”<sup>19</sup>

En *Los raros* intenta justificarse y escribir una primera impresión de lo que quiere que sea el libro, en realidad, busca sincerarse con sus lectores:

Hay en estas páginas mucho entusiasmo, admiración sincera, mucha lectura y no poca buena intención. [...] Confesaré, no obstante, que me he

---

<sup>18</sup> Beatriz Colombi, “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti (coord.). *Rubén Darío en “La Nación” de Buenos Aires (1892-1916)*, Argentina, Eudeba, 2004, págs. 61-82.

<sup>19</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo, ob. cit., pág. 95.

acercado a algunos de mis ídolos de antaño y he reconocido más de un engaño de mi manera de percibir.<sup>20</sup>

Veamos algunos ejemplos:

“Esbozos” del físico. Suele representar el físico a partir de retratos realizados por otros. En raras ocasiones encontramos una imagen corporal. Por ejemplo, en el retrato de Edgar Allan Poe desarrollará críticas a descripciones realizadas por otros artistas.

Comenta:

Poe nació con el envidiable don de la belleza corporal. De todos los retratos que he visto suyos, ninguno da idea de aquella especial hermosura que en descripciones han dejado muchas de las personas que le conocieron.<sup>21</sup>

Pese a estas palabras, no duda en destacar uno de los retratos:

No hay duda que en toda la iconografía poeana, el retrato que debe representarle mejor es el que sirvió a Mr. Clarke para publicar un grabado que copiaba al poeta en el tiempo en que éste trabajaba en la empresa de aquel caballero. El mismo Clarke protestó contra los falsos retratos de Poe que después de su muerte se publicaron (pág. 23).

De León Bloy, Rubén Darío dice:

Robusto, como para las luchas, de aire enérgico y dominante, mirada firme y honrada, frente espaciosa coronada por una cabellera en que ya ha nevado, rostro de hombre que mucho ha sufrido y que tiene el orgullo de su pureza; tal es León Bloy (pág. 94).

Sin embargo, para realizar un primer retrato de Jean Richepin:

Para frontispicio de estas líneas ¿qué pintor, qué dibujante puede darme retrato mejor que el que ha hecho Teodoro de Banville, en este precioso esmalte? “Este cantor, de toisón y negro rostro ambarino, ha resuelto parecerse a un príncipe indio. [...] Sus cejas rectas casi se juntan, y sus ojos hundidos de pupilas grises, estriados y circulados de amarillo, permanecen comúnmente como durmientes y turbados, coléricos, lanzan relámpagos de acero. La nariz pequeña, casi recta, redondamente terminada, tiene las ventanillas móviles y expresivas; la boca pequeña, roja, bien modelada y dibujada, finamente voluptuosa y amorosa; los dientes cortos, estrechos, blancos, bien ordenados, sólidos. [...] La largura avanzada de la mandíbula

---

<sup>20</sup> Rubén Darío, “Prólogo”, en *Los raros*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 1998, pág. 5. Todas las referencias al texto se realizarán por esta edición indicando las páginas en el texto.

<sup>21</sup> Rubén Darío, *Los raros*, ob. cit., pág. 23.

inferior desaparece bajo la linda barba rizada y ahorquillada; y ocultando sin duda la alta y espaciosa frente, de la cima del cráneo se precipita hasta sobre los ojos un mar de ondas apretadas: es la espesa y brillante y negra y ondulante cabellera”(págs. 97-98).

En el retrato de Jean Moreas, lamenta que los retratos anteriores no gocen de exactitud:

El retrato que el holandés Byvank hizo de Moreas en un libro publicado no ha mucho tiempo, no es de una compleja exactitud. Moreas no está contento con la imagen pintada. [...] Ciertamente es que en su libro a vuelta de justos elogios y de una admiración que demuestra indudablemente su sinceridad, nos ha dado un Moreas caricatural, un Moreas inadmisibles para los que tenemos el gusto de conocerle (pág. 111).

Líneas más abajo, será Rubén Darío quien dibuje una nueva imagen:

Moreas, si es que era tal como aparece retratado en el libro de Byvanck, ha cambiado en dos años muy mucho. [...] Cuerpo fuerte y bien erguido, manos aristocráticas, el aire un sí es no es altivo y sonrientemente desdeñoso; gestos de gran señor de raza; bigotes bien cuidados. Y entre todo esto, una nariz soberbia y orgullosa (pág. 113).

A Rachilde, la dibuja como “satánica flor de decadencia picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado” (pág. 133), sin embargo, no duda en agasajarnos con una imagen –que nada tiene que ver con las palabras anteriores–, de cuando tenía veinticinco años:

Hay un retrato de Rachilde, a los veinticinco años. De perfil, desnudo el cuello, hasta el nacimiento del seno; el cabello enrollado hacia la nuca, como una negra culebra; sobre la frente recortada, según la moda pasada, recortando y cubriendo toda la frente; la mirada ¡qué mirada! Mirada de ojos que dicen todo, y que saben todo; la nariz delicada y ligeramente judía; la boca... ¡oh, boca y compañera de los ojos! En toda ella el enigma divino y terrible de la mujer: “misterium”. Sobre el pecho blanco, prendido con descuido, hay un ramillete de botones de rosas blancas. (pág. 140).

Describe físicamente a Lauren Tailhade por medio de un retrato. Darío relata lo que ve en el cuadro:

Hay un retrato de “Dom Juniperien” –pseudónimo suyo en el Mercure– que le representa sentado en una vieja silla monástica, vestido con su hábito religioso, la capucha caída. La frente asciente en una ebúrnea calva imponente; sobre el cuello robusto se alza la cabeza firme y enérgica; los ojos escrutadores brillan bajo el arco de las cejas; la nariz recta y noble se asienta

sobre un bigote de sportsman, cuyas guías aguzadas denuncian la pomada húngara. De las oscuras mangas del hábito salen las manos blancas, cuidadísimas, finas regordetas, abaciales. (pág. 171).

De Ibsen dice que es anciano, pero no duda en incluirlo:

Maurice Bigeon, que le ha conocido íntimamente nos lo pinta: “La nariz es fuerte, los pómulos rojos y salientes, la barbilla vigorosamente marcada; sus grandes anteojos de oro, su barba espesa y blanca donde se hunde lo bajo del rostro. [...] Toda la poesía del alma, todo el esplendor de la inteligencia, se han refugiado, aparecen en los labios finos y largos, un tanto sensuales que forman las comisuras una mueca de altiva ironía; en la mirada, velada y como abierta hacia adentro, ya dulce y melancólica, ya ágil y agresiva, mirada de místico y luchador, mirada turbadora, inquietante, atormentada, bajo la cual se tiembla y que parece escrutar las conciencias. Y la frente, sobre todo, es magnífica, cuadrada, sólida, de potentes contornos, frente heroica y genial, vasta como el mundo de pensamientos que abriga. Y dominado el conjunto, acentuando todavía más esta impresión de animalidad ideal que se desprende de la fisonomía toda, una crinada cabellera blanca, fogosa, indomable... (págs. 242-243).

Como sucede con otros poetas, no le interesa la imagen física de sus “raros”; en la mayoría de retratos pone en boca de otros poetas fragmentos descriptivos. Tampoco le interesaban los datos cronológicos ni lo que podríamos llamar “datos biográficos” ya que en raras ocasiones los utilizaba. Prefiere retratar a través de la obra, por ser eso lo que les caracterizaba como “raros”, sin embargo en alguna ocasión encontramos fechas concretas como en Villiers de l’Isle Adam:

En 1889, en el establecimiento de los hermanos de San Juan de Dios [...] se unía en matrimonio, en el lecho de muerte, a una pobre muchacha inculta con la cual había tenido un hijo (pág. 79-80).

Cuando el poeta quiere destacar datos biográficos de sus “raros” suelen ser acontecimientos “desgraciados” que les marcaron su vida y, en la mayoría de los casos, sus obras literarias; por ejemplo, Allan Poe fue un muchacho desgraciado, incomprendido, le faltó cariño y confianza en sí mismo: “Desde niño quedó huérfano y le recogió un hombre que jamás podría conocer el valor intelectual de su hijo adoptivo (...) En Poe reina el “ensueño” desde la niñez” (pág. 27).

En el retrato de Moreas habla del origen de su familia y del apellido remontándose al abuelo: “El poeta es de raza de héroes. Su abuelo fue un gran luchador por la libertad de la Grecia” (pág. 114).

De Rachilde prefiere destacar el paso de la soltería a la vida de casada; su vida literaria no cambiará sino muy al contrario, daría a luz “hijos” que, en ese caso, eran simbólicos, obras literarias que salían de sus entrañas:

Rachilde es hoy madame Alfred Vallette; ha engordado un poco; no es la subyugadora enigmática del retrato de 25 años, aquella adorable y temible ahijada de Lilith.

Casada con Alfred Vallete, es hoy “mujer de sus casa”, mas no deja de producir hijos intelectuales. Hace novelas, cuentos, críticas (pág. 140).

De Ibsen cuenta algo más, ya que su medio está unido a su vida y obra. Escribe desde la distancia de la edad:

Nació en un país misterioso; el alma de la tierra en sus más enigmáticas manifestaciones, se le reveló en su infancia. Hoy, es ya anciano; ha nevado mucho sobre él. [...] Estaba enfermo de humanidad. [...] Su niñez fue una flor de tristeza. [...] Después en los años de la juventud, nuevas esperanzas. El comienzo de la lucha por la vida y la visión reveladora de la miseria. [...] Y su alma se hizo su torre de nieve. Apareció en él el luchador, el combatiente. Acorazado, casqueado, armado, apareció el poeta. [...] En los tiempos de las primeras luchas por la vida había sido farmacéutico. Fue periodista después. Luego, director de una errante compañía dramática (págs. 241-244).

Procedente de una familia de rango, Villiers de l'Isle vivió y murió pobre y desgraciado sin saber lo que era el triunfo:

Nació para triunfar y murió sin ver su triunfo; descendiente de nobilísima familia, vivió pobre, casi miserable; aristócrata por sangre, arte y gustos, tuvo que frecuentar medios impropios de su delicadeza y realeza (pág. 67).

Darío se llega a identificar con alguno de estos retratados. Sucederá con Paul Verlaine:

A mi paso por París, en 1893, me había ofrecido Enrique Gómez Carrillo presentarme a él. Este amigo mío había publicado una apasionada impresión que figura en sus *Sensaciones de Arte*. [...] Por Carrillo penetramos en algunas interioridades de Verlaine (pág. 57).

Análisis de la psique. Para Rubén Darío la psique tiene más importancia que los rasgos físicos. De muchos de ellos cuenta anécdotas, y llega a compararlos con seres mitológicos resaltando sus “hazañas”. Algunos ejemplos esclarecedores:

De Villiers de l'Isle Adam dice que “es un ser raro entre los raros”, que “Todos los que le conocieron conservan de él la impresión de un personaje extraordinario” (pág. 66).

A Teodoro Hannon (pág. 199) o a Eduardo Dubus (pág. 185), también los llama “raros poetas”. Con respecto a Lauren Tailhade, llega más lejos:

Rarísimo. Es ni más ni menos, un poeta. Estas palabras que se han dicho de él no pueden ser más exactas: Es un supremo refinado que se entretiene con la vida como con un espectáculo eternamente imprevisto, sin más amor que el de la belleza, sin más odio que a lo vulgar y a lo mediocre (pág. 163).

Unas páginas más adelante dirá de éste: “Fue uno de los primeros iniciadores del simbolismo. Vive en su sueño. Es raro, rarísimo ¡Un poeta!” (pág. 171).

Otro aspecto a tratar es el de la “moralidad” de los retratados; el poeta presta especial atención –cuando lo cree necesario– al tema moral y en particular a Dios. Vemos cómo en Poe desarrolla el tema de la fe en Dios:

No era creyente; o, al menos, su alma estaba alejada del misticismo [...] La ciencia impide al poeta penetrar y tener las alas. [...] La especulación filosófica nubló en él la fe, que debiera poseer como todo poeta verdadero. En todas sus obras, si mal no recuerdo, sólo unas dos veces está escrito el nombre de Cristo. Profesaba, sí, la moral cristiana. [...] No creía en lo sobrenatural, según confesión propia; pero afirmaba que Dios, como creador de la naturaleza, puede, si quiere, modificarla (págs. 29-30).

Escribe de este tema en el retrato de León Bloy: “Hay que advertir que León Bloy es católico, apostólico, romano intransigente. [...] La forma no prefiere a los católicos” (pág. 86).

En contra de lo que sucede con los anteriores retratados, el Conde de Lautrèamont odia a Dios: “El Bajismo le poseyó, penetrando en su ser por la tristeza. Se dejó caer. Aborreció al hombre y detestó a Dios” (pág. 215).

Con respecto a Paul Adam, no habla de fe ni de Dios, sino de moralidad:

Moralmente, es un aristócrata, y no confundirá jamás su alma superior, en el mismo rango, en la misma oleada que la de los rebaños pseudosocialistas. Él obra en pro de los trabajadores (pág. 223).

A Fra Domenico Cavalca lo describe como bueno y sencillo:

He aquí a Cavalca, dulce y santo poeta que respiraba el aroma paradisíaco del milagro, que vivía de la atmósfera del prodigio, que estaba poseído del amor y de la fe en su señor y rey Cristo (pág. 174).

Otro punto a destacar es la influencia que desarrollan otros poetas y la que puede recibir de otros “raros”. Darío consigue “engarzar” a todos los poetas a los que considera con este apelativo. Así, un poeta nos lleva a otro, y viceversa, llegando de esta manera a hablar de varios en un mismo retrato. Lo vemos, por ejemplo, en Leconte de Lisle: “Hugo fue en verdad para él la encarnación de la poesía” (pág. 37). Unas páginas más adelante leemos: “La exposición de la obra novelesca de Víctor Hugo, dióle motivo para lanzar otra flecha que fue directamente a clavarse en el pecho robusto de Zola” (pág. 39). No todos fueron detractores:

Entre sus seguidores, uno hay que adquirió gran renombre: José María Heredia, también como él nació en una isla tropical. En lengua castellana apenas es conocido Leconte de Lisle (pág. 50).

Al conde de Lautréamont lo sitúa en el mismo nivel que Poe:

Con quien tiene puntos de contacto es con Edgar Poe.

Ambos tuvieron la visión de lo extranatural, ambos fueron perseguidos por los terribles espíritus enemigos “horlas” funestas que arrastran al alcohol, a la locura, o a la muerte; ambos experimentaron la atracción de las matemáticas, que son, con la teología y la poesía, los tres lados por donde puede ascenderse a lo infinito. Mas Poe fue celeste, y Lautréamont infernal (pág. 211).

También se nota el influjo de la obra de un poeta de modo más genérica. En el retrato de Allan Poe leemos: “La influencia de Poe en el arte universal ha sido suficientemente honda y trascendente para que su nombre y su obra sean a la continua recordados” (pág. 21).

En Eugenio de Castro reconoció a un poeta de los que llama “raros”:

Su nombre no resuena sino desde hace poco tiempo en el mundo de los nuevos. [...] No he leído sus obras sino después que conocí al poeta por la crítica de Italia y Francia. [...] Leí sus versos. Desde el primer momento reconocí su iniciación en el nuevo sacerdocio estético y la influencia de maestros como Verlaine (pág. 286).

En otros casos, será el poeta el que alabe al retratado porque siente gran estima. Sucede, por ejemplo, con Paul Verlaine:



Yo confieso que después de hundirme en el agitado golfo de sus libros; después de penetrar en el secreto de esa existencia única [...] después de saber la fe sublime y el amor furioso y la inmensa poesía que tenía por habitáculo aquel claudicante cuerpo infeliz, sentí nacer en mi corazón un doloroso cariño que junté a la grande admiración por el triste maestro (págs. 56-57).

De Paul Adam dice:

Yo admiro profundamente a M. Paul Adam. Noble por familia y origen, se han consagrado en una tarea de solidaridad humana, cuyos frutos se vierten para los de abajo. Dueño de una voluntad, propietario de un carácter, fecundo de ideas, pletórico de conocimientos, archimillonarios de palabras [...] ha rechazado los flonflones de la literatura fácil [...] ha podado su antiguo estilo de ramas superfluas (pág. 220).

Darío siente gran necesidad por dar a conocer lo “raro”, lo desconocido antes que lo verdaderamente “humano” de cada uno de los poetas; casi siempre son palabras de alabanza:

De la obra de Verlaine, ¿qué decir? Él ha sido el más grande de todos los poetas de este siglo. Su obra está esparcida sobre la faz del mundo. [...] En España es casi desconocido y serálo por mucho tiempo: solamente el talento de Clarín creo que lo tuvo en alta estima; en lengua española no se ha escrito aún nada digno de Verlaine (págs. 61-62).

La psicología se integra en la obra, en el método de escritura. De Poe dice:

Era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz. Nació con la adorable llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio (pág. 27).

León Bloy es otro ejemplo:

Monsieur de París vive sombrío, aislado, como en un ambiente de espanto y de siniestra extrañeza. Hay quienes le tienen miedo; hay muchos que le odian; todos evitan su contacto, cual si fuese un lazarino, un apestado. [...] León Bloy es el voluntario verdugo moral de esta generación, el Monsieur de París de la literatura. [...] Jamás veréis que se le cite en los diarios. [...] La gran venganza ha sido el silencio. [...] La crítica oficial ha dejado en la sombra sus libros y sus folletos (pág. 84).

Lamenta profundamente el olvido en el que está embarcado León Bloy, un ser bueno y justo:

Es poeta y es héroe y pone al lado del peligro su fuerte pecho. [...] Este artista –porque Bloy es un gran artista– se lamenta de la pérdida del entusiasmo, de la frialdad de estos tiempos para con todo aquello que por el cultivo del ideal. [...] No hay en León Bloy injusticia, sino exceso de celo. [...] Dondequiera que encuentra la enfermedad la denuncia (págs. 87-89).

Al conde de Lautréamont lo llama “hombre espectral”, no siente gran aprecio por su persona:

No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones. No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por Bizarría literaria, o gusto de manjar nuevo (pág. 210).

De Paul Adam destaca el gusto por el trabajo bien hecho:

Uno de los mayores bienes que su personalidad esparce es ese continuo ejemplo de actividad, esa incesante campaña, esa inextinguible ansia de trabajar, y de trabajar bien (pág. 225).

La semblanza a Paul Verlaine es un lamento por su muerte. Escribe:

Y al fin vas a descansar; y al fin has dejado de arrastrar tu pierna lamentable y anquilótica, y tu existencia extraña llena de dolor y de ensueños. [...] Mueres, seguramente en uno de los hospitales que has hecho amar a tus discípulos. [...] Seguramente, has muerto rodeado de los tuyos. [...] Pero mueres en un instante glorioso: cuando tu nombre empieza a triunfar y la simiente de sus ideas a convertirse en magníficas flores de arte, aun en países distintos del tuyo (pág. 55).

El ensueño caracteriza a Poe y a Villiers de l'Isle Adam. De Poe dice:

Nuestro poeta, por su organización vigorosa y cultivadora, pudo resistir esa terrible dolencia que un médico escritor llama con gran propiedad “la enfermedad del ensueño” (pág. 27).

Las palabras que le dedica a Villiers de l'Isle Adam:

Su vida es otra novela, otro cuento, otro poema. [...] Villiers vivía en el mundo de sus ensueños, y cualquier monarca moderno hubiera sido un buen burgués delante de él (págs. 71-72).

Descripción del medio. Aparece en raras ocasiones pero siempre en consonancia con la personalidad o la obra literaria del retratado. Donde más se extiende es en Allan Poe: comienza con una descripción, fría, hostil de Estados Unidos; un poco más

adelante realiza un canto a Nueva York y a la ciudad de Manhattan. La modernidad, el hierro, el granito, el hormigón, el ruido de las máquinas, el humo de las fábricas... frente a la naturaleza sencilla. Esta descripción es fruto de su propia experiencia, de su biografía:

En una mañana fría y húmeda llegué por primera vez al inmenso país de los Estados Unidos. [...] El viento frío, los pitos aromadizados, el humo de las chimeneas, el movimiento de las máquinas (pág. 15).

En Leconte de Lisle encontramos otro paisaje más parecido al que vivió Darío en su infancia:

Nació en una isla cálida y espléndida, isla de sol, florestas y pájaros, que siente de cerca la respiración de la negra África [...] la lengua de la naturaleza le enseñó su primera rima, el bosque primitivo le hizo sentir la influencia de estremecimiento primitivo, y el mar solemne y el cielo le dejaron entrever el misterio de su inmensidad azul (pág. 36).

Fondo crítico de la obra. Merece especial atención el comienzo de *Los raros*: lo aprovechará para incluir sus ideas literarias y gustos. Destaco “El arte en silencio” dedicado a Maclair. Bellas palabras le escribe al poeta y sobre su obra *L’Art en silence*:

Como es natural [...] y pocos libros más llenos de bien, más hermosos y más nobles que éste. [...] Él ha agrupado en este sano volumen varios artistas aislados, cuya existencia y cuya obra pueden servir de estimulantes ejemplos en la lucha de las ideas y de las aspiraciones mentales. Mallarmé, Edgar Poe, Flaubert, Rodenbach, Puvis de Chavannes y Rops, entre los muertos, y señaladas y activas energías jóvenes (págs.7-9).

En las semblanzas aparecen referencias a la obra poética y en alguna ocasión vierte opinión de la prosa. En la semblanza de Jean Richepin escribe:

El Richepin prosista ha cosechado laureles y silvas; pues si con sus cuadros urbanos de París ha realizado una obra única, con sus novelas ha llegado hasta las puertas aterradoras del folletín. Jamás creería yo en un rebajamiento intelectual tan alado poeta, y no seré de los que lo aburguesan, a causa de tal o cual producción. [...] Pues si algún poder tiene Richepin después del de lírico, es el que le da la forma rápida y vivaz del cuento (págs. 105-106).

La obra poética de George D’Esparbés es analizada sin olvidarse de escribir referencias a la prosa:

D'Esparbés ha elegido para su obra el cuento, este género delicado y peligroso. Que en los últimos tiempos ha tomado todos los rumbos y todos los vuelos. La prosa animada hoy por los prestigios de un arte deslumbrador y exquisito, juntando los secretos, las bizarrías artísticas de los maestros antiguos o los virtuosísimos modernos, es para él un único material con que pinta, esculpe, suena y maravilla (pág. 150).

Exaltación a la prosa de M. Paul Adam:

¡Y qué hermosa prosa, de un lirismo sofrenado, que va latigueando a un lado y otro, sin desbocarse, sin sobresaltos, sin caídas, que dice lo que hay que decir y nada más; que tiene el adverbio justo; el verbo propio, y que clava el adjetivo como una región. [...] ¡No hay duda de que M. Paul Adam es uno de los maestros de la prosa contemporánea, en ese maridaje estupendo de claridad con la energía, la vivacidad con la fiereza y el ímpetu con la ponderación (pág. 225).

Fra Domenico Cavalca es un caso especial ya que su obra se basaba en vidas de santos que, en la mayoría de las ocasiones, fueron refundiciones de anteriores versiones.

Destaca de él su estilo poético y sencillo:

Al acabar de leer la obra de Fra Domenico Cavalca, siéntese la impresión de una blanda brisa llena de aromas paradisíacos y refrescantes. Hay algo de infantil que deleita y pone en los labios a veces una suave sonrisa (pág. 183).

Destaca la faceta de traductor de Leoconte de Lisle:

El poeta como traductor, fue insigne. A Homero, Sófocles, Hesiodo, Teócrito, Bion, Mosco, tradújolos en prosa rítmica y purísima en cuyas ondas parece que sonasen las músicas de los metros originales. Conservaba la ortografía de los idiomas antiguos; y así sus obras tienen a la vista una aristocracia tipográfica que no se encuentra en otras (pág. 45).

En la semblanza de Paul Verlaine, cree oportuno no estudiar la obra, prefiere dejarlo para otro momento, y así lo dice:

Vayan, pues, estas líneas como ofrenda del momento. Otra será la ocasión en que consagre al gran Verlaine el estudio que merece. Por hoy, no cabe el análisis de su obra (pág. 62).

En otros casos, es una obra, un poema o un texto lo que resalta del poeta:

Una palabra siquiera sobre una de las obras más fuertes, quizá la más fuerte, de Jean Richepin: *El Mar*. Desde Lucrecio hasta nuestros días, no ha

vibrado nunca con mayor ímpetu el alma de las cosas, la expresión de la materia, como en esa abrumadora sucesión de constantes que olea, sala, respira, tienen flujo y reflujo (pág. 104).

Lo mismo leemos en el conde de Lautréamont:

Vivió desventurado y murió loco. Escribió un libro que sería único si no existiesen las prosas de Rimbaud; un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en que se oyen a un tiempo mismo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura (pág. 209).

En otras semblanzas destaca la poca accesibilidad de esos libros, ya sea por la crítica o la incomprensión y poco gusto de los lectores nada aptos para lecturas más “exquisitas” de lo que solían ser los libros. En la semblanza de Laurent Tailhade dice:

Sus libros, que antes solamente circulaban entre un público escogido y en ediciones de suscripción, es probable que tengan hoy siquiera sea una pasajera boga; aunque su refinamiento y su aristocracia artística no serán ni podrían ser para el gran público de los indudablemente ilustres Tales y Cuales (págs. 163-164).

La obra de modo general, como un todo, digna de mencionar la vemos en Villiers de l'Isle Adam:

Hoy, ya publicada toda la obra de Villiers de l'Isle Adam, no hay casi vacilación alguna en poder saludarle entre los espíritus augustos y superiores. Si genio es el que crea, y el que ahonda más en lo divino y misterioso, Villiers fue genio (pág. 67).

Páginas más adelante continúa:

Su obra genial forma un hermoso zodíaco, impenetrable para la mayoría: resplandeciente y lleno de los prestigios de la iniciación, para los que pueden colocarse bajo su círculo de maravillosa luz (pág. 77).

Su obra es tan extensa que Darío escribe: “No cabría en los límites de este artículo una completa reseña de las obras de Villiers” (pág. 79).

Rachilde es otro ejemplo:

Hace algunos años publicóse en Bélgica una novela que llamó la atención grandemente. [...] Se trataba de un libro demoniomanía, de un libro impregnado de una desconocida u olvidada lujuria [...] una obra complicada y refinada, triple e insigne esencia de perversidad (pág. 134).

Explica los atractivos de la obra de Rachilde, muy moderna para el tipo de literatura que se creaba por entonces. Además, no olvidemos que Rachilde era mujer:

El mayor de los atractivos que tienen las obras de Rachilde está basado en la curiosidad patológica del lector, en que se ve la parte autobiográfica, en el que se presenta al que observa, sin velos ni ambages, el alma de una mujer, de una joven finisecular con todas las complicaciones que el “mal del siglo” ha puesto en ella (pág. 136).

Páginas más adelante:

Tiene Rachilde un vivo sentido crítico; descubre en la obra que analiza las facetas más ocultas, con su hábil y rápida perspicacia de mujer. [...] Es profundamente artista (pág. 140).

En otros casos, destaca títulos concretos:

Llegamos a *El desesperado*, que es, a mi entender, la obra maestra de León Bloy. Más aún: juzgo que ese libro encierra una dolorosa autobiografía. [...] En esa novela, a través de pseudónimos transparentes y de nombres fonéticamente semejantes a los de los tipos originales, se ven pasar las figuras de los principales favoritos de la Gloria literaria actual, desnudos, con sus lunares, cicatrices, lacras y jorobas (pág. 90).

Lo mismo sucede con George D'Esparbés:

Y ahora hablemos de esa portentosa *Leyenda del Águila napoleónica*. [...] Es un poema, con la advertencia de que D'Esparbés canta en cuentos. La epopeya es toda una, mas cada cuento está animado por su llama propia, en que el lirismo y la más llana realidad se confunden (pág. 149).

En la semblanza de Jean Moreas, resume la evolución de su obra y pensamiento artístico. Al finalizar resume lo más característico: el gusto por la belleza, sus ciudades predilectas –La India y Grecia– y, la edad que más le fascina, la Edad Media (la de los monasterios y las justas).

Hasta aquí hemos visto varios aspectos representativos en *Los raros*, sin olvidar que no fue la única obra de retratos que escribió. *Semblanzas* y *Cabezas* son obras posteriores, pero igualmente interesantes. En *Semblanzas*, divide el índice en semblanzas españolas, americanas y extranjeras. En *Cabezas*, la obra se estructura en tres apartados: pensadores y artistas, políticos, novelas y novelistas. Ambas pueden equipararse a *Los raros* con la diferencia de que esta última inició el camino continuado más tarde por otros escritores incluso por Darío.

## B) AUGE Y EXPANSIÓN DE LA MODA BIOGRÁFICA EN ESPAÑA.

En torno a 1915, en Inglaterra, Lytton Strachey (1880-1932) trabajaba en la obra *Eminent Victorians* (1918) llevando a cabo una renovación de los procedimientos estéticos de la biografía. La novedad de las biografías de Strachey se asentaba en los datos y anécdotas de cada vida que aparecían ordenados y seleccionados según un punto de vista crítico que –como novedad– nunca daba por supuesta la ejemplaridad del biografiado. En conjunto, este punto de vista otorgaba al trabajo cierta calidad novelesca.

Otros textos de Strachey de considerable importancia son *Reina Victoria* (1918) o *Elizabeth and Essex* (1928). Strachey con las biografías breves preparó un libro; se trataba de textos que habían sido publicados en diferentes revistas. Así nació *Retratos en miniatura* (1931) que pasó desapercibida.<sup>22</sup> Él mismo dice “el estilo es el espejo de la mente”, al fin Lytton dejaba “distintas pinceladas de su autorretrato” en varias de estas “miniaturas”. En *Retratos en miniatura*:

Strachey se acerca a sus personajes con mirada sagaz, poco compasiva y distanciadora. Más que dar un cúmulo de datos que dibujen con exactitud a su modelo, lo que le interesa es arrancarle la máscara o, al menos, mostrar el perfil que trató de ocultarle a la vida, poniendo de relieve la diferencia entre la imagen que cada uno se crea y la que llega a los demás, en este caso a través de la historia. En suma, se trata de evidenciar las ironías del destino.<sup>23</sup>

Puede observarse que la atracción del texto no se encontraba en el rostro de los personajes biografiados sino en el talento de Strachey a la hora de “enfocar” la mirada de cada uno.

Virginia Woolf consideró más interesantes estos “retratos en miniatura” que sus grandes textos.<sup>24</sup> Las abundantes reflexiones sobre el arte de la biografía ponen de manifiesto su interés por un género que durante su vida sufrió una profunda

---

<sup>22</sup> Ana M<sup>a</sup> Navales, “Strachey y Carrington”, *Turia*, 35-36, 1996, págs. 40.

Pulido se fija en la repercusión que tuvo la obra de Strachey en España: “La obra del llamado padre de la nueva biografía moderna fue traducida de modo tardío y bastante incompleto, por lo que cabe conjeturar que la influencia de la obra de Strachey y su estilo fue más limitada de lo esperable”. Véase, Manuel Pulido, ob. cit., pág. 51.

<sup>23</sup> Ídem., pág. 41.

Manuel Pulido confirma que “nunca fueron traducidos completamente y en un volumen durante la época que nos ocupa”. Véase, Manuel Pulido, ob. cit., pág. 52.

<sup>24</sup> Ídem., pág. 40.

transformación. Además de exponer teorías, se enfrentó de manera concreta a problemas que planteaba la adopción de nuevos métodos.<sup>25</sup> Woolf se preguntó si la biografía en sí era un arte, llegando a la conclusión de que sí lo era, pero todavía joven en comparación con la poesía y la ficción.<sup>26</sup> Con la llegada del siglo XX, la biografía renovó algunos aspectos (como lo hicieron la poesía y la ficción) que para Woolf fueron el tamaño de la obra, el punto de vista y la relación del autor con el biografiado.<sup>27</sup>

Con respecto a la biografía *Reina Victoria* (1918) tendremos en cuenta que, cuando muere la reina Victoria en 1910, Strachey sólo cuenta con veintiún años y escribirá la biografía con cuarenta y uno, es decir, han pasado veinte años y se encuentra con una dificultad añadida: apenas pudo hablar con alguien que compartiera la época histórica en que reinó Victoria.

*Reina Victoria* es una obra original donde el protagonista principal es la propia reina, si bien Strachey no escatima en dar privilegiado interés a otros personajes importantes de la vida de la reina y de la historia de Inglaterra.<sup>28</sup>

Conviene realizar un pequeño repaso a la opinión de Antonio Marichalar en 1928; son los años del auge y del interés por las “vidas”. Marichalar pone en boca de Strachey la siguiente afirmación: “es quizás tan difícil escribir una buena vida, como vivirla”.<sup>29</sup> Lo considera el “rehabilitador del género biográfico”. Verdadero conocedor de la mente humana, psicólogo indiscutible.<sup>30</sup>

Años más tarde, André Maurois adoptó estos procedimientos inaugurando en Francia la moda de las “biografías novelescas” –obras híbridas con un tono claramente novelesco– con *Ariel* (1923).<sup>31</sup> Para Maurois existe la biografía moderna donde no se da

---

<sup>25</sup> M<sup>a</sup> Teresa Gilbert Maceda, “Virginia Woolf y sus biógrafos”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 1998, págs. 427-428.

<sup>26</sup> Virginia Woolf, *Horas en una biblioteca*, Barcelona, El Aleph, 2005, pág. 259.

<sup>27</sup> Ídem., pág. 272.

<sup>28</sup> Dámaso López García, “Introducción”, en Lytton Strachey, *La Reina Victoria*, Madrid, Valdemar, 1997, págs. 14.

<sup>29</sup> Antonio Marichalar, “Las Vidas de Lytton Strachey”, *Revista de Occidente*, 57, t. XIX, 1928, págs. 343-358.

<sup>30</sup> Ídem., págs. 354-355.

Para Manuel Pulido, la repercusión que tuvo la obra de Strachey en España fue escasa, tardía, limitada e indirecta debido a la falta de conocimiento de la lengua: “El conocimiento y uso de la lengua inglesa eran muy reducidos en España, tanto en el número de sus lectores como en el de sus traductores. Las influencias de la literatura biográfica española son más francófonas y germánicas que anglosajonas. Había



tanta importancia a los datos como a lo “espiritual” a la “personalidad” del individuo. Afirma Jarnés a este respecto que la biografía es “una novela con falsilla” por lo que es normal que “en este periodo de sinceridad en que vivimos tenía que empujarnos a escribir biografías”.<sup>32</sup>

Inglaterra con Lytton Strachey y Francia con André Maurois en las principales brújulas a la hora de reinaugurar el género biográfico en España, pero sin olvidar otras orientaciones no menos importantes e interesantes para el auge y expansión del género<sup>33</sup>.

El auge de la biografía se inicia en España durante los años 20. Influyen entre sí varias consecuencias afines para ello.<sup>34</sup> En 1925 Ortega y Gasset publica *La deshumanización del arte* y *Teoría de la novela*. En julio de 1923 vio la luz el primer número de una de las revistas más prestigiosas de los años 20 y 30 en España, la *Revista de Occidente* (1923-1936);<sup>35</sup> le servirá a Ortega para introducir en España nuevos textos. De este modo, el interés por la biografía se agudiza por varias razones: primero, la revista publica extractos de biografías y reseñas escritas por extranjeros, pero en 1927 y 1928, los autores españoles empiezan a cultivar el género. Ven la luz extractos y reseñas de obras escritas por Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar Ramón Gómez de la Serna.

un mayor conocimiento del francés y el alemán, lenguas consideradas entonces clave de la diplomacia, las artes y las ciencias”. Véase Manuel Pulido, ob. cit., pág. 56.

Si bien la prensa se hace eco de las obras de Maurois, las reseñas escritas no se fijan en lo novedoso de los textos ya que “se centran más en las peripecias del personaje histórico biografiado”. Véase, Manuel Pulido, ob. cit., pág. 44.

<sup>31</sup> Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, pág. 348. Estudio más amplio y reciente de estos aspectos lo encontramos en Enrique Serrano Asenjo, *Vidas oblicuas: Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2002, pág. 180.

<sup>32</sup> Benjamín Jarnés, “Nueva quimera del oro”, *Revista de Occidente*, LXVII, enero, 1929, págs. 118-122.

<sup>33</sup> Ana Rodríguez Fischer, “Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección de *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*”, *Scriptura*, 6-7, 1991, pág.134.

<sup>34</sup> Un estudio detallado del tema en lo concerniente a las primeras décadas del siglo XX lo encontramos en el estudio de Manuel Pulido Mendoza, *Plutarco de Moda. La biografía moderna en España (1900-1950)*, ob. cit., págs. 82 y ss.

<sup>35</sup> Evelyn López Campillo, *La “Revista de Occidente” y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972, pág. 180. Véase también José María del Pino, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Ámsterdam, Editions Rodopi, 1995. págs. 32-42.

En 1928 aparece la serie biografías “La Nave” coincidiendo en fechas con la colección *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*<sup>36</sup>. La inquietud de Ortega y Gasset por “renovar” el panorama literario, le lleva a fundar dos colecciones de la Editorial Espasa-Calpe<sup>37</sup>: *Vidas españolas del siglo XIX* y *Vidas españolas e hispanoamericanas*. Este proyecto en un primer momento sólo pretendía “maquillar” el supuesto fracaso de la “nueva novela” que exaltaba en *La deshumanización*. Había aceptado la poca pericia de sus discípulos para crear personajes, “psicologías imaginarias”, y con su propuesta de novelar personajes reales sólo pretendía recuperar a los lectores perdidos, a la vez que animar a los jóvenes escritores en el oficio de la escritura.<sup>38</sup> Esta serie estaba modelada al estilo de las populares colecciones francesas. El tipo biográfico de moda era el de la biografía novelada, como las publicadas por Maurois o Strachey.<sup>39</sup>

La colección inaugurada por Ortega, *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX* alcanzó un total de 24 títulos en 1932, llegándose a suspender al finalizar la guerra civil. Entre los rasgos más característicos de estas series biográficas podemos destacar el criterio nacionalista y la limitación cronológica, ya que sólo tratará de personajes españoles e hispanoamericanos frente a otras colecciones de criterio universal y, en el tiempo, pues como especifica el título de la colección, sólo se delimitará al siglo XIX. Esta colección constituyó el proyecto más ambicioso y sólido de cuantos se llevaron a cabo en España por aquel entonces.<sup>40</sup>

En 1930, Jaime Torres Bodet escribe un artículo de opinión en *Revista de Occidente* intentando explicar su opinión del auge de la biografía y de cómo en España había llegado a tener su “espacio” en el mundo editorial. Dice así:

El interés que los escritores de hoy demuestran por el cultivo de la biografía, podrá significar un peligro en otros países, acostumbrados desde

---

<sup>36</sup> Ana Rodríguez-Fischer, art. cit., pág. 134.

<sup>37</sup> Colección de gran éxito hasta que se vio truncada por la Guerra Civil.

<sup>38</sup> Francisco Miguel Soguero García, “Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico: aproximación a la biografía vanguardista” en Francis Lough (ed.), *Hacia la nueva novela, Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Oxford, Peter Lang, 1999, pág. 210.

<sup>39</sup> Gustavo Pérez Firmat, “La biografía vanguardista”, en Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, 1986, pág. 181. Véase también Enrique Serrano Asenjo, *Vidas oblicuas: Aspectos de la nueva biografía en España (1928-1936)*, ob. cit.

<sup>40</sup> Ana Rodríguez-Fischer, art. cit., págs. 133 y 135.

hace mucho tiempo a la contemplación de sí mismos. En España, donde tal clase de narcisismo histórico no se presenta con igual intensidad, su elaboración constituye un acierto. [...] Generación de biógrafos [...] responde a una necesidad íntima del país. Implica la madurez de su conciencia crítica<sup>41</sup>.

Melchor Fernández Almagro, opinó en 1930 sobre la biografía:

No es extraño que prenda entre nosotros el gusto por la biografía [...]. No se trata sino de renovar un género de tradición corta y prestigiosa en todas las literaturas: favoreciendo en su actual boga por quiebras naturales de la novela a la manera realista, y por positivas seducciones de la Historia.<sup>42</sup>

En 1936, Ricardo Gullón en *Revista de Occidente* escribe lo que es para él una buena biografía y un buen biógrafo. En primer lugar, para Gullón el buen escritor puede conseguir una “excepcional biografía” acercándose con humildad a las fuentes claras y verdaderas.<sup>43</sup> Para Gullón, una buena biografía debe incluir dosis de tensión y fervor. Y ¿quién puede considerarse un buen biógrafo? Su opinión en 1936 debió de ser muy discutida ya que, como sucede siempre en estos casos, no llega a una conclusión:

El buen biógrafo lo fue Lytton Strachey, lo es actualmente Stefan Zweig, no lo son de modo alguno los Emil Ludwig de todos los países que fabrican biografías en serie, comercialmente, conforme al tipo más acertado en el presente.<sup>44</sup>

Con estas y otras reseñas críticas de obras y escritores de biografías, los colaboradores de la *Revista de Occidente* “realizaron un verdadero trabajo de análisis teórico del género biográfico”.<sup>45</sup> Se puede pensar, por ejemplo, en artículos críticos de Francisco Ayala, Antonio Marichalar, Benjamín Jarnés, Gómez de la Serna... Artículos que se situaron entre 1927 y 1929; podemos ver los años de expansión y furor que tuvieron el género biográfico y la crítica. Estos escritos críticos solían ser optimistas, confiaban en el género biográfico como “impulsador” del género novelesco, pues no niegan la crisis de la novela, como había advertido Ortega y Gasset, considerado el

<sup>41</sup> Jaime Torres Bodet, “Vidas españolas del siglo XIX”, *Revista de Occidente*, LXXX, 1930, pág. 281.

<sup>42</sup> Melchor Fernández Almagro, “El *Luis Candelas* de Antonio Espina”, *La Gaceta Literaria*, 74, 1930, pág. 1.

<sup>43</sup> Ricardo Gullón, “Destino de María Estuardo”, *Revista de Occidente*, CLV, 1936, pág. 230.

<sup>44</sup> Ídem., pág. 230.

<sup>45</sup> Evelyn López Campillo, *La “Revista de Occidente” y la formación de minorías (1923-1936)*, ob. cit., pág.180

impulsor de “los nuevos modos de ficción narrativa”.<sup>46</sup> Cauce de difusión se encuentra *Revista de Occidente*, pues, no debe negarse que la casi totalidad de escritores renovadores publicaban en ella.

Muchos escritores se apuntaron a la moda biográfica. En las colecciones de Espasa-Calpe, figuraban nombres como Pío Baroja, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, Manuel Altolaguirre, Lino Novas Calvo, Martín Luis Guzmán, Antonio Espina, Juan Chabás, Rosa Chacel o Ramón Gómez de la Serna entre otros.<sup>47</sup> Otras editoriales como Juventud o Seix Barral, de Barcelona, publicaban series biográficas. La Editorial de Revista de Occidente no creó una colección específica, pero existían biografías en otras colecciones.<sup>48</sup>

Desde 1928, *El Sol* incluyó en la sección literaria un apartado para las reseñas con el nombre de “Biografía”, en el que se revisaron libros de memorias y biografías extranjeras, algunas ya traducidas, otras todavía no: “Insistentes anuncios solicitaban: Lea Biografías La Nave”. Colección en la que en 1930 había escrito Ramón Gómez de la Serna (*Goya*, *Azorín*) y José María Salaverría (*Loyola*) y se trabajaba en la reimpresión de *Nietzsche* de Daniel Halévy y *Falla* de Adolfo Salazar.<sup>49</sup> Fue la primera colección española de la nueva moda, aunque estos textos no tenían el carácter verdaderamente innovador que hubieran esperado.

Los editores entre 1907 y la llegada de la Segunda República en 1931, llegaron a vivir “días de gloria”; aumentó el público lector, principal consecuencia para que el mercado editorial diera un gran empuje. Llegaron a alcanzar más de 50 colecciones de las cuales, hay que decir que, un gran número eran de biografías.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> José María del Pino, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Ámsterdam/atlanta, Rodopi, 1995.

<sup>47</sup> Gustavo Pérez Firmat, ob. cit., pág. 181.

<sup>48</sup> Evelyn López Campillo, *La “Revista de Occidente” y la formación de minorías (1923-1936)*, ob. cit. pág. 180.

<sup>49</sup> Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela: del 98 a la República*, ob. cit., pág. 348.

<sup>50</sup> Resulta interesante para conocer el mundo editorial de aquellos años el artículo de José Esteban, “El libro popular en el siglo XX”, en Hipólito Escolar (dir.), *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, págs. 273-297.

Hemos visto cómo Ortega y Gasset fue el orientador y estimulador de los escritores en las décadas 20 y 30. Para los jóvenes, Ortega fue el maestro, el conductor de *El Sol*, *Faro*, *Crisol*, *Revista de Occidente*, la editorial de *Revista de Occidente*.<sup>51</sup>

¿Qué fue la biografía para Ortega? Son numerosos los críticos que opinan sobre ello, pero sin llegar a un acuerdo. Por ejemplo, para Ignacio Soldevila-Durante<sup>52</sup>, la biografía es una “especie de género narrativo”. Para este crítico la biografía sería un híbrido de la novela con algo de psicología. Sin embargo, Tomás Olasagasti no opina lo mismo: “En Ortega, la biografía es un quehacer filosófico y es, además, una necesidad interna. Para Ortega, la vida humana, la individual, es la realidad radical”.<sup>53</sup> Ortega no desaprovecha la ocasión para plasmar en sus textos biográficos todas sus teorías sobre lo que es una vida humana. Así mismo, el lenguaje no nos dará la realidad sino una interpretación. Para Jaime de Salas, la concepción de la biografía en Ortega tiene que ver con la historia: “Para Ortega la biografía es un género histórico. [...] Si por historia entendemos el relato del pasado, es evidente que las biografías son, literalmente hablando, historias”.<sup>54</sup> Según Jaime de Salas, Ortega biógrafo “es simultáneamente filósofo, historiador y escritor”.<sup>55</sup> Quehacer filosófico, género histórico o híbrido novelesco son algunas de las propuestas que nos realizan los críticos citados.

Ortega buscaba la “rehabilitación” del género, pero esa rehabilitación “no podía surgir de los datos ni de la especulación”. Para M<sup>a</sup> Pilar Palomo, Ortega tenía las ideas bien claras:

Escribir unas biografías según se estaban haciendo en Alemania pero adaptándolas a un gusto meridional, es decir, aligerándolas de un posible y farragoso peso erudito o filosófico para dotarlas de una forma literaria de fácil comunicabilidad<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> Ignacio Soldevila-Durante, “Ortega y la narración vanguardista”, en *Centenario Ortega y Gasset (Universidad de Nuevo México)*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1985, pág. 187.

<sup>52</sup> Ídem., págs. 187-202.

<sup>53</sup> Tomás Olasagasti, “La pregunta biográfica. Heidegger y Ortega”, *Papeles de Son Armadans*, XCIX, 1964, pág. 256.

<sup>54</sup> Jaime de Salas, “Vida y biografía en Ortega”, *Revista de Occidente*, 74-75, julio-agosto, 1987, pág. 83.

<sup>55</sup> Ídem., pág. 78.

<sup>56</sup> M<sup>a</sup> Pilar Palomo, “La forma biográfica o la comunicación de la materia histórica: Antonio Espina”, *Revista de Ciencias de la Información*, 4, 1987, pág. 278.

Ortega mantuvo durante años el liderazgo poético en España, compartido eso sí, con Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez.<sup>57</sup> Precisamente veía a Ramón como representante del nuevo arte español y por ello se dirigirá a él en su *Deshumanización del Arte*. Confió plenamente en Ramón, de ahí el protagonismo que le quiso dar en la vida cultural del momento; en Gómez de la Serna, “Ortega y Gasset detecta afinidades sustanciales con su proyecto estético”.<sup>58</sup> En 1923, se convertirá en colaborador asiduo de las publicaciones de Ortega: *El Sol*, *La Voz* y *Revista de Occidente*. Ortega le otorga un puesto preferente en el mundo cultural del momento que, como veremos, Ramón no desaprovechará.

Las primeras semblanzas biográficas con cierto carácter innovador publicadas en España durante aquellos años llevan el nombre de Ramón Gómez de la Serna. Ortega confió plenamente en Ramón, sin embargo, no dejó de lado a otros escritores del momento: Jarnés, D’Ors, Marañón, Espina, Marichalar... que igualmente –con más o menos ímpetu– se dedicaron a renovar el panorama literario o, por lo menos, a escribir biografías y críticas en publicaciones dirigidas por Ortega y Gasset.

Eugenio D’Ors participó como crítico literario. Para él la biografía “debe darnos el sentido esencial de una personalidad, la “clave sintética” de un autor”.<sup>59</sup> Más que en biografías a modo tradicional, le interesaban las “vivencias” del individuo. Para D’Ors la tarea del biógrafo era ardua y difícil “ya que la selección del material debe tener en cuenta un único propósito: definir la personalidad”.<sup>60</sup> Cualquier persona puede ser digno de una biografía –pues define una personalidad– pero sin perder nunca la objetividad de los hechos. Si bien, adopta algunas ideas de la biografía tradicional, su finalidad es diferente ya que el objetivo final –frente a otras biografías– era llegar a lo más hondo de la personalidad del biografiado: los datos cronológicos o las anécdotas que se puedan dar en el biografiado, son poco importantes; utilizará los que le de algo de luz para definir la personalidad.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Luis de Llera, *Ortega y la “Edad de Plata” de la literatura española (1914-1936)*, Roma, Bulzoni Editore, 1991, pág. 95. También lo cita en “José Ortega y Gasset y las vanguardias”, en Gabrielle Morelli, *Treinta años de vanguardias españolas*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991, pág. 70.

<sup>58</sup> Rafael Fuentes Mollá, “Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española”, *Revista de Occidente*, 96, mayo, 1989, pág. 30.

<sup>59</sup> Andrés Amorós, *Eugenio d’Ors, crítico literario*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971, pág. 44.

<sup>60</sup> Ada Suárez, *El género biográfico en la obra de Eugenio d’Ors*, Barcelona, Anthropos, 1988 pág. 56.

Para Ada Suárez la obra biográfica de Ortega y D'Ors parte de un esquema previo trazado a partir de sus ideas filosóficas:

La obra biográfica de estos dos autores representa un estudio interpretativo de desenlace vital mediante el cual d'Ors y Ortega observan los sucesos y los interpretan a través del cristal de sus respectivas filosofías (...). Reconocen la necesidad de convertir la biografía en un género más científico y, por lo tanto, más preciso que el que le antecedió.<sup>62</sup>

Esta afirmación no significa que d'Ors y Ortega tuvieran diferencias, ya que mientras d'Ors se estancó en sus ideas, Ortega evolucionó. La diferencia más importante es de orden distinto al de las ideas: consistía en “envidias” de orden personal.<sup>63</sup>

Gregorio Marañón, endocrino de profesión, se dio a conocer como biógrafo en la primera mitad del siglo XX. Crea una biografía muy original debido, fundamentalmente, a su profesión e intenta aplicar sus conocimientos científicos al estudio de temas históricos. Hoddie nos dice: “Para Marañón, las fronteras entre la sociología y la psicología social y las ciencias naturales quedaron siempre algo borrosas”.<sup>64</sup> Según Marañón, el género literario que mejor enseñaba la historia, y más concretamente la historia pasada, era la biografía ya que a través del estudio de la vida de los hombres se podía conocer la complejidad del pasado. Para abordar la biografía se sirve de teorías freudianas, intentando penetrar en lo humano a partir de la investigación psicológica de relieve histórico. Francisco José Satúe dice: “Para Marañón, la personalidad de un sujeto que ha desarrollado un papel histórico relevante resulta consecuencia de los hechos de su entorno.”<sup>65</sup> Marañón, Antonio Espina o Gómez de la Serna seguirán escribiendo después de la Guerra Civil.

---

<sup>61</sup> Para D'Ors: “La personalidad de un individuo se transmite no solamente a través de la vida profesional, sino de la vida personal y su relación con las demás personas. D'Ors utiliza lo social, político y profesional sólo en la medida que defina la personalidad de su sujeto”. Véase, Ada Suárez, ob. cit., pág. 200.

<sup>62</sup> Ídem., pág. 261.

<sup>63</sup> Rafael Gubert, “Hermanos y enemigos (Observaciones sobre las relaciones entre Eugenio d'Ors y José Ortega y Gasset)”, *Revista de Occidente*, 120, págs. 96-107. Según este autor, la principal desavenencia viene producida porque Ortega consiguió una cátedra que a d'Ors le fue negada.

<sup>64</sup> James H. Hoddie, “El concepto de la labor del historiador y biógrafo en las obras de Gregorio Marañón”, *Bulletín Hispanique*, LXIX, 1967, pág. 116.

Otro escritor que debemos descartar del olvido es Antonio Espina, nacido en Madrid en 1891. Su primera y más importante biografía fue *Luis Candelas, bandido de Madrid* (1929), se la puede considerar la obra más importante en el ámbito biográfico. El rechazo de los regímenes dictatoriales de cualquier signo fue una constante en artículos y escritos. Al finalizar la guerra se encontró en una situación bastante “desgraciada”. Su única preocupación (en esos momentos) era buscar medios que le permitieran vivir. Halló en la biografía un modo de “subsistencia” en los años más difíciles de posguerra, de hecho, si se estudian las fechas de las biografías, comprobamos que prácticamente todas son posteriores a la Guerra Civil. En contra de lo que podría significar la escritura en otros escritores, para él, fue un recurso con el fin “cubrir las necesidades económicas inmediatas”.<sup>66</sup>

Las biografías, para Espina, serán una forma de encauzar la narración por otros caminos más tradicionales. Según Germán Gullón, Espina tenía un talento innato para recrear vidas de personajes interesantes:

Las imágenes rigen la prosa de Espina, cargada de una intención que no se limita al estilo sino que, muy al contrario, alcanza a la sociedad de su tiempo: contra la chabacanería y la vulgaridad escribe Antonio Espina.<sup>67</sup>

Su labor biográfica engloba más de 20 títulos: novelas biográficas, semblanzas, estudios y antologías biográfico-críticas. En 1967, Espina escribe un prólogo al volumen *Seis vidas españolas*, donde expondrá su concepto de la biografía. Allí ofrece sus opiniones acerca de un género que llevaba más de dos décadas cultivando. La biografía le permite desarrollarse literariamente. Para él, la biografía es un “género autónomo” que denominó “novela biográfica” desde 1929. Y así es como define su *Luis Candelas, Cervantes* (1943) y *Quevedo* (1945).<sup>68</sup>

Jaime Más Ferrer opina a este respecto y, según este crítico, Antonio Espina en todas sus biografías realizará “maniobras histórico-literaria”:

---

<sup>65</sup> Francisco José Satúe, “Entre la biografía y la novela histórica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 443, 1987, pág. 65.

<sup>66</sup> Gloria Rey, “Introducción”, en Antonio Espina, *Pájaro Pinto/Luna de Copas*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 11-131.

<sup>67</sup> Germán Gullón, “Antonio Espina”, en Ricardo Gullón (dir.), *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana, A-M*, Madrid, Alianza, 1993, pág. 493.

<sup>68</sup> M<sup>a</sup> del Pilar Palomo, “La forma de la biografía o la comunicación de la materia histórica: Antonio Espina”, art. cit., págs. 277-293.



Para nuestro autor, la indagación histórico es el soporte de la biografía, la historia, el recuerdo, son fundamentalmente para él, vida. [...] La biografía ha de ser vida, al mismo tiempo que ha de ser vida verdadera y creada nuevamente, es decir, que históricamente debe ser objetiva, aun aparentemente fantaseada.<sup>69</sup>

La biografía más importante fue, como ya se ha dicho, *Luis Candelas. El bandido de Madrid*, obra donde abunda el chiste. Melchor Fernández Almagro en 1930 dice:

Todo el libro está escrito con profusión de luces y reflejos: humor, patetismo, caricatura, juegos sintácticos. [...] La greguería despliega en “Candelas” todas sus gracias nuevas, y el contrapeso lo da la frecuente sentencia de la picaresca clásica<sup>70</sup>.

Ortega confió plenamente en Benjamín Jarnés (1888-1949) como innovador de la literatura de las primeras décadas del siglo XX. Escribió con gran éxito artículos críticos, hagiografías, biografías, novelas, todo ello de la mano del gran “mentor” del momento: Ortega y Gasset.

Para Víctor Fuentes, las biografías de Jarnés en esta época:

Aparecen en función de su Bio-Grafía, donde el entrelazamiento yo-tú adquiere preeminencia y expresión literaria. [...] En sus biografías, la persona del autor asoma en el rostro de la persona biografiada. [...] A la ideología y visión del biografiado, se superponen la del biografiador.<sup>71</sup>

Este interés por “el otro”, no viene sólo, es más bien producto de una moda que se movía por Europa consecuencia de la búsqueda

de una nueva vía entre el individualismo burgués, tan mal parado tras el conflicto de la primera guerra mundial, y el colectivismo que surge con el triunfo de la revolución rusa.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Jaime Mas Ferrer, “Introducción”, En Antonio Espina, *Luis Candelas. El bandido de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pág. 33.

Este modo de ver la biografía no es baladí pues, como observa Jaime Más Ferrer, en estos años, la biografía: “Ya no será un ensayo histórico, ni tampoco el retazo de una vida; será un nuevo género en la historia de la literatura española que, a diferencia de la biografía tradicional, querrá obtener el trazo continuado de la trayectoria vital, en lugar de sus elementos discontinuos; asediará continuamente al personaje en busca de su perfecta caracterización psicológica, e interpretará los acontecimientos aislando la anécdota reveladora”. Ídem., pág. 31.

<sup>70</sup> Melchor Fernández Almagro, “El *Luis Candelas* de Antonio Espina”, *La Gaceta literaria*, 74, 1930, pág. 1.

<sup>71</sup> Víctor Fuentes, *Benjamín Jarnés: Bio-Grafía y metaficción*, Zaragoza, IFC, 1989, pág.136.

<sup>72</sup> Ídem., pág. 136.

El estilo jarnesiano se basaba fundamentalmente en el humor irónico y la anécdota. José María Martínez Cachero lo describe de la siguiente manera:

Escribió Jarnés unas cuantas y muy personales biografías; en ellas, sobre unos cuantos datos estrictos o documentales, reconstruye por su cuenta, sacando partido de anécdotas en apariencia triviales, haciendo uso de tiempo histórico en que vivió el biografiado de turno<sup>73</sup>.

M<sup>a</sup> Pilar Martínez Latre descubre en Jarnés dos aspectos fundamentales en los que guía toda su obra biográfica, éstos son “una verdad histórica y la expresión de una fisonomía”.<sup>74</sup> Jarnés intenta y, en buena medida lo consigue, “resucitar al hombre”, eso sí, a través de la historia, si bien, no deja de lado la novela; para Jarnés “la biografía y la novela comparten un mismo propósito”.<sup>75</sup>

La influencia de Ortega en los textos jarnesianos, sin lugar a dudas, son bastante verificables ya que se basa principalmente en la relación de la novela con la biografía y la historia ya que todo ello en conjunto tiene relación con el individuo en particular.<sup>76</sup>

Emilia de Zuleta lo verifica de la siguiente manera:

Según Jarnés, la biografía se nutre por igual de historia y de fantasía. No es historia rigurosa, pero tampoco es novela. Sin embargo, contribuye al conocimiento de la gran historia, hasta el punto de que podemos llamarla historia menor<sup>77</sup>.

Como le sucede a Ortega, Jarnés se sirve del arte como modo de reconciliación con las circunstancias que le tocó vivir, no siempre muy afines. Así lo explica Mainer:

De Ortega heredó Jarnés su idea predilecta de que el arte era una forma de reconocimiento, una vía de perfección por medio de la razón y la sensibilidad. [...] Lo verdaderamente esencial de la doctrina de Ortega en su poderosa vinculación antropológica de la práctica artística: su afición de que

---

<sup>73</sup> José M<sup>a</sup> Martínez Cachero, “Prosistas y poetas novecentistas. La aventura del ultraísmo. Jarnés y los Nova Novorum”, en Guillermo Díaz Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, VI, Barcelona, Vergara, 1967, págs. 426-430.

<sup>74</sup> M<sup>a</sup> Pilar Martínez Latre, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, IFC, 1979, pág. 40.

<sup>75</sup> Ídem., pág. 41.

<sup>76</sup> Ídem., véase pág. 43.

<sup>77</sup> Emilia de Zuleta, “Benjamín Jarnés”, en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica, II. Pérez de Ayala. Benjamín Jarnés*, Madrid, Taurus, 1983, pág. 187.

el arte es una forma de conocimiento intuitivo y, a la vez, una palanca de reconciliación con las circunstancias.<sup>78</sup>

Emilia de Zuleta encuentra en Jarnés un afán de superación que le lleva a “descuidar” su propia vida para atender la de los demás. Vida y obra confluyen a la par:

Por estar atento a las vidas de los demás, se ve imposibilitado de atender a la propia y descubre cómo, poco a poco, se le van adhiriendo pedazos de vidas ajenas. [...] A la dificultad de juzgar, se le une la de dominar adecuadamente la tensión entre historia y biografía.<sup>79</sup>

Entre las biografías más interesantes publicadas por Jarnés, se encuentra la de Stefan Zweig<sup>80</sup> que le sirvió para teorizar. En boca del “doctor” se pregunta cuáles son los límites de la biografía y, sobre todo, qué es la biografía. El “autor” que es el propio Jarnés responde:

—La podemos llamar “historia menor”. Y es indudable que contribuye al conocimiento de la gran historia. Como la gran historia no tiene tiempo de seguir paso a paso el de los hombres que intervienen en la vida general de los pueblos, esta faena la realiza —separadamente— la biografía moderna. Sigue a un hombre, cuidadosamente, desde su nacimiento hasta la tumba.<sup>81</sup>

Todavía hoy son muchos los que se preguntan por los factores que motivaron el rotundo éxito de estas publicaciones. Soguero García<sup>82</sup> estudia los factores de tipo sociológico, psicológico, antropológico e histórico, llega a la conclusión de que este éxito se debió, en la mayoría de las ocasiones, al gran afán que tenía el lector por conocer los entresijos del alma del comportamiento humano (género que innova introduciendo cartas, autobiografía...; se intenta transmitir una sensación de inmediatez,

---

<sup>78</sup> José Carlos Mainer, “Creación y teoría literarias en Benjamín Jarnés”, en *Jornadas Jarnesianas*, Zaragoza, IFC, 1989, págs. 115-116.

<sup>79</sup> Emilia de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, ob. cit., pág. 81.

<sup>80</sup> Benjamín Jarnés, *Stefan Zweig, cumbre apagada*, Cantabria, Quálea Editorial, 2010.

<sup>81</sup> Ídem., págs. 228-229.

Jarnés también reflexiona acerca de las biografías en la antigüedad: “La antigüedad conoció ya la transcendencia de este género literario, aunque no produjo biografías en el estricto sentido en que las produce la literatura moderna. Puede decirse que la biografía nace en las inscripciones sepulcrales de Egipto, en los “elogios fúnebres” chinos.... Véase, Benjamín Jarnés, *Stefan Zweig, cumbre apagada*, ob. cit., pág. 229.

<sup>82</sup> Francisco Miguel Soguero García, “Los narradores de vanguardia como renovadores de género biográfico: aproximación a la biografía vanguardista”, art. cit.

en definitiva, dinámica). Sin embargo, López Campillo<sup>83</sup> encuentra en el auge de la biografía un afán de búsqueda en el pasado posiblemente debido a la situación particular en que por aquellos años se encontraba el “intelectual” español con respecto a la política y sus personajes.<sup>84</sup> No es el caso de Ramón ya que directamente no escribió de política, aunque sí podemos encontrar ideas encubiertas en algún texto. Retrató a personas que consideró afines a sus ideas sobre el arte. Para Jarnés,<sup>85</sup> coetáneo de Ramón, la originalidad de éste se encontraba en que

no son vidas a través de un dato, son vidas a través de un espíritu, de un transformador. Son otras vidas. Porque ningún creador renuncia a sus derechos de primogenitura, y él se imaginará para, en el trance de no concederle inventar una vida, transfigurarla al menos.<sup>86</sup>

Al salir del mágico laboratorio, el biógrafo artista, según Jarnés, el personaje biografiado no será exactamente él mismo, pero sí su más cercana imagen. Ramón escoge, selecciona entre los datos históricos. Al terminar encontramos una auténtica obra de orfebrería: el artista y la obra son una misma pieza. Jarnés afirma a este respecto: “Tenemos que conocer a un mismo tiempo dos vidas, la del escritor y la de su héroe”.<sup>87</sup> Si conocemos la vida del escritor, tal vez resulte más fácil comprender su obra. Quizás sea este el caso de Juan Ramón Jiménez y de *Españoles de tres mundos*, ya que siempre pretendió la perfección y, eso mismo debió de proponerse a la hora de escribirlas. Como si de un pintor se tratara, cada línea tiene vida. Como el artista plástico, cada uno de sus personajes recibió una particular y personal visión, que aún hoy en día, no deja indiferentes a los lectores que se acercan a estos espléndidos textos,

---

<sup>83</sup> Evelyn López Campillo, *La “Revista de Occidente” y la formación de minorías (1923-1936)*, ob. cit., págs. 181-182.

<sup>84</sup> De este modo: “El pasado llega a ser material para la enseñanza, pero no un pasado cualquiera: la mayor parte de las biografías comentadas o realizadas son las de hombres quienes han sido jefes, guías, caudillos”. Véase, Evelyn López Campillo, *La “Revista de Occidente” y la formación de minorías*, ob. cit., pág. 182.

<sup>85</sup> Benjamín Jarnés, “Vidas Oblicuas”, *Revista de Occidente*, 26 (1929), págs. 251-256. Jarnés reseña el libro *Efigies* de Ramón Gómez de la Serna. Gustavo Pérez Firmat, “La biografía vanguardista”, art. cit., págs. 181-189, escribe sobre el significado que tiene para Jarnés el título “Vidas oblicuas”.

<sup>86</sup> Ídem., pág. 252.

<sup>87</sup> Ídem., pág. 253.

que no entienden de modas literarias. Con cada lectura aprendemos algo nuevo; están continuamente renovándose a la vista del lector.

### C) *ESPAÑOLES DE TRES MUNDOS* DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.

*Españoles de tres mundos* fue publicada por primera vez en Buenos Aires, el año 1942. En la portada el autor colocó dos fechas, 1914-1940. Obra compuesta por 61 caricaturas líricas, si bien, la intención primera, según dice el autor en el prólogo, era la de componer un volumen de 150 caricaturas (el proyecto nunca llegó a realizarse). Advierte María Antonia Salgado, que la primera caricatura lírica data de 1914. Las caricaturas que lo integran suponen un trabajo continuado a través de 26 años (1914-1940). Después del exilio, en 1936, el escenario de su carrera literaria se trasladó a América y, en este hemisferio, terminó de dar a conocer *Españoles de tres mundos*.

Juan Ramón fue escribiendo los “retratos” o “caricaturas” a lo largo de buena parte de su vida. Eran personajes de la vida cultural española e hispanoamericana. Según Reyes Cano:

hasta un total de 255 retratos, escritos en su mayoría entre 1914 y 1940 como homenaje a esa aristocracia espiritual del arte y del pensamiento con la que él identificaba la aspiración a una España mejor.<sup>88</sup>

Aunque comenzó a escribirlos en 1914, será entre 1926 y 1934 cuando se preste con más ahínco a la escritura de estos retratos y caricaturas de españoles e hispanoamericanos variados. Juan Ramón las comenzó a publicar en algunos periódicos madrileños, más tarde los fue incluyendo en hojas sueltas y cuadernos de su obra y, después, en revistas y periódicos hispanoamericanos.<sup>89</sup> Javier Blasco menciona el año 1924 como el año en que Juan Ramón comienza a pensar en un libro independiente:

Hacia 1924 –año en el que el diario *España* [sic] (5 de enero) acoge varios retratos y lo hace ya bajo el rótulo de “Retratos y caricaturas sentimentales de españoles variados”– se ha impuesto ya la idea de una colección de retratos independientes de las prosas dedicadas a los recuerdos “krausistas”. En este momento, en el que Juan Ramón piensa ya en un libro independiente de retratos, las caricaturas se han hecho un lugar importante, junto a los retratos.<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Rogelio Reyes Cano, “La prosa lírica de Juan Ramón Jiménez a la luz de la nueva generación”, *Turia*, 77-78, 2006, pág. 209.

<sup>89</sup> Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957, pág. 269.

Como él mismo ha dicho en alguna ocasión, al principio estos textos se llamaron *Héroes españoles*, si bien, en 1942 los publicó con el nombre de *Espanoles de tres mundos*.

Ana Suárez Miramón distingue dos etapas en la prosa de Juan Ramón: la primera etapa habría sido iniciada en 1898, llegando aproximadamente a 1915 con *Platero y yo*; la segunda etapa se iniciaría en 1916, en ella destacaría, entre otros títulos, *Espanoles de tres mundos*, que puede considerarse la culminación de esta etapa.<sup>91</sup>

*Espanoles de tres mundos* (1942) contiene un conjunto de retratos y caricaturas realizadas con un humor estilizado. Su discurso prosístico, más completo y elaborado que en otras ocasiones adquiere cualidades excepcionales. Así mismo, no hay que dejar de lado que, a partir de este libro, “hay que hablar de la labor crítica de Juan Ramón Jiménez”.<sup>92</sup> Esta labor crítica la encontramos en otros libros donde mantiene presente su predilección por las artes y la estrecha relación en su obra entre la pintura y la literatura. No es extraño, pues Juan Ramón en su juventud, antes de dedicarse a la literatura, prestó atención a la pintura.

M. P. Predmore quiere diferenciar en Juan Ramón el retrato de la caricatura:

Volvámonos ahora al retrato como género, y observemos la riqueza expresiva de las técnicas expresivas de las técnicas poéticas acumuladas en la prosa de un retrato completo. La caricatura lírica es una composición en prosa de dos o tres páginas, en las que el autor, a través de su propia visión personal, intenta transmitir la esencia de otro individuo.<sup>93</sup>

Para Predmore, hay distintos tipos de retratos, si bien, el factor más revelante en la variación sería la posición del autor en relación con la persona descrita: a algunos de sus contemporáneos los conocía, personalmente; a otros –pertenecientes al pasado– llegaría

<sup>90</sup> Javier Blasco y Francisco J. Díaz de Castro, “Introducción”, en Juan Ramón Jiménez, *Obra poética, II. Prosa t. 4*, Madrid, Espasa, 2005, pág. 7.

<sup>91</sup> Ana Suárez Miramón, “Juan Ramón Jiménez o la inmortalidad por la palabra”, en Milagros Arizmendi Martínez y otros (coords.), *Análisis de obras literarias. El autor y su contexto*, Madrid, Síntesis, 1998, págs. 315.

<sup>92</sup> Ídem., pág. 316.

<sup>93</sup> M. P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 198.

a través de sus obras y de biografías; diversos retratados representaban imitaciones violentas de su madurez.<sup>94</sup>

Con cierta simpatía o sin ella hacia el personaje en cuestión, hay que reconocerle a Juan Ramón una psicología acertada a la hora de retratar. Este rasgo es imprescindible para acertar en el retrato. Explicaría en buena parte el que practicara un sistema de composición libre y el que cada personaje retratado sufriera un tratamiento literario distinto. Así mismo, los recuerdos propiamente “verdaderos o ciertos” se mezclan con la imaginación. El proceso para Damián Carlos es complicado: “por asociaciones sucesivas encadenadas se va llegando a una imagen muy discontinua, fulgurante, de cada personalidad”.<sup>95</sup>

En general, puede decirse que *Españoles* es un libro barroco en el concepto y en la forma.<sup>96</sup>

Ricardo Gullón en la “Introducción” a *Españoles de tres mundos*, transcribe un texto íntegro sobre la idea que tenía Juan Ramón acerca de la caricatura:

Caricatura y no retrato porque los conozco y puedo ver sus rasgos característicos. (Retratos de los lejanos o no conocidos personalmente.)

Los japoneses; su pintura es caricatura; el perfil esencial.

El Greco y Goya son los mayores caricaturistas. Toda la fuerza del postimpresionismo está en la acentuación caricaturesca de los rasgos (Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Entre nosotros, Picasso, Sunyer son todos grandes *casi* pintores de almas).

El producto más sutil de arte moderno: la caricatura lírica: Rimbaud, Corbière, Mallarmé, Laforgue, Dukas, Debussy, Rand, Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Entre nosotros, Picasso, Sunyer.

No se piense que hay nada despectivo aquí ni contra nadie. En *La Colina de los Chopos* he puesto los solitarios e invisibles, los que tenían más lados. Aquí están los que tienen un lado que exaltar, aunque otros no me interesen. Los completos en una cosa. Allí los totales.<sup>97</sup>

<sup>94</sup> Como se ha comentado, los retratados en *Españoles de tres mundos* son “personas admiradas, queridas, recordadas melancólicamente o de personajes históricos o seres por quienes el autor no siente ninguna simpatía humana, y que, sin embargo han sido también retratados”. Véase, Damián Carlos Bayón, “Platero y Yo y *Españoles de tres mundos*”, *La Torre*, V, 19 y 20, julio-diciembre, 1957, pág. 374.

<sup>95</sup> Ídem., pág. 375.

Esta característica también la resalta Javier Blasco: “Uno de los rasgos más destacados del retrato juanramoniano reside en la capacidad del mismo para penetrar la personalidad del retratado, ofreciéndonosla a los lectores a través de unos breves trazos de su físico. Es el fondo de la personalidad lo que las caricaturas juanramonianas quieren reflejar”. Véase, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*, Valladolid, Grammalea, 1994, pág. 160.

<sup>96</sup> Lo afirman Graciela Palau Nemes, ob. cit., pág. 269; y Damián Carlos Bayón ob. cit., pág. 379.

<sup>97</sup> Nota inédita facilitada a Gullón por don Francisco H. Pinzón en Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos* (edición de Ricardo Gullón), Madrid, Alianza Tres, 1987, págs. 14-15.

Estas palabras se compensan con las del poeta en el “Prólogo” a *Españoles de tres mundos*:

Al principio pensé separar las siluetas en retratos y caricaturas, retratos de los entes más formales y caricaturas de los más pintorescos, pero pronto comprendí que la división era innecesaria y que todos los retratos podían ser caricaturas.<sup>98</sup>

El mayor grupo de retratos son los dedicados a personas tratadas personalmente en alguna época de su vida. En el “Prólogo” Juan Ramón advierte: “En la serie que doy se ve mi interés constante por mis contemporáneos sobre todo.”<sup>99</sup>

Ya hemos visto que desde el propio prólogo, se le informa al lector de por qué escoge a “unos” y descarta a “otros”. Aún así, Blasco Pascual dice: “a través de los distintos retratos, Juan Ramón va salvando, para “el salón de su recuerdo”, un pedazo de la España mejor de su tiempo.”<sup>100</sup>

Como Gómez de la Serna, Juan Ramón utiliza el autobiografismo como hilo conductor de la memoria que cura contra el paso del tiempo. No quiere recuperar el pasado perdido, sino hacer presentes los materiales de la vida anterior. Esto se agudizó a partir de la Guerra Civil, cuando se ve en el exilio. Blasco Pascual lo explica de la siguiente manera:

El componente autobiográfico que es posible descubrir en la obra juanramoniana escrita antes de 1936 revela el compromiso con una realidad, ante la cual el poeta asume su “destino. [...] Los elementos autobiográficos, a partir de la Guerra Civil, se hacen, si cabe, más intensos y evidentes, pero su presencia cumple, ahora, una función diferente.<sup>101</sup>

Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez no se conocieron personalmente hasta el año 1911, pero ya antes, había existido un copioso epistolario; no se sabe por qué, un día la relación se enfrió, y eso que ambos buscaban lo distinto, la chispa, un hallazgo, la pirueta lírica y humana, lo personal.<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Ídem., pág. 37.

<sup>99</sup> Ídem., pág. 38.

<sup>100</sup> Francisco Javier Blasco Pascual, “Introducción”, en Juan Ramón Jiménez *Selección de prosa lírica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 53.

<sup>101</sup> Ídem., págs. 59-60.

<sup>102</sup> Francisco Garfias, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958.



María Antonia Salgado<sup>103</sup> en un examen realizado a la lista de retratados o caricaturizados ve la intención de Juan Ramón por crear una vista panorámica de la época de la que también formó parte. Retrato y caricatura buscan representar a un individuo y revelar su espíritu. Los personajes incluidos son juzgados en cuanto al valor positivo o negativo de su obra. Trata de igual manera a todos sus modelos, tanto a los artistas como a los científicos, políticos o educadores. Consciente o inconscientemente, va reflejando sus gustos y aversiones en cada una de sus caricaturas líricas. Esta es la razón por la que la obra sea subjetiva: interviene directamente para hacer muchas referencias a sí mismo. Concede una gran importancia a la recreación del ambiente donde se mueve el personaje, por la relación que pueda tener con algunos de sus gustos, actitudes y comportamientos. Para Juan Ramón, el hecho de que un personaje sepa o no adaptarse a su medio ambiente determina su valor humano. Con respecto a la descripción física, no siempre sigue un mismo criterio. En ocasiones, reproduce al individuo tal y como es; en otros casos, lo representa por medio de imágenes que lo equiparan a seres y objetos muy dispares entre sí. A veces encontraremos la impresión que el caricaturizado ha dejado en su mente. La caricatura psíquica se presenta de maneras distintas. Por lo general, son descripciones irreales. El poeta juega con la imaginación para crear el “medio en que se desenvuelve el individuo”.

Técnicamente, realiza, en varias ocasiones, una acumulación de pinceladas y superposiciones de fragmentos. Crea una lengua y una exposición acorde a su época. La base de su prosa es la metáfora,<sup>104</sup> para conseguir una imagen plástica y sugerente que en la pintura le acercaría más al cubismo que al impresionismo.

Como se ha comentado, la primera vocación artística de Juan Ramón Jiménez no fue literaria sino pictórica. Siempre se rodeó de la pintura de los artistas que más le interesaban. A pesar de abandonarla, el amor por la pintura fue constante a lo largo de su vida. De este modo, se entiende que poesía y pintura en Juan Ramón se fundan en un todo único. Casi toda su prosa está constituida por cuadros. Juan Ramón se define a sí mismo como pintor muy peculiar, un “pintor interno”. Sus colores preferidos son los de

---

<sup>103</sup> María Antonia Salgado, “Juan Ramón visto por Juan Ramón”, *Cuadernos Hispoanoamericanos*, 376-378 (oct.-dic., 1981), págs. 7-23.

<sup>104</sup> Damían Carlos Bayán ve en la metáfora “un medio para crear retratos de agudeza psicológica, para dar juicios de valor y, al mismo tiempo y, sobre todo, es un esfuerzo de creación de estilo” en “*Platero y Yo y Españoles de tres mundos*”, art. cit., pág. 379.

la gama suaves intermedios: malvas, lilas, matizados rosas.<sup>105</sup> Ángel Crespo menciona tres pintores españoles anteriores al siglo XIX como únicos artistas que llegaron a interesarle: El Greco, Velázquez y Goya. Otros como Murillo o Ribera son nombrados en alguna ocasión.<sup>106</sup> A Gutiérrez Solana, lo incluyó en la serie de *Españoles*.<sup>107</sup>

Del afecto por la pintura proviene su afición por los “autorretratos”, paso previo e imprescindible a la escritura de sus autorretratos. Necesita ponerse frente al espejo para ver reflejada su “imagen”. El “yo” y el “reflejo” es uno mismo. El poeta debe perseguir el “autoconocimiento”. Sólo encontrándose a sí mismo se puede autorretratar. Juan Ramón llegó a cultivar de modo simultáneo ambas artes. Fruto de ello fueron dos autorretratos, uno pictórico y otro literario.<sup>108</sup> La técnica de la “caricatura lírica” que el poeta pone en práctica desde ese momento para retratar a “los otros” será la misma que emplee para retratarse a sí mismo.<sup>109</sup>

Cada silueta está compuesta por superposición de fragmentos. Abundantes son los fragmentos, las páginas donde lo escrito parecen descripciones de documentos gráficos, dibujos o grabados. Esta inclinación pictórica sería una de las razones –según Ricardo Gullón– por la que Juan Ramón se dedicó durante años al retrato literario.<sup>110</sup>

Las primeras siluetas son verdaderos retratos tomados –como se ha comentado– de modelos vivos con quienes tenía o había tenido amistad. A los escritores jóvenes –como sucede con los hijos de sus amigos– los retrata de cuerpo entero. Deliciosas estampas, muestra del arte descriptivo juanramoniano.<sup>111</sup> La prosa última de Juan

---

<sup>105</sup> Víctor García de la Concha, “La prosa de Juan Ramón Jiménez: lírica y drama”, en *Juan Ramón Jiménez. Actas del Congreso, II*, Huelva, 1983, pág. 111.

<sup>106</sup> Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Barcelona, Uprex, 1974, págs. 221-222.

<sup>107</sup> Juan Manuel Bonet dice: “Sobre fondo de Pombo, el texto agrídulce, es, uno de los más extraordinarios de Juan Ramón retratista o caricaturista lírico, uno de los que revela mayor capacidad para traducir un universo plástico a palabra”. Véase, Juan Manuel Bonet, “Juan Ramón Jiménez y la pintura”, *Turia*, 77-78, 2006, págs. 236.

<sup>108</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Sanz Manzano, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez. Estudios de una autobiografía, autorretratos y diarios*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, págs. 196-197.

<sup>109</sup> Ídem., pág. 204.

<sup>110</sup> Ricardo Gullón, “El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez”, en Aurora de Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 231.

<sup>111</sup> Ídem., pág. 208.

Ramón está constituida por acumulación de rasgos y pinceladas que sumados, vistos en conjunto, producen la impresión de constituir una sólida y bien trabada unidad.<sup>112</sup>

Para M<sup>a</sup> Ángeles Sanz Manzano, el pensamiento de Juan Ramón es claramente deudor de una época y tendencia estética como son los simbolistas franceses, encabezados por Verlaine, Mallarmé y, sobre todo, Baudelaire.<sup>113</sup> Sin embargo, Ricardo Gullón amplía esta nómina e incluye otros poetas:

Juan Ramón Jiménez, becqueriano y rubendariano al comienzo, parte de los cambios experimentados en la prosa de sus escritores favoritos, sin olvidar las reminiscencias de las lecturas extranjeras: Baudelaire, Mallarmé, y Rimbaud. En la primera época, los ejemplos de Bécquer, Rubén y Martí influyen decisivamente sobre él. Más adelante, las novedades de Francia se darán de alta en su obra.<sup>114</sup>

Crear para Juan Ramón supone crearse a sí mismo, pero no de cualquier manera. Gilbert Azam lo explica de la siguiente manera: “revivir un poema, un volumen o toda una obra no supone renegar del pasado, sino, por el contrario, asumirlo, transformarlo, iluminarlo desde dentro”.<sup>115</sup>

No piensa en un libro independiente de retratos; los primeros, se vinculan a distintos tiempos de su biografía y se conciben como materiales de la memoria, es decir, como una “porción” de la historia personal y real del poeta que, junto a otros textos de carácter diferente, entrarían a formar parte de libros genéricamente muy variados, si bien, en un principio, no son –ninguno de ellos– libros de retratos propiamente dichos. Por ejemplo, con respecto a Rubén Darío o a Enrique Granados se puede comparar con los textos aparecidos en *Diario de un Poeta reciencasado (1916)*, pues ambos artistas encuentran la muerte en fechas coincidentes con el viaje de Juan Ramón a América para encontrarse con Zenobia, momento aprovechado para escribir el diario, que publicó un año más tarde. En el retrato a Rubén en *Españoles de tres mundos*, realiza un comentario a este viaje:

---

<sup>112</sup> Ídem., pág. 231.

<sup>113</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Sanz Manzano, ob. cit., pág. 128.

<sup>114</sup> Ricardo Gullón, ob. cit., pág. 221.

<sup>115</sup> Gilbert Azam, *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*, Madrid, Editora Nacional, 1983, pág. 45.

Y la silueta posible de su muerte me dolía, al querer escribirla como cuando, yendo yo de España a Nueva York, 1916, febrero crudísimo, me dolió la radio con la noticia lamentable, frente a Terranova ciego de ciclón blanco en la tarde<sup>116</sup>

Le dedicará un poema en *Diario de un poeta recién casado (1916)*<sup>117</sup> fechado el 1 de marzo en Nueva York, donde evoca con gran emoción la muerte del poeta nicaragüense acaecida el 8 de febrero de 1916.

Lo mismo sucede con Enrique Granados: cuando muere, Juan Ramón se encontrará en Nueva York (27 de marzo de 1916)<sup>118</sup>; Enrique Granados y su esposa vieron la muerte en el mar. El poema del *Diario* está escrito en su memoria; sin embargo, en *Españoles de tres mundos* les dedica un retrato lírico (fechado en 1917) para evocar el trágico final:

Era en Nueva York, 1916. Nieve y negro, calles de tubo, tiros de una inmensa total chimenea en cuyo fondo, sótano todo, miríadas de seres diminutos como insectos de microscopio, nosotros entre ellos, llevarán de un lado a otro colores nítidos y luces mates de todos los países, en fondos de extrañas coincidencias y disonancias. Ventanas con vida y muerte de cuadro de pintor, naturalezas muertas y vivas, otro museo de ventanas, todos los cuadros de todos los pintores del mundo. Y en todas partes (calles, parques, cuartos) los modelos de todos los cuadros del mundo, aun los más raros, con épocas y estilos superpuestos. Y muchos de nosotros saliendo de nuestros cuadros o hablando solos, como se habla en Nueva York, huyendo o queriendo llegar.

Enrique Granados tenía miedo, horror, esto se le veía en el alma y en el cuerpo; horror ¿de qué? De todo, todavía del mar, de Nueva York abstracto, del hotel, del teatro, de la jente. [...] Por agua. Huyó al mar, su mayor angustia. [...] Todos los otros se quedaron arriba, no había peligro. Los vieron un momento, todos desde lo alto, en una balsa de Caronte. Desaparecieron en una ola (él huyendo del horror; ella amante, fiel, seguidora, celosa de la ola, de la Venus fatal) para siempre. (págs. 164-165).

Tratándose de artistas, como sucede con Juan Ramón, obra y vida van juntas con el retrato. Le interesan aspectos y puntos de vista desconocidos, intenta enfocar al personaje desde ángulos imprevistos. La imagen captada muestra facetas hasta ese momento ocultas para el lector. Por ejemplo, por la época en que vivieron no podía

<sup>116</sup> Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Alianza, 1987, pág. 62. Todas las referencias al texto se realizarán por esta edición indicando las páginas en el texto.

<sup>117</sup> Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 148-150.

<sup>118</sup> Ídem., pág.164-165.

conocer a Goya, Larra o Espronceda, pero sí su obra. Con otros, compartirá época pero no vivencias como le sucedió con Pablo Neruda, que al escribirle en 1939 el retrato, confesó no conocerlo personalmente; sin embargo, con la obra tiene suficiente para trazar su caricatura:

Yo no he visto nunca a Neruda sino en fotografía, en escultura o en dibujo. Hago su caricatura estando él vivo, contra mi norma, porque lo he oído por teléfono cantar contra mí en coro de necios o beodos, cuando yo no quise firmar su desairado documento de respuesta a Vicente Huidobro. (pág. 112).

Juan Ramón intenta una obra de creación que le lleve a conseguir la fidelidad total al modelo. Eso sí, sería imposible juzgar estos textos sin situarlos en la época en que fueron creados. Para M<sup>a</sup> Antonia Salgado, la manera más segura y objetiva para valorar estas creaciones sería comparándolas con los retratos de otros escritores de la época, que se sintieron atraídos por los mismos modelos.<sup>119</sup> Se podrían mencionar autores, como Gómez de la Serna, Alberti, Alexandre, José Pla, etc., pues todos ellos escribieron retratos.

En estos escritos, las líneas generales, los elementos físicos, psíquicos y artísticos representativos de cada modelo están presentes, pueden identificarse y reconocerse, si bien, Juan Ramón destaca por su original estilo, más atrevido y artístico que el de otros poetas. Podemos dividir las caricaturas en dos grandes grupos: la caricatura convencional y la caricatura no convencional; en las convencionales, lo resaltado es el rostro.<sup>120</sup>

No olvidemos que cuando comienza a crear las primeras tiene detrás, junto a su conocimiento esencial de los modelos franceses, la variadísima galería creada por tantos y tantos escritores del fin de siglo. Por eso desde sus primeras caricaturas observamos una evidente búsqueda de la originalidad de lengua, de estilo, de enfoque y de tono.<sup>121</sup> En muchas de sus caricaturas, argumenta o desliza opiniones sobre los más variados aspectos (tanto en relación directa como indirecta) como la cultura, los seres humanos, el arte, la literatura, en fin, sobre los grandes temas que más le interesaban.

---

<sup>119</sup> M<sup>a</sup> Antonia Salgado, *El arte polifacético de las "caricaturas líricas" juanramonianas*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 120.

<sup>120</sup> Ídem., pág. 57.

<sup>121</sup> Javier Blasco y Francisco José Díaz de Castro, "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Obra poética, II. Prosa t. 4*, Madrid, Espasa, 2005, págs. 3-49.

Muy ejemplificador es el “Epílogo” escrito para *Españoles de tres mundos*, pues clarifica la idea que tiene de la España que le tocó vivir y de lo español:

Ambiente inadecuado, indiferente, hostil como en España, no creo que lo encuentren el poeta, el filósofo, en otro país de este mundo. Acaso esto conviene y corresponde al tan cacareado sentido realista español. Que en España la ciencia haya sido y sea escasa y discontinua, concesionario el arte, se debe a la erizada dificultad que cerca de quien quiere cultivarlos en lo profundo. Ruido, mala temperatura, grito, incomodidad, picos, necesidad de alternación política, falta de respeto, pago escaso, etc., todo contribuye a que el hombre interior español viva triste. [...] Como en los tiempos de Larra hoy y en todos los tiempos seguramente, escribir, pintar, filosofar, esculpir, mirar los astros, crear o investigar en suma, es en España llorar.<sup>122</sup>

¿Caricatura o retrato? La distinción se basa simplemente en el contenido, es decir, cuando la figura del retratado se reduce a uno de sus “lados”, con olvido o descuido de otras facetas, será la caricatura. Por el contrario, otros retratos aparecerán con varias facetas o “lados”, creando una imagen totalizadora. En estos casos, en vez de las caricaturas, lo que resulta es el retrato.<sup>123</sup>

Sería interesante analizar algunos de los aspectos más atrayentes de los “retratos” y “caricaturas” incluidas en *Españoles de tres mundos*<sup>124</sup>. Ejemplificaré con los textos de Juan Ramón, pues creo que es la manera más oportuna de analizar los rasgos generales: “algunas caricaturas constituyen recuerdos brumosos de su infancia, mientras que otras representan intenciones violentas de su madurez”.<sup>125</sup> Cuatro serán las cuestiones a las que prestaré atención: la imagen física, la imagen psíquica, la descripción del medio ambiente y el fondo crítico de la obra. Con respecto al estilo, considero oportuno detenerme en aspectos como: las metáforas, la sintaxis o los neologismos.

Veamos algunos aspectos:

La imagen física. A Juan Ramón no le importa mucho. Mediante el lenguaje creativo consigue crear el retrato:

---

<sup>122</sup> Juan Ramón Jiménez, “Epílogo”, en *Españoles de tres mundos*, ob. cit., pág. 137.

<sup>123</sup> Javier Castro y José Francisco Díaz de Castro, “Introducción”, ob. cit. Véase pág.18.

<sup>124</sup> Las referencias a este texto las realizaré a partir de la edición de Ricardo Gullón, Madrid, Alianza, 1987.

<sup>125</sup> M<sup>a</sup> Antonia Salgado, *El arte polifacético de las “Caricaturas líricas” junaramonianas*, ob. cit., pág. 47.

En algunos casos Juan Ramón reproduce al individuo tal como es; en otros lo representa por medio de imágenes que lo equiparan a seres y objetos muy dispares entre sí [...] también, en ocasiones, omite la descripción física *per se*, dándonos tan sólo la impresión que el caricaturizado ha dejado en su mente.<sup>126</sup>

En Isaac Peral (1895), por ejemplo, realiza un primer trazo de imagen real:

El inventor español, marino y físico, con su barba partida alfonsina y su uniforme de gala, un aire atento, preocupado, audaz, estaba en el Casino de los Caballeros, Moguer (pág. 60).

Otro retrato que realza la imagen real, lo encontramos en Enrique Granados:

Entró con abrigo doble, bufanda escocesa hasta los ojos, una manteca pequeña en la mano [...] riendo bonachón con su bigotazo asiático palabras suaves y cariñosas, dejo catalán (pág. 71).

En Isaac Peral y, en Granados, está recreando un instante en el que coincide con el retratado. Como sucede en la imagen de Alfonso Reyes:

Lo conocí en la plataforma de un tranvía amarillo y morado de “Salamanca”, Madrid, que cruzaba la castellana por la biblioteca. [...] Alfonso Reyes usaba un bigotillo mejicano lacio y de curva caída que armonizaba con los cálidos ojos pillastres y los hoyitos de la mejilla, fuente de su sonrisa (pág. 92).

Respecto a retratos donde se equipara al retratado con objetos o seres de lo más dispares, encontramos abundantes ejemplos; tal vez, Solana sea el más clarificador:

La vez que lo vi [...] me pareció un artificial verdadero, compuesto con sal gorda, cartón piedra, ojos de vidrio, atún en salazón, raspas a la cabeza. Estaba lisamente encorsetado en su propio cristal triple de botella, conservado en su propio alcohol; y su presa vitalidad cuajada no se hermanaba con ninguna presencia circunstante de entonces. Cuello, corbata, ropa, botas, lo añadido, tratado sin semejante circunstancial. Ya no estaba (pág. 86).

La descripción física *per se* puede ejemplificar con las líneas escritas a Teresa de la Parra:

Sólo vi una vez a Teresa de la Parra. Vino muy abrigada en pieles, exhalando tibieza retenida; con los ojos azules grises verdes brillándonos

---

<sup>126</sup> Ídem., pág. 56.

trasparentemente dulzura y finura. Estaba ¿cómo decirlo?, “delicada”. Su voz envuelta con seda hablaba, cerca o lejos, desde la muerte (pág. 107).

Otros ejemplos serían los representados por Jorge Guillén (1928) y Ernestina de Champourcin (1930). En otras ocasiones –como indica M<sup>a</sup> Antonia Salgado– Juan Ramón reproduce una visión exacta del sujeto en su totalidad concentrando buena parte de la atención en la ropa, no en el cuerpo, como sucede con el retrato de Rubén Darío:

No sabía nunca que hacer, así, con su levita, sus guantes, su sombrero de copa, y menos con su disfraz diplomático. No eran estos sus trajes ni como favorito plenipotenciario de su reino oriental, ni como almirante de su dios Neptuno. El tenía colgado en la percha de su pensión su desnudo mayor. Por eso lo encontraron a veces caído en la acera; se enredaba en el uniforme (pág. 63).

De nuevo, lo leemos en Rafael Alberti (1929):

Se disculpó un instante, con trajes antiguos y de última moda: traje macizo de siglo de oro rubendarioso, traje negro y azafrán de aficionado a profeta, llamativo traje de ista, y entre ellos, traje de luces, traje de payaso (págs. 116-117).

Referente a la ropa, el retrato que puede ser visto como el más interesante sería, a mi parecer, el que realiza de Jacinto Benavente (1929); en el texto incluye sus ideas acerca de la ropa, el aspecto físico y sobre lo cursi. Sus ideas acerca del “tipo” que admiraba en la juventud con la edad llegaría a desdeñarlas; lo dice como excusa en el retrato a Benavente:

Cuando yo era colegial, admiraba un tipo de “elegante” que entonces estaba en boga y moda por el mundo: hombreras subidas, cuello de pajaritas con mucha nuez en medio, bigote para arriba, bombín. Yo dibujaba este tipo de “hombre elegante” con su tipo equivalente de mujer: mangas globos, capota, sombrilla de cabo de hierro muy fino, en las márgenes de mis libros. Bastante después, ocho o diez años, yo vi las primeras fotografías de Jacinto Benavente, y todavía Benavente era un tipo así. Y todavía yo lo admiré así. Luego fui odiando aquel “tipo de elegante” y las fotografías de Benavente y a Benavente y a la literatura de Benavente, de quien no he leído nada desde el año 13 (pág. 150).

A veces, el poeta omite la descripción de detalles exactos y específicos, para darnos una visión subjetiva. Leyendo los retratos apreciamos la poca importancia que le daba a la descripción física. En realidad, no la necesita para el retrato. Por mencionar



alguno, destacaré los retratos de Bécquer, Bernardo López García, Jorge Guillén, Larra, Joaquín Costa, Silverio Lanza, Albéniz, Santiago Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, etc.

Simplemente, usa la técnica de la asociación de las imágenes que, en ocasiones, consiste en asociar al caricaturizado con un ser u objeto no humano; sucede con Solana o Ramón Gómez de la Serna:

Una estilográfica muy gorda, de carga roja, sangre, fuente continua, al brazo como un bastón, parientes de su corbata de damero. Si a veces Ramón no es preciso, a lo exacto, en su puntería, es porque lo descentra su propia colorada embriaguez (pág. 105).

Las asociaciones son muy abundantes, las más importantes tienen que ver con la naturaleza, con el reino animal, vegetal, mineral o del mar, la tierra o del propio paisaje. Respecto a la naturaleza, son variadísimas las referencias. Destaco algunas como la que le compone a Ernestina de Champourcin (1930) en referencia a su poesía que no le agrada demasiado:

Pero el campo poético de Ernestina será, sin duda, negro, con flores sólo rojas, y su cerca, sarmientos erizados. El agua que se oiga dentro no cantará, para no volver, por un prado lleno del poniente; chisporreteará, insistente círculo, entre rocas revolvedoras, ese intermitente derrame que es la palabra, rebotante en su propio eco, de su dinámica poesía (pág. 103).

En uno de los retratos a Sorolla, dice:

La naturaleza, a veces, se jacta de virtuoso. Lo habéis visto en los nublados de aurora y ocaso, en las olas del mar, en el viento del jardín de sol, como en el fuego de un bosque. Color y sólo color, por fuera y por gusto. Así Sorolla, fuerza de la naturaleza, como el mar, como el viento, como el fuego (pág. 153).

En general, utiliza imágenes de la naturaleza para describir aspectos resaltantes de la obra de los retratados o alguna cualidad; aunque para éstas suele utilizar las imágenes del reino animal como sucede con Javier de Winthuysen (1920) que lo compara con el “oso”; o a Eugenio Florit que lo asemeja al “cisne”; en el retrato de Antonio Machado (1939-40) aparecen referencia a los gusanos como trasunto de la muerte; a Cossío lo asemeja al delfín. En el retrato a Granados realiza una referencia a la gente de Nueva York y, los compara con los insectos:

Era en Nueva York, 1916. Nieve y negro, calles de tubo, tiros de una inmensa total chimenea en cuyo fondo, sótano todo, miríadas de seres diminutos como insectos de microscopio, nosotros entre ellos, llevaran de un lado a otros colores nítidos y luces mates de todos los países (pág. 72).

Utilización muy diferente de la imagen la emplea para caricaturizar a Serafina Núñez:

Serafina Núñez escribe sus versos con una tiesa pluma rosirroja de su ala izquierda, ala que el ángel de la poesía le dejó en prenda al demonio de la mujer, por si acaso.

Cuando Serafina sale, como tiene que vestirse y se tapa las alas, le arranca una pluma a su ala izquierda y se la pone para disimular, en el sombrerito (Ya lo habréis observado) (pág. 201).

Las referencias vegetales aparecen en contadas ocasiones pero con resultados inmejorables. A Gregorio Marañón lo denomina “hombre-pino”; a Serafina Núñez la compara con la palmera. Los elementos del reino mineral son escasos y casi siempre referidos a la piedra o la roca en referencia a la obra del artista. Así ocurre con Marga (Gil Roësset), por ejemplo.

A Rubén Darío lo identifica con el mar:

Mucho mar hay en Rubén Darío, mar pagano. No mar metafísico, ni mar, en él, psicológico. Mar elemental, mar de permanentes horizontes históricos, mar de ilustres islas. Su misma técnica era marina. Modelaba el verso con plástica de ola. [...] Todos sus mares, Atlánticos, Pacíficos, Mediterráneos, eran uno: mar de Cíteres (pág. 63).

Enrique Granados muere en el mar y Juan Ramón escribirá un espléndido retrato con alusiones al mar y a la muerte:

Por miedo al mar se echó Enrique al mar, con su Amparo. Todos los otros se quedaron arriba, no había peligro. Los vieron un momento, todos desde lo alto, en una balsa de Caronte. Desaparecieron en una ola para siempre (pág. 73).

El paisaje, el medio ambiente tienen importancia en retratos como los de Antonio Marichalar o Vicente Aleixandre. En Rosalía de Castro son importantes los elementos de la naturaleza como la niebla o la lluvia, tan característicos de su Galicia natal. En los retratos de Jarnés o Rubén Darío son constantes las referencias a la naturaleza.

Los rasgos más utilizados por los “malos caricaturistas”, la nariz y las orejas, no las utilizará en sus retratos. Prefiere la técnica lírica: crear una impresión a base de sugerencias más o menos subjetivas.<sup>127</sup> Así, los detalles en que se fija son: los ojos, la boca, las manos, la ropa y los colores con los que los caracteriza.

Los ojos (la mirada) y la boca (voz) gozan de gran importancia. Respecto a los ojos destaca alguna caricatura como la de Goya (1915) pues toda ella está basada en los ojos como metáfora de la visión, del ver lo que otros no vislumbran:

¡Cuántos ojos pone en todo y cómo deja sus ojos en todos los ojos para seguir mirándonos a todos desde todos y todo! Sólo conserva, como las máscaras, de él, los ojos. [...] A veces, en mi sueño, he tenido todos los ojos de Goya que, en infinita ronda, me miraban con afán, con rencor, con odio, con dulzura, con tristeza, con amor, en una perpetuidad de sentimientos encendidos. Y en ellos, la España de entonces, que empieza a pintar su misma bandera interior, contempla fijamente en mi pensamiento la España de hoy (págs. 141-142).

Los ojos de Goya los pone en estrecha relación con los suyos, es decir, Goya veía lo que Juan Ramón cree ver en la España de su tiempo. Otros ojos visionarios pero, esta vez en torno al pensamiento y a la filosofía, son los de Nicolás Salmerón (1908):

Unos ojos dilatados, saltantes, fijos; convexos proyectores azabache de radiación extrahumana. Ojos un poco de otra raza, mejor especie, acaso indos; de los primeros ojos preocupados, concienzudos, “modernos”, que nos da la fotografía pública de España. Y uno piensa en Nicolás Salmerón, por estos ojos imanes [...], como en el español más absorto en el positivismo poético de su tiempo (pág. 52).

De los ojos de Santiago Ramón y Cajal dice:

Los ojos no miran nunca a uno –a nada con límite–; andan siempre perdidos caídos, errantes, como buscándose a sí mismos en el secreto, para mirarse al fin, frente a frente (pág. 147).

Los ojos le llevarán a explicar la ceguera:

De pronto, le dan sus ojos verdes una vuelta, y ya no ve. Se diría que, sugestionado por su ceguera crepuscular perenne, nace el día y muere ante él a cada instante. Su día largo e igual lo lleva dentro y es un día de otros

---

<sup>127</sup> M<sup>a</sup> Antonia Salgado, *El arte polifacético de las “caricaturas líricas” juanramonianas*, ob. cit. pág. 68.

tiempos que él ha detenido, como Josué al sol, pero sin permiso para seguir rodando (pág. 151).

En algunas ocasiones la mirada abarca un trasfondo histórico; sucede con Nicolás Salmerón o con Ramón Gómez de la Serna que aparecen como “ojos cervantinos”: “Así su sonrisa de jamono alegre de conciencia le cierra de gusto los ojos, ojos cejudos y entrecejudos, de Ramón, parientes de los de Sancho” (pág. 106).

Con la boca asociamos la voz que queda totalmente fuera del campo de la caricatura lineal, si bien le es de gran ayuda para sus caricaturas. Son abundantes los ejemplos, destacaré algunos.

De Ramón Menéndez Pidal (1932) destaca la voz:

Fabla. Acaso contribuye a este orden litúrgico su voz de armonía y miel, con fallas gallegas de fuelle. Voz de dulce fablistán heroico, inflexible para la esencia, tierno para la historia. Y se le oye, aunque no habla con la boca (pág. 78).

En otras ocasiones, la voz del caricaturizado le sirve para expresar su “desprecio” como sucede con Dámaso Alonso (1928):

La voz le sube rodando cuesta, digo laringe arriba, se le para bajo la lengua, y la lengua ata la palabra en revoltillo de valor y la lanza al aire. Las ideas de Dámaso son también, naturalmente, revoltillos lazos y lanzados. Y parece, viniendo bajo ellas, ideas y palabras, que él está con cuidado de que no le caigan encima, como la saliva cuando se escupe al cielo (pág. 109).

En otro retrato –el de Josefina de Cepeda– sólo resalta la voz como principal imagen de la retratada:

La voz de Josefina de Cepeda se la templó en una cuerda del corazón la Poesía para su poesía.

Voz serena, delgada, sencilla, despejada; voz de plata de ley, voz de mujer contagiada de fuente ideal.

Y la Poesía misma, contenta del don, habla a veces (“déjame tú”) con la voz que sacó del corazón de esta buena hija (págs. 180-181).

Las manos tienen una gran importancia, si bien no las empleará mucho y, cuando lo hace, le sirven de gran ayuda para la caracterización del individuo. Casi siempre las pone en estrecha relación con la profesión. De las manos de Azorín escribe: “También escribe con los ojos. Y como las manos, que el reuma inutiliza, seguro de no molestarle mucho, no le sirven, este invierno me pide un taquígrafo” (pág. 155).

Del escultor Julio Antonio destaca las *yemas de sus dedos* que rozan el elemento muerto de la piedra para crear vida, como copia de la suya:

Acariciando con las yemas de sus dedos hace despertar a las cosas de la muerte y que tomen la forma de lo que él piensa. [...] Y el creador, con el sol en las manos, contempla embelesado, desde sí mismo, su mundo palpitante, como a un hijo (pág. 166).

Otro aspecto que le interesa, la ropa. La utiliza por su gran valor expresivo ya que puede definir la mentalidad, la condición social... En *Españoles de tres mundos* encontramos descripciones de la ropa tanto en sentido real como figurado. En las descripciones figuradas le da a la ropa un valor simbólico, que viene a ser una reflexión del carácter del caricaturizado.<sup>128</sup>

Como he comentado anteriormente, el aspecto de la ropa estaría muy bien ejemplificado con la caricatura que le realiza a Jacinto Benavente, en donde Juan Ramón expresa sus gustos e ideas con respecto a las modas y al aspecto físico.

El pelo tiene una especial significación en las mujeres, así lo vemos en Rosa Chacel: “Chorreante de rizos negros que se sacude atrás en imperioso escorzo nervino” (pág. 134); en Margarita de Pedroso: “Delicada y rubia, sin necesidad de artificio para su nitidez y colorido, con trenzas hasta ayer” (pág. 176); y en Marga (Gil Roësset): “Aquella tarde Marga era, y era morena pálida, de verdoso alabastro, con ojos hermosos grises, y pelo liso castaño” (pág. 178).

Una profunda significación tienen los colores, pues no olvidemos que Juan Ramón estuvo toda su vida muy vinculado a la pintura. En *Españoles de tres mundos*, es muy sobrio en el uso del color donde se queda básicamente en el blanco y el negro. Cuando emplea los colores del arco iris lo hace para resaltar cualidades, detalles de la personalidad del retratado, no como simple “adorno”. En algún texto habla simplemente del color sin especificar como sucede en el retrato de Hermenegildo Anglada Camarasa o Soralla (ambos pintores). El negro y el blanco lo utiliza con Rosalía de Castro; los ocre, amarillos, grises... aparecen en Federico García Lorca, Juan José Domenchina, Eduardo Vicente o Don Ramón Menéndez Pidal.

Tenemos el rojo en Ramón Gómez de la Serna y en Julio Antonio, aunque en este caso no lo especifica sino en relación con la sangre. Así, en Ramón Gómez de la Serna:

---

<sup>128</sup> Ídem., pág. 73.

“Una estilográfica muy gorda, de carga roja, sangre, fuente continua” (pág. 105); en Julio Antonio: “es un hombre enamorado de la materia a la que le da, abriéndose las venas, su sangre” (pág. 166).

Hemos visto algunos elementos de los que se sirve Juan Ramón para “recrear” al personaje pero también utiliza otros que por ser menos frecuentes no dejan de ser interesante el resaltarlos. Por ejemplo, la tos es un rasgo de Eduardo Rosales: “Lo estoy viendo, como en la pantalla antigua, muerta ya la realidad. Tos sin sonido, pobreza, tos, nieve, tos, arte, tos” (pág. 51). La lejanía define a José Ortega y Gasset:

Lo define bien la lejanía. Cuando la lejanía lo define, y José Ortega y Gasset pisa la raya eléctrica en que la realidad de cada uno salta hecha evidencia, no queda en él, con la primera mirada honda y las primeras palabras llenas, que ya nos alcanzan, sino su mitad, la hipertrofiada frente (pág. 80).

La luz caracteriza a José María Izquierdo:

La sonrisa de su fina boca grande, su navaja, era luz indudable; luz su mirada ancha, paralela a su sonrisa, del tamaño de su frente; luz del desnudo pensamiento, estrella de su mente buena; luz toda su inmaterial, su sal delgada, su “ángel” triste (pág. 96).

La sonrisa define a Alfonso Reyes y la risa a Benjamín Jarnés:

Él se ríe, subiendo bajo el sol, sudando contra el viento, como quien no quiere la cosa. Pero la fuente misma que da esa risa, espuma visible, juega, difícil y queriendo, las ruedas apretadas de los sentidos muy dentro (pág. 104).

La siesta caracteriza a Unamunno:

La siesta pasa y cae la tarde suave, despejadamente colorida. [...] Debe de ser que Don Miguel de Unamuno, esta siesta de agosto, echado vestido en su cama, estaba soñando, en Salamanca, como venir a Madrid este invierno (pág. 74).

Un elemento material como es un “columpio” le sirve para caracterizar la obra de Antonio Espina:

Este es ése que se columpia en un trapecio que no depende de ninguna parte, y en sus mecidas caprichosas unas veces arrastra los pies, lastimándose las puntas en tierra, otras se retuerce enredado y en vertiginoso giro insostenible que marea a los demás. Y otras le da con la punta del pie al cenit.

Su columpio no lo ha copiado de otro. Ha cogido de aquí y allá, cuerda, palo, asiento, banderitas y se ha armado un artefacto vistoso y personal (págs. 194-195).

Otro elemento, el olor, lo utiliza para adentrarse en la figura de Eduardo Vicente (1930): “Un olor pastoso, apretado, agudo, de lagar español, tierra de vino, pitillo de matalahuga” (pág. 132).

En otras ocasiones, una caricatura remite a otra, como un elemento más de enriquecimiento y de presentación de las ideas de Juan Ramón. Sucede con Juan de Echevarría:

Fueron años en que los pintores españoles de Historia, malos entendedores de la sobriedad de Rosales, pintaban con conservas, con porquería de gallina, con papel mascado, etc. [...] Juan de Echevarría, heredero mejor, por encima de los otros, de Rosales (pág. 94).

Ejemplo peculiar es el de Ricardo Rubio (pág. 186) o el de Marga (Gil Roësset) que lo aprovecha para evocar un retazo de su propia biografía (pág. 178). Eugenio Montes lo compara con Eugenio d’Ors, al que llama “maestro” de Montes. A Francisco Villaespesa lo compara con Lope de Vega (pág. 159). A Luis Cernuda, con Bécquer (pág. 135). En otras ocasiones se sirve de personajes de la mitología clásica como sucede, por ejemplo, con Rubén Darío que lo relaciona con Venus o Enrique Granados quien aparece relacionado con Caronte:

Los vieron un momento, todos desde lo alto, en una balsa de Caronte. Desaparecieron en una ola (él huyendo del horror; ella amante, fiel, seguidora, celosa de la ola, de la Venus fatal) para siempre (pág. 73).

Vulcano aparece en los Maeztu y en Luis Bagaría. A los Maeztu, Juan Ramón los llama “hijos verdes de Vulcano y Minerva” (pág. 157); a Luis Bagaría lo menciona como “moderno Vulcano” (pág. 163). Para hablar de los versos de Consuelo Gil Roësset dice: “Sus versos son de madre araña fascinadora y narcisa” (pág. 178). Referencia al dios Apolo aparece en Francisco Villaespesa: “fue un derramador de Apolo, un disipador de la lira, un vulgarizador de las Musas” (pág. 159).

Son escasas, en cambio, las referencias a la Biblia: a Norah Borges la llama “Eva mimosa y sensitiva de hoy” (pág. 126); a Ricardo de Orueta lo compara con Josué: “Su día largo e igual lo lleva dentro y es un día de otros tiempos que él ha detenido, como Josué al sol, pero sin permiso para seguir rodando (pág. 151).

En otros casos, funde a la persona retratada con la historia vivida como la Guerra Civil, como trasunto de la muerte. Lo vemos en Antonio Machado:

En la eternidad de esta mala guerra de España, que tuvo comunicada a España de modo grande y terrible con la otra eternidad, Antonio Machado, con Miguel de Unamuno, y Federico García Lorca, tan vivos de la muerte los tres, cada uno a su manera, se han ido, de diversa manera lamentable y hermosa también, a mirarle a Dios la cara (pág. 189).

En Federico García Lorca hace referencia a la muerte, a la guerra, a la pena:

No quise, no quiero creer la noticia. Y ahuyento de mí la segura pena profunda con que me golpearía la verdad. No, diré que no, que no a todos y a mí; que el cárdeno poeta granadí no ha muerto, es decir, que no lo han matado, fusilado, ahorcado, lo que sea.

Y sin embargo, esta muerte no creída, no querida creer, es la muerte que por su obra y su vida le esperaba, la muerte que él, niño, no sé cómo ni por qué, se fabricó; la muerte que él estilizó como un romance; que hubiese y no deseado; la muerte que ya... no, que aún no es su muerte (págs. 197-198).

Referencias al primer encuentro se encuentra, entre otros, en Ramón Gómez de la Serna (1928): “*Lleno* fue lo primero que pensé cuando lo vi (1912, después de un vivo y cálido cartearnos alrededor de *Prometeo* plomo y negro)” (pág. 105). El primer encuentro con Nicolás Achúcarro (1914) lo relata: “*La Aurora*” le puse yo cuando lo conocí (1902, laboratorio de Juan Madinaveitia y Luis Simarro, calle General Oraa, cerros entonces, chopos solitarios y sierra libre” (pág. 81). El encuentro con Ramón Menéndez Pidal lo sitúa en la calle, un breve momento: “Bajaba de Ventura Rodríguez a Almagro, cemento central de los bulevares; tres y cuarto de la tarde, otoño invernal; de riguroso luto, abrigo en brazo” (pág. 77). Con Federico de Onís (1929), –como con Menéndez Pidal–, recurre a la referencia horaria y al ambiente:

Las tres habían dado ya, y los otros entraban, caída la voz total, dejando solo el sol de la colina de los Chopos. Él venía ahora, a paso doble, la cartera gorda al brazo apretándose las sienes con el pulgar (pág. 84).

A José Gutiérrez Solana lo conoció en el café de Pombo, y su caricatura es digna de un breve recuerdo:

La vez que lo vi (Pombo, vaho de invierno, banquete con olor delgado a orín de gato y a cucharadas señoritas en el ambiente más exacto de los espejos) me pareció un artificial verdadero, compuesto con sal gorda, cartón piedra, ojos de vidrio, atún en salazón, raspas a la cabeza (pág. 86).



A Alfonso Reyes lo conoció en la plataforma de un tranvía:

Lo conocí en la plataforma de un tranvía amarillo y morado de “Salamanca”, Madrid, que cruzaba la Castellana por la biblioteca. Subía yo adivinándolo y él me sonreía (pág. 92).

La imagen psíquica. La descripción del carácter tiene mayor importancia. Por medio de un lenguaje sugerente comunica impresiones, ideas acerca del retratado.

En otras ocasiones, las referencias sirven para insertar su propia biografía, como ocurre en los retratos de Marga (Gil Roësset):

Al momento quiso hacer las cabezas de mi mujer y mía. Empezó la de mi mujer. [...] Sin duda se encontraba a gusto trabajando con nosotros, trabajadores como ella (págs. 178-179).

Un pasaje de su infancia lo recuerda con Isaac Peral con regusto de “desilusión infantil” en ese primer encuentro (págs. 60-61). Con Federico de Castro crea un retrato admitiendo que sólo lo vio una vez de niño, pero esa primera visión y única le sirve para recordar aquel momento único. A Enrique Granados lo retratará con una primera visión física:

Entró con abrigo doble, bufanda escocesa hasta los ojos, una manta pequeña en la mano, saltados los globos visuales muy convexos. [...] Olvidado un momento del ambiente me hablaba en un rincón de mi Platerillo, que le gustaba, decía, por sensitivo e irónico (págs. 71-72).

Original es el retrato que le realiza a Dulce María Loynaz (1937) en el que se incluye el propio poeta:

Subí, en la penumbra de la tarde llovida, la estrecha escalerilla curva [...] y desemboqué a un descanso antesala donde me recibió sentada. [...] La dulce trigueña inesperada, bonita amiga normal, me dijo sin remilgo suyo: “Siéntese, mi señor.” Me senté asustado... Un escalofrío y Dulce María, gentil marfilería cortada en ligera forma femenina entre gótica y sobrerrealista (págs. 119-120).

En otros casos, incluye sus ideas acerca del arte. Por ejemplo, en el retrato de Francisco Boreas (1932) plasma opiniones acerca del arte pictórico:

La moda, paradójica, no vale más que en el que la inventa. Desintegración es hoy la moda de gran parte de la juventud estética, que

intenta compensar su carencia de invención con truco, aparato y saque de quicio. El auténtico fue, es, será el íntegro, total, uno (pág. 123).

Respecto a la poesía, expresa sus pensamientos cuando escribe de Jorge Guillén:

A Jorge Guillén, como a su paralelo distinto, discípulo y maestro Pedro Salinas, yo no los llamaría hoy “poetas puros”, que tampoco es mi mayor nombre, sino literatos puristas, retóricos blancos, en diversos terrenos de la retórica. Les sobra el neoclásico virtuosismo de la redicción; les falta la embriaguez, la emanación, el acento, lo natural mejor: naturalidad en lo gracioso, lo sensual, sobre todo en lo difícil, milagro auténtico de la poesía (pág. 102).

En otros retratos expresa ideas acerca de aspectos más concretos; en el de Jacinto Benavente escribe de lo “cursi” (pág. 150), y en el de José Asunción Silva, del “dandismo”:

Mal está siempre el dandismo, sobre todo el dandimo exteriorizado, en cuanto es representación inútil, teatralidad fuera de tiempo y espacio, extravagancia en la vida cotidiana. Todavía puede comprenderse, no aguantarse el dandismo auténtico y posible, es decir, cuando el dandi puede serlo plenamente, cuando no es un cursi. [...] El dandismo de quiero y no puedo, de imitación poblana, me parece nauseabundo. Pase, quizá, en una primera juventud inconsciente (pág. 70).

En ese retrato de Silva realizará una lista de “dandis” y sus características:

Existen muchas clases de dandismo, muchos tipos a lo tipo más o menos Petronio, más o menos Brummel, anteriores o posteriores a su invento conocido: dandismo grotesco o sutil, lamido o violento, dandismo Baudelaire, Wilde, D’Annunzio, Remy de Gourmont, Cocteau, Gómez de la Serna, Dalí, etc. (pág. 70).

Descripción del Ambiente. Como se ha dicho anteriormente, tiene gran importancia en la formación y presentación tanto física como psíquica de los retratados, ya que el ambiente se describe de acuerdo con la imagen creada en la presentación psíquica y física. En la caricatura, el ambiente de un personaje es vital a su retrato. Para el poeta, el hecho de que un personaje sepa o no adaptarse a su medio determina en gran medida su valor humano.

Para M<sup>a</sup> Antonia Salgado, estas descripciones pueden dividirse en cinco categorías diferentes: 1. Las descripciones que responden a una realidad física existente; 2. Las que se basan en los recuerdos de Juan Ramón y en las circunstancias en que se

relacionó con estos personajes; 3. Descripciones en que la atmósfera está tomada de la obra realizada por el modelo; 4. La de individuos de fuerte personalidad, que irradia a todo lo que les rodea; 5. Personajes que pertenecen a un “doble medio ambiente”.<sup>129</sup>

Fondo crítico de la obra. En algunos casos, deja de lado el retrato para hacer crítica literaria. Según la opinión de M<sup>a</sup> Antonia Salgado:

El amor al trabajo en Juan Ramón, las constantes revisiones y correcciones de su obra se reflejan en el entusiasmo con que alaba a las personas que comparten su gusto.<sup>130</sup>

Los personajes que retrata son juzgados en cuanto al valor positivo o negativo de su obra. Trata de igual manera a científicos, músicos, políticos, poetas... Para M<sup>a</sup> Antonia Salgado, esta faceta de la caricatura lírica es la que se convierte en autocaricatura. Suele ensalzar al hombre desinteresado y trabajador (con el que se sentirá identificado), sin embargo, no tiene compasión con los que traicionan su calidad de hombres íntegros, entregados a la fácil adulación o desviados de su vocación.

En algunos casos, alaba concretamente su afán de trabajador incesante, como sucede con Marga (Gil Roësset):

Sin duda se encontraba a gusto trabajando con nosotros, trabajadores como ella. [...] Trabajaba hora tras hora sin descanso, de pie, con dolor físico. [...] Se deshacía las manos, se caía, se hería (pág. 179).

En ocasiones, resalta la bondad del retratado, la capacidad de superación o el don de gentes. Encontramos varios ejemplos fuera del mundo artístico; siente gran simpatía y estima por las personas desinteresadas, ultraístas y generosas<sup>131</sup>, por ejemplo, Francisco Giner (1915), persona muy querida por Juan Ramón:

Bueno, sin duda, mejor que bondadoso; buenísimo [...] en una caritativa renovación constante. En todo era todo en él: ni en el niño, mujer en la mujer, hombre como cada hombre, el joven, el enfermo, el listo, el peor, el sano, el viejo, el inocente (pág. 65).

En Teófilo Hernando (1930), como científico, resalta una cualidad, su capacidad de “salvar”:

---

<sup>129</sup> Ídem., pág. 93.

<sup>130</sup> Ídem., pág. 107.

<sup>131</sup> M<sup>a</sup> Antonia Salgado, ob. cit., pág. 116.

Para mí, la medida más alta del hombre está en su capacidad de “salvar”. [...] Teófilo Hernando es de los que salvan. Ama y guarda todo, lo mayor y lo menor, con delectación de niño ávido (págs. 158-159).

De Ramón y Cajal destaca su realismo y, su afán de superación:

Ausente, fino y realista; siempre enredado en el laberinto bello de los sutiles encajes de vida de su microscopio. No conozco cabeza tan nuestra como la suya, fuerte, delicada, sensitiva, brusca, pensativa (pág. 147).

Del doctor Nicolás Achúcarro (1917) incide en la honestidad, sencillez y llaneza:

Donde él entraba, parecía que entraba el primer sol, un sol primero universal, angélico, diabólico. [...]Y aunque a él le gustaba poco entrar como médico por la puerta, curaba como el solo no médico (pág.81).

Alfonso Reyes (1933) le distingue su generosidad:

Alfonso Reyes, salvador de todo lo salvable. Buen ejemplo y buena amistad la de este sintetizador de México; dejadores, generosos, llevadores de lo mejor y sin necesidad suplicada del recíproco diario (pág. 93).

A Pedro Salinas lo ejemplifica como “bueno y cariñoso”, dos adjetivos que suele utilizar para los retratados por los que siente simpatía. En Pedro de Onís (1929) reafirma la cualidad de mantenerse siempre firme en sus ideas: “Siempre es Onís igual al sí de ayer y al de hace un año, igual por fuera y por dentro; y creo que seguirá siendo igual hasta su fin español o americano” (pág. 85).

Al pintor Eduardo Rosales (1873) lo define como “otro pintor español viejo y bueno” (pág. 50). Mención aparte merece la excelente caricatura que le realiza a José Gutiérrez Solana (1930) en donde fundirá obra y vida. Con esta caricatura, el poeta consigue describir de manera prodigiosa las características de la obra de Solana, en especial, lo referente a la serie “España Negra”:

Todo nos lo adelanta o retrasa a primer día de fiambre, embalsamado con su mágico oscuro óleo rico la armonía del empezar a acostumbrarse a lo otro. Nos detiene su brocha de virtud, nos encanta su tiento la putrefacción; nos la deja existir como espectáculo, sin gran peligro nuestro (pág. 87).

De Juan de Echevarría (1928) destaca el afán de superación y su insistencia por buscar y encontrar aspectos novedosos:

Juan de Echevarría, heredero mejor, por encima de los otros, de Rosales, los alcanza todavía, o mejor, ellos los alcanzan todavía a él. Su ardua lucha, su papel dificultoso, su oficio pesado es aislar en su pincel lento y mezcladísimo la flor nueva del guano de antes (pág. 94).

Magnífico retrato el que le realiza al escultor Julio Antonio, que lo integra en su propia obra, es decir, sangre de su propia sangre, la materia inerte se transforma en vida con sus manos:

Trabajando casi desde la muerte, creando su vida, poniendo a la materia lo que se quita de ella, en una agonía nostálgica.

Parece que sus esculturas tienen fiebre, que por ellas circula la sangre del que las modeló. [...] En Julio Antonio, y más porque lo que hace es escultura las creaciones parecen partos de varón. Sí, su obra está arrancada de su carne. [...] Acariciando con las yemas de los dedos hace despertar a las cosas de la muerte y que tomen la forma de lo que él piensa (pág. 166).

Caso curioso es el músico Pablo Casals, del que incide en su “silencio”, él que buscaba y apreciaba tanto el silencio absoluto, la música de Pablo Casals le inspira “silencio”:

No he oído en sala llena silencio más puro que el que emana de (circunda a) Pablo Casals cuando toca; porque, cuando toca, se oye con su música lo que se oye en el silencio pleno (el silencio verdadero) (pág. 157).

En los pintores, admira la pintura sencilla y sensual que reproduce la belleza universal y única de la naturaleza.<sup>132</sup> Breves, pero ejemplificadores son los retratos de Sorolla (pág. 153), Zuloaga (pág. 153), Joaquín Mir (pág. 156) o el de Hermenegildo Anglada Camarasta (pág. 152). Admirable es la “caricatura lírica” de Francisco Bores (1932). Junto con Julio Antonio, resalta las “yemas de los dedos” como materia de creación, de instrumento de trabajo:

Francisco Bores, biznieto de Rosales, ha vencido el viejo tinte palúdico tropical del estancado romanticismo pictórico español. [...] Y él, pinta y pinta, echado sin sueño en el tiempo, río al futuro, las yemas de los dedos por pinceles. [...] En Bores vuelven a concluir, suerte suya, pintura, música y poesía; encuentro que, a pesar de técnicos estériles seguirá representando perennemente la suma bella verdadera. Peor para los que no creen en la unidad de las artes y quieren separarlas. [...] El auténtico fue, es, será el íntegro, total, uno. Francisco Bores ansía unidad, integración, totalismo (pág. 123).

---

<sup>132</sup> Ídem., pág. 114.

Con José Martí, poeta, aunque reconoce no haberlo leído suficientemente, se identifica plenamente, tanto con su espíritu como con su obra:

El modernismo, para mí, era novedad diferente, era libertad interior. No, Martí fue otra cosa, y Martí estaba, por esa “otra cosa”, muy cerca de mí. Y, cómo decirlo, Martí era tan moderno como los otros modernistas hispanoamericanos.

Poco había leído yo entonces de Martí; lo suficiente, sin embargo, para entenderlo en espíritu y letra (pág. 58).

Vida y obra van de la mano en José Enrique Rodó (1917):

Siempre he visto a Rodó estatuario y fijo. Su obra es un vaciado de hombre ilustre; está modelada para sustituirlo. Su prosa de tipo genérico y espíritu libre mora bien, siendo particulares sus elementos, en el aire azul (pág. 74).

Elogios para Luis Cernuda (1927), en el que admira su integridad:

Luis Cernuda fue, es, sigue siendo el más esencial, hondo sobrebecqueriano de los poetas jóvenes españoles. No tiene cara de Bécquer, tiene calidades de Bécquer cuarenta años delante (pág. 135).

A Eugenio Montes lo caracteriza el sentido común, tan difícil y complicado en la España que les tocó vivir y sufrir:

Una gran agudeza de visión y una construcción rica. Ideas de su maestro Eugenio d'Ors toman en su pluma estado español exacto y se mezclan con alusiones de gran variedad al sentido común bien aplicado 2 y 2 son 4. Cosa tan difícil en España (pág. 173).

En raras ocasiones, se dedica a resaltar, alabar un verso o un poema como sucede con Bernardo López García (1870) o en José Asunción Silva (1896). De Bernardo López García (1870) dice:

Un sólo verso entre ripioso y májico, arbusto solitario de confusas ramas en la igual mala décima, digno de la salvación y el engarce de un Jorge Guillén, decimista insigne, saca a Bernardo López García, revuelto de patriotismo convencional, de la muerte grande (pág. 56).

De José Asunción Silva (1896) sólo recalcará un verso de su obra:

Me gusta representarme a José Asunción Silva desnudo, con su Nocturno segundo y único en la mano. No necesito de él otro poema, ni otro

retrato ni otra biografía, y quemaría el resto de su decadente vida y su escritura confusa (págs. 69-70).

Con respecto a los despreciados por infringir la calidad del arte, los que traicionan el valor de la vida artística se encuentran poetas, pintores y, en menor medida, músicos entre otras artes. Por ejemplo, al músico José María Franco (1932) lo compara con el trinar de los pájaros:

No cabe duda, José María Franco iba para pájaro. Zaquillargo, con alón, con pico y ojitos. Venido a hombre fue naturalmente músico de todas músicas: pianista, violinista, flautista, y, sobre todo, piador (pág. 172).

Con poetas que no aprecia se sirve de la agudeza y el ingenio para con gran “sutiliza” decir lo que opina.

Por ejemplo, a Dámaso Alonso (1928) lo califica de “huraño” y esta cualidad la transmite en sus ideas que no son del agrado de Juan Ramón:

Las ideas de Dámaso Alonso son también, naturalmente, revoltillos lazados y lanzados. [...] Lo huraño toma en este literato poético rotundas, lujuriosas calidades plásticas, y su amabilidad así es un encantador de bajorrelieve de sonrisas curvas (pág. 109).

De Jacinto Benavente (1929) destaca por lo cursi que es tanto en su forma de vestir y sentir como en su obra:

He intentado releer algún pasaje de Benavente en estos últimos años. Sí, veo su viveza, su ligereza, su ingenio. Y sin embargo me aprieta el cuello y me pellizca la nuez, me pesan los hombros, se me entran “los bigotes” en la nariz y en los ojos ¡Qué incomodidad y qué cursilería! Porque el ingenio... ¿Hay nada malabarista de los sesos huecos, que canse, que rebaje, que pase más que el ingenio? (pág. 151).

A Eduardo Vicente (1930) lo califica de “caos absoluto”, como artista no le tiene gran aprecio. Le destaca su afán por “repintar” lo que está mal pintado:

Un olor pastoso, apretado, agudo, de lagar español [...]; las manos trabajadas, cargadas, pensantes. Y enfrente ¿Un lienzo? ¿Una madera? ¿Un granito? Un caos entrado al estudio, para entenderse con él, para la vidriera. [...] Vuelve, repinta, tira, abandona. Pocos materiales le quedan en la mano, residuo pegajoso de los iris. [...] La ocupación principal de Eduardo Vicente parece que es venir a borrar, a dejar, repudiar, irse, venir a irse. [...] Es difícil saberlo como es difícil la relación de su ser natural con la vida, por desproporción, en cada caso, absoluta (págs. 132-133).

Fernando Vela es repudiado por su cambio de actitud:

Fernando Vela, héroe náufrago de la ola gris, ha perdido año tras año en el montón vario y confuso de lo general ilimitado su auténtica ágata hermosa, que empezó a pulir con tanta finura. No olvida la gallardía de tales verdes suyos, breves oasis de crítica poética en la entrada del erial de su perdición (pág. 171).

A Pablo Neruda (1939), no lo conoce personalmente, aún así, no duda en crear una opinión acerca de su faceta de artística malograda:

Siempre tuve a Pablo Neruda por un gran poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales. Neruda me parece un torpe traductor de sí mismo y de los otros (págs. 111-112).

Como mala poetisa retrata a Ernestina de Champourcín (1930):

Sí; Ernestina onda asustada de la poesía, de no sé qué poesía, de su poesía. [...] Pero el campo poético de Ernestina será, sin duda, negro, con flores sólo rojas, y su cerca, sarmientos erizados. El agua que se oiga no cantará, para no volver, por un prado llano del poniente (pág. 103).

Después de haber visto algunos aspectos interesantes para el estudio de la caricatura juanramoniana, queda por repasar el estilo con el que Juan Ramón crea su obra: las metáforas, los neologismos y la sintaxis es lo más resaltado por los críticos.

Las **metáforas** como medio de presentación del personaje sirven decisivamente a la calidad poética de la invención, ya que nos llevan a un terreno desde donde observar al caricaturizado. La base de la prosa de *Españoles de tres mundos*, es –como expresa M<sup>a</sup> Antonia Salgado– la metáfora, empleada sola o en cadenas, siendo su fin el de sugerir una imagen plástica. Estas caricaturas pueden descomponerse en los aspectos desarrollados anteriormente (imagen física, psíquica, medio ambiente y fondo crítico de la obra) pero, a la vez pueden estar unidas por temas. Cada uno de los eslabones de la cadena metafórica que forman cada uno de los cuatro aspectos de la caricatura está constituido por metáforas más sencillas.<sup>133</sup> Las metáforas aparecen bruscamente, asociándose unas a otras por medio de imágenes sugerentes. Si nos fijamos en los temas, serán las relacionadas con la naturaleza las que más servirán para crear

---

<sup>133</sup> Ídem., pág. 167.



comparaciones. La naturaleza elemental: una flor, un pájaro, una piedra, los olores, el color del medio... las utiliza para crear imágenes que, en la mayoría de los casos, son visuales. En ocasiones, el sentido de la caricatura lo orienta la confusión (sucede en la caricatura a Vicente Aleixandre) debida, en gran medida, a la superposición de metáforas.

El adjetivo, en la mayoría de los casos, cambia de significado por las asociaciones inesperadas, es decir, por sí mismas tienen valor metafórico. Para Ricardo Gullón, el sustantivo indica la intención deformadora y el adjetivo será el que subraya el aspecto personalísimo del comentario y también su tendencia poética. Por dos vías intentará el autor penetrar decisivamente en lo más significativo del modelo: la deformación exagerada de ciertos rasgos, los más personales, dejando en penumbra los menos importantes.<sup>134</sup> Para Gullón será el sustantivo luminoso y el adjetivo esclarecedor lo que revele un matiz, un aspecto, una faceta del personaje y de este modo contribuir a mostrar –si todavía no se ha advertido a simple vista– algo más del carácter del retratado.<sup>135</sup>

Con respecto a la **sintaxis** se puede decir, que lo que intenta con ella es “realizar una descripción concisa y exacta del caricaturizado y, sugerir un mundo de significados paralelos, que relacionen al modelo con su obra y ambiente”.<sup>136</sup> Un recurso ortográfico muy utilizado por Juan Ramón es el de las comas; las utilizará para destacar y resaltar más eficientemente lo que quiere decir del caricaturado. Además es un recurso que sirve para la acumulación de imágenes sin aislarlas, ahorra rodeos y da dinamismo al conjunto total del texto.<sup>137</sup>

Los **neologismos** son esenciales e imprescindibles en la prosa de Juan Ramón. Así lo confirma M<sup>a</sup> Antonia Salgado:

El neologismo es parte integral de su estilo [...], no es caprichoso y extravagante, sino que está creado dentro de las reglas del idioma, tan lógica y normalmente, que a veces es difícil desentrañarle y distinguirlo de los

---

<sup>134</sup> Ricardo Gullón, “El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez”, en Aurora de Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 211.

<sup>135</sup> Ídem., pág. 215.

<sup>136</sup> M<sup>a</sup> Antonia Salgado, *El arte polifacético de las “caricaturas líricas” juanramonianas*, ob. cit., pág. 184.

<sup>137</sup> Ricardo Gullón, “El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez”, art. cit., págs. 222-223.

vocablos existentes. En muchas ocasiones, las palabras que creemos neologismos no lo son, y viceversa.<sup>138</sup>

Según Ricardo Gullón tres son los grupos en que se sitúan los neologismos: 1. Los más sencillos, menos cambios en la conformación de ciertos derivados, atribuidos seguramente a la aversión por las adjetivaciones manidas; 2. Se refiere a palabras de corte personal más acusado, pero siempre relacionadas y como derivadas de otras; 3. Figuran claras invenciones logradas a menudo por paralelismos de sentido con otros vocablos.<sup>139</sup>

Para proporcionar nuevos matices y maneras de expresar la realidad que lo circunda, enriqueciendo la lengua, el poeta empleará neologismos de cuatro partes principales de la oración: el adjetivo, el nombre, el verbo y el adverbio.<sup>140</sup>

Para concluir, es necesario poner en común a Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna ya que colaboraron activamente como precursores de la renovación del género “retrato”. La nomenclatura no está todavía clara ya que, en un principio, Rubén Darío los llama “serie de artículos” o “semblanzas”, Juan Ramón “caricaturas líricas” y Ramón Gómez de la Serna no diferencia el término retrato y biografía.

En un primer momento, estos textos, no fueron concebidos como libros. Rubén Darío los comenzó publicando en *La Nación*, Juan Ramón en múltiples publicaciones periódicas (prensa y revistas) y Ramón publicó sus primeros retratos en *Prometeo* y como prólogos a traducciones de libros franceses. Estos textos confluyeron en libros. Rubén Darío, *Los raros* (1ª ed., 1894; 2ª ed., París, 1905), Juan Ramón Jiménez en *Españoles de tres mundos* (1942) y Ramón que estuvo toda su vida realizando recopilaciones y refundiciones de sus retratos y biografías ya que casi todos sus textos contienen de una u otra forma “retratos” de sus contemporáneos (caricatura, semblanza...).

Rubén Darío conocía personalmente o por medio de sus lecturas a los componentes de *Los raros*. Lo mismo sucede con Ramón y Juan Ramón que sólo

---

<sup>138</sup> M<sup>a</sup> Antonia Salgado, *El arte polifacético de las “caricaturas líricas” juanramonianas*, ob. cit., pág. 204.

<sup>139</sup> Ricardo Gullón, “El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez”, art. cit., pág. 225.

<sup>140</sup> M<sup>a</sup> Antonia Salgado, *El arte polifacético de las “caricaturas líricas” juanramonianas*, ob. cit., pág. 205.

retratan a personas afines a sus ideas. Coinciden con los retratados en la mayoría de las ideas estéticas y en los gustos. Esta es la razón más justificable para considerarlos como “autobiográficos” por lo que se sentían íntimamente identificados con ellos. Rubén Darío nos retrata una galería de poetas y escritores considerados “raros” y Juan Ramón Jiménez nos presenta una colección de contemporáneos a él, realizando con ello una visita panorámica de la época. Lo que caracteriza a Ramón es que como Rubén Darío, escoge “raros” y como Juan Ramón “contemporáneos” en su mayoría. De esta manera, vemos más ampliado el panorama artístico. El estilo por el que se deciden es por el impresionista: pocos rasgos para concretar el aspecto físico y de valor moral y psicológico del retratado.

## RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: EL RETRATO Y LA BIOGRAFÍA

### 1. ASPECTOS TEÓRICOS

Ramón comienza muy joven a escribir teniendo muy claro desde el primer momento el tipo de literatura que le gustaría ofrecer a los lectores:

Quiero mezclar cada vez menos cosas a la vida de literato y que en vez de ser el resto de literatura sea todo literatura vital, asumida sin comparanzas con otro género de vida.<sup>1</sup>

A este respecto Ana Martínez-Collado señala:

La relación entre el arte y la vida es otra de las preocupaciones centrales de la reflexión estética de Gómez de la Serna. Por una parte desea convertir a la vida en materia privilegiada de la actividad creativa. Y, por otra, defiende la necesidad de que el arte sea el protagonista absoluto de la existencia del artista.<sup>2</sup>

Resulta evidente que Ramón piensa así si consideramos que por aquellos años la conexión entre el arte y la vida era un tema de preocupación para todo el que se interesaba por el arte nuevo.<sup>3</sup> En *El concepto de la nueva literatura ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!* (1909), discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid, será donde por primera vez proclame públicamente la importancia de la vida en el arte nuevo:

La primera influencia de la literatura es la vida, esta vida de hoy desvelada, corita, contundente como nunca, bajo una inaudita invasión de luz.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, XX. Escritos autobiográficos, I. Automoribundia*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998 (todas las citas irán por esta edición), pág. 416.

<sup>2</sup> Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte. Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Tecnos, 1988, pág. 17.

<sup>3</sup> Ramón leyó a los poetas franceses del siglo XIX y a Nietzsche. Este acercamiento al filósofo se advierte en especial en los escritos publicados en *Prometeo*.

<sup>4</sup> Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte. Ramón Gómez de la Serna*, ob. cit., pág. 57.

Vida y obra se mezclan y entremezclan de modo peculiar. Sabe desde los comienzos de la vida literaria que va a ser difícil, aun así, no renunciará. De este modo lo expresa en *Automoribundia*:

Ya estoy metido en la profesión de literato que consiste en perder el dinero que no se gana. Hago y seguiré haciendo vida literaria, una vida sin compromiso con ninguna otra cosa ni ninguna otra etiqueta. Sin ninguna ambición excesiva ni ninguna desambición.<sup>5</sup>

Si bien, la teoría no fue completamente confirmada en la práctica, pues como suele suceder en periodos socialmente complicados, tuvo que adaptarse a la exigencia de modas del momento. No escribir siempre lo que hubiera deseado, no le supuso problema alguno para introducir su peculiar estilo en los textos. Escribe artículos en periódicos y revistas, teatro, novelas, cuentos, retratos, biografías... e incluso inventa un nuevo género que invade su estilo: la greguería.

Con respecto al tema que nos preocupa tendremos en cuenta que, aunque encontremos similitudes a la hora de redactar, lo que predomina es la confusión del propio autor cuando decide utilizar términos como *retrato*, *biografía*, *semblanza*, “breve silueta” o el “estudio largo” pensados para la conferencia y el discurso.<sup>6</sup>

En cuanto a la organización textual, Ramón se fundamenta en destacar un momento, una anécdota, o un pequeño detalle inadvertido por lo sencillo, cotidiano y banal. Respecto a la estructura, suele respetar un cierto orden cronológico, “sin por ello desatender el tiempo lineal”.<sup>7</sup> Estructura libre, en la que incluye todos los elementos básicos:

Los datos sobre la vida privada del personaje (el tradicional árbol genealógico, con lugar, fecha o año de nacimiento; información sobre la familia, sus amores, descripciones de sus viviendas, estudios, viajes, etc.), ni las reflexiones estéticas sobre la obra de éste. Además, es muy frecuente la inserción, en el caso de literatos, de fragmentos de textos suyos (las biografías se convierten en verdaderas antologías en algunas ocasiones); también se sirve [...] de la anécdota para caracterizar a su modelo, para hallar una identificación posible con él y vivificar así el relato; y, por último, aunque menos importante, la descripción física de los retratados, a los que Ramón atribuye siempre gran importancia.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 416.

<sup>6</sup> Jacqueline Heuer, ob. cit., pág. 136.

<sup>7</sup> Ídem., pág. 136.

<sup>8</sup> Jacqueline Heuer, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, ob. cit., pág. 137.

Sabemos que consideraba la escritura como vida; con sus biografiados “establece a veces una distinción entre vida (persona) y obra del biografiado, si bien, ambas suelen interpretarse estrechamente”.<sup>9</sup> Heuer encuentra en Ramón una “magnífica capacidad de transmitir lo más profundo, lo más humano de estos personajes”:

El procedimiento del escritor es, en efecto, doble: en el momento de la creación, penetra él primero en la piel de sus personajes y, cuando leemos el texto, nos convertimos a nuestra vez en el biografiado. [...] Al reconstruir sus personajes, Ramón, duda, especula, se transforma en detective, intenta llenar los vacíos, los silencios, reinventa algunos momentos, imagina, proyecta, condena raramente, busca, sí, paralelismo con otros artistas.<sup>10</sup>

Ioana Zlotescu advierte:

Ramón no traslada sus innovaciones literarias a las biografías, salvo quizás la espontaneidad y el coraje de la libertad de enfoque sin normas preestablecidas. En su futura escritura biográfica, exceptuando los retratos de sus compañeros de vanguardia, Ramón se quedará fiel a sus comienzos de tal manera que si la aisláramos del resto de su obra, nuestro autor se quedaría como un entrañable y magnífico escritor romántico profundamente implicado en las aventuras y desventuras de sus protagonistas<sup>11</sup>.

López Molina descubre (en las biografías escritas por Ramón) gran dosis de interpretación:

Para Ramón, la biografía es ante todo interpretación del alma y de la obra (se ocupa siempre de artistas) del biografiado por parte del biógrafo. Entre ambos pueden establecerse coincidencias o afinidades de dos tipos. Por un lado, las personales, las que se refieren al perfil humano, al modo y manera de sentirse instalado en la existencia. Por otro, las literarias: concepción del papel del escritor, ideario estético y lingüístico. Está claro que unas y otras se entrelazan inseparablemente y que sólo por abstracción cabe deslindarlas con claridad<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Ídem., pág. 137.

<sup>10</sup> Ídem., págs. 137-138.

<sup>11</sup> Ioana Zlotescu Simatu, “El retrato, espejo del autorretrato y refugio de la autobiografía: de *Prometeo* a *Pombo*”, *Turia, Revista cultural*, 41, 1997, pág. 126.

Para Ioana Zlotescu, la literatura biográfica es “Consecuencia directa de su obstinada tentación personalista. Nace de la necesidad del autor de desdoblarse después de los largos ratos dedicados a la escritura de “autoinspección” de índole autobiográfica, cambiando el ángulo de vista y descubriendo así nuevos matices de sí mismo, a través de las reacciones despertadas por la vida del otro, por las vidas de todos los escudriñados en la amplia galería de espejos de Efigies, Retratos o Biografías”. Ídem., pág. 121.

<sup>12</sup> Luis López Molina, “Ramón Gómez de la Serna frente al Quijote”, en *Huellas del Quijote en la Narrativa española Contemporánea. Cuadernos de Narrativa, I*, Universidad de Neuchâtel, Neuchâtel, 1996, págs. 55-66, pág. 58.

Jacqueline Heuer encuentra reflexiones personales entremezcladas con lo que él puede entender como género biográfico:

Las biografías ramonianas van entreveradas por reflexiones muy personales o bien sobre lo que el escritor entiende por una biografía, o bien en relación con lo que él se propone al emprender tal tarea. Estas reflexiones teóricas se hallan en algunos prólogos a los tomos donde son reunidos varios retratos; asimismo, el propio Ramón se detiene ocasionalmente en el retrato para disertar acerca del tema.<sup>13</sup>

No se trata tanto –dice López Molina– de renunciar a los datos, ya que éstos deben ser absorbidos por el entramado de la biografía:

No se trata de reconstruir el pasado, sino de identificarse con él, de revivirlo, o sea, de traerlo hasta el propio presente. De ahí la idea de que las principales biografías, o biografías de las personas principales, no deben escribirse una vez por todas, sino reescribirse periódicamente, a fin de que cada generación desde su ahora intransferible, se puede identificar con los creadores y las creaciones del pasado. Es desde esta posición como Gómez de la Serna hace suyas las vidas de Lope y Quevedo<sup>14</sup>.

Juan M. Pereira no encuentra ni un ápice de realidad en las biografías: “Ni en las novelas ni en las biografías respetaba Ramón la convención a la que, por lo común, se denomina realidad”.<sup>15</sup> Ramón con la escritura de las biografías y de sus autobiografías

establecerá una particular adoración de los santos literatos, redivivos en su galería de antiguos, románticos y contemporáneos y prueba fehaciente de la gloria a que aspiraba el propio Ramón. [...] El valor que Ramón otorga a la escritura literaria es parejo al de la misma vida. La vida se reduce a materializar el argumento de un libro, con lo que la literatura debe ser una continua autobiografía.<sup>16</sup>

Queda claro que las biografías de Ramón no siguen reglas canónicas con abundantes datos cronológicos, hazañas y acontecimientos objetivos; más bien se sirve de la propia autobiografía para redactar la biografía. Domingo Ródenas de Moya escribe:

---

<sup>13</sup> Jacqueline Heuer, ob. cit., pág. 136.

<sup>14</sup> Luis López Molina “Ramón Gómez de la Serna frente al Quijote”, art. cit., pág. 58.

<sup>15</sup> Juan M. Pereira, *El mito del artista ramoniano*, Madrid, Albert editor, 2006, pág. 28.

<sup>16</sup> Ídem., págs. 43-44 y 51.

Ramón habla de sí mismo pero no en detrimento de la verdad histórica. [...] Las biografías de Ramón dibujan, pues, un punto de convergencia entre tres experiencias vitales, la del personaje, que sirve de pretexto, la del biógrafo, que sirve de subtexto, y la del lector, que se mide con el texto mismo.<sup>17</sup>

En la misma línea se sitúan Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez. Al comentar las biografías y retratos escritos por Ramón observan cierta “libertad” a la hora de entender y escribir:

Su personalidad se desdobra en la del biografiado. Trabaja con datos concretos e información documental, pero a ello se anteponen su intuición y su sensibilidad estética. No se esclaviza a un criterio cronológico estricto ya que le interesa mucho más la intimidad del personaje que los hechos externos. Se adentra en él para ofrecernos una nueva dimensión: lo que cree que fue realmente, lo que hubiera debido ser. [...] No hay que pensar, sin embargo, que su imaginación se desboca. Lo ficticio viene engendrado por la propia biografía. Cuando nos da su versión de algunos personajes oscuros, ésta resulta perfectamente coherente con la personalidad del autor y con el testimonio más importante que de él tenemos: su obra.<sup>18</sup>

Resultará interesante mencionar las dos etapas menos estudiadas de Ramón: la de juventud y la del exilio bonaerense.

En los primeros escritos juveniles se aprecia libertad y rebeldía con claras influencias de Nietzsche,<sup>19</sup> así como, de los escritores franceses como Zola, Tolstoi, Ibsen, Baudelaire o Verlaine. Nietzsche muere en 1900 y, será en esta fecha cuando se comenzará a publicar, traducir y reseñar, provocando gran curiosidad en los que se acercan a los textos.<sup>20</sup> Las primeras influencias en el joven escritor, hay que buscárselas en los decadentes franceses y en los autores simbolistas:

---

<sup>17</sup> Domingo Ródenas de Moya, “Introducción”, en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, Barcelona, Octaedro, 2008, págs. 53-54.

<sup>18</sup> Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, “Ramón Gómez de la Serna”, en *Manual de Literatura española, X. Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, Pamplona, Cenlit Ediciones, 1991, pág. 269.

<sup>19</sup> Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967 (Nueva edición actualizada en 2004). Se apunta la fecha de 26 de febrero de 1894 en el *Heraldo de Madrid* como primer comentario en torno a Nietzsche, pág. 48; y la fecha de 1900 para la primera traducción española de Nietzsche, *Así habla Zaratrústa*, pág. 74.

<sup>20</sup> Es muy probable que Ramón leyera en su mocedad a Nietzsche: “El influjo de Nietzsche en Gómez de la Serna se percibe claramente en 1908 y 1910 en algunas obras que exaltan los valores vitales por la negación de los valores contrarios sobre todo, y puede considerarse admisible como una base, entre otras, para toda la producción posterior del fecundo literario.” Véase, Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, ob. cit., pág. 588.



Ramón admira y lee a los decadentes y presimbolistas (Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam, Lautrèmont, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) y a sus sucesores simbolistas (Laforgue, Forr, Maeterlinck, Verhaeren, etc.); ha pasado dos años en París (1909-1911), años en que dirige *Prometeo* desde la capital francesa, durante los que se ha embebido de su cultura, de ahí que pronto les rinda homenaje al darles cabida en su revista.<sup>21</sup>

Con todos ellos comparte un afán renovador, tanto del lenguaje, como en los temas a tratar. Reacción contra el realismo y naturalismo y gusto por lo marginal, variedad y vitalidad de los textos es lo característico. También les interesará el espacio de la ciudad como metáfora de la vida moderna. Comparte Ramón el concepto del idealismo artístico y del placer del intelecto. El arte les sirve como camino único para “engendrar y permitir la evasión hacia ese ideal”.<sup>22</sup> Vive en una época más marcada por la ruptura que por la continuidad.<sup>23</sup> Europa y América en el siglo XIX estaban en continua lucha por la libertad de pensamiento, artística, económica, social y política. Esta lucha no se comprendería si no la situásemos en su contexto socio-político y literario procedentes de América (Rubén Darío) o Europa (Poe, Baudelaire...). En 1898, España pierde las colonias americanas. Todavía reciente, en 1914, estalla la primera Guerra Mundial; entre 1936-1939, la Guerra Civil. Ramón se exiliará a Buenos Aires, allí le llegarán noticias de la segunda Guerra Mundial.

El periodo de exilio en Buenos Aires se caracterizará por la nostalgia y la escasa libertad que tendrá para escribir a su antojo; casi siempre por los encargos que debe cumplir para subsistir económicamente. Explicará la abundancia de biografías (todavía era un género demandado por el público), refundiciones y reediciones de textos anteriores, siempre sin renunciar a su estilo.

La literatura lo invade todo, la vida y la muerte, dos temas que le preocuparon siempre. La vida, fuente de inspiración, sin ella no se puede escribir. Es imposible ser testigo de una época si no se vive en ella, si no se conoce a los protagonistas, el

<sup>21</sup> Jacqueline Heuer, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, Gèneve, Editions Slakine, 2004, pág. 64.

Jacqueline considera que las influencias que recibe Ramón son a través de sus lecturas de textos traducidos al castellano: “A varios de sus más representativos autores (De Gourmont, Rachilde, Paul Fort, Maclarir, Saint-Pol Roux, Maeterlinck, por mencionar sólo a algunos), los acogerá traducidos –sea por Ricardo (y Elvira) Baeza, su hermano Julio Gómez de la Serna, Fernando Calleja, Busto Tavera o Ramón de Basterra– en su revista; o bien les dedicará un retrato, o bien redactará algunos prólogos a obras suyas con el fin de que pueda descubrirlos el público español”. Ídem., págs. 66-67.

<sup>22</sup> Ídem., págs. 66-67

<sup>23</sup> Luis López Molina, “El ramonismo: género y subterfugio” en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998, pág. 38.

ambiente de las calles y todo lo que rodea la vida, pero hay que dejar constancia de este vivir para seguir viviéndolo siempre, y que los demás lo vivan:

El escritor es –o debe de ser– el testigo desinteresado de los tiempos, el que mal que bien deja constancia de una época. Él salvará el tiempo que han vivido los demás, sus citas, sus espectáculos, sus liturgias.<sup>24</sup>

Desde los inicios promulga una literatura que se filtre de la realidad cotidiana y no comprende cómo otros escritores escriben invenciones:

Los hombres sin que yo me explique cómo [...] ni con qué artificios, han inventado medios para hablar fuera de sí mismos, para desparramarse y cuando no son ni pueden ser más que un término han hecho de sí mismos dos. [...] Los hombres, parapetados fuera de sí, han creado esta literatura sin movilidad, sin formato, que amarga leer.<sup>25</sup>

La primera influencia de la literatura fue –para Ramón– la vida, pero también escribirá sobre la muerte.<sup>26</sup> No es extraño en él, porque fue un tema que le preocupó y le obsesionó hasta el punto de titular *Automoribundia* (1948) a su “auténtica” autobiografía, título con clara obsesión a la muerte. Gran visitador de cementerios, se llamó a sí mismo “bromista de los muertos”.<sup>27</sup>

Ejemplifico con un párrafo de la biografía de Azorín que parece escrito para sí mismo:

Es escritor de retrato –más que de notas– porque ha sido un escritor de figura. Hay escritores de fárrago y de figura.

Villarroel es sólo de figura, Quevedo es de figura y de obra, Lope igual, Calderón más de obra que de figura, Fígaro tan de figura como de obra,

---

<sup>24</sup> Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, ed. cit, pág. 419.

<sup>25</sup> Ramón Gómez de la Serna, “El concepto de la nueva literatura (1909)”, en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte*, ed. cit., pág. 62.

<sup>26</sup> Son varios los textos que escribió haciendo referencia a la muerte. Uno de ellos, *Los muertos y las muertas*, 1923.

<sup>27</sup> José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pág. 186. Ramón, en la biografía sobre Quevedo (1953) trata el tema de la muerte “cuyo fantasma convivió con ambos escritores y que tanto el clásico como el vanguardista supieron desafiar y encarar mediante el uso de una fuerte componente humorística de sus obras. [...] La risa del escritor clásico [...] resulta más sarcástica aún que la de nuestro escritor. Su vida entera, como la del propio Ramón, no fue sino un “ir muriendo” concienzudamente”, y nos acordamos aquí del título de la gran autobiografía ramoniana de 1948 –*Automoribundia*–, un título “doblemente” inspirado en Quevedo”. Véase, Jacqueline Heuer, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, ob. cit., pág. 74.

desapareciendo al final del siglo XIX los escritores de figura, hasta que Azorín vuelve a ponerlos en el mundo con su propia figura.

En un ambiente un tanto chabacano –ni figura ni obra–, Azorín aparece con su tipo silencioso, monocular, junto a Valle-Inclán, que monstrifica más el tipo de escritor de figura y de estilo.

El transformismo de Azorín es inaudito.<sup>28</sup>

El autobiografismo se encuentra desde los escritos juveniles: *Morbideces* (1908), *El concepto de la nueva literatura* (1909) y *El libro mudo* (1910-1911). *Morbideces* y *El libro mudo* son obras de un “autobiografismo intimista”.<sup>29</sup>

En *Morbideces* surgen diversos temas: muerte, mujer, problemas de identidad, fusión con el cosmos... temas que le irán persiguiendo a lo largo de su carrera literaria, y como indica Jacqueline Heuer: “Obra impregnada por un fuerte nihilismo y embrión teórico del primer Ramón”.<sup>30</sup> *Morbideces*

abre el ciclo de las obras protagonizadas por el yo ramoniano, un yo que se tornará cada vez más obsesivo con el paso del tiempo. [...] Pero el yo que encontramos aquí es el de un escritor que apenas ha salido de la adolescencia y que, colocándose ante un espejo del Ateneo, significativamente no se reconoce todavía en el reflejo que éste le devuelve.<sup>31</sup>

Estas ideas proceden de 1909 con *El concepto de la nueva literatura*. Por primera vez, de manera pública, en el Ateneo de Madrid se pronunció a favor de lo autobiográfico en toda obra literaria:

Toda obra ha de ser principalmente biográfica y si no lo es, resulta una cosa teratológica. Las que están hechas en otro concepto, resultan intempestivas, voraces con la voracidad de lo que os descarna espiritualmente para corporizar cosas extrañas.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Azorín en O.C., XIX*, ob. cit., pág. 304.

<sup>29</sup> Jacqueline Heuer, ed. cit., pág. 104.

Estas ideas no las abandonará ya que en 1948 en el prólogo de *Automoribundia* dice: “Autobiografía hay en *Pombo*, en mi retrato de Azorín, de Silverio Lanza y de don Ramón de Valle-Inclán, en mis dos tomos de *Retratos contemporáneos* en la historia sobre Gutiérrez-Solana, en el prólogo a mis *Greguerías*, en *El Rastro*, en *Ismos*, en *El novelista*, en *El secreto del acueducto*, en *La Nardo*, en *La quinta de Palmyra*, en *El Gran Hotel*, en *El circo*. En todos estos libros está absoluta y declaradamente reflejado mi vivir en Madrid, en Segovia, en Suiza, en Portugal o en Nápoles, pero en todos los otros de mi largo catálogo también hay algo autobiográfico”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 61.

<sup>30</sup> Ídem., pág. 105.

<sup>31</sup> Ídem., pág. 107.

<sup>32</sup> Ramón Gómez de la Serna, “El concepto de la nueva literatura”, en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte*, ob. cit., pág. 62.

Será durante su estancia en París cuando redacte En *El libro mudo (Secretos)* (1910-11) donde aparecen los conceptos teóricos del “prerramón”. Redactado durante su estancia en París (1909-1911). El libro es un largo soliloquio donde el escritor, aplica la teoría expuesta en *El concepto de la nueva literatura*.<sup>33</sup>

Testigo de su tiempo, logró plasmarlo incluyéndose en esa gran aventura que es la vida literaria. Escribiendo se siente feliz, ya que le sirve para vivir más intensamente:

La fecundidad literaria es la depuración mejor del espíritu, pero la pereza y la viciosidad espiritual han inventado todas las calumnias para la fecundia verdadera.<sup>34</sup>

Si escribe vive y si vive escribe: “En mis libros, si hay algo importante son las señales de esa realidad imponderable que he encontrado a través de la vida” (pág. 489). Hay mutua convivencia entre su vida y su obra, y no siente simpatía por otro estilo de escritura:

El escritor dotado de vivencia, si no está distraído por nada y sigue el rumbo sin parar, tranquilo y feliz, podrá lograr novelas dignas de leerse, pues las novelas con argumento preconcebido [...] las considero ilegibles e indignas del alma ávida y verdadera, el alma libre de prejuicios, desintoxicada de los tópicos insistentes y perniciosos (pág. 417-418).

Vida y obra caminan a la par siguiendo los avatares diarios:

El sistema de la creación literaria es escribir sin parar y sin acordarse de personajes anteriores, seguido al azar, recorriendo los caminos más diversos y aprovechando los seres que nos saludan en el camino a las cosas de nombre vivo o muerto que encontramos al margen del recorrido (pág. 417).

En el “Prólogo a las novelas de la nebulosa” (1956) escribe:

La vida y la novela son una ilusión, la ilusión de encontrarse uno a sí mismo. [...] El dominio del mundo, entre lo que vivimos en último término,

---

<sup>33</sup> Juega con la propia imagen desdoblada: “El libro se abre con un prólogo en el que Tristán presenta una falsa biografía de Ramón Gómez de la Serna. Siendo el propio Tristán el biógrafo “elegido” para trazar la biografía de Ramón. [...] Juego de desdoblamiento reflejado en el uso del seudónimo Tristán. [...] Juego con la propia imagen, a un constante dar vueltas alrededor de ella. [...] En el “preliminar”, que en realidad es “post scriptum”, el narrador anuncia una obra “de mí para mí”. Véase, Jacqueline Heuer, ob. cit., pág. 111.

<sup>34</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 417. Los números de páginas pertenecen a esta edición.

es irreal porque todo lo real, por muerte, por consunción o sólo por el paso del tiempo de ayer a mañana, resulta fatalmente irreal.<sup>35</sup>

El destino final de la vida, como seres humanos, es la muerte, pero a él le queda el consuelo de la literatura como modo de “resucitar”, siempre y cuando no se le olvide. Para que esto no ocurra hay que leer lo escrito, pues leyendo se recuerda y revive una vida pasada y lejana.

Un escritor es una fórmula viviente simpática o antipática que lanza la literatura para ser consumida o para no ser consumida, para permanecer intacta e inconcebible a través del tiempo siendo el consuelo de muy pocos (pág. 417).

Son pocos los que tienen el privilegio de crear arte y vida porque, según Ramón, todos los hombres son literatos si como literatos se entiende el ver pasar la vida; si bien, existen dos maneras, la pasiva y la activa; los que se dedican a la literatura como modo de vida siguen el modelo activo:

España es un lugar de escritores entre los que solo muy pocos se deciden a entrar en el martirio literario del literato.

Todos los españoles son escritores que ven pasar la vida, que piensan en ella sobre el contraste negro de la muerte, que a lo más se dignan a leer lo que escriben algunos de los que se decidieron –ellos sabrán por qué– a usar la pluma para medio tergiversar su pensamiento (pág. 422).

Para escribir biografías –según Ramón– se necesita algo más que una pluma:

Cada vez estoy más convencido de que la biografía es una cosa que el biógrafo merece o no merece hacer. Si merece, saldrá bien; y si no merece inútiles serán esfuerzos y esmeros.<sup>36</sup>

Lamenta la pasividad de algunos hombres por el poco interés hacia la letra impresa. Individuos que sólo viven una vida, la suya propia, la de ese momento y ese espacio sin ninguna inquietud que la de sobrevivir.

Gómez de la Serna se considera un escritor predisposto para la biografía: “Yo más modestamente soy sólo un biógrafo atacado por el muermo –ya que no por el

---

<sup>35</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XIV. *Novelismo VI. Escritos autobiográficos, II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2003, pág. 51.

<sup>36</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XIX. *Biografías de escritores*. “Prólogo” en *Edgar Poe*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 808.

genio— por eso me predispone bien para la biografía”.<sup>37</sup> Renunciará a la pasividad de la vida para convertirse en un ser activo y creador, prefiriendo pasar alguna “penuria” a vivir muriendo. Si bien, a veces, la necesidad le obligará a escribir textos reduciendo otros escritos que le hubiera gustado escribir; no renunciará a su estilo particular, inyectando optimismo, humor y, sobre todo, greguerías.

Escribe retratos y biografías a lo largo de su vida literaria.<sup>38</sup> *Prometeo* fue el lugar escogido para publicar los primeros textos. En 1908 encontramos el artículo “Arte: los maestros, Mariano Belliure”; en 1910, “Arte: Salvador Bartolozzi”; en 1911, “Oscar Wilde” (artículos recogidos en otros periódicos), etc. Escribe prólogos desde 1918 como “Exhumación de Oscar Wilde”, en *El retrato de Dorian Gray*; “Teodoro de Banville”, “El desgarrar de Baudelaire”, recopilados y escogidos más tarde en volumen.

En el prólogo a *Muestrario* (1918) afirma su gusto por ellos:

Nada más amplio que un prólogo. Un prólogo es un vasto ámbito sin forma en el que se puede amontonar todo. Nuestros libros deberían llamarse prólogos, porque son el prólogo de lo que vendrán y porque son prólogos. Así como se ha inventado el libro de ensayos, debería haber el libro de prólogos.<sup>39</sup>

Prólogos que son antecedentes de futuros retratos y biografías; podemos considerarlas primera vía de acercamiento a una escritura que no le abandonará, y con el tiempo, reafirmará. Conferencias, discursos, prólogos, epílogos, artículos de revistas o antologías donde se reúnen varios retratos son los formatos en los que desperdiga los apuntes biográficos, siluetas, semblanzas, retratos y biografías. Jacqueline Heuer fecha en 1913 su primera biografía sobre John Ruskin.<sup>40</sup>

José Camón Aznar advierte cómo Ramón sentía cierta simpatía por las biografías: “Una de las actividades literarias más amadas por Ramón y de mayor trascendencia

---

<sup>37</sup> Ídem., pág. 808.

<sup>38</sup> Fernando Ponce, *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Unión Editorial, 1968, pág. 106.

<sup>39</sup> Ana Martínez-Collado, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría personal del arte. Ramón Gómez de la Serna*, ob. cit., pág. 160.

<sup>40</sup> Jacqueline Heuer, ob. cit., pág. 133. Heuer nos aclara en una nota: “La biografía (“John Ruskin el apasionado”) aparece bajo forma de prólogo a la obra de John Ruskin, *Las piedras de Venecia*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1913 (en traducción de Carmen de Burgos)”.

literaria es la de las biografías”.<sup>41</sup> Palabras contradictorias si leemos en *Cartas a mi mismo* (1956):

Esta noche –cuando te escribo es que es una noche que se las trae– estoy desesperado porque hay que escribir biografías; es el encargo que abunda, y así perdemos nuestra existencia, ocupándonos de los otros en el pasado y en el presente.<sup>42</sup>

Ramón considera la fecha de 1916 como su comienzo en el género biográfico; desde un principio buscará escritores *raros* que, de alguna manera, corroboren sus principios estéticos:

Cuando la biografía no se había puesto de moda –allá por el 1916– yo ya encabezaba con largas y cordiales biografías a mi manera –bajo el signo del vitalismo muerto– las obras de Ruskin, de Baudelaire, de Villiers, de Nerval, de Oscar Wilde, etc.

Pasado el tiempo, coleccioné en un tomo, titulado *Efigies*, parte de estas biografías y seguí escribiendo otras nuevas, sobre Quevedo, Lope, Fígaro, Goya, El Greco, mi tía Carolina Coronado, Gutiérrez-Solana, Azorín, Silverio Lanza, y otra vez tengo que apelar al etcétera.<sup>43</sup>

En *Automoribundia* confirma esta fecha (coincidiendo con la publicación de *La viuda blanca y negra*) como inicio de los encargos biográficos:

Es la hora de las biografías en serie. Aun no era ni mucho menos ni mucho más la hora de la moda biográfica. Yo me empleé en eso por la afición y porque detenido en la primera obra de creación, sin que ningún editor quisiera novela u obra de fantasía con un rigor incontrovertible, es algo hondo había de ocuparme, y al insinuarle a Castillo nombres de escritores y obras procuraba elegir los que tuviesen más vivaz y literaria biografía: Oscar Wilde,

---

<sup>41</sup> José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, ob. cit., pág. 439.

<sup>42</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XIV. *Escritos autobiográficos II*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2003, pág. 674.

Para certificar la importancia que tuvieron las biografías en las décadas 40 y 50 del siglo XX, incluyo una encuesta realizada en *La Estafeta Literaria* en 1944 (Véase Antonio Bermejo de la Rica, “Biógrafos y novelistas. El asombro de los literatos ante la invasión de las biografías” en *La Estafeta Literaria*, n° 13, 1944, pág. 9) en la que se les pregunta a las editoriales y a las librerías acerca de los libros más vendidos (biografías o novelas) en lo que va de año (1944). De los nueve encuestados (cinco librerías y cuatro editoriales) sólo hay una editorial, Espasa-Calpe que publica con gran éxito biografías y la razón por este triunfo es que este género tiene el prestigio del personaje frente a las novelas que se compran sin mucho entusiasmo. Son diversas las opiniones pero destacan las opiniones de que abundan las buenas novelas o que el público lector está saturado de biografías.

<sup>43</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVII. *Retratos completos*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004, pág. 31 (Todas las citas irán por esta edición).

Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle Adam, Gérard de Nerval, Baudelaire, Rémy de Gourmont.<sup>44</sup>

Los primeros acercamientos biográficos los realiza con poetas y artistas en el más amplio sentido del término. En alguna ocasión ya había escrito algún prólogo o epílogo. Por ellos sentía gran admiración y respeto. Tal vez los utilizase, en un primer momento, de referente literario, pues a todos ellos les invadía la modernidad. Todos tenían rasgos comunes visibles, ya que estaban en el porte, el modo de vivir la vida y el arte. Rebeldía o no, revolucionaron el arte. Se les podía considerar “dandis” en el sentido más amplio del término, El *Diccionario de uso del español* define el término “dandi” como: “hombre elegante y refinado”<sup>45</sup>; para el Diccionario de la Real Academia, “dandi” sería el “hombre que se distingue por su extremada elegancia y buen tono”<sup>46</sup>. Sin embargo, Guiseppe Scaraffia<sup>47</sup> llega mucho más lejos a la hora de definir el término ya que abarca varios aspectos de la vida y de las distintas épocas. A Scaraffia, le resulta muy difícil definir el término, pero sí revela aspectos que resultan característicos en la mayoría de ellos y que denomina “poética de la distinción”, término con el que define la indumentaria “exclusiva”:<sup>48</sup> los guantes, el traje un poco “desastrado”, el monóculo, la flor en el ojal, el sombrero de copa, el color negro... Si bien, esta descripción corresponde con el siglo XIX, ya que en el siglo XX cambiará considerablemente:

En el siglo veinte, la verdadera elegancia, cada vez más alejada del dinero y del consumo, supone un vicio imperdonable, por lo que debe ocultarse a la guadaña homogeneizadora de la sociedad de masas. [...]La simulación de la pobreza y del descuido constituye uno de los aspectos característicos de este dandismo de lo invisible.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XX. Escritos autobiográficos, I. Automoribundia*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998, pág. 362. (Todas las citas irán por esta edición).

Estos son los escritores por los que se interesó desde su juventud. En esos años: “Reconduce definitivamente su rebeldía desde el ámbito social y moral al del arte. Esta evolución la relaciona estrechamente con los poetas decadentistas y simbolistas europeos, para quienes la literatura era ya –como antes para los románticos– un elemento de subversión. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine trataron de cambiar el mundo con su poesía. Y Gómez de la Serna, impulsado por esta juvenil rebeldía y por el deseo de libertad, con su desbordante actividad creativa, se lanza en busca de una imagen distinta del mundo capaz de romper con el obsoleto orden establecido”. Véase, Ana Martínez-Collado, *Una teoría personal del arte*, ob. cit., pág.14.

<sup>45</sup> María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000, pág. 409.

<sup>46</sup> *Diccionario Real Academia*, ed. digital.

<sup>47</sup> Guiseppe Scaraffia, *Diccionario del dandi*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2009.

<sup>48</sup> Ídem., págs. 10-15.

<sup>49</sup> Ídem., págs. 17-18.



Una de las características que los define es, como indica Estébanez Calderón, “el narcisismo (el dandi es indiferente hacia todo lo que no sea su vida, de la que tiene una alta estima)”.<sup>50</sup> Estos pocos rasgos, vistos hasta aquí, han ido acercándonos a la figura del dandi aunque Ramón no era considerado uno de ellos en el sentido estricto de la palabra, pero sí los admiró: desde Larra hasta Baudelaire entre otros recordados.

Nunca le dejaron de interesar, prueba de ello son las publicaciones realizadas ya sea de manera intacta al original o corregidas y revisadas, pero siempre utilizando el buen criterio: “No están improvisados estos juicios, pues están madurados a través de los años.”<sup>51</sup> En el “Prólogo” a –la biografía de su tía Carolina Coronado– confiesa:

Podría reposar más en cada figura, podría contar más confidencias pero lo peor de las biografías, como de los retratos pictóricos, es amanerarlos, agravarlos, dormirse en la suerte de pintar o evocar.<sup>52</sup>

James H. Hoddie advierte lo peculiar de estas primeras biografías:

El modo de abordar Ramón la obra y la vida de Nerval, Baudelaire, Remy de Gourmont, no deja lugar a dudas [...] de que para él biografiar a otro es a la vez autobiografiarse.<sup>53</sup>

Gaspar Gómez de la Serna apunta la fecha de 1918 como comienzo de la biografía en su vida literaria:

En 1918 como contraste a tanto vida segada por la guerra, abre Ramón vía a la serie de biografías que va a ir dando como prólogos a los *raros* editados según asesoramiento suyo, por Ruiz Castillo en Biblioteca Nueva, y traducidos algunos por su hermano Julio. El primero de todos en la *Exhumación de Oscar Wilde*, que aparece ornamentado con grabados, como prólogo de la traducción de El retrato de *Dorian Gray*. Después durante un par de años habían de seguir renaciendo de entre las manos de Ramón las vidas del Conde Villiers de l’Isle Adam [...] Poe, Verlaine, Baudelaire... Era la serie negra de sus antepasados literarios. [...] En estas anticipaciones prologares, algunas veces bocetos de otras casi biografías plenas, está ya

---

<sup>50</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2001, pág. 257. Para Estébanez Calderón “El dandi desea hacer de su vida una obra de arte. En este sentido es autor de su propia obra (la vida personal, conscientemente planeada y desarrollada) y actor de su propio drama en el gran espectáculo social que él monta para los demás, a través de sus gestos, su palabra bellamente elaborada, su vestido, etc., Ídem., pág. 257.

<sup>51</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XVII. Retratos completos. Retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 32.

<sup>52</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Mi tía Carolina coronado*, ob. cit., pág. 334.

<sup>53</sup> James H. Hoddie, *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Pliegos, 1999, pág. 15.

decidido lo que Ramón propone al enfrentarse con el conocimiento de una vida humana y cuál ha de ser el tratamiento literario a que va a someterlas.<sup>54</sup>

Primeros acercamientos a las biografías, sin embargo, como se ha dicho, no dejará de escribirlas; será en el exilio (con una perspectiva nueva) cuando algunos de estos textos los incluirá en volúmenes recopilatorios de Retratos (*Retratos contemporáneos*, *Nuevos retratos contemporáneos* y *Otros retratos*).

Se comenta constantemente cuáles fueron sus inicios, pero nos preguntamos pocas veces cuándo dejó de escribir este género. A partir del exilio comienza a sufrir una profunda tristeza y desesperanza. Está cansado y será en este periodo cuando se vea más obligado a escribir y a volver a editar las ya escritas en sus primeros años como escritor. En el prólogo a *Retratos contemporáneos* escribe:

Al acabar un conjunto de biografías sinceras la biografía está tan tranquila que tiene la tranquilidad de la muerte y da más ganas de irse con los que se fueron que con los que se quedaron, porque a aquellos se les ve libres de soportaciones, injusticias y pobreza.<sup>55</sup>

Ramón sufre una crisis vital, ha sufrido las consecuencias de la guerra, han muerto la mayor parte de sus amigos, además de tener que abandonar España. Su juventud hace décadas que se ha apagado y es ahora más consciente de ello. Se siente sólo, enfermo y tiene que soportar la soledad escribiendo encargos para editores que no siempre son generosos.<sup>56</sup>

Lamenta la indefensión que siente frente al editor: “El escritor es ese ser herido y penurioso que por su hambre y su amor a la gloria firmaría los más leoninos contratos.”<sup>57</sup> Aun así, no renunciará a escribir lo que le gustaba.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón*, Madrid, Taurus, 1963, págs. 99-100.

<sup>55</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVII. *Retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 41.

<sup>56</sup> Gómez de la Serna recuerda en *Automoribundia*: “La verdadera locura y el crimen del editor es querer burlar al escritor su modesto diez por ciento, y muchas veces por lograrlo equivoca sus cuentas, entra en la clandestinidad peor, convierte en cómplices a los que le rodean”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 517.

<sup>57</sup> Ídem., pág. 516.

<sup>58</sup> Gómez de la Serna escribe: “Vivo la independencia sin tacha, el sacrificio inacabable, todo para poder tener siempre la libre opinión la libre palabra debiéndoselo todo a la literatura personal, sin claudicación, pues escribo lo que quiero y sobre lo que quiero sin seudónimo ni anónimo”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVII, “Prólogo” *Retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 32.

Ha vivido de modo intenso, pero se arrepiente de mucho de lo que ha escrito incitado por la necesidad; si no lo hubiera creído necesario no habría redactado los textos.<sup>59</sup>

En ocasiones puntuales utilizará biografías para subsistir o sufragar gastos extras como le sucedió en 1933 cuando Luisita, su compañera sentimental, enferma gravemente y debe pagar los gastos ocasionados por la operación.<sup>60</sup> No se arrepentirá nunca de las extravagantes conferencias que, en muchas ocasiones, eran espectáculos circenses que le sirvieron en algún momento para afrontar la biografía:

Una vocación que no puede distraer con la obra propia –aunque no abandono la labor de creación por la biografía– viene desde mi debut en las letras frente al público, pues se realizó siendo estudiante de primeras letras, en un local de la Plaza Mayor de Madrid, para cultura de los bomberos, y en donde me inauguré con Ibsen, coincidiendo con Joyce a esta primera afición.<sup>61</sup>

De estos personajes no sólo leyó conferencias, también las publicó en forma de retrato o biografía:

El escritor acaba reconstruyendo clásicos, filósofos hasta periodistas, con una labor de desterrador a la que no puede negarse, porque si no desentierra se entierra a sí mismo en el hambre y la muerte.<sup>62</sup>

Sorprenden estas palabras si pensamos que fueron escritas cuando había finalizado su labor de biógrafo. Además, escribió de quien consideraba merecedor de ello (por una u otra razón) y, siempre, con su particular estilo:

Pudieron ser otros y no estos, bien lo sé yo, los biografiados; por el hecho es que son estos y no otros y que de este conjunto quiero que se desprenda una anchurosa cordialidad, un tono concienzudo de amistad al vivir el mismo tiempo, los mismos hechos históricos, el mismo figón de la calle recóndita.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Lo afirma en la vejez: “Lo malo es que mi obra no es lo yo hubiera querido escribir metiéndome más en los laberintos de la vida y acabar en los laberintos del cielo”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XIV. *Cartas a mí mismo*, ob. cit., pág. 674.

<sup>60</sup> “Para salir de gastos escribo la biografía de El Greco entre insomnios y premuerte” en *Automoribundia*, ob. cit., pág. 647.

<sup>61</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVII. “Prólogo”, *Retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 31.

<sup>62</sup> Ramón Gómez de las Serna, *O.C.*, XIV, *Cartas a mí mismo*, ob. cit., pag. 674.

<sup>63</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVII. “Prólogo” *Retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 33

Vivir el mismo tiempo caracteriza a buena parte de los biografiados, pero en ocasiones, les caracteriza la peculiaridad:

He preferido siempre en las biografías dejándome guiar por esa libertad de intención, a los seres singulares a los originales, a los que están nimbados por el desinterés, por la bohemia, por la pureza imposible, por la conducta llena de fidelidad, por la simpatía que emanan al haberse atrevido a ser los seres pintorescos y transeúntes de una época, dando romanticismo, novelería, galantería y gracia a sus calles.<sup>64</sup>

Escribe retratos de los que fueron, en su día, contemporáneos a él, y con los que tuvo contacto personal (la mayoría de las veces este contacto se limita a Pombo o a los esporádicos viajes). De los coetáneos dice:

Hay en estos retratos como en los otros, afectos y amistad. [...] He conocido a estos hombres y ellos me han conocido a mí y de esa conexión brota la contemporaneidad y su fe notarial.<sup>65</sup>

Similares palabras en el prólogo a *Retratos contemporáneos* (1941):

El hombre que se destaca entre los miles de millones de hombres que compartieron su tiempo merecen un trato lento y emocionado que revele lo que tuvo de pintoresco, sin dejar de revelar lo que tuvo de profundo al intentar decir algo nuevo sobre el enigma humano, logrando escribir su nombre en la oscura pizarra del anonimato.<sup>66</sup>

Desde el primer momento rechazó todo lo que representaba “lo viejo”. Con humor e ironía criticó a escritores y pensadores que consideraba “desfasados” y anclados en el pasado. Escribe de sus coetáneos palabras cariñosas cuando siente simpatía, y con crueldad si no acepta los preceptos estéticos del escritor, pintor, filósofo o político. Quería renovar y hacer cosas nuevas; ser libre y rechazar las ataduras de lo anterior. De modo optimista lo espera todo de la nueva literatura. Los primeros retratos fueron poetas franceses (Baudelaire, Verlaine...), leídos en la adolescencia y que le sirvieron como modelo de pensamiento y escritura; crearon ideas estéticas nuevas e innovadoras en una España que todavía estaba anclada en el pasado:

---

<sup>64</sup> Ídem., pág. 32.

<sup>65</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVII. “Prólogo”, *Nuevos retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 381.

<sup>66</sup> Ídem., pág. 382.

La vida del biografiado, la vida de uno mismo, acertando con sus principales coincidencias con ciertas sospechas que hasta uno no ha tenido a nadie, con una permitida arbitrariedad de suposiciones que es el permiso por añadidura, por ser nuestra propia vida la que en definitiva contamos.<sup>67</sup>

Proclama la estética libre, sin ataduras, sin orden ni dato alguno como si lo que se escribiese procediera del subconsciente, de lo más profundo del ser interior:

Después de esta sospecha de que las biografías son nuestras propias biografías, llegaríamos a más, realizar la biografía surrealista, es decir, la biografía sin dato alguno, la biografía equivocada, la biografía supuesta siguiendo esas arbitrarias sugerencias que brotan de lo leído del gran hombre de vida desconocida.<sup>68</sup>

Seguir estas ideas le resultaba fácil si conocía personalmente al biografiado, si recordaba anécdotas, guardaba correspondencia o tenía ideas claras de su personalidad; diferente es el caso de Lope, Quevedo, Goya o Velázquez, ya que Ramón siempre rehuyó de acumular datos farragosos y leer otras biografías pero, para escribir éstas, debió hacerlo así como crónicas de la época, obras propias del escritor o estudiar los cuadros del pintor para reunir datos y escoger las anécdotas que consideraba afines a sus ideas estéticas... De este modo lograba plasmarlo en las cuartillas en blanco:

En una biografía es importante la entonación y la moralidad del biografiado que ha de ser un literato suficientemente puro y que, además no alargue lo que no se debe de alargar, hasta hacer mentiroso lo verdadero.<sup>69</sup>

En *El concepto de la nueva literatura* (1909) proclama sinceridad a la hora de escribir. En 1944 en la “Advertencia preliminar” a la biografía de Lope dice: “Mi libro es Lope. Los demás son sobre Lope. [...] En mi biografía todo es verdadero, nada falso”<sup>70</sup> Más tarde, en 1945, en el prólogo a *Nuevos retratos contemporáneos* expresa:

---

<sup>67</sup> Ídem., pág. 37.

<sup>68</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVII. “Prólogo”, *Retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 39. Le importa poco los datos cronológicos. Le gusta la anécdota, lo insignificante. Ramón escribe con su propio estilo: “Mis biografías son unas biografías particulares. Me detengo en lo que creo esencial y pasa de largo lo que es sólo arrendojo y embrollo, que enturbia la pujanza del retrato. [...] En las biografías vale el soplo, el empujón, el cerrar los ojos y reabrirlos de súbito, los momentos destacados, las ráfagas”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XIX. *Biografías de escritores*. “Prólogo”, *Quevedo*, ob. cit., pág. 969.

<sup>69</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XIX. *Biografías de escritores*. “Prólogo”, *Valle-Inclán*, ob. cit., pág. 465.

<sup>70</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVIII. *Biografías de pintores*. *Goya*, ob. cit., pág. 663.

Yo lo que más procuro trasparecer en mis biografías es lo verídico, solazador y dramático que es el vivir literario. Yo aplico a mis retratos ni ningún odio, ni ninguna envidia, ni ninguna poética y mi deseo de acertar con la verdad que queda flotando sobre las cosas y los acontecimientos.<sup>71</sup>

Una década después, en 1956, escribe en *Cartas a mí mismo*, y todavía piensa lo mismo justificándolo:

Claro que meto historia propia, ayes propios, matices y vericuetos propios en esas biografías; pero siempre es “de otro” de quien trato y, además, a conciencia, porque mi empeño es no mentir: es que si algún día me encuentro con el biografiado –alguna vez todos nos hemos de encontrar– no me reclame la verdad que no dije y me desafíe por las mentiras que llegué a decir.<sup>72</sup>

A la par de la sinceridad en todo dato expuesto, proclama renovación y originalidad, pues lo exigen los lectores:

Al esbozar cualquier conato de estudio biográfico nos damos cuenta de que el público quiere renovación, puntos de vista nuevos, y que el rebiografiado tenga el sello del día de hoy en la revisión de su vida de hace un siglo. El público quiere esa mezcla de las almas antiguas con las almas contemporáneas, cada medio siglo habrá una revisión de biografías.<sup>73</sup>

Similar punto de vista leemos en el prólogo a *Retratos contemporáneos* (1941):

Es para hacer más contemporáneos a los grandes hombres que más vuelven a interesar en otra época, hay que dotarlos de aire de ese tiempo, de estilo de ese tiempo, y tiene que ser contemporáneo nuestro su nuevo biógrafo. Eso hará, en una sucesión de biografías interminables, que a través de los siglos, cada cincuenta años, se repitan las principales biografías.<sup>74</sup>

Resulta curioso que casi cincuenta años después de los primeros textos en *Prometeo*, se decidiera a escribir su autobiografía que llevaba años anunciando:

---

<sup>71</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVII. *Retratos completos*. “Prólogo” *Retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 381.

<sup>72</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XIV. *Retratos autobiográficos, II. Cartas a mí mismo*, ob. cit., pág. 674.

<sup>73</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XIX. *Biografías de escritores*. “Prólogo”, *Edgar A. Poe*, ob. cit., pág. 809.

<sup>74</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVII. *Retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 36.

Ahora, y si el nefandismo de los hombres prospera, después de acabar todas las biografías que me restan escribiré mi autobiografía, que voy realizando en secreto y que será sincera como nada y llegará a pormenores de espanto, dimitiendo después como biógrafo, pues es esa diferencia con los nuevos contemporáneos quizá signifique que ha llegado mi hora como producto bioquímico hecho de sustancias que ya no se llevan.<sup>75</sup>

Se ha comentado que, la barrera entre la biografía y la autobiografía, en ocasiones, no se encuentra clara, razón última por la que muchos de los textos se entremezclan datos resultando, a veces, poco clara la frontera entre lo que concierne al biógrafo o al biografiado:

Quando se biografía a sí mismo (se “autobiografía”), aplica, de cierto modo, la misma técnica narrativa que al hablar de los demás. Novela su vida como lo hizo con la de sus modelos en las biografías.<sup>76</sup>

Obras como *Pombo* (1918) y *La Sagrada Cripta de Pombo* (1924) son consideradas “verdaderos documentos sobre la última época de vida bohemia de los cafés y de las tertulias literarias”.<sup>77</sup> En ambos libros

Desfilan los más prestigiosos artistas de la época, españoles en su mayoría, pero también procedentes de otros países europeos y americanos. Pero Pombo no sólo fue un lugar poblado por los vanguardistas, sino que por el deambularon también un gato, monjas, parejas enamoradas, personas extraviadas, locos de pueblo e incluso algunos fantasmas como los de Goya y Fíguro.<sup>78</sup>

Obras de difícil clasificación<sup>79</sup> en las que se entremezclan la biografía y la autobiografía. En ambas predominan los textos en que se describe así mismo como

---

<sup>75</sup> Ídem., pág. 34.

Jacqueline Heuer encuentra intenciones distintas en cada uno de los textos: “Vacilan entre el simple signo de reconocimiento y el profundo y sincero homenaje. Algunos fueron posiblemente escritas para “ajustar cuentas” (casos de Baroja, Cansinos-Assens, Benavente). Otras, en cambio, le sirven de pretexto para exponer sus teorías; asistimos entonces a un desdoblamiento del biógrafo en verdadero crítico, sea literario, sea de pintura [...] quedan, por último, las redactadas un poco con desgana, por compromiso y necesidad económica”. Véase, Jacqueline Heuer, ob. cit., pág 135.

<sup>76</sup> Ídem., pág. 141.

<sup>77</sup> Ídem., pág. 142.

<sup>78</sup> Ídem., pag. 143.

<sup>79</sup> Jacqueline Heuer, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, ob. cit., pág.154, acepta la descoordinación de los críticos a la hora de clasificarlas, y dice: “se da en ellas una mezcla de peculiar documento costumbrista, de libro de memorias y de antología de siluetas.

animador de tertulia y eje central del café; destacará la anécdota como eje principal de la personalidad del retratado.

Escribió textos de índole diversa en donde mezclaba autobiografía, más o menos confusa, con fragmentos dispersos de difícil clasificación. En 1924 escribe *Mi autobiografía*: hablará de su oficio de periodista, conferenciante y escritor. También relatará algunas de sus excentricidades, como las de escribir con tinta roja o ponerse un monóculo sin cristal. No se olvidará de la descripción del despacho ubicado –por aquel entonces– en la calle Velázquez.<sup>80</sup>

*Automoribundia* aparecerá en 1948 como texto biográfico:

Revela datos biográficos y detalles sobre la vida del autor y, a su vez, nos aporta las reflexiones del hombre de letras que fue acerca de su propia práctica literaria, sobre el fondo de un periodo tan rico y culturalmente. [...] La obra se presenta, además [...] como la biografía de toda una época.<sup>81</sup>

Texto híbrido, desconcertante, espontáneo, no por ello arbitrario; resultará ser “un texto difícilmente clasificable dentro de la gran familia de la autobiografía”.<sup>82</sup> Heuer profundiza en esta afirmación: “Si bien el autor-narrador insiste en caracterizar su obra de autobiografía, el porcentaje de ficción nos permite afirmar que *Automoribundia* es una biografía novelada”.<sup>83</sup> Con respecto a la estructura, Heuer la compara con la técnica de la pintura cubista, es decir, “en vez de reconstruir su vida, la deconstruye.”<sup>84</sup> Reflexiones acerca del arte nuevo, la política, la creación artística, crónicas periodísticas, relatos de viajes, anécdotas, descripciones de objetos... Escritura greguerística, dolor, amor, tristeza, pena, humor, fluyen a lo largo de toda la narración. La estructura refleja el concepto de vida que tenía Ramón.

---

<sup>80</sup> Para Heuer: “La estructura del texto se revelará anunciadora de lo que será, veinticuatro años más tarde *Automoribundia*. [...] La ausencia de un relato progresivo en la estructura, la integración de capítulos autónomos, refuerzan la noción de una temporalidad estancada; predomina, así, el orden temático sobre el cronológico. La organización textual refleja lo que Ramón entendía por una (auto)biografía: una selección de sensaciones y anécdotas reveladoras de una existencia fijada bajo su pluma”. Véase, Jacqueline Heuer, ob. cit., pág. 167.

<sup>81</sup> Ídem., pág. 174.

<sup>82</sup> Ídem., pág. 175.

<sup>83</sup> Jacqueline Heuer, ob. cit., pág. 181.

<sup>84</sup> Ídem., pág. 184.



Abundan las opiniones con respecto al estilo ramoniano. Gonzalo Torrente Ballester opinaba que “toda biografía ramoniana es una greguería amplificada”<sup>85</sup>, en realidad, toda la obra de Ramón es **greguería**, porque convive con el **humor** en su particular modo de ver la vida y de crear arte. Jaime Más Ferrer considera que toda la obra de Ramón “ensayo, teatro, periodismo, biografía, etc., tiene como eje y centro de indagación en la realidad a la greguería.”<sup>86</sup>

Mediante la combinación de recursos estilísticos (metáforas, paradojas, creaciones léxicas, invenciones, etc.) así como el uso de técnica del collage,<sup>87</sup> le sirvieron para desarrollar los retratos y las biografías. En algunas ocasiones insertará fragmentos o retazos de textos ajenos, pero escribe la fuente. Estos fragmentos los engarza consiguiendo, de este modo, un texto unitario, lleno de vida y arte, pues la biografía en Ramón es una “obra de arte” como los son en la mayoría de las ocasiones la obra de sus retratados.

El humor le sirve para recrear personajes y actualizar escenas; indagar por la personalidad del biografiado le es útil para rastrear en la suya, enriqueciéndose, ambas intimidades. La ideología, la visión del mundo y del arte se superponen en una sola alma.

Desde el primer escrito adolescente hasta el último encontramos humor:

El humor tiene por suya la máxima de que la vida es una cosa tan seria que hay que tomarla en broma. Por eso, el exceso de tristeza llega a reír revelándose así que la superación del dolor es la risa.<sup>88</sup>

En varias ocasiones confiesa la importancia del humorismo, pues inundaba la vida dominando todos los estilos. Será la actitud más certera para sobrellevar la vida: “Casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, una actitud frente a la vida.”<sup>89</sup> Se consideraba humorista por naturaleza divina: “Ningún humorista

---

<sup>85</sup>Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la Literatura Española Contemporánea, I*, Madrid, Guadarrama, 1961, pág. 280.

<sup>86</sup> Jaime Más Ferrer, *Antonio Espina: del Modernismo a la vanguardia*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura, 2001, pág. 92.

<sup>87</sup> Juan Manuel Bonet, “Retrato de Ramón en sus retratos”, en Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XVII, Retratos completos*, ob. cit., pág. 11.

<sup>88</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 741.

<sup>89</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Gravedad e importancia del humorismo (1930)” en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte. Ramón Gómez de la*

ha practicado el humorismo: se ha practicado a sí mismo, y así ha resultado el humorismo verdadero”.<sup>90</sup> No extrañaba que considerase a los escritores humoristas los más grandes y verdaderos,

y téngase por los más grandes escritos no los que se reputan por tales, sino los que son leídos, los que vibran en el presente, los que pueden vivir la inquietud de nuestros días.<sup>91</sup>

Humor como salvador del hombre, juego directamente relacionado con los movimientos de vanguardia;<sup>92</sup> visto como actitud disparatada, y función vital de la vida. Así, la literatura estará unida a la vida y al humor. Confiesa que este humor que le invade nació de dos contrarios: “lo antiguo y lo nuevo”. Junto al humor, encontramos la greguería que, él mismo definió como humor + metáfora.

Imágenes, símiles atrevidos, metáforas... caracterizan el lenguaje de Ramón:

Su prosa está llena de imágenes; nos sorprende a cada paso con metáforas y símiles atrevidos. [...] El lenguaje literario del autor madrileño se caracteriza por su extraordinaria prodigalidad y por el permanente alarde del virtuosismo. [...] En sus escritos, sea cual sea el género al que pertenezcan, dedica párrafos enteros a establecer curiosas asociaciones que entran de lleno en el terreno de la greguería. [...] Otras veces es un breve chispazo, una ráfaga de humor. [...] Cuando describe alguna persona o un objeto, siempre va más allá del puro retrato fotográfico. [...] Es, en definitiva, un lenguaje lleno de imaginación, no desgastado por las convenciones literarias, que se aleja de los caminos trillados para ofrecernos matices más originales y sugerentes.<sup>93</sup>

---

Serna, ob. cit., pág. 205. También en R. Buckley y J. Crispin, *Las vanguardias españolas (1925-1935)*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pág. 270.

Dos décadas más tarde ya en el exilio dice: “El humorista tiene por suya la máxima de que la vida es una cosa tan seria que hay que tomarla en broma. Por eso, el exceso de tristeza llega a reír revelándose así que la superación del dolor es la risa”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 741.

<sup>90</sup> Ramón Gómez de la Serna “Gravedad e importancia del humorismo (1930)”, art. cit., pág. 741.

<sup>91</sup> Ana Martínez-Collado (ed.) *Una teoría personal del arte*, ob. cit., pág. 208.

<sup>92</sup> Para Utrera será el humor y los juegos verbales lo característico de Ramón: “Es el humor lo que salva al hombre, Ramón juega con las ideas y las palabras. [...] Ramón se defendía con la risa trágica a veces, pero risa al fin y al cabo, de las crueldades de la vida. [...] su escritura lúdica y su pasión por el juego lo relaciona directamente con los movimientos de vanguardia, parece que el humorismo fue el propio “ismo” de Ramón, es un eficaz instrumento de indagación en el sentido de la realidad y del arte y presupone una nueva mirada”. Véase, M<sup>a</sup> Teresa Ortega Vázquez, “Vida y muerte en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna”, *Cuadernos del Lazarillo*, 25, Suplemento, jul-dic., 2003, pág. 95.

<sup>93</sup> Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, “Ramón Gómez de la Serna”, en *Manual de literatura española, X. Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, Pamplona, Cenlit Ediciones, 1991, págs. 235-277.

Los juegos irónicos, el sarcasmo, lo paródico del lenguaje, no lo inventó Ramón. En literatura y pintura se conoce desde tiempos inmemoriales. Si bien, Ramón adquiere muchos más conocimientos del humor y la ironía utilizados con gran maestría por Gracián, Quevedo, Goya, Larra o, coetáneo a él, Valle-Inclán. Iremos poco a poco conociendo hasta qué punto le influyeron a la hora de juzgar y ver la vida y, en último término, escribirla.

Gómez de la Serna juega con el hecho de que toda representación artística es siempre interpretación de la realidad y, en consecuencia, ficción. De este modo, retratar era dar forma a un modelo y, caricaturizar sería dar forma y entidad deformada a ese modelo. En el momento en que el retrato deja de ser re-trato y pasa a ser caricatura, dejamos de ver la interpretación real del artista,<sup>94</sup> del creador, que ha querido representar su imaginación por medio de una nueva realidad: la del artista que recrea. No quiere decir que no sea real, pues para el creador lo es. El espectador juega con desventaja al juego del artista porque sólo tiene lo que él “re-presenta”: su punto de vista.

Una nueva actitud ante la vida se proyecta delante de él. En el siglo XVII, Quevedo para denunciar la decadencia de España, la falta de valores sociales, utilizó un lenguaje ideológico a base de imágenes, encubrimientos y desfiguraciones. Goya, retrata en los aguafuertes toda la crueldad y los males de España. Lo mismo hace Valle con la pluma: encubre por medio del lenguaje todas las injusticias de España y de la sociedad todavía cerrada a los nuevos aires europeos. Gómez de la Serna, pionero en espíritu y actitud, rompe las formas realistas, “cosifica” al mundo, fragmenta realidades y vive en armonía con su espíritu creador. Todo lo revive porque esa es la misión del artista creador.<sup>95</sup>

Para Jarnés, el artista lleva delante un gran **espejo** donde va pintando la realidad, recordada, seleccionada y ordenada a su gusto. Sólo una visión interior de su persona le permite acceder a su realidad:

---

<sup>94</sup> Artista en el sentido amplio de las artes: arte pictórico y literario, porque Ramón se sirve de las técnicas pictóricas para crear textos escritos, de hecho, a lo largo de su vida también creó caricaturas pictóricas.

<sup>95</sup> Benjamín Jarnés, a este respecto comentó: “Los años, las emociones más diversas, las anécdotas más triviales, los seres vivos de más insignificante apariencia que va dejando atrás al artista, nunca se desprenden de él: una cadena de invisibles eslabones liga su vida de hoy con todas las vidas anteriores. Cuando el hombre mira tras sí, apenas ve nada, pero el hombre-artista proyecta sobre la oscura caravana un reflector potente –evocación o intuición– y comienza a hervir el cortejo, a crecer una silueta, a emerger un encantador perfil”. Véase, Benjamín Jarnés, “Nota preliminar”, *Teoría de Zumbel*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pág. 61.

Si el artista es vehemente, no vuelve la cabeza, prefiere avanzar. Pero siempre lleva delante un gran espejo donde se va pintando, viva, hirviendo toda la caravana. Y a todas sus nuevas aventuras se mezcla un poco de ayer, remozado, juvenil. El espejo puede enfocar hacia fuera y hacia adentro del artista; hacia la vida total y hacia la vida singular. En el primer caso, ganará la historia general del hombre, y en el segundo, ganará la monografía de un espíritu.<sup>96</sup>

Siempre prestó atención a los espejos por lo que tenían de duplicidad de la realidad (lo mismo sucede con la pintura y la fotografía, más tarde, el cine).<sup>97</sup> Los espejos adquieren esa cualidad misteriosa que une el pasado con el presente. En ocasiones, este motivo “mágico” aparece obsesivamente. En *Automoribundia* recuerda cuando a su hermana le cambian el marco del viejo espejo:

Mi padre, para revelar que mi hermana huérfana de madre había pasado a ser señorita, le había renovado el gabinete y había hecho lo que más me desconcertada, variar el marco del espejo del otro siglo por un marco modernista, estrecho, como fina rama de laurel que se ceñía al medio punto de cristal alunado.

El espejo se había sometido y presentaba [...] un aspecto nuevo, como recogiendo otros tiempos.

Pero el marco dorado y rimbombante [...] había sido sacrificado.

Me parecía mentira que se pudiese tener aquella actitud hipócrita, de falsa juventud, que tenía la luna enmarcada de nuevo.<sup>98</sup>

Del conjunto de pantomimas y danzas, escribió una pantomima en relación con este tema, el de los espejos. *Los dos espejos* es un texto de la época de *Prometeo* donde El Espejo aparece como personaje junto a *El Trágico* y *La Iluminada*. De esta manera, será el personaje privilegiado puesto que podía conocer las interioridades de los que se miraban en él.

En *Morbideces* (1908) se aprecia el gusto por la metáfora de los espejos. A este respecto Ioana Zlotescu afirma:

---

<sup>96</sup> Ídem., pág. 61.

<sup>97</sup> María Soledad Fernández Utrera con respecto a los espejos dice: “En las teorías realistas, la representación de la naturaleza se expresa a través de la imagen “stendhaliana” del espejo que se pasea a lo largo del camino. En esta imagen, el espacio es el temperamento del autor, un punto fijo, y la imagen reflejada en el espejo es la reproducción fiel de la realidad externa. En las teorías subjetivistas, la imagen que expresa la visión interna de la realidad será de nuevo la del espejo, pero en esta ocasión el espejo reflejará la realidad de forma indirecta o quebrada.” Véase, M<sup>a</sup> Soledad Fernández Utrera, *Visiones de estereoscopio (Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española)*, Chapel Hill. The University of North Carolina, New York, 2001, pág. 15

<sup>98</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 257.

El autor juega varias veces por su fascinación por el espejo, metáfora espacial, opuesta a una estructura narrativa temporal, y por lo tanto, infinita. Su texto, espejo del macrocosmos, es a la vez espejo suyo, y él mismo, en su imagen exterior es espejo del mundo que le rodea. [...] Los futuros personajes de sus “novelas de la nebulosa” serán cada vez menos espejos del macrocosmos social, sino todo lo contrario, espejos de sí mismos, alter ego de Ramón.<sup>99</sup>

En *El Rastro* (1915) dedica un capítulo a los espejos:

Hay espejos en muchos rincones del Rastro, en todos. De esta efusión de los espejos quizá proceda en gran parte el efecto vagoroso, amplio, dilatado en otros espacios que secretamente nos sorprende aquí. [...] Se siente una rara efusión ante estos espejos, un vértigo extraño. La efusión y el vértigo de nuestra vida que se va yendo en un espacio tan imaginario.<sup>100</sup>

En *Gollerías* (1926) aparece “El telón de espejo”, breve texto donde juega con la duplicidad:

Aquel empresario inventó el telón de espejo, maravilloso telón que cubría el escenario de un espejo suntuoso, clarividente, en que se repetía toda la sala, contemplándose los espectadores como si fuesen actores de escena. [...] Aquel espejo se fue contaminado de instinto teatral, de suspicacia profundizadora y los espectadores comenzaron a notar lo personajes de comedia que eran, ridículos, grotescos, deleznable.<sup>101</sup>

Otro ejemplo se encuentra en *Variaciones* (1922) donde en “Los espejos grotescos” apunta:

Cuando alguien visita por primera vez Madrid, se le lleva a la calle del Gato y se le pone unos instantes frente a los espejos grotescos que hay allí. [...] La humanidad se ve grotesca, divertida, absurda y todos se encuentran mejorados cuando se miran de nuevo en el espejo normal. [...] Frente a ese espejo que nos singulariza y nos deforma, sentimos unas prontas ansias de volver sobre nosotros mismos, de devolvernos la verdadera visión de nuestra figura. [...] No solamente frente a esos espejos está la deformación óptica de la vista. Muchas veces es en la vida misma donde se verifica la deformación. Tenemos amigos que son el trasunto de la imagen en uno de esos espejos.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Ioana Zlotescu, “Morbideces, autorretrato de Ramón Gómez de la Serna”, en *L'autobiographie en Espagne*, Provence, Universidad de Provence, 1982, pág.163.

<sup>100</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, págs. 260-261.

<sup>101</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Gollerías* (1926) en *O.C., VII. Ramonismo, V.*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2001, pág. 587.

<sup>102</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Variaciones*, en *O.C., V. Ramonismo III*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, págs. 619-622.

Goya, en una serie de dibujos, “El espejo mágico” fechados en torno a 1797-1799, juega con la naturaleza psíquica de los personajes que se colocan delante del espejo. El artista sitúa de manera especial los espejos, ya que, todos ellos formaban pantallas de proyección.<sup>103</sup> Es difícil saber qué tradición buscó para crear esta colección de dibujos.

Los espejos van rompiéndose, desapareciendo conforme van muriendo los que se reflejaron en ellos. Llega un momento en que se rompen todos los espejos porque se han muerto todos los que nos rodearon. A través de los otros nos conocemos a nosotros mismos; cuando se han roto todos los espejos se rompe nuestro propio reflejo.

Giuseppe Scaraffia en *Diccionario del dandi* nos habla del espejo y de la importancia que tuvieron para los artistas etiquetados como “dandis”:

El espejo frente al cual el dandi vive simbólicamente es el de su conciencia y de la conciencia que tiene de su función en la sociedad. En el reflejo del cristal, intenta verificar su fidelidad a sí mismo, la coincidencia entre el ser para los demás y el ser para sí mismo. La prioridad del espejo respecto a la mirada de quien pasa significa que el dandi quiere ser antes para sí que para los demás, en cuanto sabe que éste es el único modo de ser realmente para los demás. [...] Él sabe que el verdadero espejo se constituye sólo en la negación de lo real, en la traición que en él opera, provocando su reconocimiento en la diferencia.<sup>104</sup>

Valle-Inclán utiliza los espejos cóncavos como fuente de deformación, y los concretos espejos del callejón del Gato, como recurso para explicar esa deformación:

Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato, los héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos dan el esperpento. [...] Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas (Esc. XII).<sup>105</sup>

Lo que interesa a Valle es la visión deformadora que devuelven tales espejos. El espejo es el resultado intelectual de una visión interior del artista.<sup>106</sup> A Gómez de la

---

<sup>103</sup> Víctor I. Stoichita y Anna María Coderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999, pág. 74.

<sup>104</sup> Giuseppe Scaraffia, *Diccionario del dandi*, ob. cit., págs. 133-134.

<sup>105</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Madrid, Austral, 1997, pág. 162.

<sup>106</sup> Alonso Zamora Vicente, “Introducción” en Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, ob. cit., Constata la vigencia del espejo como motivo folclórico, todavía vivo en narraciones e historias de valor tradicional y la posibilidad de que Valle-Inclán pudiera utilizarlas e interpretarlas.

Serna le gustaron siempre por su fuerte simbolismo con la vida, el erotismo y la muerte.<sup>107</sup>

La utilización de los espejos como juego literario también está presente en *El Quijote*. Cervantes se sirve de ello al ocultar la identidad del bachiller Sansón Carrasco bajo el nombre de “El Caballero de los Espejos.”<sup>108</sup> En la aventura que le sucede con este “bravo Caballero de los Espejos,” don Quijote, conversa con Sancho Panza:

–Así es verdad –replicó don Quijote–, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia [...], porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes.<sup>109</sup>

A Ramón le interesaron los espejos que reflejaban lo grotesco de la sociedad madrileña. Le fascinaba el espacio urbano y, en especial, Madrid como espacio moderno. La **ciudad** grande, símbolo de modernidad y progreso, se convierte en materia de trabajo. La ciudad es considerada fusión de tiempos pasados (casas viejas) y modernidad (edificios modernos); observada, estudiada, penetrada, espiada y descrita por Ramón desde múltiples perspectivas: Madrid, París, Buenos Aires son espacios en los que vivió, trabajó, disfrutó y sufrió: “Necesita la ciudad para sobrevivir, crear e inspirarse; el campo, por su parte, lo aburre por su carácter repetitivo”.<sup>110</sup>

Eugenio Suárez-Galbán encuentra en esos viajes una “necesidad” psicológica del escritor:

El cosmopolitismo de Ramón, esos viajes a París, Londres, Berlín, etc., responden también, pues, a una necesidad psicológica en él de encontrar refugio, refugio de la historia en concreto, y refugio de la vida adulta en

---

<sup>107</sup> Hubo una época en que en el techo colocó unas bolas de cristal: “En mi techo resplandecen colgadas esas bolas de cristal –verdes, azules, rojas, moradas, doradas, plateadas–, mundos enjutos, lacrimatorios, peceras de uno mismo y de sus objetos, espejos cementuales en que se refleja uno y toda la habitación como enterrados ya”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 295.

En otra biografía, escribe: “Yo he convivido en mi cobijo íntimo con espejos y bolas de espejos de esa calaña y he meditado ante ellos cómo la vida se vuelve más tolerable gracias a esa deformación y gracias al comprendernos grotescos y escuerzales, consintiéndonos mayor humanidad lejos de la ridícula y aburrida vanidad”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Valle-Inclán*, ed. cit., pág. 595.

<sup>108</sup> Benjamín Jarnés utiliza este nombre para titular el primer capítulo de la novela *Teoría de Zumbel*.

<sup>109</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE, 2004, pág. 631.

<sup>110</sup> Jacqueline Heuer, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, ob. cit., pág. 201.

general. [...] Ramón decide abandonar el escenario histórico del Viejo por el Nuevo Mundo.<sup>111</sup>

Es en el **espacio urbano** –Madrid–, lugar idóneo para utilizar la imagen del espejo como deformador de la realidad. Espacio físico y social. Utilizará las imágenes perfectas para insertar al biografiado en el ambiente urbano creando sensación de realidad histórica, si bien, la mayoría de los biografiados se sienten marginados por la urbe. Madrid es la ciudad que mejor describe. Elemento recurrente de toda la obra, pues de alguna manera aparecerá en las biografías: ya sean las calles, incursiones políticas o sociales. De este modo, conocemos el Madrid en tiempos de Quevedo y Lope; o el Madrid de Goya, así como el contemporáneo que vivió Ramón representado, entre otras, en las biografías de Azorín, Valle-Inclán, Solana... Pero, no sólo de Madrid se compone el espacio urbano ya que, como le sucediera a Ramón, sus biografiados viajaron a diversas ciudades europeas y americanas (Buenos Aires, México, París, Lisboa, Nápoles...).

En *Morbideces* habla del medio, concretamente, Madrid:

El medio sugiere alrededor de mi silueta estable, una segunda silueta que podría representar por una línea de puntos evocadora de la vibraciones de mi sensibilidad y de mi vida. [...] La ciudad [...] entenebrece y recarga la vida. [...] La ciudad explica muchas cosas difíciles. [...] Y voy a hablar de Madrid. [...] En la capital existe, ante todo, animándola con su chocarrería y su tumulto, un algo indistinto, abigarrado y proteico, formado por la costumbre y las gentes.<sup>112</sup>

El Madrid que vivió lo retrata en casi todas sus novelas; aprovechará las biografías de –entre otros–, Velázquez, Goya, Lope o Quevedo para realizar un retrato de otra época. Deambulará por las calles, retratará la sociedad y política para confirmar la incompreensión social ante el nuevo arte y literatura. En diversos retratos tiene palabras para la metrópoli moderna. A lo largo de su vida, viaja por ciudades europeas y americanas destacando París, Lisboa, Nápoles, Florencia o sus años de exilio en Buenos Aires, pero la ciudad que amará incondicionalmente será Madrid. En el libro escrito desde el exilio, *Nostalgias de Madrid*, escribe:

---

<sup>111</sup> Eugenio Suárez-Galbán Guerra, “Hacia Ramón a través de Torres Villarroel”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, agosto, 1984, pág. 72.

<sup>112</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces*, en *O.C., I, Prometeo. Escritos de juventud*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 489-490.



Sus viajes son generalmente una “huída”, nunca de la ciudad en sí y de sus anónimos habitantes, sino del ambiente sofocante de cierto Madrid poblado por gentes poco comprensibles con la literatura y el arte diferente, en cierta medida, a Ramón le agobia la incomprensión de algunos hacia su literatura. Le gustaba París para sus escapadas temporales pero, en 1915 se decide por Portugal. Será en este viaje donde descubrirá Lisboa.<sup>113</sup>

En *Morbideces* (1908) y en *El libro mudo* (1911) se aprecia gran admiración por el espacio circundante. En *Pombo* y *La sagrada Cripta de Pombo* retrata el Madrid en el que vivió: sus calles y cafés; se comienza a vislumbrar la modernidad en pequeños objetos mecánicos, pero no en las gentes que pasean por las mismas calles que son por las que transitaban Goya, Lope, Cervantes o Quevedo. Cuando desde el exilio vuelve a España, Ramón decepcionado escribe:

Empujado por la fuerza [...] de esa nostalgia, hace cinco años hice mi último viaje comprobatorio a mi Madrid y me di cuenta que era más Madrid que nunca, más el Madrid castizo que cuando yo nací.<sup>114</sup>

En 1949 escribe *Las tres gracias*, novela que en el “Preludio” la llamó “novela de Madrid desde su punto de vista supremo: invierno.”<sup>115</sup> Da las claves de sus sentimientos:

Para mí –madrileño de origen– Madrid es lo ingrátido, lo delicado, lo que tiene de afluencia conllevable de lo subconsciente, lo distraído que está de acontecimientos y ambiciones.<sup>116</sup>

Su visión de Madrid cambia de las primeras novelas a las últimas. En el “Preludio” a *Las tres gracias* (1949) leemos:

En mis dos novelas largas más madrileñas, en *La Nardo* y en *La viuda blanca y negra*, está el Madrid verbenero y sofocante, el Madrid de las charangas, las cadenetas y los coches desgualdrados. [...] Es preferible no

---

<sup>113</sup> En *Pombo* ya lo dice pero, destaco de *Automoribundia*: “Ante ese ambiente turbio y alevoso del Madrid de los ramplones, pienso en nuevos viajes de huída. Es el año 1915. París está imposible en ese primer año de la contienda y eso me hace descubrir Portugal. [...] Allí encontré sol y aire de últimos de siglo, un lado del mundo rezagado y cordial, lejos de todo, lejos de Europa y lejos de América.” Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 371.

<sup>114</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Nostalgias de Madrid*, en *O.C.*, XV, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1998, pág. 749.

<sup>115</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XIV. *Novelismo VI. Escritos autobiográficos, II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2003, pág. 287.

<sup>116</sup> Ídem., pág. 288.

escribir una novela de Madrid a hacerla chabacana, repetidora, con los mismos ratimagos de siempre. [...] En esta novela [...] está la ráfaga de la ciudad más serenamente almada que he conocido entre todas las que visité o en las que viví largo tiempo; la más profundamente clara, como si en su regato de espejos se adunasen todos los reflejos de los siglos y su existencia desinteresada.<sup>117</sup>

Desde 1936 hasta su muerte en 1963 hizo ese primer y último viaje a Madrid; le resultó decepcionante. Ha perdido ese espacio vital donde se sentía bien. De la capital solía huir breves temporadas, pero siempre volvía nostálgico a pasear por sus calles. La importancia que tiene es quizá la razón para que aparezca en sus novelas, retratos y biografías. Madrid es para él la única ciudad del mundo que le ha servido para dar origen a un nuevo subgénero literario: “el madrileñismo.”<sup>118</sup> El espacio urbano se convierte, de este modo, en vital para el biografiado como lo fue para el biógrafo: en la biografía de Goya encontramos el Madrid goyesco retratado espléndidamente; del mismo modo Valle-Inclán con los esperpentos retratará parte de la sociedad del siglo XX.

En la España de principios de siglo, Madrid puede considerarse un *locus* de la modernidad. De ahí que se considere normal la “acogida eufórica del mundo urbano por escritores como Jarnés o Salinas.”<sup>119</sup> Madrid era para Azaña y otros intelectuales, como Valle-Inclán, una construcción simbólica de la modernidad, o del atraso (según se vea) de España. En este sentido, la ciudad encierra un sentido temporal pero desde dos perspectivas: por un lado, encontramos en el espacio los monumentos de piedra del pasado con vigencia en la actualidad; pero por otro, tenemos el recuerdo de otra ciudad que fue en su momento y que desapareció con los edificios.

De los muchos autorretratos de Goya, hay uno que llama la atención por lo simbólico. Se trata de un autorretrato fechado hacia 1795-1797 donde lo encontramos de frente con una extraña mirada fija y fría, como si estuviera perdida en el espacio. El cabello aparece alborotado con una simétrica raya en medio; también aparece –aunque sea raro en sus autorretratos– con una barba que prácticamente le rodea y no deja

---

<sup>117</sup> Ídem., pág. 288.

<sup>118</sup> Luis Carandell, “Prólogo” *La ciudad (1919-1956)*, en Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XV, ob. cit., pág. 34.

<sup>119</sup> Dru Dougherty, *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 2003.

distinguir rasgos. Víctor I. Stoichita y Anna María Corderch ven una única solución posible:

Creemos que se trata de un ensayo de auto-fisiognomía animal en el que Goya se imagina (o se ve introspectivamente, como en un espejo imaginario y mágico) con rasgos de un león. [...] El hombre-león es fuerte, dominante, majestuoso como el rey de los animales.<sup>120</sup>

En Ramón encontramos como principio capital del arte “la visión plástica de la realidad”<sup>121</sup> así con su acronismo “ya que el tiempo casi nunca es un factor clave en la composición de sus obras.”<sup>122</sup> En las biografías y retratos se refleja muy bien cuando vemos que la mayoría de los retratos prescinden de datos cronológicos, sin embargo, en algunas ocasiones los encontramos pero son mínimos y con la simple función de credibilidad. Generalmente las fechas que en las biografías nunca faltan son las del nacimiento y la muerte para poder situar al biografiado en el tiempo en que vivió.

Ramón pasea de la mano de sus biografiados por las calles de Madrid. Las recrea y se las imagina en el contexto de la época formando su propio criterio a través de los ojos del artista; en realidad, se fijará en las obras tanto literarias como pictóricas. Esa es su más cercana documentación, pues son pocas las ocasiones en que forma parte de la personalidad del artista.

Si nos adentramos en los textos, Madrid es una ciudad física que se puede sentir al pasear por sus calles, sin embargo, es el otro Madrid, el que representa el puritanismo, lo clerical, lo estancado y arraigado en el pasado (en términos más amplios, se podría decir que representa a España en su conjunto) lo que no le agrada.<sup>123</sup> A Ramón no le asfixia la ciudad sino sus gentes.

---

<sup>120</sup> Víctor I. Stoichita y Anna María Corderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, ob. cit., pág. 79.

<sup>121</sup> Antonio del Rey Briones, “Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna”, en Javier Pérez Bazo (ed.) *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, C.R.I.C & OPHRYS, 1998, (págs. 227-259), pág. 240.

<sup>122</sup> Ídem., pág. 240.

<sup>123</sup> Andrés Trapiello reflexiona acerca de la importancia de Madrid en la obra literaria de Ramón comparándolo con otros escritores finiseculares: “Existe con relación a Madrid, lo galdosiano, lo barojiano y lo solanesco. También existe lo ramoniano, pero a diferencia de las creaciones de Galdós, de Baroja y de Solana, lo de Gómez de la Serna, el único madrileño de todos ellos, se sitúa en un plano de cierta abstracción. Ramón tiene ya poco que ver con la realidad: es un vanguardista. [...] Todo lo de Ramón es literatura en estado puro, que se alimenta de sí misma. [...] Es una manera de mirar la realidad, no la realidad propiamente. Así que las miles de páginas que le dedicó a Madrid son una aportación única, pero no a Madrid, sino a la literatura”. Véase, Andrés Trapiello, “Madrid como novela”, *Qué Leer*, mayo 2001, pág. 48.

Desde los veinte años viajará por toda Europa (Francia, Inglaterra, Italia, Portugal). En un periodo de siete años (1923-1930) realizará tres viajes importantes a París<sup>124</sup> Esos viajes le inspirarán sentimientos contradictorios, aún así, no deja de ser París, una ciudad fundamental para su obra desde que, en 1909, la visitara por primera vez. Escribe artículos periodísticos para el periódico *El Sol*, y un sin fin de textos que envía a España para su publicación<sup>125</sup>. París le servirá de refugio y de inspiración. Ciudad principal para todo artista de principios del siglo XX, aprovechará sus largas estancias para familiarizarse con la cultura europea:

En el caso del París ramoniano, estamos ante cuadros o escenas parisienses donde el autor elaborará su peculiar visión de la gran urbe [...] la clave última del discurso: la reflexión en torno al paso del tiempo que supone estas numerosas greguerías ensartadas sobre la capital cultural. [...] La reflexión en torno al tiempo que genera la retórica de la ciudad va a ser, el eje fundamental<sup>126</sup>

El año 1930 será el año en que le decepcionará la capital francesa. En ese viaje no se cubrirán sus expectativas:

El viaje de 1930, es en éste donde se va acentuando el mal de la ciudad desde la perspectiva del tiempo. A pesar de la imagen de capital europea, todo le resulta caduco y hostil. [...] Realiza el viaje de 1930 no sólo como huída por el estrepitoso fracaso que había tenido en las tablas con su obra *Los medios seres* sino también para ocuparse de su difusión literaria en el país vecino. [...] El viaje de 1930 hace trizas su dulce sueño del tirunfo de París; de ahí que todo resulte decepcionante.<sup>127</sup>

Otro espacio urbano de importancia para tratar la obra biográfica de Ramón, lo encontramos en Castilla y cuyas ciudades conocía desde niño ya que a su padre lo destinaron por un cargo de Registrador de la Propiedad. Lo imaginamos callejeando por la ciudad, descubriendo calles, espacios que recrearía en algunas de sus novelas. *El*

---

<sup>124</sup> Laurie-Anne Laget, “Ramón y Francia: un intercambio cultural en las primicias del surrealismo”, *Ínsula* 742, octubre 2008, págs. 28-32.

<sup>125</sup> Su obra *París*, escrita en 1930, compendio de artículos periodísticos que enviaba Ramón al diario *El Sol* durante su estancia en la capital francesa desde enero de 1930 a junio del mismo año. Véase, Olga Elwes Aguilar, pág. 419.

<sup>126</sup> Olga Elwes Aguilar, “La imagen de París en Ramón Gómez de la Serna: la problemática del tiempo”, en VVAA, *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, págs. 420-421.

<sup>127</sup> Ídem., págs. 423-424.

*secreto del Acueducto* fue resultado final de esa relación con Segovia, si bien, no sería la única ya que en *Automoribundia* también relata varias anécdotas ocurridas en el internado. Para Carolyn Richmond, *El secreto del Acueducto* contiene alusiones al pasado histórico de la ciudad junto con otras referencias del momento actual por lo que es de suponer que debió documentarse para escribir la novela y que estas lecturas las aprovechase para escribir otros textos como la biografía que le dedicó a Quevedo.<sup>128</sup>

Desde su primer viaje a París en 1909 y sucesivos recorridos por capitales europeas hasta su auto-exilio en Buenos Aires en 1936, viajar siempre fue clave en su vida social y literaria. Viajes no sólo a nivel geográfico, ya que desde su despacho se podían hacer viajes “virtuales”.<sup>129</sup>

Junto con el espacio urbano debemos situar los **espacios cerrados** relacionados con Madrid: el **despacho**, el **Ateneo**, **Pombo**, el **circo** y el **Rastro**. Ramón vive, escribe y crea en sus despachos, que reproducía en cada una de las mudanzas que realizó a lo largo de su vida. El despacho viene a ser una expresión del subconsciente. En ese espacio se rodeaba de objetos diversos a los que les daba excesiva importancia:

Gómez de la Serna no sólo tenía libros y material de trabajo sino que estaba rodeado de objetos diversos, sacados de su contexto usual. [...] Consideraba que los objetos con los que se convive influyen sobre su propietario, e incluso el cambio en su disposición. [...] Lo sencillo se aúna a lo curioso y extravagante. El factor sorpresa, un elemento acorde con la estética ramoniana surge a través de los reflejos (espejos, bolas brillantes en el techo, pisapapeles de cristal, faro del coche...).<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Vivencias vividas y guardadas en el subconsciente las encontramos en la mayor parte de sus texto: “Es claro que todas estas experiencias y vivencias personales, así como las lecturas referidas, se encuentran conectadas y reforzadas por el conocimiento que Ramón tenía de textos literarios, clásicos y modernos relacionados con esta ciudad castellana. Al comentar *El Buscón*, en el capítulo IV de su biografía Quevedo, incluye algunas observaciones acerca de Segovia que bien podrían reflejar lo que él mismo había querido decir en *El secreto del Acueducto*.” Véase, Carolyn Richmond, “La Castilla de Gómez de la Serna”, en Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Canada, Ottawa Hispanic Studies 2, 1988, pág. 107.

<sup>129</sup> El despacho considerado como subconsciente es visto por varios autores: El despacho viene a ser una expresión del subconsciente mismo. [...] Como en el subconsciente, en el despacho de Ramón vislumbra un microcosmos de una mente creativa en constante ebullición, no interesada en atar los cabos sueltos de un mundo complejo que estaba en incesante cambio.” Véase, Ana Ávila y John McCulloch, “Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna”, en VVAA, *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y su apéndice circense*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2002, pág.356.

<sup>130</sup> Ana Ávila y John McCulloch, “Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna”, en VVAA, *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y su apéndice circense*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2002, pág. 360.

Bolas de cristal de colores que, colgadas del techo, para Ramón tenían valor trascendental: “En ellas se depositan ilusiones y tristezas, adquieren la categoría de verdad, de espejos de uno mismo”<sup>131</sup>. Estas piezas formaban parte del conjunto de objetos heterogéneos que iba sacando durante sus conferencias-maleta.

Ramón vive, escribe, crea en sus despachos: especie de rastro donde almacenaba, casi al borde del diogenismo, objetos de toda índole. Con la acumulación de objetos quería demostrar que su domicilio era el símbolo de la modernidad llegada a España, además le podían servir de inspiración para sus greguerías: de nuevo vida y obra se entrelazan.

Junto a los espacios íntimos, como serían los sucesivos despachos, se encontraban otros espacios “marginados” que ocuparon un lugar privilegiado en su vida y obra: el Ateneo, la tertulia de Pombo, el circo y el Rastro.

Para él, Pombo:

Simboliza el microcosmos, la mirada hacia fuera en contraste con la vida llevada a sus despachos, donde solía recibir pocas visitas. A Pombo llegaba para compartir, escuchar a los demás, aprender<sup>132</sup>.

Pombo actúa de símbolo de la vanguardia donde Ramón “gobierna como monarca”<sup>133</sup>. Desde la inauguración de la tertulia del Antiguo Café y la Botillería de Pombo, hacia el otoño de 1914: “En Pombo hallaba el sosiego del sábado ritual, el refugio adaptado que necesitaba el escritor disolvente empeñado durante toda la semana en un trabajo incansable”.<sup>134</sup>

Otro espacio de gran importancia para Gómez de la Serna fue el Ateneo. Se refiere en varias ocasiones a este “lugar emblemático de la intelectualidad madrileña”.<sup>135</sup> En *Automoribundia* escribe qué sentía y cómo vivía su estancia entre esas cuatro paredes:

El Ateneo insistía con su tentación como un lugar de salvación, de respiro, de asueto máximo. Tenía algo de cámara literaria, y su biblioteca me parecía la cuadra ardiente de la inmortalidad. [...] Había papel a discreción, plumas nuevas, tinta, libros, revistas. Todo el estímulo para patinar en el

---

<sup>131</sup> Ídem., pág. 387.

<sup>132</sup> Jacqueline Heuer, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, ob., cit., pág. 219.

<sup>133</sup> Ídem., pág. 219.

<sup>134</sup> José de la Colina, “Ramón, o el juego con el mundo”, *Letras Libres*, noviembre 2003, pág. 163.

<sup>135</sup> Jacqueline Heuer, ob. cit., pág. 219.

aprendizaje. [...] Yo vivía en mi pupitre y entre muchos libros, sintiendo el préstamo que es la vida, cómo hemos sido paridos por vivos y muertos, y ni estamos vivos ni muertos, sino que somos unos suplentes de suplentes –y a nosotros nos vendrán a suplir otros suplentes–, deseosos de vivir la vida sin demasiada complicidad y trascendencia.<sup>136</sup>

Allí se formó, redactó algunos textos de juventud y conoció, entre otros, a Silverio Lanza que lo defendió de la polémica que tuvo por el discurso que escribió en 1908 “El concepto de la nueva literatura” donde explicaba sus ideas acerca de lo que debía de ser la literatura.<sup>137</sup>

Paraíso infantil, se acogió al espacio circense; se puso de moda en las primeras décadas del pasado siglo XX. Lugar emblemático al que solía acudir. No olvidemos que una de sus muchas conferencias la realizó en el circo, montado en un elefante. También publicó en 1923 el libro *El circo*. Por su publicación le realizaron un pequeño homenaje que él explica en *Automoribundia*:

Salí a la pista cuando llegó mi hora. [...] Llevaba mi frac hilvanado y con las etiquetas del sastre pegadas. [...] Después subí a mi trapecio, y a continuación de un “Respetable y querido público” desplegué un larguísimo papel y leí.<sup>138</sup>

El Rastro, junto a los despachos, juega vital importancia en su vida y obra. Él mismo no entendería su obra si no contara con esos “viajes” callejeando por el rastro madrileño. Para él representaba la libertad frente a las ataduras del día a día; lo marginal donde “los objetos son sacados de su contexto habitual para ser luego asociados libremente”.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 254.

<sup>137</sup> En *Automoribundia* comenta “Sólo un catalán misterioso, de gran figura, ya hombre maduro, el doctor Farreras, me defendió y animó, y gracias a él conocí a otro disidente de los hombres, sus vanidades y su idiotez, que después fue magno amigo mío: Silverio Lanza”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 255.

<sup>138</sup> Ídem., pág. 425. Véase, págs. 424-430.

Eugenio Suárez Galbán lo relaciona con la psicología y los traumas infantiles: “Ramón hunde sus raíces psicológicas en este trauma de infancia, de una infancia de la que no quiere salir, y a la que quiere constantemente regresar. [...] La imagen de Ramón leyendo una conferencia desde un trapecio, o un discurso desde un elefante, no son tan simplemente explicables como las manifestaciones de un bufón literario. [...] Todo lo relaciona con el circo, despierta en él, en efecto, la idea de lo paradisiaco, de esa edad que, según él, aún no conocía la avaricia del adulto. [...] Sólo puede aceptar del mundo adulto la vida bohemia, máxima expresión de rebeldía ante la rigidez de la sociedad”. Véase, Eugenio Suárez-Galbán Guerra, “Hacia Ramón a través de Torres Villarroel”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, agosto 1984, págs. 74-75.

<sup>139</sup> Jacqueline Heuer, ob. cit., pág. 221.

Resulta interesante percatarse de lo que pensaba: su despacho, lleno de objetos –en su mayoría del rastro– era lugar privilegiado por ese “aire” de modernidad que tenía. Sin embargo, el rastro, el entorno del rastro, era todo lo contrario:

La población se va empobreciendo a medida que se aproxima al Rastro. La gente es de otra calaña, es más morisca, peor afeitada, más menesterosa. Sus ojos son más negros, más cuajados, y su mirada más torva, más penosa.

Por medio de la calle van más carros que coches y pasan algunos burros ingenuos.<sup>140</sup>

En el “Prólogo” escribe lo que significa para él el Rastro:

El Rastro no es un lugar simbólico ni un simple rincón local, no; el Rastro es en mi síntesis ese sitio ameno y dramático, irrisible y grave que hay en los suburbios de toda ciudad, y en el que se aglomeran los trastos viejos e inservibles.<sup>141</sup>

Justifica en el “Prólogo” lo que no es el Rastro para concluir con lo que es:

Pero el Rastro es sobre todo, más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas, imágenes, asociaciones sensibles, sufridas, tiernas, interiores, que para no traicionarse, tan pronto como se forman y a continuación, se deforman en blancas, transparentes, aéreas y volanderas ironías...<sup>142</sup>

Es el espacio urbano el idóneo para evocar **la anécdota** de sus retratados, no olvidemos que las biografías de Ramón se sustentan más en la anécdota que en el dato cronológico y puntual. Abundan los retratos que prescinden totalmente del dato preciso. Lo encontramos, por ejemplo, en los de Francisco Vighi, Enrique de Mesa o Pedro Luis de Gálvez.

A los lectores les gustaba lo original, lo anecdótico, lo que producía risa o sonrojo; buscaban encontrar al artista creador, no querían un ser trivial con los acontecimientos del vivir diario. Gómez de la Serna reinventa la vida, escribe de los otros a la par que lo hace sobre sí mismo.

Escribir biografías se presenta, de este modo, como excusa; no explica ni justifica, sólo le intensa evocar, exaltar la imaginación y, en último fin, encontrar estrategias para la ficción, un posible borrador de otra obra futura. Serán pocos los casos en que utilizará

---

<sup>140</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro*, Madrid, Austral, 1998, pág. 91.

<sup>141</sup> Ídem., pág. 78.

<sup>142</sup> Ídem., pág. 84.



datos precisos, si bien, en los datos vitales nunca miente. El recurso de la anécdota le sirve para insertarse él mismo en el ambiente del retratado. Por ejemplo, con Azorín, Solana, o Valle-Inclán le resulta muy fácil, ya que convivió con ellos; sin embargo, en Goya, Velázquez, Quevedo o Lope la anécdota la utilizará para estudiar la personalidad y juzgar los hechos, pues Ramón lo cuenta desde su punto de vista, lo revivirá con sus ojos.

Con los contemporáneos –Valle-Inclán o Azorín– repite las anécdotas o noticias curiosas que encontramos en libros como *Pombo* o *Automoribundia*. Por ejemplo, vivencias de sus estancias en París o en otras ciudades como Nápoles las ha utilizado más tarde para producir diversos textos (novelas ambientadas en Nápoles o pantomimas ambientadas en los *music halls* de París por citar un par de ejemplos). También utiliza el recurso de insertar en las biografías varios retratos de diversas personalidades que tiene relación con el biografiado y amplía lo anecdótico. Por ejemplo, en la biografía de Azorín, aparecen retratos de Echegaray, Campoamor, Galdós, Palacio Valdés, Pereda, Valle-Inclán, Benavente, Maeztu, Baroja, Silverio Lanza o Ganivet. En la biografía de Valle-Inclán, retrata a Alejandro Sawa. En la biografía de Lope inserta retratos de Cervantes, Góngora y Velázquez (aunque Velázquez tenga biografía individual, hay que señalar que es una de las más breves e imprecisas). Con Quevedo también retrata a Góngora y Valdés Leal. Y así sucede con todas las biografías largas.

En los retratos propiamente, también los insertará, por ejemplo, el retrato de Juan Ramón Jiménez le sirve para escribir del Dr. Simarro. En otras ocasiones, utilizará el retrato para comparar a dos individuos como ocurre en Pedro Luis de Gálvez, a quien Ramón lo compara con Noel. De este modo, llegamos a tener una idea general de la época en la que vivieron los biografiados y retratados. Procurará insertar comentarios de la época: culturales, políticos o sociales.

Para crear la psicología del biografiado o retratado son utilizadas las anécdotas, vivencias y obras. Indagar por la personalidad no sería posible si no se tuviera acceso a lo más inmediato: las obras que serán utilizadas para llegar hasta el subconsciente. El que sitúe al biografiado en relación con otros personajes de su época (en los contemporáneos a Ramón se incluye él mismo) se explica teniendo en cuenta que, como seres humanos, vivimos en sociedad en contacto físico o por otros medios (cartas, obras artísticas o literarias...). Ramón derrocha palabras e ingenio para escribir **la vida** de personas que, de alguna manera, eran un reflejo, un trasluz de él mismo.

No sólo indaga en la **personalidad**, sino que también nos presenta los **rasgos físicos** más característicos; no utiliza las técnicas clásicas del retrato ya que depende del retratado, empleará unas técnicas u otras. En ocasiones es la indumentaria o un objeto concreto de esa indumentaria como puede ser un sombrero o un chalina, lo que utiliza para identificar al retratado. De ahí que, en ocasiones, llegamos a confundir cuándo se habla de persona y cuándo de personaje.

En su juventud, Gómez de la Serna también se retrató a sí mismo con mucha ingenuidad lo transcribe en *Automoribundia*. En las palabras anteriores al retrato dice:

En esta hora mi carátula está en su punto y ya puedo retratarme a mí mismo como quien soy, con la autonomía de aquel tiempo. [...] Vaya como anatomía total de mi ser lo que escribí en aquellos tiempos juveniles y cuyo borrador guardaba para la hora autobiográfica: De frente soy más yo, más verdadero. De perfil soy otro. Por eso odio a los espejos con alas, y si pudiera me pondría orejeras solo por no mostrarme de perfil.<sup>143</sup>

Le gustaba retratarse jugando con el reflejo en el espejo, de esta manera se veía duplicado. Del mismo modo que escribe retratos, se caricaturiza a sí mismo. Rasgos físicos propios y ajenos, todo le sirve para utilizar su peculiar lenguaje impregnado de greguerías. Empleó todos los recursos estilísticos que tuvo a su alcance; cosifica, animaliza, crea palabras nuevas, inventa formas de describir debido, sobre todo, a su negativismo por todo lo anterior, insatisfacción ante la tradición. Ante el lenguaje convencional, desgastado, crea el suyo propio consiguiendo un modo nuevo de expresión más vigorizante y, en definitiva, más afín a su ideal.

De su especial personalidad y ganas de innovar, le surgen **metáforas**, paradojas, creaciones léxicas, sinestesias... Para retratar le son muy útiles toda una serie de recursos lingüísticos. El recurso más utilizado será la metáfora:

Mediante la metáfora Ramón capta todas las semejanzas, todas las analogías que se dan en la realidad, y crea otras nuevas; multiplica el mundo y con esa *supervisión* aspira a expresar lo inexpresable. [...] La metáfora supone una trasgresión de las leyes semánticas, una revuelta contra las estructuras constreñidas de la lengua, una reacción frente a un lenguaje convencional que se siente como impedimento para un libre acceso al mundo.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 324.

<sup>144</sup> M<sup>a</sup> del Carmen Serrano Vázquez, *El humor en las greguerías de Ramón. Recursos lingüísticos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991, pag. 228.

El ejemplo más práctico de toda esta teoría son los textos escritos a lo largo de toda su vida. Los retratos y las biografías también están cargados de imágenes, metáforas, animalizaciones, cosificaciones... No sólo los poetas utilizaron este estilo, ya que encontramos caricaturas en obras literarias tan importantes como el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina*, *El Buscón*, *El Quijote*... En pintura vemos la metáfora de la animalización, por ejemplo, en los *Caprichos* de Goya; en la literatura, en las *Gatomaquias* de Lope o Quevedo. Fueron muchos los artistas que lo utilizaron para expresarse. A los que admiró Ramón, destacaban por su ruptura con las reglas convencionales. Valle-Inclán crea el esperpento, Quevedo utiliza lo grotesco, Goya caricaturiza, Ramón empleará la greguería y caricatura, sin embargo, en algún texto primerizo lo niega como sucede en *Morbideces* donde señala:

En contra de lo que parecerá, mi modo de ver no es caricaturista. La caricatura da demasiada importancia a los que la motivan demostrando impersonalidad y dependencia. Bajo su bufonería aparente, se puede considerar en las obras de Goya, Gavarni, Rops, Willette... la seriedad con que tomaron la vida sus autores: Goya, en sus ironías; Gavarni, en su crítica de las costumbres; Rops, en sus escabrosidades, y Willette en sus ilustraciones funambulescas.<sup>145</sup>

Otros aspectos a los que le prestó especial interés son la **muerte** y la **mujer** (erotismo). La muerte como tema siempre le interesó pero, “sabe que es inevitable escribir de la muerte desde la vida.”<sup>146</sup> En *Automoribundia* dice:

La escritura es una petulancia contra la muerte; más que contra la muerte, hacia la muerte.

El mensaje escrito es un mensaje para internarse en la muerte y por eso el muerto es el que escribe en nosotros, el muerto que seremos y que ya sabe escribir. Así resulta que cuanto más testamentarias sean unas cuartillas mejores son.<sup>147</sup>

Esta obsesiva atracción por la muerte se origina en la adolescencia como él mismo escribe en *Automoribundia*, el primer día que “palpó” la muerte, es decir, que tuvo conciencia de ella y fue al morir su madre. Desde entonces se aficionó a visitar

---

<sup>145</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces*, ob. cit., pag. 491-492.

<sup>146</sup> Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias*, ob. cit., pág. 174.

<sup>147</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 413.

quirófanos.<sup>148</sup> La actitud vital de Ramón y algunas de sus obras se explican con la muerte. En *Automoribundia* se considera un paseador de cementerios y un humorista.<sup>149</sup> En 1913, entre los objetos de su cuarto, había una “auténtica lápida de cementerio”<sup>150</sup> y en 1930, trata el tema de la muerte con humor:

El humorismo español está dedicado a pasar el trago de la muerte, y de paso para atravesar mejor el trago de la vida. [...] Los momentos de supremo humorismo has sido al borde de la tumba. No hay nada que los supere.<sup>151</sup>

En el libro *Pombo* también escribe sobre los muertos:

Por eso que tiene Pombo de habitación de Conserjería de Cementerio y porque nos sentimos francamente muertos debe haber un capítulo que se titule “los muertos”, y que sea como la ideal arquitectura del Panteón de Pombo. [...] Cubiertas de lápidas las paredes, y lleno de la tertulia de los muertos afines a los que debemos más que a nadie la asiduidad, y que tan entre nosotros están.<sup>152</sup>

En *El Rastro* (1915) dedica unas líneas a las “Cosas del cementerio”:

Entre los montones de cosas surgen con acusado perfil las cosas de cementerio. Carecen de sentimentalismo aquí donde están llenas de una dureza ingrata. Algo como un destello oscuro, como un destello violento, brota de ellas. Son visibles a primera vista y recuerdan impersonalmente, pero con una seca vastedad, el campo inmenso de los muertos, lo amasados que están a todo hasta el pan nuestro de cada día. De puro grande es consoladora la evocación, nos aplaca y nos convence con un consuelo grande como el mar y la tierra.<sup>153</sup>

---

<sup>148</sup> En *Automoribundia* escribe sobre la muerte de su madre: “Ya tenía a mi madre en el sepulcro, ya tenía madre en la muerte, ya la muerte era mi madre. Era la primera entrada de mí mismo en la tierra, mi antedebut en la tumba, el primer paso definitivo en el irse. Si nuestra madre se ha ido, la que fue el imán que nos atrajo en el parto, ahora es el imán del tornan a antes del parto. La misma puerta de entrada que de salida. Ya era fatal el después yo, poco o mucho tiempo después, pero al fin después. Era como en los exámenes cuando entraba a examinarse el número que nos precedía, el siguiente era uno. [...] Iba a los quirófanos. Allí el espectáculo era gratuito y mañanero.” Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 253.

<sup>149</sup> Ídem., pág. 739.

<sup>150</sup> Ídem., pág. 300. También en *La Sagrada Cripta de Pombo*, ob. cit., pág. 622.

<sup>151</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Gravedad e importancia del humorismo* (1930), en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte*, ob. cit., págs. 216-217.

<sup>152</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, pág. 191.

<sup>153</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pág. 263.

Las lápidas, las coronas florales, los crucifijos fueron objetos que le interesaron, de hecho, no se privó de tener en su despacho una lápida de mármol que mencionó en *Pombo*.

En el periódico *ABC*, José Lorenzo escribe un artículo narrando los momentos previos a la pérdida del torreón. Ramón siente la necesidad de contarlo y encuentra necesario transcribir en *Automoribundia* las palabras del periodista. En esa entrevista le preguntan sobre las obras que tiene en marcha y comenta:

–Preparo varias novelas. *El torero Páramo*, *Un tipo disparatado*, *El vizconde*, *Un puesto en el automóvil* y como libro de agonía y de hondura, *Los muertos y las muertas*. ¡Si el tiempo me da tiempo! Entonces lograré decir algo de lo que la vida está aspirando a que sea dicho desde más profundidad, y que yo oigo porque siempre he escrito en estado de trance, como quieren los surrealistas que se escriba.<sup>154</sup>

Es esta obra, *Los muertos y las muertas* donde “los vivos, y muertos se confunden.”<sup>155</sup> La muerte también obsesionó a varios de sus biografiados. Por ejemplo, Quevedo escribió *Sueños*, donde se representa en el reino de las calaveras con el procedimiento del sueño, y Solana en *La España negra* (con dedicatoria a su amigo Ramón) escribe un prólogo titulado por él “Prólogo a un muerto”, texto transcrito por Ramón en la biografía que le dedica en 1944. En Ramón, no debe extrañarnos, la unión de la risa y la muerte ya que afirma “la broma más grande es el morir.”<sup>156</sup> Le gustaba insertar en las novelas la muerte junto al erotismo pero también junto al humorismo y los espejos. En realidad todo lo encontramos interrelacionado. En *Automoribundia* reflexiona al respecto:

¡No sé! ¡No sé! Escribo novelas que sirven a todos los corazones [...], procuro ensanchar el círculo estrecho de la vida, desenlazo la incongruencia de vivir en una mayor incongruencia, nada.

De todos modos, mi humorismo continúa, este humorismo que debo a que un día me declararon humorista, pues yo escribo con plena seriedad, con pleno fervor, creyendo en la solemnidad de lo que escribo. [...] Oscilo entre el circo y la muerte. Amo los payasos y los muertos y encuentro un gran parecido entre unos y otros, habiendo observado que los payasos se caracterizan de muertos, pálidos, pálidos, con los ojos hundidos en negrura,

<sup>154</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 628.

<sup>155</sup> César Nicolás, “Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna”, *Anuario Estudios Filológicos*, 7, 1884, pág. 294.

<sup>156</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Gravedad e importancia del humorismo* (1930), en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte*, ob. cit., pág. 218.

dos comillas de calavera en la nariz y la boca rasgada como la de los cráneos que ríe.<sup>157</sup>

No es rara esa mezcla de muerte-humor ya que, también, está muy relacionada la muerte, la greguería y los juegos de palabras:

El desarrollo del tema de la muerte junto a los juegos de palabras o conceptos que tanto gustan a Ramón ha llevado a algunos críticos a relacionarlo con la tradición barroca, y de hecho bastantes greguerías provienen de una condensación de imágenes y equivalen a poemas concentrados pero ni la visión sobre la muerte es barroca ni sus “juegos de palabras.”<sup>158</sup>

El contraste jugará un papel fundamental, ya que para que haya muerte, se tiene que estar vivo:

Ramón tiene siempre presente que la vida es un discurrir inevitable hacia la muerte y existe un poso de pesimismo en esa visión, pero no es el pesimismo barroco sino una reflexión lúcida hacia nuestra esencia. Ramón existe a la lucha entre la vida y la muerte y adopta ante ella una visión más amplia y con más grave alegría que nunca. [...] Y es que, según la visión de Gómez de la Serna, somos un continuo: en el nacimiento aparece la muerte porque la vida es un camino hacia ella. [...] Calaveras, huesos y esqueletos constituyen otro de los temas.<sup>159</sup>

Con respecto a las mujeres, hay que decir que siempre estuvo obsesionado por ellas:

Realmente he sido un obsesionado por la mujer y he sabido que el amor conseguido dignamente es una riqueza inconmensurable. [...] Lo terrible de un escritor es que se empeña en buscar a una mujer excepcional y tropieza con todas las hipocresías de la vida.<sup>160</sup>

La mujer estaba íntimamente ligada a la literatura erótica de principios del siglo XX,

---

<sup>157</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 643.

<sup>158</sup> M<sup>a</sup> Teresa Ortega Vázquez, “Vida y muerte en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna”, *Cuadernos del Lazarillo*, 25, Suplemento jul.-dic., 2003, págs. 92-93.

<sup>159</sup> Ídem., pág. 94.

<sup>160</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 501.

que tenía sus raíces más próximas en el siglo XIX, estaba gozando de mucho éxito comercial durante las primeras décadas del XX y representó un verdadero fenómeno sociológico en la época vanguardista<sup>161</sup>.

Para Jacqueline Heuer:

Gómez de la Serna, si bien no puede ser caracterizado de escritor erótico también se inscribió, con ciertas obras suyas, dentro de esa corriente, cuyos precursores habían sido Felipe Trigo y Eduarzo Zamacois en España. El erotismo era considerado como verdadera válvula de escape en aquella España represiva de principios de siglo, en la que la Iglesia dictaba todavía su moral; la mujer, por su parte, empezaba a protagonizar obras en las que se ponía el acento en su condición de víctima<sup>162</sup>.

A Ramón le produce cierta preocupación por la mujer y el erotismo; así mismo, la conflictiva relación hombre-mujer, también es un tema recurrente “en todas sus obras de ficción”.<sup>163</sup> No olvidemos la publicación de *Senos* en 1917,

una obra que levantó polémicas entre las escritoras progresistas. En efecto, Natalia Clifford Barnes, cómplice de Remy de Gourmont y reputada feminista, se alzó, en una carta, contra la visión “tetófaga” de Ramón, a lo cual el escritor contestó en un artículo aparecido en 1924 en la *Revista de Occidente* bajo el título de “La amazona airada”, recogido más tarde en la semblanza que trazó de ella en *Retratos Contemporáneos*.<sup>164</sup>

A lo largo de su vida va teorizando sobre la mujer. En 1909 en *El concepto de la nueva literatura* ya apunta:

La nueva literatura [...] ha creado con todos sus determinantes específicos y veraces: la mujer.

Hasta Mendes, Anatole, Eça y sobre todo Willy y Colette se desconocía la mujer histológica, física, capilar, dotada de una psicología arbitraria de Angora.<sup>165</sup>

Un año más tarde, en 1910, cuando escribe la introducción a la *Proclama futurista* que escribió Marinetti comenta:

---

<sup>161</sup> Jacqueline Heuer, ob. cit., pág. 305.

<sup>162</sup> Ídem., pág. 305.

<sup>163</sup> Ídem., pág. 306.

<sup>164</sup> Ídem., pág. 306.

<sup>165</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El concepto de la nueva literatura* (1909), en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte*, ob. cit., pág. 69.

¡Futurismo! [...] ¡Desembarazo de la mujer para tenerla en la libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y de los matrimonios!<sup>166</sup>

En 1911 en *Prometeo* escribe la reseña “Las mujeres que escriben (Desde París)” donde ya esboza algunas ideas:

La avidez de una mujer es un gran acontecimiento, pues la mujer será en la vida moderna la que mejor haga en definitiva las conclusiones sobre el hombre y sobre el mundo. Se necesita una gran juventud intelectual para ver la vejez de la vida, y el hombre fue joven hasta ayer después de haber sido precoz. Solo la mujer por no haber sido precoz, es hoy joven, con una juventud que si es verdad que necesita tener hoy además de sí una gran precocidad *au rebours*, la luz y el adelanto gnóstico del alrededor la harán precoz.<sup>167</sup>

Ese mismo año, en el prólogo a *El libro mudo (secretos)* con el seudónimo de *Tristán*, escribe:

Oye por excepción a las mujeres. Desde sus doce años, no ha podido vivir sin novia. Ama a las mujeres y no cuenta de ella ningún desvío. Él las amaría a todas –cosa muy distinta, Don Juanes, a querer como vosotros, macularlas, debilitarlas y llevarlas la confusión más formidable. En su nota más sentimental. Le he oído hablar mucho de ellas. No tiende a enervarlas, no las reduce, ni las adhiere, las deja ser, las ayuda a ser.<sup>168</sup>

Primeras opiniones donde vemos un intento de desvinculación de la mujer con las ideas de fin de siglo. La situación cambia con la I Guerra Mundial y, en *Primera Proclama de Pombo* (1915), escribe otra opinión no menos interesante:

La guerra ha descubierto las más bajas pasiones en todos lados. [...] No podemos olvidar este descubrimiento crudo y gravísimo que ha revelado la guerra y ya no podremos ver tan sentimentalmente al hombre ni a la mujer perra ladradora y cobarde, rematadora de los muertos, parcial hasta con ellos en este pueblo neutral.<sup>169</sup>

<sup>166</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Introducción” a *la Proclama futurista a los españoles por F. T. Marinetti* (1910), en Ana Martínez-Collado (ed.), ob. cit., pág. 95.

<sup>167</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Prometeo I. Escritos de juventud I*, en *O.C., I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, págs. 333-334.

<sup>168</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El libro mudo (secretos)*, en *Prometeo I. Escritos de juventud, O.C., I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 544.

<sup>169</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Primera Proclama de Pombo* (1915), en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte*, ob. cit., pág. 97.



Escribe sobre la relación de la mujer con el humor que, según Ramón, no puede ostentar el placer de ser humorista:

A la mujer se le ha acostumbrado demasiado a llorar, y el humorismo es una nueva fórmula para evaporar las lágrimas. Todavía se necesita algún tiempo para que aprenda a sonreír de lo que le hacía llorar.<sup>170</sup>

La mujer, para Ramón, no entiende de ideas artísticas, pues no sabe diferenciar entre lo trágico y lo cómico:

Sólo una mujer muy excepcional puede comprender a los humoristas. La mujer nunca sabe cuándo habla el humorista y cuándo el hombre trágico.<sup>171</sup>

En *Automoribundia* quiere resumir su idea acerca de ellas:

Como una autobiografía es una exposición confidencial de las experiencias de una vida, no puede faltar un resumen de mi idea de las mujeres según esporádicas y sueltas excursiones por su mundo.<sup>172</sup>

Al hablar y dar su opinión sobre las mujeres, especifica y concreta a que tipo se refiere:

Al hablar de las mujeres me refiero entre otras a esas mujeres que se adelantan o se intercalan en nuestro camino para que no nos casemos con otras peores.<sup>173</sup>

Siempre se sintió acompañado ya que, sin ellas, quizás no hubiera creado tanta literatura:

La mujer representa a mi lado el idilio porque el idilio es imprescindible para la tranquilidad creadora.

Durante cuarenta años no ha habido noche en que no descansase mi mano sobre el arco pomposo de la mujer, ese otero o alcor que es la cadera femenina enarcada en el sueño.<sup>174</sup>

---

<sup>170</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Gravedad e importancia del humorismo* (1930), en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte*, ob. cit., pág. 209.

<sup>171</sup> Ídem., pág. 209.

<sup>172</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 501.

<sup>173</sup> Ídem., pág. 501.

<sup>174</sup> Ídem., pág. 501.

Si bien, admitió que por su excepcional vida de escritor no le servía cualquier mujer ni a él ni a cualquier artista por lo que estas líneas en *Automoribundia* van dirigidas a los seres “originales” que quisieran aspirar a una vida excepcional:

Así como el Arte es una imitación de la naturaleza, el amor es una citación del amor, y la mujer solo imita a la mujer a nuestro lado, resolviéndose todo en la poesía que es la mujer sin necesidad de la mujer. [...] Hay que saber abandonar a la mujer y amar la muerte. [...] El joven debe saber que la mujer es la más novelesca y folletinesca aventura de la vida. [...] Sin embargo la mujer, esa estatua de pelo negro –o rubio–, es la mejor medicina que existe contra el vacío de la vida.<sup>175</sup>

Y continúa diciendo:

Las mujeres –no la mujer– voy sospechando que son de otra especie que el hombre, como el león no tiene nada que ver con el avestruz. Por eso es vano el empeño de que la mujer sea otra cosa que lo que es y deje su rara ferocidad.<sup>176</sup>

Se aprecia un cambio de ideas desde los años juveniles a los de madurez. Según las circunstancias de la vida, las necesidades cambian y lo podemos ver claramente en las diversas opiniones que escribe de las mujeres, y su papel en la sociedad. De hecho, incluso encontramos cambio en su vida personal. Ioana Zlotescu advierte esta modificación de temperamento que, en el tiempo, nos lleva desde los inicios literarios en los que contaba con la compañía de Carmen de Burgos, hasta sus últimos días junto a Luisita Sofovich:

La mujer es, pues, en primer lugar, hembra, cómplice impúdica e inconformista del inadaptado y al mismo tiempo el más poderoso elemento de una transfiguración personal y placentera de la realidad. [...] Se vislumbra ya la pendulación presente en las obras de más tarde entre la hembra carnal y prosaica y la mujer tentacular, peligrosa y mortífera. Jamás colocará Ramón en sus escritos a la mujer en el posible lugar de compañera. La invocación profundamente sensual que hará de la mujer en el *Libro mudo* será dirigida –probablemente– a la inconformista Carmen de Burgos. Mas tarde, ya en su madurez, sus celos hacia su mujer Luisa Sofovich frisaban la neurosis. Celos de macho. Y no olvidemos que en [...] *Morbideces* el yo “salvaje” de Ramón sonaba como ideal inalcanzable “poseer una mujer que se transfigurase todos los días (o dicho de una manera más salvajina: muchas mujeres).”<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Ídem., pág. 503.

<sup>176</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 504.

<sup>177</sup> Ioana Zlotescu, “*Morbideces*, autorretrato de Ramón Gómez de la Serna”, en *L'autobiographie en Espagne*, art. cit., pág. 157.

Los celos que sentía los confirma el hermano de Luisita que, sabiendo de ellos, cuenta la siguiente anécdota:

Ramón era sobremanera celoso, y siempre que Luisa tenía necesidad de ver alguna modista la acompañaba. Preguntaba ante el número de la casa porque sostenía que en Buenos Aires, cuando la calle cuya numeración pasara del 2000 había que ir armado; entonces se colocaba en el bolsillo interior del saco un cuchillito, cuyo mango, como las lapiceras, tenía agarradera para fijarlo en el borde del bolsillo. Y así “armado”, la esperaba a Luisa en la calle caminando de un lado a otro sobre la frente clásica medida de las 10 varas: 8,66 metros.<sup>178</sup>

La “alegría de vivir” le acompañó a lo largo de toda su vida; se irá apagando poco a poco. Las últimas novelas se inundan de desesperanza y desasosiego. La muerte, los celos, Madrid, el recelo por los que considera defraudadores, aparecen con más fuerza que nunca.

A modo de conclusión, podemos decir que, a partir de sus primeros escritos, nunca dejó de dar vueltas alrededor del su “yo” y de entablar un diálogo consigo mismo. Incesante búsqueda de su propia identidad, que incluso proyectada en los otros no llegó nunca a satisfacerle, pues no dejó de hacerlo a lo largo de toda su vida.

Gustó de proyectarse en los espejos como le gustaba hacerlo en sus personajes de ficción o, en los modelos que había elegido para las biografías y retratos. Vida, propia o ajena, es lo que entabla significación a su obra-vida.

---

<sup>178</sup> Bernardo Sofovich, “Ramón en Buenos Aires,” art. cit., pág. 52.

## 2. ANÁLISIS DEL RETRATO Y LA BIOGRAFÍA.

### 2.1. INTRODUCCIÓN.

Cuando reunimos todos los textos biográficos de Ramón encontramos una larga lista de nombres difíciles de clasificar. Respecto a las biografías “largas” no tenemos ningún problema. Ioana Zlotescu, en *Obras completas*, las clasifica en *Biografías de escritores* (Azorín, mi tía Carolina Coronado, Don Ramón María del Valle-Inclán, Lope, Edgar Poe y Quevedo) y *Biografías de pintores* (Goya, El Greco, Don Diego de Velázquez y José Gutiérrez-Solana).

Con los retratos hay que tener en cuenta que, aparte de sus tres volúmenes individuales (*Retratos contemporáneos*, *Nuevos retratos contemporáneos* y *Otros retratos*), hallamos obras como *Efigies* (Baudelaire; Barbey d’Aurevilly; El conde Villiers de l’Isle-Adam; Gerardo de Nerval y Ruskin), *Ismos* (algunos de los retratos que aparecen aquí los incluye en *Retratos completos*) o *Pombo* (aparecen breves retratos de los tertulianos, aunque también habla de Goya o Larra a quienes considera “contertulios”).

La dificultad se localiza en la clasificación coherente de los textos que contienen *Retratos contemporáneos*, *Nuevos retratos contemporáneos* y *Otros retratos*. Setenta y tres retratos contabilizamos entre los tres libros. Juan Manuel Bonet<sup>1</sup> intenta una clasificación pero, a mi parecer, resulta poco coherente. Utiliza terminología anticuada que sólo se encuentra en viejos libros de historia literaria: clasifica a los latinoamericanos en un grupo aparte y, respecto a los europeos, los distribuye en varios grupos sin coherencia interna. La clasificación de Bonet es la siguiente:

1) Franceses en su mayoría, creadores entre-dos-siglos y todo lo más ochocentistas. Bloque éste que, al igual que el de *Efigies* (incluido en este primer apartado), revela sustancial fidelidad a los años de formación, a *Prometeo* y las traducciones de Ricardo Baeza:

- Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, l’Isle Adam, Nerval, Ruskin.
- Mauricio Maeterlinck, Toulouse-Lautrec, Remy de Gourmont, Saint-Pol-Roux, Ibsen, Oscar Wilde, Colette, Bernard Shaw y Natalie Clifford Barney.

---

<sup>1</sup> Juan Manuel Bonet, “Retratos de Ramón en sus retratos” en Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVII, ob. cit., págs. 11-27.

2) Generación del 98 (también lo llama entre-dos-siglos):

· Joaquín María Bartina, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y José Echegaray.

· Pío Baroja, Unamuno, Hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Enrique de Mesa, Luis Ruiz Contreras, Emilio Carrere, Jacinto Benavente, Santiago Rusiñol, Darío de Regoyos y Juan de Echevarría.

En relación con este bloque:

· Felipe Trigo, Vicente Blasco Ibáñez, Pedro de Répide, Eugenio Noel, Gabriel Miró, Eugenio d'Ors, José Pijoan, Amadeo Vives, Manuel de Falla, Antonio de Hoyos.

3) Vanguardias. Dos bloques: un primer bloque en relación a Pombo y un segundo vanguardista español integrado por las gentes aparecidas en los *happy twenties*:

· Primer bloque: Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Salvador Bartolozzi, Rafael Cansinos-Assens, Adriano del Valle, Francisco Vighi, Gerardo Diego, Pedro Luis de Gálvez.

· Segundo bloque: Fernando Villalón, Salvador Dalí, Maruja Mallo, Vicente Aleixandre y Enrique Jardiel Poncela.

4) Retratos de latinoamericanos:

· Diego Rivera, Oliverio Girondo, Enrique Larreta, Ventura Rodríguez Calderón, Norah Borges, Mauricio Fernández y Pablo Neruda.

5) Retratos procedentes de *Ismos*. En relación pondríamos una galería de retratos europeos que para Ramón fueron muy importantes.

· Primer bloque: Picasso y Rivera Marinetti, Apollinaire, Marie Laurecin, Jean Cocteau, Jacques Lipchitz y Charles Chaplin.

· Segundo bloque: Paul Morand, Ilya Ehrenburg, Chagall, Jean Cassou, Pirandello, Cami, Bontempelli, Mac-Orlan, el conde Keyserling, Kafka y Ducasse.

José Camón Aznar<sup>2</sup> prefiere otra clasificación nada práctica. Organiza los textos de Ramón por: “Teoría de Ramón”, “Las greguerías”, “Teatro”, “Novela”, “Arte” y “Biografías”. El problema surge en los apartados “Arte” y “Biografías” porque ambos

---

<sup>2</sup> José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, págs. 529-535.

contienen retratos y biografías. “Arte” agrupa retratos y biografías de artistas pictóricos y “Biografías” contiene una veintena de retratos y biografías mucho más heterogéneo (poetas, filósofos, dramaturgos, intelectuales, compositores...). Ambos apartados recopilan retratos y biografías de tertulianos de Pombo.

¿Qué criterio deberíamos utilizar para clasificar los textos incluidos en *Retratos contemporáneos*, *Nuevos retratos contemporáneos* y *Otros retratos*? Ramón en el “Prólogo” a *Retratos contemporáneos* escribe:

Lo que caracteriza este libro es que son contemporáneos los que figuran en él, y siempre, en un momento dado de sus vidas, estuvieron en contacto personal con el autor. [...] He preferido siempre [...] a los seres singulares, a los originales, a los que están nimbados por el desinterés, por la bohemia.<sup>3</sup>

En el “Prólogo” a *Nuevos retratos contemporáneos* vuelve a tratar el tema de la selección:

En *Nuevos retratos contemporáneos* mezclo a escritores de distinta escuela y de distinta encarnadura para que se vea que yo no quiero imponer un orden, sino que se vea lo que fue la distinta graduación de la vida frente a quien fue más espectador que crítico.<sup>4</sup>

No quiso imponer un orden coherente a los retratos por lo que no creo oportuno contrariar su voluntad. De momento, me limitaré a analizar varios retratos que por diversas causas considero interesantes. Si bien los retratos incluidos en estos tres volúmenes (*Retratos contemporáneos*, *Nuevos retratos contemporáneos* y *Otros retratos*) los llamó retratos (y no *efigies*), hay que decir que en los prólogos que escribió a *Retratos contemporáneos* y a *Nuevos retratos contemporáneos* no los menciona como biografías. No prestó atención a la terminología por lo que no extraña que llame biografía a lo que, en realidad, es retrato o acumulación de varios en un texto más amplio. Lo iremos viendo.

Aceptamos la contemporaneidad de los biografiados (o retratados) en los volúmenes de retratos. Hay que prestar especial atención al hecho de que la fecha de la primera edición de *Retratos contemporáneos* y *Nuevos retratos contemporáneos* (1941 y 1945), Ramón se encuentra en el exilio. Ha terminado la Guerra Civil y sus amigos y compañeros se han desperdigado e incluso fallecido en la contienda bélica. Tiene

---

<sup>3</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo” *Retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 32.

<sup>4</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo” *Nuevos retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 381.

prólogos, conferencias y artículos desperdigados que, por razones económicas y por añoranza a su vida anterior, reúne en un libro. De algún modo, quiere dedicar –desde el exilio– un homenaje a los años pasados en Madrid:

Son los próximos y los ya biografiados los seres que yo he conocido o querido más en mi época pisoteada por dos guerras, bombardeadas casas y sepulcros, derruida y recobrada por dos veces, y de cuya catástrofe quiero salvar el recuerdo de los que se irguieron espirituales y de algún modo consiguieron tenerse en pie y decir algo.<sup>5</sup>

Palabras escritas en 1945, que ya se encuentran en el prólogo de 1941 a la edición de *Retratos contemporáneos* donde seleccionó los que consideraba que no le habían abandonado en esos días dolorosos:

La gran lección de estos tiempos, con sus desastres continuos, con sus guerras civiles y guerras militares y totalitarias, ha sido una lección de cómo son los hombres y lo que significa su amistad y convicción, pues todos han sido puestos a prueba [...] Ese pelagrismo universal con rebajamiento de la conciencia que domina hoy a los hombres, sirve de contraste para que en estos días sean más valerosos, generosos y dignos de recordación mis biografiados.

Me han hecho trabajar, pero me es querida su compañía y estoy satisfecho de su parecido.<sup>6</sup>

Ha conocido a todos estos retratados pero quiere dejar claro su derecho a suprimir o a introducir datos vividos:

Este problema de la acumulación de biografías embocado tan claramente como yo lo emboco, concede en las biografías el derecho a un prorrato considerable de errores. ¿No es vuestra propia vida? ¿Pues quién no tiene derecho en su propia vida a ignorar algunas fechas o a involucrar algo que no está completo en la memoria?

Por eso no puede ser rigurosa como antes la crítica de las biografías, y todo depende de cómo se cuente de amena y sentidamente –con el más hondo sentido– la vida del biografiado, la vida de uno mismo, acertando con sus principales coincidencias, con ciertas sospechas que hasta uno no ha tenido nadie, con una permitida arbitrariedad de suposiciones que es el permiso por añadidura, por ser nuestra propia vida la que en definitiva contamos.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Ídem., pág. 383.

<sup>6</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo” *Retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 34.

<sup>7</sup> Ídem., pág. 37.

Lo dice claramente: la vida de sus biografiados es la que él ha querido contar por ser más afín a la suya. El asfixiante clima cultural es el mismo en Ramón que en los que estuvieron a su lado aunque a todos no les afectó por igual:

En medio de la biografía se detiene el espíritu y se quita por un momento la máscara de la ficción, y entonces se ve que es el mismo lector de la biografía el personaje de ella, el heredero solitario en la habitación *in fraganti* de no ser más que él mismo.

Lo vano de la mascarada inquieta al lector o escritor de biografías, y nota que se van superponiendo caracteres, anécdotas que acepta, rasgos y aventuras que amplía su vida [...] Al mismo tiempo rechazamos y abandonamos otras cosas. Fueron de otro. Esas no viven, porque en realidad no pueden vivir sino las que puedan repetirse en nosotros.

Las biografías no son un ejemplo. Un ejemplo es lo abstracto. Son una convivencia.<sup>8</sup>

Los admira, respeta y comprende; se compadece de ellos, como lo hacía de sí mismo. Todos les merecen especial ternura, ya que, en cierta medida ejercían la profesión de Ramón:

Todos ellos fueron intérpretes de lo humano y todos se han debatido, han estado largos años dedicados a la incómoda tarea de escribir, fijos los ojos en el espacio vacío, donde es tan difícil que brote la imagen o la idea.<sup>9</sup>

Las palabras del prólogo resultan contradictorias si leemos algunos de los retratos, pues dice que todos los retratados son afines a sus ideas y, en realidad, no es del todo cierto. Al incluir aquí a Galdós o Baroja (por mencionar alguno de los representativos) se debe no tanto a afinidad de ideas, más bien, porque siente en el exilio gran necesidad de recordar una etapa de su vida en la que fue feliz y, si recuerda el tiempo pasado, es obvio que Galdós, Baroja, Maeztu... –aunque no estuvieron dentro de la nómina de escritores afines a la estética de Ramón–, formaron parte de la vida cultural y literaria española de finales del siglo XIX y principios del XX.

En las biografías “extensas” encontramos algún problema. Ioana Zlotescu las ha reunido en dos volúmenes claramente diferenciados en *Biografías de escritores* y *Biografías de pintores*. Si bien, aparecen biografiados de otro tiempo, no extraña ya que se ve más clara la afinidad de Ramón con sus ideas estéticas.

Entre los pintores es posiblemente Goya con quien más se identificó: relacionó inteligentemente al hombre con la bestia aportándonos una espléndida serie de dibujos

---

<sup>8</sup> Ídem., pág. 35.

<sup>9</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo”, *Nuevos retratos contemporáneos*, ob. cit., pág. 382.



que él mismo llamó *El espejo mágico* (la fecha aproximada se situaría entre 1797-1799), rico y minucioso repertorio de ejemplos. Presta atención especial a la metáfora de la fisionomía animal. Difícil saber de qué información se sirvió Goya para dar a conocer esta tradición que suponemos que conoció y que combina a su gusto “con las espectaculares inversiones medievales del tema del espejo.”<sup>10</sup> La influencia de Goya en Valle-Inclán es indiscutible desde los primeros textos; quizá donde más se destaca esta influencia es en *Sonatas* y en *Luces de Bohemia* donde el paralelismo se pone en evidencia: “El esperpentismo lo ha inventado Goya” (Esc. XII).<sup>11</sup> En *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán reúne “ética y estética”; con una clara alusión a la obra de Goya dice: “Son las palabras espejos mágicos donde se evocan todas las ideas del mundo.”<sup>12</sup> También Solana se decide por las máscaras, el carnaval y todo lo que rodea al lenguaje “grotesco” para expresar sus sentimientos de asfixia.

La interrelación entre artistas la encontramos desde el principio de los tiempos. También en Ramón que, de todos estos artistas, destacó lo que se identificaba con su estética. En realidad, encontramos muchas similitudes en las biografías pues con todos ellos se siente identificado. De hecho, algunos de ellos están interrelacionados. Sería el caso de Goya con Valle-Inclán y Solana, pero Goya también se sintió influenciado por Quevedo y sus *Sueños* o por Velázquez.

A su vez, internamente cada biografía está interrelacionada con otros artistas de la época: Ramón utilizará la inserción de retratos de contemporáneos al biografiado; en la biografía que más se aprecia esto es en la de Azorín donde encontramos escritores de la generación del 98 que son pequeños bocetos caricaturescos en la mayoría de las ocasiones.

---

<sup>10</sup> Víctor I. Soichita y Anna María Corderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Madrid, Siruela, 1999, pág. 74.

<sup>11</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección “Austral”, 1997, pág. 162. En el libro de Luis Lorenzo Rivero, *Goya y el esperpento de Valle-Inclán*, A Coruña, Edicions de Castro, 1998, se estudia los paralelismos de la obra de Valle con la de Goya de manera muy clara y con abundantes ejemplos.

<sup>12</sup> Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección “Austral”, 1995 pág. 108.



## 2.2. LOS RETRATOS.

Los retratos recopilados y seleccionados por Ramón en *Retratos contemporáneos*, *Nuevos retratos contemporáneos* y *Otros retratos* fueron reeditados desde el exilio en Buenos Aires. Encontramos prólogos, textos publicados en *Prometeo* o en *Revista de Occidente* –entre otras publicaciones– y textos escritos desde el continente americano.

Los retratados se pueden clasificar en dos grandes grupos: los de quienes vivieron cerca de él y los que conoció por las lecturas. Estos últimos son en su mayoría los “raros”, casi todos franceses del siglo XIX; lecturas que le entusiasmaron en sus años juveniles, textos acogidos por unos pocos. La entrada de los “raros” en España tuvo escasa aceptación por lo excéntricos y novedosos que resultaron en un primer momento. Mucho más extenso y heterogéneo, encontramos quienes se cruzaron alguna vez en su vida; la mayoría visitaron Pombo. Con todos, en alguna etapa de su vida, se identifica Ramón.

La diversidad hace difícil clasificarlos y seleccionarlos en apartados estancos, si bien, de estas figuras tan dispares, elijo seis: dos mujeres y cuatro hombres del mundo de las artes y de las letras. Quizá de estas seis figuras sólo nos han quedado en la memoria dos o tres, el resto, son en la actualidad menos conocidos, pero no por ello menos importantes para conocer el ambiente del que se rodeó. En estos seis nombres hay pintores, escritores, editores y un amigo de la infancia. De los pintores he escogido a dos mujeres y a un hombre porque creo que es interesante ver el contraste de géneros a la hora de llegar al público y, también, para contemplar las diferentes actitudes ante los mismos sucesos. Del resto, el que más interesa es Ibsen por la influencia que pudo suponer leerlo en la adolescencia; debió de sorprenderle el modo de tratar la psicología femenina: creaba dramas sociales cuyas protagonistas femeninas eran vistas como heroínas. La mujer no aparece como “tipo” catalogado en un patrón impuesto en la sociedad imperante en aquel momento, sino como “alma” que siente y padece los preceptos de la sociedad.

Ramón escribía continuamente y en ocasiones repite fragmentos de unos textos a otros, por lo que suele contar las mismas anécdotas; sucede con Valle-Inclán, Baroja o Pérez Galdós. Este no es el caso de los seleccionados, tal vez, con la excepción de Picasso y de Azorín que son los más importantes que he incluido.

He seleccionado dos mujeres, ambas pintoras y llamadas por Ramón “brujitas geniales”. A una de ellas, María Gutiérrez Blanchard, le tocó vivir las injusticias de una

sociedad todavía anclada en ideales caducos y obsoletos. Para ella, la guerra del 14 le supuso un cambio brusco en su vida y en su obra marcada por la incomprensión. Madrid, España, todavía tenía reciente el siglo XIX. Caso aparte es el de Maruja Mallo que tuvo que huir a Buenos Aires en la Guerra Civil; su pintura reflejaba un mundo interior muy rico, transgresor, moderno, sin tener en cuenta los cánones de la época. Ramón se fijó en ella como artista. Utilizaron el retrato –fiel reflejo del alma humana– para ver a través de él. Mallo eligió su “porte” estrafalario, sin embargo, María Blanchard no eligió su aspecto. Aunque parezca un detalle mínimo no lo es, ya que marcará la personalidad de ambas: María se sentirá extraña en un mundo que le es hostil. Maruja lo elige.

A Ibsen lo incluyó Rubén Darío en *Los raros*. Con una infancia difícil por la opresión que ejercían sobre él sus padres y la sociedad anclada en el pasado más absoluto. Los dramas que escribió fueron su vía de escape. Ramón se interesó por él desde la adolescencia, cuando comenzó a leerlo junto a escritores europeos. De Ibsen admiramos su capacidad para crear personajes dramáticos con tanto valor humano. Penetró en los conciencias de modo diferente: sus personajes, hombres y mujeres de carne y hueso, representan retratos con vida. Resalta el retrato del personaje femenino, una heroína viviendo en un mundo hostil.

Picasso le sirve para teorizar sobre el cubismo y para retratarnos cómo fueron los primeros años del siglo XX en el pintor. El ir y venir de España a París es a lo que más atención presta Ramón.

Francisco Vighi, quizá sea de los “retratados”, el menos conocido. Dos años interno en un colegio de Palencia es suficiente para conocerlo. A partir de aquí lo retrata con anécdotas y recuerdos de aquellos días. Luego, lo encontramos en Madrid, y allí se mantendrá, junto a Ramón en Pombo, leyendo y escribiendo poemas. Gómez de la Serna no lo olvidará.

Peculiar el octogenario Luis Ruiz Contreras. Lo conoció en la adolescencia y, el encuentro con este hombre, le sirvió para conocer al editor Ruiz Castillo (director de la Editorial Biblioteca Nueva). De Ruiz Contreras sólo cuenta que, ya siendo un señor viudo y de avanzada edad, se dedicaba a entrevistar supuestas mecanógrafas. Totalmente excéntrico, dos o tres anécdotas más o menos curiosas son suficientes para explicar cómo era: un “tipo” extraño y anciano.

Finalizo este apartado con la figura de Azorín que, aunque fue construida como biografía “larga”, en realidad, es una “galería” de retratos. Sirve de puente entre el

género del retrato (efigie, semblanza, caricatura... cualquier terminología sirve en este apartado) y el de la biografía.

### **Maruja Mallo.**

Reproduce sin variantes significativas el estudio preliminar de Ramón a una edición gráfica de la artista, fechada el 18 de diciembre de 1942. Sin embargo, Pilar Muñoz López apunta los años 1944 y 1945<sup>1</sup>. Siendo una u otra fecha, resulta significativo que la incluyese en *Otros retratos. Retratos completos* (1961) donde apenas retocó el texto original. En la actualidad, se encuentra recogido en *Obras completas, XVII. Retratos completos*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004 (edición de Ioana Zlotescu).<sup>2</sup>

Juan Manuel Bonet<sup>3</sup> piensa que el origen del retrato de la pintora se encuentra en el álbum que le escribió para la exposición celebrada en los locales de la *Revista de Occidente* y, en la que fue apadrinada por Ortega y Gasset:

De estos textos siempre me ha interesado especialmente el dedicado a Maruja Mallo, que por la época en que apareció la monografía en cuestión, residía, al igual que el autor de la misma, en Buenos Aires, y que tras su vuelta a Madrid –lo se por experiencia– seguía utilizando aquel álbum como su principal tarjeta de visita. Ramón había sido uno de los primeros en percibir la importancia de la obra de la pintora gallega, revelada en 1928 por su deslumbrante primera individual, celebrada en los locales de *Revista de Occidente*.<sup>4</sup>

Gómez de la Serna escribió un prólogo para la edición de *Retratos contemporáneos* –donde incluyó el retrato de Maruja Mallo–, editada en 1941 en Buenos Aires. Justifica la escritura de estos retratos “contemporáneos”:

Habiendo hecho siempre vida literaria y bohemia en medio de la calle y en los cafés y en la buhardilla, que con la ironía amarga del contraste los

---

<sup>1</sup> Pilar Muñoz López, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003. Se considera estas fechas porque es cuando “la Editorial Losada edita una lujosa monografía sobre su persona y su obra” (pág. 196).

<sup>2</sup> Véase páginas 944-955.

<sup>3</sup> Juan Manuel Bonet, “Retrato de Ramón en sus retratos”, en *Retratos y biografías, II. Retratos completos (1941-1961)*. O.C., XVII, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, págs. 11-27.

<sup>4</sup> Ídem., pág. 19.

poetas suelen llamar “torre de marfil”, he estado cerca y en perpetua vigilancia de mis contemporáneos, y por eso se puede creer todo lo que digo.<sup>5</sup>

Mallo fue querida y odiada con la misma intensidad. Quizá sea una de las razones por la que Ramón sintiera cierto interés por la pintora. Amistad, tal vez envidia por la fortaleza y valentía de una mujer que lo tuvo complicado en la sociedad de comienzos del siglo XX por el simple hecho de tener ideas e inquietudes. Ramón justifica los retratos de este libro de modo general:

Este libro está escrito en plena amistad y las críticas no rozan las admiraciones, pues lo noble es que sin exaltar a los mediocres se debe hacer genios a los amigos que lo merezcan, los más escogidos entre los pocos que nos quedan después de la pasada experiencia de desengaños.<sup>6</sup>

Es indudable que, a la hora de recapitular todos los retratos “contemporáneos”, ya tenía claro que esos textos iban a ser un agradecimiento, un recordatorio a la vida pasada en compañía de personas que, en el exilio, recordaba con más intensidad. Añoranza a tiempos mejores llenos de arte y vida en sana convivencia:

Las biografías no son un ejemplo. Un ejemplo es lo abstracto. Son una convivencia.

De ahí es que sea tan afortunado el vivir.<sup>7</sup>

Cuando realiza el estudio preliminar a su edición gráfica ambos se encuentran en el exilio. Han transcurrido apenas quince años desde la primera vez que se vieron; la sucesión de acontecimientos políticos le da la sensación de haber pasado mucho más tiempo. Con este texto se procede a una visión panorámica vista desde los años cuarenta. Sabemos que la conocía y que sentía por ella un especial cariño. La presenta en pasado (“Yo la he visto...”). No le importa la descripción física. En conjunto, escribe una alabanza de su obra, destacando la íntima relación que se encuentra entre su vida y la

---

<sup>5</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo”, en *Retratos y biografías, II. Retratos completos (1941-1961)*. O.C., XVII, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pág. 32. Al final del Prólogo se nos dice que fue publicado en agosto de 1941, en Buenos Aires.

<sup>6</sup> Ídem., pág. 40. Del mismo modo quiere explicar la selección realizada en el libro de retratos: “Pudiendo ser otros y no estos, bien lo sé yo, los biografiados; pero el hecho es que son estos y no otros y que de este conjunto quiero que se desprenda una anchurosa cordialidad, un tono confanzudo de amistad al vivir el mismo tiempo, los mismos hechos históricos, el mismo figón de la calle recóndita”, Ídem., pág. 33.

<sup>7</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo”, O. C., XVII. *Retratos completos*, ob. cit., pág. 35.

obra pictórica. La visión física que presenta es, más bien, una caricatura para resaltar los contornos físicos que le dan la fuerza en sus obras:

Pequeñita con ojos de lince, la cabeza como una veleta de giros rápidos, apretada la nariz a la barbilla como un pájaro orgulloso de su nido de colores <sup>8</sup> (pág. 945).

Resaltará de su obra su gran seguridad y firmeza, además de estar en estrecha unión con su vida: “Se veía que no necesitaba oír palabras sobrantes sobre su arte, porque era de los pocos artistas que amanecían con una extraña seguridad” (pág. 945). Insólita por muchas razones, si bien, destacaba por su

aparente confianza en sí misma como artista, esa seguridad que se puede dar en los genios, pero rara vez se da, especialmente en una mujer y, además una provinciana. Era una persona de acción, capaz de llevar consigo a los otros, de convencerles de que su percepción del mundo era la acertada, la única.<sup>9</sup>

Identificación absoluta con el artista y coincidir en determinados círculos les lleva a compartir vivencias; de este modo, se entiende la poca importancia al dato exacto, lo que cuenta es la anécdota, la vivencia, las pasiones

Ya no se trata de que quede en sí misma la biografía sino que al transfundirse en nuestro torrente circulatorio tiene que impregnarse de nuestras pasiones, de algunos errores, de mucho olvido de lo superfluo.<sup>10</sup>

Vida, arte, estado de ánimo y política se entrelazan en la obra que, para Ramón, será lo interesante en esta personalidad tan compleja. No habla de aventuras amorosas ni de vida desordenada, ni de paseos por las calles de Madrid. Años difíciles para las mujeres y, en especial, para las que convivían con la vida cultural. Para Mallo, vestida y peinada fuera de las convenciones de la época, resultó difícil. Su amiga Concha Méndez, hablará de la amistad y cómo un acto tan simple como ir sin sombrero despertaba murmullos en la población madrileña:

---

<sup>8</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XVII. Retratos completos*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004. Se cita por esta edición en adelante, indicando en el texto las páginas.

<sup>9</sup> Shirly Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, pág. 120.

<sup>10</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo”, *O.C., XVII, Retratos completos*, ob. cit., pág. 37.

En el Palacio de Cristal había conocido, entre otros artistas, a Rafael Alberti. [...] La noche de mi descubrimiento en el Palacio de Cristal había conocido a la pintora Maruja Mallo y empecé a salir con ella por Madrid. Íbamos por los barrios bajos, o por los altos, y fue entonces que inauguramos un gesto tan simple como quitarse el sombrero. Recuerdo un pleito que tuve con mi madre una tarde que me veía salir a la calle con la cabeza descubierta. [...] Íbamos muy bien vestidas, pero sin sombrero, a pasear por el Paseo de la Castellana. [...] El caso es que el sinsombrerismo despertaba murmullos en la ciudad.<sup>11</sup>

Moderna, avanzada para la época, tanto en su obra como en su imagen se fijó Ramón.<sup>12</sup> Su apariencia extravagante no dejó indiferente a nadie; tenía que ser curioso verla pasear por Madrid:

Mallo utilizó su cuerpo como un lienzo vanguardista más y así se aprecia en sus fotografías; siempre vestida de modo insólito, su cuerpo solía ser un montaje surrealista.<sup>13</sup>

Si bien se fija en el origen burgués y en cómo “visita” las verbenas madrileñas, también reconoce su “ojo” receptor: todo lo que ve lo transmite con perspectiva “nueva”. A Ramón le resultaba curioso que, siendo mujer y de origen burgués, pasease por Madrid y “frecuentase” lugares poco apropiados para las jóvenes:

Sabíamos que hacía vida de señorita en un hogar burgués. [...] La señorita alegre que ha venido de provincias ha ido con sus discípulas y sus discípulos a ver lo que “es eso” a ver lo que pasa en la romería de San Isidro (págs. 946-947).

Doble moralidad en una sociedad cerrada. Méndez recuerda que, aunque conoció a otros pintores, entabló amistad con Mallo con quien pasaba parte del día. Paseos por Madrid simplemente para observar, ver y mirar:

---

<sup>11</sup> Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990, págs. 47-48.

<sup>12</sup> José Luis Ferris recuerda “A principios de 1923, con sólo veintiún años, todavía no había iniciado su ofensiva de ostentosos maquillajes y ropas estridentes, pero jugaba a la ambigüedad del género luciendo el pelo corto y despeinado, más propio de un chico audaz y rebelde que de una señorita recatada. Su imagen estaba igualmente relacionada con la típica mujer nueva de la década de los veinte. [...] De este modo, el perfil de Maruja Mallo se fue ajustando a la interpretación pública de esa nueva identidad femenina que, al mismo tiempo, pretendía poner en práctica la liberación de las restricciones sociales impuestas tradicionalmente a la mujer”. Véase, José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy, 2004, pág. 66

<sup>13</sup> Shirley Mangini, ob. cit., pág. 120.



Íbamos al Museo del Prado y a las conferencias de Eugenio d'Ors, a las verbenas y a los barrios bajos de Madrid. Nos paseábamos para ver aquellos personajes tan pintorescos que pasaban a nuestro lado por los faroles de la calle. Estaba prohibido que las mujeres entraran en las tabernas; y nosotras, para protestar, nos pegábamos a los ventanales a mirar lo que pasaba dentro. Los domingos por la tarde íbamos a la estación del Norte, a ver a la gente que va y que llega, a los viajeros con sus despedidas y los trenes. Cuando Maruja empezó a pintar, me tomaba a mí como modelo. [...] No sólo íbamos a las verbenas, sino que nos metíamos por todas partes.<sup>14</sup>

Su vida y su arte fueron reflejo de lo vivido, de lo sentido. Mujer innovadora, no se conformó con lo que la sociedad de la época le ofrecía: excéntrica, quiso crear y componer arte empezando por ella misma.<sup>15</sup>

Corre el año 1923 y Maruja está vinculada a la Residencia de Estudiantes por la amistad que la une a Buñuel, Dalí y Lorca:

Buñuel era, sin duda, el impulsor y el mayor agitador de aquellas salidas en las que Maruja actuaba como uno más. [...] También, los cuatro compartían la afición a los museos. [...] Para ellos fue una experiencia enriquecedora contemplar originales de Goya a Velázquez. [...] El interés por Goya, a quien Maruja consideraba “el reloj de su tiempo”, ya que “satirizó como nadie la corrupción y superstición de su época”, venía dado, según la artista gallega, por lo que su espíritu tenía de común con aquella juventud rebelde y transgresora antiacadémica y revolucionaria.<sup>16</sup>

Conoció y compartió momentos especiales con Buñuel, Dalí, Lorca pero también con Pepín Bello, Moreno Villa o Eugenio Montes.<sup>17</sup> “El triángulo surrealista” –Buñuel,

---

<sup>14</sup> Paloma Ulacia Altolaquirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, ob. cit., págs. 51-52. Resulta igualmente interesante lo que relata Méndez acerca de las ideas de su amiga Maruja Mallo: “En la escuela nos preparaban para hacer un buen papel en la sociedad. Maruja Mallo, que proponía liberar las reacciones primarias, la espontaneidad, decía que todos esos buenos tratos y buenas costumbres no eran más que mala educación. Decía que el colegio nos condicionaba a ser unas hipócritas”. Ídem., pág. 43.

<sup>15</sup> Consuelo de la Gárgara se fija en esta faceta: “Mallo es una de las artistas más representativas de la avanzadilla agitadora de la vida española durante los dos lustros que proceden a la guerra civil. [...] La vida de Maruja Mallo está penetrada por el arte y su pintura es el reflejo continuo de lo vivido. [...] Maruja, como muchos artistas, [...] no es solamente pintora, sino que cultiva múltiples artes y saberes: el dibujo, la cerámica, la decoración y el vestido escénico, los murales y las conferencias.” Véase, Consuelo de la Gárgara, “Maruja Mallo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 310, abril 1976, págs. 5-6.

<sup>16</sup> José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, ob. cit., págs., 68-69. Como a Maruja Mallo, a Ramón le fascinaba Goya y las “escapadas” al Museo del Prado. En *Automoribundia* transcribe una de las que hizo nocturna, alrededor de 1923. Con respecto a la sala de Goya cuenta: “Al pasar por la antesala de Goya, el farol iluminó retazos de todos aquellos cuadros admirables que viven tanto en la imaginación que responden solo a un destello. *La maja desnuda* no se había dado la vuelta hacia el otro lado como podía suponerse, sino que, quizás arreglándose súbitamente, ostentaba su postura de siempre”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 393.

<sup>17</sup> Ídem., pág. 118.

Lorca, Dalí– se convirtió en cuadrangular con la incorporación de Maruja al trío; sin embargo, deberíamos reflexionar las siguientes afirmaciones:

El hecho de que haya perdurado la fama internacional de los tres hasta hoy día, y que Mallo desapareciera de las páginas de la historia del arte por un boicot tácito, ha distorsionado la realidad cultural de aquel entonces. Como se verá, es evidente que Mallo causó una fuerte impresión en ellos, en su obra y también en Rafael Alberti, Ernesto Giménez Caballero y el chileno Pablo Neruda, entre otros.<sup>18</sup>

El “movimiento” en la pintura es lo que la convierte en moderna. Trabaja con el material de la calle, la fiesta, la verbena, la romería. Sin embargo, Ramón se da cuenta de que con todos esos ingredientes su obra no es folklórica:

Era cineástica y moderna, pues al lado de eso se reflejaban los escaparates de las grandes vías con sus piernas de repuesto para deportistas cansadas –piernas para reclamo de las medias de seda–, sus bufandas escocesas, sus manos tiasas para guantes de fantasía, sus cabezas para lucir peinados y diademas (pág. 948).

Otro artista del momento fue Alberti, quien escribirá en sus memorias del año 1925 acerca de la Exposición Universal de Artistas Ibéricos y el inicio de la *escuela de Vallecas*.<sup>19</sup> Gómez de la Serna no menciona la gran influencia que tuvo Maruja en la madurez artística de Alberti. No nos cuenta en quien influyó sino quiénes le influyeron

---

<sup>18</sup> Ídem., pág. 119.

Méndez –como comenta Paloma Ulacia– estuvo junto a Buñuel siete años pero, en ese tiempo no consiguió que le presentara ninguno de sus amigos de la Residencia de Estudiantes: “Un verano en San Sebastián conocí a un chico aragonés [...] resultó ser Luis Buñuel, el director de cine. En aquel tiempo éste se interesaba sólo por los insectos. Nos pusimos en relaciones, teníamos la misma edad; estuvimos juntos siete años. [...] El llevaba doble vida. Nunca nos reunimos juntos con los chicos de la Residencia de Estudiantes. La vida dividida entre los amigos y la novia era una costumbre de la época; me hablaba de ellos, pero nunca me los presentó”, en Paloma Ulacia Altolaquirre” *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, ob.cit., pág. 40.

<sup>19</sup> En sus memorias Alberti comenta: “Época entonces, de entusiasmo y pasión, en que íbamos surgiendo, coincidentes casi todos en Madrid, aquellos poetas que algo más tarde seríamos bautizados, quizá sin mucho acierto, con el nombre de grupo del 27. [...] Paralelamente –sin contar novelistas y músicos–, pintores de todas partes de España. Ibáñez presentando en nuestra capital para pronto abandonarla, cambiándola por París, pues, la verdad, nuestro pobre ambiente artístico madrileño no era el más propicio para el desarrollo de aquellas vanguardias arrolladoras a la que se iban incorporando nuestros pintores, engrosando así con sus nombres aquello que los franceses denominarán con avidez y gracia, *l'école de París*. [...] En Madrid, algo más rezagado quedó Salvador Dalí, por estar estudiando, como él seriamente decía, *la carrera de pintor* en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sólo Alberto, Benjamín Palencia, Díaz Caneja y Maruja Mallo... no conocerían París hasta unos años más tarde, logrando ellos encontrar una gran mina creadora con su permanencia en España. Así lo que se llamó enseguida la *escuela de Vallecas* echaba sus cimientos”. Véase, Rafael Alberti, *La arboleda perdida, II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, págs. 47.48.

en ella, aún así es interesante tenerlo en cuenta para visualizar el círculo en el que se movían los artistas por aquellos años.<sup>20</sup>

Buñuel y Dalí fueron los primeros del grupo que se dedicaron al cine, siguiéndoles Ernesto Giménez Caballero que con su revista *Gaceta Literaria* cumplió la función de puente de enlace y de plataforma de convergencia de generaciones.<sup>21</sup> Se animó a rodar, *Esencia de verbena* a partir del 16 de julio de 1930 y con planos complementarios tomados en otras verbenas de aquel verano madrileño.<sup>22</sup> En *Esencia de verbena* “aborda un aspecto marginal, pero esta vez festivo y hedonista, de la vida urbana”.<sup>23</sup>

La fiesta popular, lo castizo, lo madrileño, la calle, las gentes de distinta índole, lo urbanita mezclado con lo popular, entusiasmaron tanto a Maruja Mallo como a Ramón que lo representaron en sus pinturas y en sus escritos respectivamente. Este ambiente:

constituye un nítido reflejo de la dialéctica nacional-universal, definida por un intento de síntesis entre tradición nacional y universal imperial. La vocación hispano imperial llegó a encontrar en su film un subterfugio para penetrar en la colección de estampas castizas, al rendir un homenaje al mantón de Manila.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> La influencia de Mallo en la obra de Alberti lo advierte José Luis Ferris: “La gran perversión de Maruja Mallo no fue otra que la de proporcionar a Alberti una madurez artística de la que carecía en aquella primavera de 1925. El joven, que acababa de aterrizar en el panorama literario, emprendió con la pintora una aventura íntima que le condujo directamente a la modernidad. [...] Fue ella, Maruja Mallo en definitiva, quien generó, por amor o por dolor, obras que han constituido un hito en la historia de la poesía española por su calidad y por su radical novedad: *Cal y canto*, *Sobre los ángeles* y *Sermanones y moradas*”. Véase, José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, ob. cit., pág. 170.

<sup>21</sup> Román Gubern, “Esencia de verbena en la cultura del 27”, en Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de Estudios Turorenses, 1999, pág.211.

<sup>22</sup> Ídem., pág. 213. Varios escritores y poetas participaron de manera esporádica entre los que se encuentra Ramón Gómez de la Serna “quien aparece con su pipa en tres escenas: como muñeco de pim-pam-pum, girando la cabeza como un molino para seguir el movimiento de una noria y como improvisado torero de feria matando un toro de cartón”, Ídem., pág. 213.

<sup>23</sup> Ídem., pág. 218.

<sup>24</sup> Román Gubern, “Esencia de verbena en la cultura del 27”, art. cit., pág. 220. Con respecto al cuadro *La verbena (1927)*, María Soledad Fernández Utrera comenta: “La verbena de Mallo, no es una copia de una manifestación del mundo popular sino, sobre todo un mundo propio, cuidadosamente organizado y con un significado preciso. [...] En resumen, se observa en el cuadro de Mallo una bipolaridad estética que refiere el enfrentamiento entre la España oficial y el pueblo. La verbena es una visión de la sociedad de carácter crítico y disconforme. [...] La limitación del proyecto vanguardista en los años veinte se observa, pues, en las estructuras y jerarquías aún presentes en el mundo liminal de la verbena, [...] el pueblo pierde protagonismo, o se desvanece, oculto, tras las máscaras grotescas de la España oficial y acartonada. Véase, María Soledad Fernández Utrera, “Esencia de verbena: sabor popular y estética de minorías en la pintura de Maruja Mallo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXVIII, 1, otoño 2003, págs. 91 y 98-99.

El tema verbenero estuvo olvidado hasta que resurgió gracias a la contribución de la generación del 27 y, más particularmente, gracias a Maruja Mallo

quien en 1927 y 1928 pintó varios asuntos verbeneros que expuso, por invitación expresa de Ortega, en mayo de 1928 en los locales de la *Revista de Occidente*. Aquello fue una revelación y, todavía en julio de 1937, en una conferencia pronunciada en la Sociedad Amigos del Arte de Montevideo, Maruja Mallo evocaba desde su exilio americano la centralidad de las verbenas madrileñas en su inspiración.<sup>25</sup>

Rafael Alberti, al recordar aquellos años, admite la influencia del cine tanto en su obra como en la de Mallo:

Audaz entonces para el color y con los dedos llenos de líneas que ya escapaba con el dinamismo y valentía. El cine nos influía mucho. [...] Una aparente confusión mecanicista nos turbaba. Maruja en sus verbenas y estampas urbanas lo refleja<sup>26</sup>

Es la época de “verbenas” y “estampas”. Estampas que Maruja desarrolla entre 1927 y 1928, y que son

dibujos realizados con lápices de colores y carbón que recogen objetos dispersos de la realidad, extraídos de su contexto, en un juego de ambivalencias y de atmósfera subconsciente. [...] La misma Mallo clasificó estas obras, por razón de su tema, en cuatro apartados: estampas populares, estampas deportivas, estampas de máquina y maniqués y estampas cinemáticas.<sup>27</sup>

Como Goya, Mallo supo reflejar con el pincel, la huella del pueblo madrileño en fiestas populares; lo folclórico y ordinario se hunde en el fondo de los retratos para transmitir lo más hondo de las pasiones humanas<sup>28</sup>:

<sup>25</sup> Román Gubern, “Esencia de verbena en la cultura del 27”, art. cit., pág. 218.

<sup>26</sup> Rafael Alberti, *La arboleda perdida, II*, ob. cit., pág. 41.

<sup>27</sup> José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, ob. cit. pág. 119.

<sup>28</sup> Similitud con Goya a la hora de retratar lo esperpéntico del pueblo como masa, muchedumbre predispuesta a las garras de los poderosos. Rasgo pictórico que reconoce Carlos Árbol que al comentar la exposición de Mallo en la sala de *Revista de Occidente* en 1928: “Ortega y Gasset descubre a la nueva pintora [...] le da cobijo como viñetista en la oficina de la Revista de Occidente y se organiza su primera exposición en Madrid, en mayo de 1928: 10 cuadros y 30 estampas. La calle es el tema fundamental, el pueblo de esa calle que toma como pretexto mitología y santos para divertirse colectivamente. [...] Es cierto que la pintura de Maruja Mallo había conocido en esa fiesta popular de la romería de la pradera de San Isidro, de ese panorama de color y bullanga que ya plasmara Goya a finales del siglo XVIII”. Véase Carlos E. del Árbol y Ángela Olalla Real, “Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, abril-mayo, 1993, pág. 294.

El caso es que en aquel panorama del color y la bullanga que había inspirado a final del XVIII el maravilloso cuadro de Goya sobre esa misma fiesta popular y cortesana, había vuelto a inspirar a otra pinturas tan colorista y más en movimiento ya con una cosa que no tenía la otra y que hemos dado en llamar “cinemática” (pág. 947).

Ortega es consciente de la juventud y genialidad de Maruja Mallo y de su obra. En 1927 decidió organizarle una exposición en los salones de *Revista de Occidente*. Sería la única exposición que organizase la revista, y será fundamental en la trayectoria artística de la pintora. Para Ortega debió de ser una revelación ya que veía en ella muchas ideas expuestas en *La deshumanización del arte* (1925). Le costó admitir que la protagonista de tanta genialidad fuese mujer; todos sabían el poco crédito que concedía a las mujeres, sin embargo, la apoyó y valoró como artista.<sup>29</sup>

Son varias las razones por las que la obra de Maruja Mallo suscitó interés en Ortega y Gasset: “debió de percibir, a simple vista, un ejemplo innovador del arte nuevo, unos cuadros que incorporaban al arte español formas de la vanguardia europea”.<sup>30</sup>

La influencia de Ortega y Gasset en el mundo cultural del momento fue un gran aliciente para la joven pintora.<sup>31</sup> Incluso Ramón escribe –no con cierta sorpresa– acerca del buen acogimiento que le confirió Ortega:

Quando don José Ortega y Gasset la había consentido entrar en su Olimpo, es que se había dado cuenta de que era una aportación positiva de los tiempos nuevos. [...] No venía de las revistas ni de las exposiciones de París pero traía su mensaje sin ambages (pág. 945).

En conclusión, el debut de Maruja Mallo en la sede de *Revista de Occidente*

fue todo un éxito y contó con el calor de un selecto público de artistas, catedráticos, periodistas, distinguidas damas de Madrid, señores acaudalados y

---

<sup>29</sup> Con respecto a la relación de Ortega y Mallo, José Luis Ferris comenta: “*Revista de Occidente* su medio de expresión estética y filosófica, dejó traslucir en sus páginas el estado de inferioridad intelectual que en su opinión, correspondía a la mujer. Salvando como excepción a su discípula María Zambrano, a Rosa Chacel en cierto momento y a la propia Maruja Mallo por lo propulsor de su obra, Ortega no tuvo ningún reparo en manifestar pensamiento y su convicción de que el hombre era razón y equilibrio, mientras que la mujer representaba a un ser confuso guiado por los instintos más básicos”. Véase, José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, ob. cit., págs. 54-55.

<sup>30</sup> José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, ob. cit., Ídem., pág.127.

<sup>31</sup> Mangini se fija en este aspecto: “Desde entonces, fue considerada como una de las mejores promesas en el mundo del arte. La prensa se preocupó por ella, especialmente la de Barcelona y Madrid donde se publicaron críticas que “destacaban sobre todo su originalidad precoz, su sentido irónico y el profundo lirismo de sus primeros cuadros”. Véase, Shirly Mangini, ob. cit., pág. 119.

escritores que vaciaron ante la muchacha una cascada de elogios. También estaban presentes muchos jóvenes intelectuales del círculo de Ortega.<sup>32</sup>

Primera etapa tanto vital como pictórica donde la influencia se encontraba en el espacio físico –Madrid–, las gentes, fiestas, el deporte... En definitiva, muestra en su obra el momento psicológico y mental que vivía España por aquellos años. De hecho, Ramón compara esa jovialidad con cuadros de Goya donde retrataba fiestas y romerías. Es decir, pinta el Madrid alegre y festivo:

Aquella pintura de Maruja Mallo había nacido en la romería de la pradera de San Isidro, punto de partida de la España emprendedora, trashumante, reconquistada. [...] El caso es que aquel panorama de color y la bullanga que había inspirado al final del siglo XVIII el maravilloso cuadro de Goya sobre esa misma fiesta popular y cortesana (pág. 947).

Mallo encontró la inspiración de sus primeros cuadros en las fiestas populares. Así lo explica:

Las fiestas populares en España son manifestaciones que giran con el año. Son una revelación pagana y expresan discordias con el orden existente. En el arte popular están las alternativas de España, las batallas de dos corrientes contrarias y decisivas: el monstruo y la tragedia frente al hombre y al poder. En las fiestas y ferias populares, año nuevo, carnaval, verbenas y navidades está grabado el impulso creador, edificación consciente del pueblo. Son la afirmación vital contra el fantasma.<sup>33</sup>

A esta época jovial y alegre, Gómez de la Serna la bautizó con el nombre de “la brujita joven”:

Tenía algo de brujesco lo que hacía y era como una meiga reciente que bajaba del norte después de haber compuesto sus colores en las cazuelas de barro de su misteriosa cocina de aldea (pág. 945).

No es la primera vez que utiliza el diminutivo “brujita” para designar a la mujer transgresora de los valores sociales, en contraposición al término “hada”, el positivo. En aquellos años y con extensión a toda la dictadura franquista, el papel que tenía la mujer

<sup>32</sup> José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresoras del 27*, ob. cit., pág. 132.

<sup>33</sup> Shirley Mangini, ob. cit., pág. 122. Cita extraída de Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, pág. 8.

Shirley Mangini nos describe cómo debió de ser aquellos paseos: “Mallo abrazó la ciudad –deambulando por los Madriles de la zona “parisina” de la Castellana, los viejos barrios de los Austrias y la periferia– en busca de materia para su obra. Perseguida la sorpresa surrealista, el escándalo. Rompió las leyes fosilizadas que todavía estaban obligadas a seguir las mujeres; salía sin carabina y todavía peor, salía acompañada por hombres”. Véase, Shirley Mangini, ob. cit., pág. 121.

como esposa, madre, hermana o hija era secundario ya que su función primaria era, sobre todo, la de aparecer ante el hombre como “un hada, una mágica esencia.”<sup>34</sup> Además había nacido en Lugo (llegó a Madrid en 1922), zona peninsular donde había fuerte tradición brujesca y esto unido a su “genialidad” lo utiliza para crear esta imagen comparativa. A esto se une que se quitaba siete años. Nacida el 5 de enero de 1902, incluso Gómez de la Serna en el retrato que le realiza cree que tiene veinte años cuando, en realidad, contaba con veintiocho. Pocas son las fechas que utilizaba para los retratos, pero, para resaltar la juventud de la pintora, lo explicita, no sin estar confundido:

Es una niña. Ha terminado sus estudios en 1926 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. [...] Es en 1928 –la pintora bordea los dieciocho años– cuando Ortega y Gasset descubre a la nueva pintora y la da cobijo en la *Revista de Occidente* (pág. 944).

También Ramón se quitó años, concretamente tres, si bien, enseguida rectificó. No ocurrió lo mismo con Maruja Mallo que, más de medio siglo después de su nacimiento, aún encontramos bibliografía confundida. Por ejemplo, en 1976, Consuelo de la Gándara escribe un artículo en *Cuadernos Hispanoamericanos* sobre Maruja Mallo y dice:

En 1928, Ortega y Gasset, que lleva el timón de la *Revista de Occidente* con rumbo innovador, conoce la obra de esta muchachita que no ha cumplido los veinte años y acoge en los salones de la prestigiosa revista su primera exposición: diez óleos y treinta “estampas” coloreadas.<sup>35</sup>

Unos años más tarde, en 1993, Carlos Árbol y Ángela Olalla Real, vuelven a caer en el mismo error: “había nacido en Vivero, cerca de Lugo, en 1909, y lo que inmediatamente destaca en su biografía es su precocidad y la precocidad de su éxito”.<sup>36</sup>

El motivo de esa precocidad puede encontrarse en su carácter jovial representado en sus cuadros:

Había visto la alegría de las cosas y de las personas en esa plazoleta del valle de Lozoya y había pintado esa alegría de raquetas, cuerpos de maniquí y verbenas con la rutilancia que adquirirían en la luz de laboratorio que envolvía todas las cosas (pág. 948).

---

<sup>34</sup> Pilar Muñoz López, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, ob. cit., pag. 187.

<sup>35</sup> Consuelo de la Gándara, “Maruja Mallo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 310, abril 1976, pág. 6.

<sup>36</sup> Carlos E. Árbol y Ángela Olalla Real, “Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia”, art. cit., pág. 293.

Se iba a encargar del decorado de la pieza teatral *La Pájara Pinta* de Alberti. Nunca se estrenó pero la labor pictórica influyó en su obra posterior. También iba a acompañar un libro de poemas con estampas cinemáticas de Mallo que aludían a Charlot y a Lloyd, entre otros. Los poemas se publicaron en *La Gaceta Literaria* con algunas de las estampas; el resto desaparecieron, si bien, algunos poemas fueron publicados en libro.

Todo lo plasma en sus lienzos que fueron bien acogidos por la literatura joven: “Giménez Caballero ponía una estampa de ella para la portada de su libro” (pág. 945). Pero no cuenta nada Ramón de que Maruja Mallo fue personaje de una novela, *La Venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández. Aparecerá como una mujer inteligente.<sup>37</sup> En 1928 José María Quiroga Plá le dedica un par de artículos en la revista *Mediodía*. A ella se refiere como “pintor” y no pintora porque para éste, “el artista cuando se merece esto nombre, es Adán, Apolo; varón en suma.”<sup>38</sup> Lamenta la poca trascendencia que ha tenido su obra en el mundo del arte:

Valdría, en efecto, la pena que su nombre y su obra fuesen más conocidos, trascendiendo de los límites en que ahora yace. No se trata de un pintor más, ni aun de “un buen pintor más”, sino del último descubrimiento de importancia en el área de nuestro arte joven.<sup>39</sup>

Para Quiroga Plá el arte sólo es cuestión de óptica, es decir, depende de cómo se le mire:

---

<sup>37</sup> Pilar Muñoz López, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, ob. cit., pág. 190.

No tuvo la misma delicadeza a la hora de tratar la imagen de Concha Méndez: “Fue José Díaz Fernández, prolífico escritor de la época quien convirtió en personajes de su novela *La Venus mecánica* a ambas amigas. [...] La debilidad de José Díaz Fernández por Maruja Mallo se hace notar en el texto, así como su crítica a Concha Méndez, a quien descalifica desde la ficción mostrándola como una burguesa caprichosa y sin talento alguno”. Véase, José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, ob. cit., pág. 115. Un fragmento de esta novela lo podemos encontrar en Jose-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 232-233.

<sup>38</sup> José María Quiroga Plá, “Un pintor de nuestro tiempo”, *Mediodía. Revista de Sevilla*, XII, junio-julio, 1928, pág. 14.

<sup>39</sup> Ídem., pág. 14.

En el mismo artículo, le dedica unas hermosas palabras en las que llega a comparar a sus óleos con una nueva poesía, la plástica: “Hay una poesía, o, si se refiere, un modo de poesía. [...] La poesía que opulentamente satura el arte de Maruja Mallo [...] es poesía plástica, concebida y expresada en lenguaje plástico, sabia y fielmente expresiva. Sus óleos, sus estampas, nos muestran por modo evidente con qué certera rapidez va agilitándose y enriqueciéndose ese lenguaje. Los temas –folklore, maniquíes, aspectos urbanos, máquinas, deportes– son traspuestos, en su arte, con creciente virtud, con segura delicadeza, a un juego, cada vez más preciso y refinado, de color y forma”, Ídem., pág. 6.



El arte, en última instancia, no es sino óptica. Cada época posee su óptica peculiar, como posee su vocabulario propio. Tendrá sentido aquella obra cuyo autor se incorpore íntegramente a su misión esa óptica, ajustando a las leyes que la rigen [...] sus ojos y sensibilidad. No es otro el caso de Maruja Mallo, pintor, como pocos de nuestro tiempo.<sup>40</sup>

Al final de la segunda década del siglo, Maruja Mallo ya estaba totalmente integrada. Escribe Ramón:

La literatura joven la acogió enseguida. Rafael Alberti bajaba la sierra con una estrella de metal. Giménez Caballero ponía una estampa de ella como portada para su libro. Maruja Mallo es ya dueña de su pintura, con un camino de originalidad por delante, del que solo ella era consciente (pág. 948).

En los años treinta, se adentrará en nuevos caminos:

En la estética de la pintora prevalece en este momento la claridad frente a la tiniebla, la joven España frente a la España negra. [...] Si las *Verbenas* pueden ser consideradas como expresionismo dinámico, su trayectoria artística desembocará en un clasicismo estático bien evidente, pasando por la tenebrosa época de los Espantapájaros. [...] Inserta plenamente en el Madrid inquieto de los años veinte que acaban y los años treinta que empiezan, discurre la vida de Maruja Mallo. [...] Nada le ennegrece. Encuentra en el cardo, el esqueleto, el detritus o el harapo los protagonistas de sus cuadros.<sup>41</sup>

Gómez de la Serna no es indiferente a este cambio que lo amplía a la política, sociedad y, a la cultura en general:

De su amazonismo a pie por los montes y laderas –faldas plegadas como refajos– entró Maruja Mallo en la época del cardo, el esqueleto cardencho y la raspa de sardina –pluma de hueso– de la sardina máxima, salida de una lata como un sarcófago de tamaño humano.

Se enreda la pintura en los sargazos secos, en los alambres enguizcados y perdidos. [...] A veces mezcla un espantapájaros que es una cruz del camino disfrazada de hombre, motivo de reflexión para lo perezoso más que espanto del ave (págs. 948-949).

A partir de 1931 su visión del mundo cambia, y este cambio, lo proyectará en su obra:

Es la época del arrepentimiento y penitencia del español, inmediata a su carnaval. En Maruja como mujer es esto más converso, más claustral, de reglas más austeras. Su miércoles de ceniza es una catástrofe, y de todos

---

<sup>40</sup> Ídem., pág. 15.

<sup>41</sup> Consuelo de la Gándara, “Maruja Mallo”, art. cit., pág. 10.

alegres conos quedan las esquirlas, las tablas dorsales, la ropa interior que está debajo de toda ropa interior: la mortaja (pág. 949).

En 1931, según Ramón, es becada por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar escenografía en París.<sup>42</sup> Ese mismo año expondrá en París:

André Breton, el jefe surrealista, se presenta con sus entorchados y sus charreteras en el estudio de la pintora y compra un cuadro titulado “Espantapájaros” (pág. 951).

En París le encargan el decorado de un ballet moderno:

Columnas agrícolas, molinos de viento pajeros, clavileños con pelo de paja, oficiantes vestidos de alcuza, soles justos de lo que el sol saca de la semilla, todo un mundo con plástica de cucurucho, de cono de mieses recogidas, en la compañía de ópera inactiva que Maruja, habiendo logrado una meta más y más original en el camino del arte, tenía sobre las mesas de su estudio (pág. 952).

Después de la estancia en París, su mirada se ha engrandecido y también su obra:

En Madrid, con las nuevas nociones de lo visto en París, sintiéndose más española y más laberíntica o enlaberitincada, pinta lo que ve tirando o erguido por tierras de Castilla, esa escultura terrena, rota, formada de camellones de relejes, de ganado lanar que se une por sus cazcarrias al barrizal fecundo (pág. 952).

Los acontecimientos políticos le provocaron un cambio: se enrarece, se vuelve oscura y huidiza. Todo lo que era alegre se vuelve pesimista y doliente. Ramón comparará esta etapa existencial que va de 1931-1936 con los cuadros más “negros” de Solana:

Con esta segunda etapa revela la pintora que posee la gama de los oscuros y con ellos trabaja en el pardo, en el opaco, en el “muerto”, color este muy español que ha de entusiasmar a los franceses, color ultratumbal que en su Juicio Final utilizó Solana y en el que se ve a los muertos con camiseta de barro (pág. 949).

Gómez de la Serna reafirmará la originalidad y el “ojo” para ver y reflejar un mundo –como hiciera Goya– cada vez más “corrompido” y asfixiante:

---

<sup>42</sup> Marcha a París con una beca y allí expondrá de nuevo: “En 1932 la Junta para Ampliación de Estudios de Madrid le concede una pensión. Se marcha a París [...] la segunda exposición, 16 cuadros de la serie Cloacas y Campanarios, es bien diferente a la anterior. La figura humana está ausente [...] obra destructora [...] momento pesimista. Véase, Consuelo de la Gárgara, art. cit., pág. 43.

Ella sabe que el secreto de la pintura no se produce por copistería, sino por la convivencia de las cosas elegidas que ha visto en la superficie o en la profundidad y de cuya convivencia brota la síntesis, la convicción del mineral, del cereal o del pescado. Ella supo dar el mordisco al mundo (pág. 950).

Este ambiente contradictorio, lo vivió Ramón que lo aprovechará para lanzar comparaciones con el mundo animal “arrastrador”. Se referirá a esa época con gran odio: “El mundo agusanal, agusanado, gusanero y el mundo de los gusarapos, y el mundo del gran vermes fueron sus mundos de entonces” (pág. 950).

Años complicados para todos, pero también lo fueron para ella:

Quizá es el momento más quimérico de su vida, pero pronto se queda sola, frente al invierno, todo ese paisaje siempre invernol, más invernol que nunca.

Ella ha pasado sus tragedias sola, valiente, sonsacando de todo lo que puede sus nuevos hallazgos espeluznantes o divertidos, según siente dolor mental o alegría iridiscente.

Lleva una vida atormentada y en sus potes de color encuentra las zurrapas nigrománticas (pág.950).

Las imágenes más “ruines” del mundo vegetal y animal le sirven a Ramón para expresar su odio hacia lo ocurrido en España, pero lo disfrazará en la persona de Maruja para describir sus sentimientos:

Con los cardos figuran los trapajos, los harapos, volando sobre los rastrojos o rastrojeras, sobre los abrojos, los expórtales y los más despeinados matorrales.

Maruja Mallo pinta el mundo de los líquenes, del muérdago, de las lianas que se enredan en los rincones abandonados del paisaje español.

La zarzamora y el espino rodean el alma perdida que busca a Dios como el ermitaño y todo se presenta al margen como serpentiforme espantajo, haciendo aspavientos el calandrajo como las brujas de Goya suspendidas tan flácidamente sobre un paisaje parecido (pág. 950).

Si en un primer momento son reconocidos los rostros, poco a poco en los lienzos dejan de ser reconocibles: formas hirientes, llenas de dolor sobre fondos negros, marrones o grises muy oscuros. Época de cambios:

Coincidiendo con el regreso de Maruja a Madrid y gracias al apoyo del gobierno de la República, la Sociedad de Artistas Ibéricos vuelve a exponer de nuevo fuera de España. [...] Las discrepancias políticas y de militancia de algunos de ellos en las filas de la Falange [...] hicieron que determinados artistas se distanciaran de los actos respaldados o promovidos por el gobierno republicano.

Maruja encuentra, sin embargo, un ambiente propicio para el reencuentro. Vuelve a frecuentar los cafés, la tertulia de Revista de Occidente, donde se abraza con María Zambrano y Rosa Chacel.<sup>43</sup>

Años de compromiso social, encuentros y reencuentros con las amistades perdidas u olvidadas:

Son años de profundo compromiso social en los que Mallo, como otros compañeros y compañeras de generación, va adquiriendo también una clara conciencia política. Su vida se desarrolla en los términos de siempre: frecuenta las tertulias y los cafés, asiste a improvisadas veladas. [...] La otra amistad que Maruja recupera en ese tiempo es la de Concha Méndez.<sup>44</sup>

En Madrid, “se encara con lo geométrico” (pág. 952). Época en que se siente el periodo de locura en que va a entrar España. Aún así, España en 1936 fundará el Salón de Artes Nuevas: “La pintura está en su cenit. Avivó admiraciones y discusiones. Es suyo el mundo de la ejecución y la confrontación” (pág. 953).

En 1936 se declara la Guerra Civil y, gracias a un telegrama de Amigos del Arte en la que le invitaban a pronunciar una conferencia en Buenos Aires, saldrá de Madrid en febrero de 1937<sup>45</sup> (Se instalará en Argentina hasta 1964 en que regresará definitivamente a España. No lo vio Ramón, pues muere en 1963). En esta conferencia describe al surrealismo como

un movimiento más literario que plástico, son los últimos sobresaltos de una época de agonía. Son los últimos latidos del romanticismo. Los antagonismos en las artes plásticas son reflejos de los antagonismos de los hechos históricos.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, ob. cit., pág. 190.

<sup>44</sup> Ídem., pág. 204.

<sup>45</sup> Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid*, ob. cit., pág. 124. Afirma que la conferencia de Maruja Mallo “Proceso histórico de la forma en las artes plásticas” pronunciada en la Sociedad “Amigos del Arte” de Buenos Aires, invitación que facilitó la huída de España durante la guerra, es fechada el 31 de julio de 1937.

Shirley Mangini también habla del último cuadro que pintó antes de comenzar la guerra en 1936: “Elocuente es el último cuadro que Mallo pintó en España en 1936, *Sorpresa del trigo*, anticipo de su obra realizada en Buenos Aires. En la pintura hay una mujer masiva y telúrica, al estilo muralista; de una de sus manos salen espigas que ella contempla con ojos grandes y límpidos. Con esta obra Mallo marca el principio de su época revolucionaria, que continuaría en el exilio. [...] Mallo contemplaba la España que se había dividido en dos y su simpatía quedó con los hombres del campo”. Véase Shirley Mangini, ob. cit., pág. 133.

<sup>46</sup> Ídem., pág. 124.

En España ha dejado a familiares y amigos<sup>47</sup>. Se siente sola, aún así, tuvo mucha suerte:

El 9 de febrero de 1937 llega al puerto de Buenos Aires. Sabe que en España ha dejado treinta y cinco años de su vida, a sus hermanos y a casi todos los amigos que han protagonizado la aventura de juventud. [...] Mallo tuvo el privilegio, desde el primer momento de ser acogida por el escritor y embajador mexicano Alfonso Reyes, así como por Victoria Ocampo, mujer de poderosa influencia que, además de ser dueña y directora de la revista *Sur* de Buenos Aires, compartía con la pintora su trato y amistad con Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna. Ella sería la principal introductora de Mallo en los círculos culturales y artísticos de la capital.<sup>48</sup>

Comprometida como estaba con el arte revolucionario, al llegar a Argentina, pronunció las siguientes palabras:

La naturaleza, los hechos históricos y el arte van unidos incesantemente. El arte consciente o inconscientemente es propaganda. El arte revolucionario es un arma que emplea una sociedad consciente en contra de una sociedad descompuesta. El arte nuevo no es un arma, sino que es un resultado: es la encarnación, es el símbolo de una sociedad nueva. El nuevo orden, el arte integral, es el que surge después de las últimas batallas. El que se establece después de los heroicos combates.<sup>49</sup>

En el exilio reiniciará su obra con un nuevo ciclo de pinturas dedicadas a lo que ella denominó *La religión del trabajo*, destacarán las figuras prototípicas y simbolizadoras de elementos vitales que representan el trabajo y sus frutos: la espiga, el pez, la hoz, la red, etc. Ramón comentará de esta etapa:

Aparece la red y la hoz y sus grandes cuadros son de trabajadores del campo y de trabajadores del mar.

Esas grandes telas son las que la sirven como velas y foques para que navegue empujando por el viento el barco que las hace moverse por América (pág. 954).

---

<sup>47</sup> Nuevas experiencias vivenciales, de nuevo cambios: “A comienzos de 1937, ya avanzado el mes de enero, Maruja Mallo logra embarcar en el *Alcántara*, vapor postal de bandera inglesa. [...] Cuando el barco zarpa del puerto de Lisboa, la pintora no lleva con ella más certidumbre que el cuadro que ha metido en su equipaje. *Sorpresa del trigo* se convierte así en una especie de talismán que cierra un tiempo y abre otro nuevo; un compañero que viajará con ella a América y que regresará también con ella cuando, un cuarto de siglo más tarde, vuelva a pisar tierra española [...] Maruja Mallo veía la España que dejaba atrás, dividida y azotada por la guerra; y también asumía como un canto la vida y a sus héroes: los trabajadores de la tierra y el mar”, Véase José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, ob. cit., pág. 240.

<sup>48</sup> Ídem., págs. 242-243.

<sup>49</sup> Cita transcrita del libro Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid*, ob. cit., pág. 133.

Volverá a los temas vitales y, aparecerá el retrato. Ramón admira esta faceta de la pintura que utilizará para teorizar sus propias ideas:

Esta Maruja Mallo, ante la inmensidad del retrato [...] medita en la soledad de la figura humana, la única fórmula condigna de la vida, la que merece estudiar su resolución. [...] El mundo de las criaturas aristocráticas o anónimas que miran en los museos como sólo los retratos miran y se destacan, va a ser la próxima galería de la pintura que antes se había entregado a los símbolos y a los esperpentos (pág. 955).

Encuentra en el retrato una solución para parar el tiempo:

Su época y sus vivos y sus vivas, salvados a la muerte, interpuestos en el caer de todo, dramáticamente encarados con el porvenir como quedan los retratos de un Durero.

La innecesaria fanteasión del retrato, porque en él está toda la fantasía del mundo, concentrada de mil maneras, otra vez lo esfíngico redivivo (pág. 955).

Compartirá el desarrollo de bocetos armónicos con el gusto por el retrato:

Maruja desarrolla paralelamente una serie de obras que irá pintando a lo largo de la década de los cuarenta y que tienen en común esa reiterada representación de cabezas de mujer que dará nombre a la serie *Retratos bidimensionales*. Son parejas de bustos femeninos, de frente y de perfil, que vienen a representar arquetipos racional, alegorías estilizadas de mujeres blancas, negras de ojos orientales o tez oscura, miradas que inquietan a veces, fisonomías donde se exalta la diferencial de cada raza.<sup>50</sup>

Gómez de la Serna define estos retratos como “frescura renovada”:

Los cuadros nuevos representan el retrato estilizado con una frescura renovada, el óleo tranquilo y luminotécnico, la posibilidad de armar una serie de cabezas de nuestro tiempo con la coquetería nueva de las cejas muy dibujadas, y las pestañas inmensas y los labios pintados con rojos de sorpresa (pág. 954).

El retrato reflejará –como si de un espejo se tratase– lo más profundo del alma humana. Encuentra en el retrato como fin último de todo artista. Lo mismo les sucedió a otros artistas en los que encontró algo novedoso:

La vuelta al retrato como símbolo de angustia y misterio es la gran vuelta pictórica. Lo último que pinta Goya es un retrato y el Greco muere ante el testamento de una figura humana, una cabeza con golilla que, sin ser un autorretrato, siempre tienen profundidad y exterioridad autobiográfica [...]

---

<sup>50</sup> José Luis Ferris, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, ob. cit., pág. 262.

Maruja Mallo [...] ha conseguido una manera especial de representar cabezas parlantes, humanizadas por su pelo, agrandadas por sus ojos, idealizadas por su carne (pág. 955).

Plenamente identificado con la pintora que, como él, ve el cambio que se está produciendo en España y, también, marchará hacia Buenos Aires. Se decide por los retratos como manera de rescatar de la muerte lo que ya ha muerto: el pasado, más feliz que el presente que les toca vivir. Con los retratos, la imaginación está más oprimida, pero es la forma que encuentran para poder sentir el alma en una tierra que no es la de ellos. Maruja Mallo se adaptó mejor que Ramón porque tenía la ayuda de amigos adinerados que le prestaban dinero para viajar con sus obras, pero esta situación no significaba que ella no se sintiera extraña. Además, estos privilegios le conllevaron enemistades de sus compatriotas. Con todos no tuvo la misma relación de cordialidad. Fue pareja de Rafael Alberti desde 1924 hasta 1929.<sup>51</sup>

A pesar de la gran importancia que tuvo en la década de los años veinte y treinta, el silencio sobre ella en el mundo cultural vanguardista ha sido un hecho. Ser mujer transgresora y sufrir el exilio fue suficiente para olvidarla después de la guerra ya que tenían que borrarse todas las huellas de las modernas, sobre todo de las *modernísimas*.<sup>52</sup>

Ramón destaca la sensibilidad al saber plasmar el ambiente en los lienzos, al mismo tiempo que transmite con los colores cromáticos el estado de ánimo de ella y en último término, el de España. En la guerra desaparecieron muchas de sus obras, otras pudieron ser rescatadas por sus familiares y amigos. Con este retrato nos describe, desde la distancia del tiempo y la nostalgia, a una mujer vigorosa, “moderna” entre las modernas que en los primeros años de la posguerra no se amedrentará. Sabrá aprovechar

---

<sup>51</sup> Cuando en el año 2006, con motivo de su 100 cumpleaños le preguntan a Pepín Bello “¿Rafael Alberti tuvo una relación amorosa con la pintora Maruja Mallo?” Bello opina del noviazgo y de la relación que tuvo con la pareja: “Sí. A mí no me gustaba nada Maruja Mallo. Rafael era el poeta más guapo que corría por Madrid. Tenía una gran facha, era muy alto y completamente rubio y tenía los ojos claros. Yo la relación con Maruja la viví de lejos porque ya estaba viviendo en Sevilla. Miren. Maruja, si no me interesaba como mujer, como persona no me interesaba. Después de su ruptura con Maruja, compuso un libro increíble, de gran belleza, que resultó ser *Sobre los ángeles*. Alberti siempre me ha parecido un poeta extraordinario. Tiene un lenguaje que es una maravilla”. Véase, David Castillo y Mare Sardá, *Conversaciones con José “Pepín” Bello*, Barcelona, Anagrama, 2007, pág. 79.

<sup>52</sup> Las palabras de Francisco Rivas son aleccionadoras en cuanto a la escandalosa pintora: “La joven Maruja Mallo frecuentó la amistad de los hombres más que de las mujeres. Entre los artistas mantuvo vínculos muy especiales con algunos poetas. Sobre todo con Rafael Alberti, Pablo Neruda y Miguel Hernández. Con *el trío de oro* de la Residencia, aunque sí participa en algunas de sus travesuras, la relación fue mucho más epidérmica. Travesuras más o menos divertidas, anécdotas más o menos picantes que a la poste parecen ser lo único que interesa en su biografía”. Citado del libro Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, ob. cit., pág. 129.

la situación para adentrarse en los enigmas de la mente humana a través del retrato. Sólo será la enfermedad y la vejez lo que apagará la luz de sus pinceles.

Gómez de la Serna encontró las imágenes, asociaciones, neologismos, metáforas apropiadas para recrearnos la figura artística de Mallo. Con respecto a la imagen física, comprobamos que no le importa mucho, si bien, la imagen física la realiza con asociación de ideas e imágenes del mundo animal comparando cualidades: “con ojos de lince” (pág. 945); “pájaro orgulloso con su nido de colores” (pág. 945). Utilizará la primera persona para constatar que la conoció: “Yo la he visto luchar desde los primeros días” (pág. 944). Con respecto a la indumentaria, el aspecto que presenta hacia los demás es descrito a través de su obra pictórica; metamorfosis cambiante conforme va cambiando su visión del mundo. Empleará Ramón, imágenes del mundo vegetal (paja), animal (gusanos) así como una serie de asociaciones, comparaciones y metáforas que en ocasiones son greguerías: “faldas plegadas como refajos” (pág. 948); “espantapájaros que es una cruz del camino disfrazada de hombre, motivo de reflexión para el perecedero” (pág. 949); “La zarzamora y el espino rodean el alma perdida que busca a Dios como el ermitaño” (pág. 950). También escribe alguna referencia a la muerte: “la ropa interior que está debajo de toda ropa interior: la mortaja” (pág. 949);

De la imagen psíquica encontramos, –por medio de un lenguaje sugerente–, opiniones de Ramón sobre el retrato y el arte en general: “El retrato es la intentona suprema del arte, la rendija entre lo mortal y lo inmortal, la pintura organizada y pasmada” (pág. 955). La mayor expresión de la pintura, para Ramón es el retrato: “Cuando se encierra la pintura en la alcoba última se ve una sal de retratos” (pág. 955). De nuevo, utilizará la comparación: “La vuelta al retrato como símbolo de angustia y misterio es la gran vuelta pictórica” (pág. 955). La hipérbole y la personificación las utiliza para expresar la fuerza de Mallo: “Ella supo dar el mordisco al mundo” (pág. 950). Encontramos la metamorfosis persona-obra: “Lanzada al cardizal es esa hora de penitencia” (pág. 950).

El ambiente que describe Ramón es urbano; Madrid personificado, aparece como espacio muerto, con una vida cultural anclada en el pasado: “Madrid está meditabundo y sacude el polvo de las calaveras” (pág. 946). Crítica del españolismo: “Sobre el paisaje del lado de las Ventas se ven casillas de ladrillo que, como acaban de inaugurar su tejado, lucen la bandera frenética, roja y amarilla” (pág. 946). Madrid y sus alrededores le sirven de inspiración. Para Ramón, las tierras americanas son metáfora de la luz, lo



nuevo: “La luz de América clarifica su inspiración y se ve que empuja como una cascada magna su imaginación de pintora” (pág. 954).

La grandeza de la artista se encuentra en la agudeza en saber reflejar sentimiento en el lienzo: “Primero lo abonó todo con la carroña ardiente y recogió ingredientes en sus paseos por la Moncloa, y copió los archivos de meriendas que por allí andan” (pág. 950).

Ramón juega con el lenguaje; disfruta realizando comparaciones, asociaciones insólitas, hipérbolos, personificaciones, repeticiones de sonidos, metáforas y, sobre todo, greguerías. En suma: arte sobre el arte.

### ***María Gutiérrez Blanchard.***

Publicado por primera vez en 1961 en *Otros retratos. Retratos completos*. La conoció personalmente. Prefiere describir su físico a partir de unas líneas escritas por la condesa de Campo Alegre, donde cuenta el origen de su deformidad física.

María se enfrentó en vida a dos grandes problemas: ser deforme y mujer, gran problema en una sociedad donde la vida pública y social estaba reservada para los hombres. Sería la principal razón para marcharse a París; escapada en busca de nuevos caminos en el arte y también le servirá para huir del “asfixiante clima natural español dominado aún por esquemas obsoletos.”<sup>53</sup>

Infancia dura y breve, pues las burlas y la incompreensión le hicieron despertar al mundo. Sin duda, la enfermedad le influyó en su carácter:

Esa deformación por accidente –en sus genes no había la predestinación de los degenerados– hizo que su alma aplastada por el accidente no se conformase bajo el garabato en que quedó convertido su cuerpo

María, desde que despierta a la lucidez y se da cuenta del contraste entre su vida y la vida, se propone un ideal de perfección en ese espejo indirecto que es el lienzo y en cuyo alinde se da el milagro de que pueda reflejarse el contrahecho en imágenes de lograda belleza (pág. 938).

La caracteriza como “mujercita cheposa y con gafas”, de esta manera resalta y amplifica su obra, ya que estos son rasgos caracterizadores de la “genialidad”. Decide opositar a la cátedra de dibujo, aprobará, si bien, al poco tiempo renunciará:

Todos la recomendamos y obtuvo en abierto la cátedra en abierto concurso. Se puso radiante y se veía que ensayaba frente a un espejo de luna para ejercer su cargo de maestra. Se volvió más menuda, se echó más hacia

---

<sup>53</sup> Pilar Muñoz López, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, ob. cit., pág. 150.

delante y su rincón del café parecía mirar a los mármoles como si mirase ya los dibujos de sus alumnos (pág. 939).

Sentimientos oprimidos reflejados en el espejo de sus ojos. En una sociedad opresora y cruel pretendió con sus lienzos captar un momento, un instante, un sentimiento en la mirada del retratado. Copia falsa, reflejo de la mirada de la pintora, que como en la realidad, es rechazada; vida y obra encuentran incompreensión en la sociedad.<sup>54</sup>

La desgracia personal, la incompreensión, su deformidad física, la frustrada maternidad... les transmite a sus lienzos melancolía; resignada mirada, quizá espejo de su estado de ánimo:

Lo presenta todo para la compasión y lo que quiere atrapar de un modo magistral y nuevo es la jaqueca de lo real, la cabezota expresiva de las gentes, el dolor de muelas del mundo de carne y hueso (pág. 943).

Constancia y empeño no le faltan. Discreta y trabajadora, Ramón la compara con la araña que, poco a poco, va tejiendo el reflejo de la incompreensión de quien ve el espectáculo:

Pinta con ese afán de superador y un día es un “descubrimiento” para nosotros, siguiéndola desde ese punto y hora a través de toda su vida con arrebatada curiosidad.

Tenía algo de macabra y retorcida la expectación. La humana y espiritual araña, con dengues de niña, con una voz dulce y quejosa que no perdió nunca, tramaba su tela como un tapiz y después con pocas palabras, más bien con una mueca y un mohín desdeñoso, la mostraba diciendo simplemente:

-¿Him? (pág. 958).

---

<sup>54</sup> Ramón Gómez de la Serna escribe en el retrato cómo las burlas, gritos y la incompreensión de una sociedad cerrada y hostil era lo que María se encontró en aquellos años: “El evidencismo crudo de lo español, que no deja pasar nada sin mote y que llega en su flaqueza a decirle la verdad al lucero del alba, se ensañó con la pobre artista. María hubiera podido sonreír, esperar a que el pueblo se familiarizarse con ella y alcanzar la hora de la abnegación y la simpatía, pero María no sabía más que llorar y espantarse”. Véase Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 940.

En el mismo texto, Ramón explicaba por qué María Blanchard se quitó el otro apellido: “Ya para ella España era el sitio en que los chicuelos gritan a la mujer que proyecta en los muros una sombra extraña y quebrada. No quería saber nada de allí, y por eso se había quitado definitivamente el Gutiérrez”. Véase pág. 940.

Su primera escapada a París la realizó en 1908 con una beca, “una mezquina pensión de 100 pesetas”<sup>55</sup>. Estuvo hasta 1913 “preparando a costa de mil sacrificios su carrera, para optar a una cátedra de dibujo en España”.<sup>56</sup>

Con la primera Guerra Mundial fue de las que regresaron a España. Participó en la primera exposición cubista organizada por Ramón bajo el título de “Pintores Íntegros”, “Arte Moderno” en 1915 y que provocó un sonoro escándalo, aspecto que no incluye en el retrato.<sup>57</sup>

En 1916, conocerá a Juan Gris con el que le unirá una relación de amistad: “Trabaron conocimiento por mediación de Lipchitz, amigo común, y de entonces data también la amistad con André Lhote, que sería desde entonces su mejor defensor”.<sup>58</sup> De esta amistad también habla Ramón en el retrato que realiza de Juan Gris: “Vende algunos cuadros, le encargan un ballet, tiene admiradores que le ayudan. Se reúne con los que pasan el mismo calvario lento, María Blanchard y Lipchitz”.<sup>59</sup> En realidad, será Gris quien, con su admiración hacia la pintora, la introduzca en los círculos “de amistades presentándole a los jóvenes poetas españoles que de paso por París se acercan a su estudio, como Huidobro y Gerardo Diego”.<sup>60</sup> La influencia de Juan Gris en la obra pictórica de María Blanchard es innegable.<sup>61</sup>

---

<sup>55</sup> Pilar Camón Álvarez, “María Blanchard”, en *María Blanchard (1881-1931). Febrero-Marzo, 1981*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, 1981, pág. 29.

<sup>56</sup> Ídem., pág. 30.

<sup>57</sup> En *Automoribundia* comenta: “Entre los que llegaron a refugiarse a Madrid escapando de París estaba el escultor ruso Lipchitz y el pintor mexicano Diego Rivera”, Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 365.

<sup>58</sup> Jacques Lassaigue, “Ante un centenario”, en *María Blanchard (1881-1936). Febrero-Marzo, 1981*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, 1981, pág. 24.

<sup>59</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Retratos Completos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 918.

Ramón se da cuenta de la falta de afecto, reconocimiento de la pintora y cómo lo busca: “Necesita afecto y lo halla, sobre todo en casa de Juan Gris y de Lipchitz, sus dos amigos de siempre; el uno arquitecto de parecidos ideales en la pintura y el otro arquitecto escultórico” Véase pág. 942.

<sup>60</sup> Pilar Camón Álvarez, “María Blanchard”, art. cit., pág. 30.

<sup>61</sup> Campoy a este respecto escribe: “Juan Gris, que será el cordialísimo amigo de María Blanchard, influyó sobre ella como joven maestro de cubismo, transmitiéndole su ansia de perfección y claridad, ayudándola a encontrarse directa y temporalmente. [...] Que María Blanchard asimiló la lección de Juan Gris es indudable, y prueba de ello es el abandono paulatino que va haciendo de las varias “herencias”, más o menos inmediatas, que condicionan su pintura: Sotomayor, Anglada Camarasa, Van Dongen y, tras el periodo del cubismo puro, al propio Juan Gris también, pues su estética, sin olvidar nunca la lección cubista, evoluciona hacia centros de humanidad más inmediata”. Véase, A.M. Campoy, *María Blanchard*, Madrid, Gavar, 1981, pág. 49.

Años de premios, reconocimiento y rechazo por quien no admite innovación y renovación en el arte:

En 1916 “Pintores íntegros” es el título de la exposición que Ramón Gómez de la Serna presenta en Madrid. [...] Por esta misma época le conceden en Madrid una medalla de plata y la cátedra de dibujo en la Escuela Normal de Salamanca, pero poco tiempo durará en su cargo. No admite las ajustadas normas pedagógicas. La enseñanza se basa en potenciar la imaginación de sus alumnos. Esta situación se le hace insufrible y ante la incompreensión y el mezquino entendimiento de la Dirección del centro, decide dejar la cátedra y volver a París.<sup>62</sup>

En *Automoribundia* cuenta cómo en el Café de Pombo se realizó una exposición de Rivera; describirá a María (también lo hace con Maruja Mallo) como “brujesca genial”, términos utilizados para denominar a las mujeres artistas. Escribirá unas líneas en *Pombo* (1918) en donde la llamará “bruja infantil”:

Hasta que se fue a París iba a pasar la noche con nosotros María Gutiérrez, menudita, con su pelo castaño despeinado en flotantes “abuelos” con su mirada de niña, mirada susurrante de pájaro con triste alegría (¡Qué grato que frente a la broma de todos los pintores hayan profesado y afincado en Pombo los serios!).

María Gutiérrez, la infantil bruja que conoce todas las verdades a ciencia cierta, religiosa de su arte, sabía como no puede ser nunca sabio un hombre de los secretos del Sábado, del sentido que de las cosas se escapa el Sábado (gran ventaja de la pintora bruja). Vidente admirable o algo incomprensible. Sus manos de araña quieta –araña de verano– se estaban paradas sobre la mesa en actitud de “influir” a la mesa como en el espiritismo.

Lo que ella había visto había que creerlo porque lo había visto a caballo de su escoba por regiones desconocidas. Ante ella, en la soledad de su estudio, en que no dejaba entrar a nadie mientras pintaba, veía danzar a los objetos, moverse, abrir sus hojas, sus capullos, sus cajas macizas. Había que creerla. Algo superior a nosotros, era alcanzado por ella que hacía bastante mostrándonoslo a medias. ¡Qué gran maestra se nos ha marchado para siempre a París!<sup>63</sup>

En *Automoribundia* comentará los preparativos de la exposición de Diego Rivera a la que acudirá Blanchard. Importante por ser la primera exposición cubista celebrada en España:

En Pombo se prepara una exposición de sus obras a las que concurrirá una muchacha brujesca y genial, María Gutiérrez Blanchard.

---

<sup>62</sup> Pilar Camón Álvarez, “María Blanchard”, art., cit., pág. 30.

<sup>63</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Madrid, Visor Libros, 1999, pág. 125.

Va a ser la primera exposición cubista que va a ver España, y en un salón de arte de la calle del Carmen se montan los cuadros y las esculturas.

Me exigen que yo hable el día de la inauguración, pero yo exijo por mi parte que para que el público no discuta mis palabras contrastándolas con el potente misterio de los cuadros, estén cubiertos durante la conferencia.

Así se hace y la concurrencia me escucha sin escándalo.<sup>64</sup>

De nuevo tuvo que huir de la burla de sus paisanos ya que Madrid, España en su conjunto, sólo sostenía “una pequeña y provinciana sociedad.”<sup>65</sup> En esta época, expondrá *Venus de Madrid*, en opinión de Ramón, su mejor obra:

Tenía toda su obra de esa época una cosa de aquellarre, conseguida de cocimientos de cicuta, malvas y sapos, pero el corazón de María no la consentía trabajar en aquella alquimia, que la hubiese llevado a volar sobre lo sabático, rebelándonos hasta lo prohibido del alma dramática, querenciosa y pictórica de Madrid (pág. 939).

Ramón compara su genialidad con las brujas y aquellarres que pintó Goya. Estas imágenes brujescas también le sirvieron para caracterizar la obra de Maruja Mallo. Cambia su visión de la vida y su estilo artístico:

Inmediatamente cambió de signos y se metió en el terremoto del cubismo, bombardeando sus imágenes, desintegrándolas con una meticulosidad de laboratorio que daba espanto (pág. 939).

De “brujita genial” se convierte en “bruja simbólica” para los niños que la veían pasar por la calle y le gritaban y tiraban piedras. La incomprensión la lleva de nuevo a París. Ramón revive y escribe las penurias que le debieron suceder aquellos días hasta que pudo encontrar un “cobijo” donde instalarse. Vuelve a ser feliz y sólo se dedica a retratar:

Enfermas, convalecientes, niños [...] criadas como cebollas que cortan cebollas, un mundo en que la pintora quiere hacer pintura sin demasiada complicación y con puro temor de Dios (pág. 942).

El grupo creador del cubismo se compone de dos elementos: uno español en el que incluiríamos, entre otros, a Picasso, Juan Gris, Zárraga, etc; y otro grupo en el que estarían Apollinaire, Lipchitz, Kupka y Marcoussis. El grupo cubista la acoge,

---

<sup>64</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 365.

<sup>65</sup> Pilar Muñoz López, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, ob. cit., pág. 152.

admirándola y teniendo fe en su obra.<sup>66</sup> En 1920 Blanchard transformará completamente su visión

para volver a una expresión realista que presta a los rostros infantiles una brillante luminosidad, su evolución poética cobra una rotundidad de volúmenes redondeados y bien estructurados.<sup>67</sup>

El cubismo le sirve para plasmar lo que siente desde los recuerdos. Evasión y, a la vez, creación de una nueva mirada.<sup>68</sup> Trabaja sin cesar, vivirá para el lienzo y, el lienzo le dará la muerte. Una vez más, obra y vida se verán unidas irremediabilmente:

El hacer frente a las perentorias necesidades le lleva a pintar día y noche, con dolores que anuncian su próximo fin, con desvelos y miedos a los despertares sobresaltados por sus fuertes jaquecas. Será su declinar postrada con un brazo ensangrentado que últimamente utilizaba a manera de muleta. [...] Ya casi moribunda habla a su hermana de volver a la naturaleza, al campo, temas de paisajes y flores que ella nunca tocó. Su cansancio absoluto le llevaría a esa reflexión.<sup>69</sup>

Prefiere plasmar en el lienzo el mundo real, físico, sus pequeñas vivencias, pero sintiendo especial atracción por la figura humana, que siempre aparecerá en su obra. Ramón se da cuenta de que el estado vital de la artista le hace cambiar de estilo pictórico. En los retratos cuenta anécdotas con gran sentimiento de “amabilidad”, pero desde la distancia y a grandes rasgos, si bien, suficientes para conocer el alcance de su obra. Estuvo siempre marcada por la deformidad, y como dice Ramón: “Se propone un ideal de perfección de este espejo indirecto que es el lienzo” (pág. 938). Su cuerpo lo define

---

<sup>66</sup> Pilar Camón Álvarez recuerda cómo en 1920 fue acogida por el grupo cubista: “En 1920 llega al Salón de Otoño de París con su antigua *Comulgante*, pintada años atrás. María Blanchard, al exponer dicha obra, retorna a sus mismas raíces, a esa dulce amargura que ya nunca perderá. Obra liberada de las estructuras geométricas, menos modelada, aún no había llegado a esos volúmenes esculto-pictóricos de texturas bronceadas. A lo largo de un recordatorio, refleja el “día feliz” de una niña triste, de una niña madura, que le pesan las ignominias de un colegio cualquiera, en una capilla adornada para tal acto, un gran declinatorio donde apoya su enfermizo cuerpo, con ese cielo ingenuista y puro, de fe, que irá fundido en ella toda su vida”. Véase, Pilar Camón Álvarez, “María Blanchard”, art. cit., pág. 31.

<sup>67</sup> Jacques Lassaige, “Ante un centenario”, art., cit., pág. 24.

<sup>68</sup> Camón Aznar advierte: “Hasta el cubismo, la pintura reproducía la imagen óptica de un ser, según el instante de la contemplación. Era siempre la proyección de un objeto desde un solo punto de vista. [...] El cubismo plantea la pintura de las cosas desde su sedimento en el recuerdo. [...] El mundo de la Naturaleza queda con el cubismo al margen del arte, que desde ahora aspira a efigiar las cosas en su transfusión a la conciencia. Lo que en ellas son el recuerdo. Su integridad mental y no su presencia circunstancial en la realidad estética y cristalizada en el minuto de su versión al lienzo”. Véase José Camón Aznar, “Consideraciones sobre el cubismo”, en *María Blanchard (1881-1932). Febrero-Marzo, 1981*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, 1981, págs. 13-14.

<sup>69</sup> Pilar Camón Álvarez, “María Blanchard”, art., cit., pág. 32.

como “garabato”, expresión máxima de deformidad frente a lo que ella quiso experimentar. Su vida frente a la vida es una de las reflexiones de Ramón que indica el gran dolor sufrido. Vivía la vida a través de sus cuadros. La expresión en el lienzo la desahogaba del rencor y dolor que sentía; representación última de su desesperanza. Ramón la consideraba una “araña negra”, pues su vida la tejía con dolor y angustia.

Sabemos datos concretos de la vida de María Blanchard por las primeras líneas que transcribe Ramón del libro que por aquel entonces publicó la condesa de Campo Alegre. Por él conocemos la obra de María y cómo ésta era reflejo de sus vivencias, de su estado de ánimo. No le interesan fechas ni datos más allá de las meras anécdotas. Le importa retratar a una María “humana” con sus “horrores” interiores. Cara y cruz de una misma moneda, pues si en Maruja Mallo retrata a una mujer alegre, llena de vida, a María Blanchard le falta alegría y ganas de vivir en un ambiente que le es hostil.

Con dos pinceladas a lo largo de todo el texto, retrata a una mujer angustiada por su deformidad física (“cheposa y con gafas”), creadora de un arte hecho poco a poco a base de mucho esfuerzo (“araña negra”). La angustia interna la consume de tal manera que sus cuadros son reflejo de ese interior enigmático, difícil de descifrar.

Ramón utilizará la personificación: “emocionantes plumadas” (pág. 937), greguerías: “... en un alto taburete de bar, esa silla de niños para los encopados” (pág. 940); el contraste: “a solas con su Blanchard, podía ser una anticuaria de modernidades” (pág. 940); encontramos la metáfora y la comparación con el reino animal: “los inviernos eran muy largos pero ella necesitaba toda esa largura para cristalizar la larga oruga de la pintura, metamorfoseando los gusanos que salían de la huronía de los tubos” (pág. 941); las asociaciones las utiliza para la imagen física: “El garabato en que quedó convertido su cuerpo” (pág. 938).

El alma en este retrato tiene especial importancia, lo que de verdad importa: “El alma de María era, sin embargo, tan española que necesitaba llenar de misticismo su bóveda romántica” (pág. 941); “su alma aplastada por el accidente” (pág. 938). Junto con el alma, el sentimiento, la expresividad en el lienzo, lo que encuentra y quiere representar del alma humana: “Lo presenta todo para la compasión y lo que quiere atrapar de un modo magistral y nuevo es la jaqueca de lo real, la cabezota expresiva de las gentes, el dolor de muelas del mundo de carne y hueso” (pág. 943).

Imágenes que transmiten sensibilidad, aprecio y compasión hacia María Blanchard.

***Ibsen.***

Publicado por primera vez en libro en *Nuevos retratos contemporáneos* en Editorial Sudamericana (Buenos Aires, 1945) y en *Retratos completos* (1961) en Buenos Aires y en Madrid.

Ramón aclara poco la vida de Ibsen. Lo presenta como dramaturgo, en sus últimos días de producción. No cuenta nada de su infancia pero fue muy desgraciada. Si en sus dramas no se decide entre el personaje puritano o el sexual, se debía a la extraña educación que recibió y por la gran influencia que ejercieron sobre él sus padres y la sociedad puritana con la que convivió.

Nació en un medio en el que imperaba una moral estrecha con todavía una vigencia demasiado desesperante por la superstición y el miedo; un entorno opresivo que le influyó: sus juegos infantiles se veían interrumpidos, paralizando sin poder dar rienda suelta a su imaginación.<sup>70</sup> Además, todo era pecado; todo merecía reproche, enfado de los mayores.<sup>71</sup>

Rubén Darío incluyó entre sus “raros” a Ibsen; de la infancia de éste cuenta:

Su niñez fue una flor de tristeza. Estaba ansioso de ensueños, había nacido con la enfermedad. Yo me lo imagino, niño silencioso y pálido, de larga cabellera, en su pueblo de Skien, de calles solitarias, de días nebulosos.<sup>72</sup>

La niñez no difiere mucho de lo que fue su juventud:

Después, en los años de juventud, nuevas asperezas. El comienzo de la lucha por la vida y la visión reveladora de la miseria social. [...] Apareció en él el luchador, el combatiente. Acorazado, casqueado, armado, apareció el poeta. Oyó la voz de los pueblos.<sup>73</sup>

La palabra la consideró “arma de lucha”, objeto de denuncia de injusticias y desavenencia con los iguales. Incomprensión, soledad por ser un hombre “abierto” al

---

<sup>70</sup> Comienza Ramón su retrato diciendo: “Quedan atrás la historia de su vida, su pueblo de pescadores, la farmacia en la que fue mancebo, sus luchas políticas, sus homenajes con antorchas en las plazas de teatros extranjeros, sus fechas, su muerte”, Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas, XVII*, ob. cit., pág. 422.

<sup>71</sup> Mario Parajón (ed.) “Introducción” en Henrik Ibsen, *Casa de muñecas/El pato salvaje*, Madrid, Cátedra, col. Letras Universales, 1999, págs. 9-34.

<sup>72</sup> Rubén Darío, *Los raros*, ob. cit., pág. 243.

<sup>73</sup> Ídem., pág. 244.



mundo. Denunciaba las injusticias de los gobiernos, pero no fue escuchado.<sup>74</sup> Desencantado, penetró en el mundo de la nueva filosofía<sup>75</sup>. Se adentrará en el mundo del teatro, rozará la pobreza, se enamorará y finalmente se casará con “una dulce hija del pastor protestante”.<sup>76</sup>

Rubén Darío repasó las obras más representativas:

Después de su *Catilina*, simple ensayo juvenil, el autor dramático surge. La antigua patria renace en *La Castellana de Ostroett*. [...] Después *Los Guerreros de Helgeland*, esa rara obra de visionario. [...] *Los pretendientes a la corona*, donde hay el admirable diálogo entre el Poeta y el Rey, y el cual tiene que haber influido muy directamente en la forma diagonal característica de Maeterlinck, en sus dramas simbólicos, seguida en parte por Eugenio de Castro en su suntuoso *Belkiss*.<sup>77</sup>

Con la hostilidad de los cómicos, volvió a implicarse en los problemas sociales así como en la política socialista. Volverá a escribir obras de denuncia social:

El revolucionario fue a ver el sol de oro de las naciones latinas.

Después de ese baño solar nacieron las otras obras que debían darle el imperio del drama moderno, y colocarse al lado de Wagner, en la altura del arte y del pensamiento contemporáneo. Él había sido el escultor en carne viva, en su propia carne. Animó después sus extraños personajes simbólicos por cuyos labios saldría la denuncia del mal inveterado, en la nueva doctrina.<sup>78</sup>

Se adentrará en el socialismo:

Así surgen *El pato salvaje*, *Nora*, *Los aparecidos*, *El enemigo del pueblo*, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*. Escribía para la muchedumbre. [...] La aristocracia intelectual está con él. Se le saluda como a uno de los grandes

<sup>74</sup> En *Los raros*, Rubén Darío escribe: “Oyó la voz de los pueblos. Su espíritu salió de su restringido círculo nacional; cantó las luchas extranjeras; llamó la unión de las naciones del Norte; su palabra, que apenas se oía en su pueblo, fue callada por el desencanto; sus compatriotas no le conocieron; hubo para él, eso sí, piedras, sátira, envidia, egoísmo, estupidez: su patria, como todas las patrias, fue una espesa comadre que dio de escobazos a su profeta”. Véase, pág. 244.

<sup>75</sup> De nuevo será Rubén Darío quien escriba: “Después del desencanto, halla otra vez su joven musa cantos de entusiasmo, de vida, de amor. En los tiempos de las primeras luchas por la vida había sido farmacéutico. Fue periodista después. Luego director de una errante compañía dramática. Viaja, vive”. Véase, Rubén Darío, *Los raros*, ob. cit., pág. 244.

<sup>76</sup> Ídem., pág. 245.

<sup>77</sup> Ídem., págs. 245-246.

También se adentrará en el humor: “La Comedia del Amor marca el humor fino que hay también en Ibsen, siempre a propósito de errores sociales; y es una puerta de libertad, abierta al santo instituto humano del amor”. Véase, Rubén Darío, *Los raros*, ob. cit., pág. 248.

<sup>78</sup> Ídem., pág. 249.

héroes. Pero su obra no produce lo que él desea. Y su esfuerzo se vela de una sombra de pesimismo.<sup>79</sup>

Ramón estudiará la obra de Ibsen, pero apenas prestará atención a la persona en lo que sentía y en lo que le preocupaba e inquietaba que, en realidad, es lo que moldeaba la moral de los personajes. Darío lo comparó con Shakespeare:

Sus personajes son seres que viven y se mueren y obran sobre la tierra, en medio de la sociedad actual. Tienen la realidad de la existencia nuestra. Son nuestros vecinos, nuestros hermanos. [...] Y es que Ibsen es el hermano de Shakespeare. [...] Los tipos son observados, tomados de la vida común. La misma particularidad nacional, el escenario de la Noruega, le sirve para acentuar mejor los rasgos universales.<sup>80</sup>

Desde los primeros escritos de juventud aparece nombrado Ibsen, ya sea para teorizar o para escribir ficción. Lo encontramos en el discurso *El concepto de la nueva literatura*, al poner en boca de un personaje de Ibsen lo que es la juventud: “La juventud es lo que dice que es él, Peer Gynt, el héroe de Ibsen, esa creación de un carácter membrudo y señor: *soy un autodidáctico*”<sup>81</sup>. También en *Diálogos triviales*, donde hace dialogar a varios personajes a los que él llama “personajes auténticos”.<sup>82</sup>

Desde los comienzos literarios, Ramón prestó gran interés a su obra y vida. En el prólogo de *Retratos contemporáneos* escribe de los inicios como lector de conferencias. Una de las primeras fue la dedicada a Ibsen:

Una vocación que no pude distraer con la obra propia –aunque no abandono la labor de creación por la biografía– viene desde mi debut en las letras frente al público, pues se realizó siendo estudiante de primeras letras, en un local de la Plaza Mayor de Madrid, para cultura de los bomberos, y en donde me inauguré con *Ibsen*, coincidiendo con Joyce en esta primera afición.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> Ídem., pág. 249.

<sup>80</sup> Rubén Darío, *Los raros*, ob. cit., pág. 251.

<sup>81</sup> Ramón Gómez de la Serna, “El concepto de la nueva literatura”, en *O.C., I. Escritos de juventud. Prometeo I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 153.

<sup>82</sup> Ramón en voz de Javier Valcarce dice: “En todas las leyendas el dolor se simbolizó siempre en una figura de mujer. [...] Hasta una niña resulta héroe de ese prurito, la del *Pato Silvestre* de Ibsen, que al ir a disparar sobre el animal para armonizar la vida de los suyos, se mata con el arma”. Véase Ramón Gómez de la Serna, “Diálogos triviales”, en *O.C., I. Escritos de juventud. Prometeo, I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 225.

<sup>83</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo” *Retratos completos*, ob. cit., pág. 31. En *Automoribundia* también habla de esta conferencia: “Ya lanzado a aquel ciclismo fuera de la pista, corriendo por mi cuenta en lección sin maestros ni discípulos, me atreví a dar mi primera conferencia en

Cronológicamente, la primera conferencia sobre Ibsen la pronunció en 1903. Año de estudio, lecturas, rebeldía juvenil, de viaje a París...:

Cursa los últimos años de bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros. Conoce a su amigo, el escritor Ricardo Baeza Frecuenta una sociedad: *Ciencia Literatura y Arte*. Pronuncia su primera conferencia –sobre Ibsen– en el Salón de Actos de los Bomberos en la Plaza Mayor. Publica sus primeros artículos en periódicos provinciales como *La Región Extremeña* y *El Adelantado de Segovia*. Una actitud de rebeldía social y política le impulsa hacia la literatura. Lee a Nietzsche Proudhon, Simón, Sorel... Es detenido durante unas horas por participar en un mitin anarquista en el Retiro. Al ser nombrado don Javier director general de los Registros y del Notariado se mudan a la calle de la Puebla, donde tendrá, por fin, despacho propio. Su madre cae enferma. Realiza como premio por terminar el bachillerato un viaje a París de pocos días.<sup>84</sup>

Para teorizar de la hipérbole, en *Morbideces* (1908) se sirve de Ibsen.<sup>85</sup> Sin embargo, no será la única obra en la que aparezca, pues Ramón con su peculiar escritura en este texto nos sumergirá en un juego de identidades donde no sabemos muy bien si el que habla es él como personaje o como escritor teórico:

Con intermitencia he clavado en sus pareces, en diferentes etapas de fervor, los retratos de Víctor Hugo, de Verlaine, de Ibsen y de Voltaire. Era entonces supersticioso y creía aún (a) esos ingenuos. Hoy me considero autor de todos los libros que he leído, aun de los malos en que he descubierto todo el mal gusto, todos los pruritos de que soy susceptible y todas las combinaciones que se pueden hacer en la baraja de las palabras y de los artificios.<sup>86</sup>

Gómez de la Serna le atribuye unas palabras en *Pombo* (1918) al escribir la “Proclama” (1915) donde podemos observar el conocimiento que ya tenía sobre su persona:

---

otro local; y otro domingo por la mañana hablé sobre Ibsen –me leí toda su obra y pinté su retrato que coloqué en el estrado– en el salón de actos de los Bomberos, cuyos balcones daban a la Plaza Mayor”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., págs. 339-340.

<sup>84</sup> Ana Martínez Collado, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte. Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Tecnos, 1988, pág. 37.

<sup>85</sup> Gómez de la Serna en *Morbideces* escribe: “La hipérbole ha sido y es la aberración más contumaz de las que relajan la vida. La hipérbole crea la tragedia, la religión, el ideal, la igualdad, el progreso, el platonismo... a Jesús y a Nietzsche... *La imitación de Cristo* por Kempis y la imitación de Napoleón por Lajeneuse... Las personalidades simbólicas de Emerson, de Carlyle, de Lemercier, de Dante, de Hugo, de Chamfort, de Ibsen, Hauptmann, las personalidades degeneradas de Guyau y de Max Nordau...”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces*, en *O.C., I, Escritos de juventud. Prometeo, I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 473.

<sup>86</sup> Ídem., pág. 501.

Pero qué vamos a decir con respecto al atentado de ese público contra la nueva literatura si vemos cómo atenta contra la vida, que es el valor más respetable, imposibilitado, matando para el amor cuantas vidas puedan, cometiendo ese pecado que le hace decir a Ibsen: “La sagrada escritura condena un pecado misterioso, para el cual son inútiles el arrepentimiento y la penitencia, un pecado sin redención... Esto me preocupaba... ¿Cuál sería? ¡Y lo comprendo! Ese pecado que no se redime, lo comete quien mata una vida para el amor!”<sup>87</sup>

En sus últimos años de vida:

Gruñe con aquellos arrebatos de león que caracterizaron su vejez de doble patilla blanca –patilla y barba al mismo tiempo–, lanzando fuego por sus espejuelos (pág. 422).

Los personajes de sus obras no se contentan con vivir la vida cotidiana con alegrías y tristezas. Necesitan algo más, un proyecto que se encuentre por encima de sus posibilidades que les hagan sentirse incomprendidos, huérfanos, para finalmente ser derrotados.<sup>88</sup>

La influencia en la obra de Gómez de la Serna, más que en aspectos concretos, debe buscarse en la simpatía que les tenía a todos los que no seguían los convencionalismos sociales de su entorno, es decir, se sentía plenamente unido a los considerados inconformistas sociales y, en esto, Ibsen era un ejemplo perfecto.<sup>89</sup> Cierta sensibilidad por su personalidad y heroicidad influyeron en los escritores que admiraron a Ibsen: “Consagrado a su obra como a un sacerdocio, es el ejemplo más admirable que puede darse en la historia de la idea humana, de la unidad de la acción y del pensamiento.”<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Madrid, Trieste, 1988, pág. 218.

<sup>88</sup> Mario Parajón, “Introducción”, ob. cit., pág. 10.

Rubén Darío también habla de los personajes y del lenguaje universal: “Desde Job a nuestros días, jamás el diálogo ha sentido en su carne verbal los sacudimientos del espíritu que en las obras de Ibsen. Habla todo, los cuerpos y las almas. La enfermedad, el ensueño, la locura, la muerte toman la palabra; sus discursos vienen impregnados del más allá. Hay seres ibsenianos en que corre la esencia de los siglos. [...] Su lenguaje está construido de lógica y animado de misterio. Es Ibsen uno de los que más hondamente has escrutado el enigma de la psique humana”. Véase, Rubén Darío, *Los raros*, ob. cit., pág. 252.

<sup>89</sup> Jesús Rubio Jiménez y Agustín Muñoz-Alonso López, “Introducción” en Ramón Gómez de la Serna, *Teatro muerto (Antología)*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 39.

<sup>90</sup> Rubén Darío, *Los raros*, ob. cit., pág. 253.

Posiblemente guardaba en alguna carpeta los apuntes de la conferencia que le dedicó en su juventud. Es indudable que conocía toda su obra. Encuentra claro reflejo de Ibsen en los escritos adolescentes de Juan Ramón Jiménez:

En la adolescencia va a ese colegio de los buenos señoritos españoles. [...] Después estudia en la Universidad de Sevilla y le seduce la pintura y la poesía. Romancea, lee a Bécquer, a algunos románticos franceses y sufre el tirón dramático de Ibsen.<sup>91</sup>

También en algún drama de Galdós ve raíces ibsenianas:

Había visto a Ibsen y su teatro en un viaje rápido por Noruega y trajo un especial ibsenismo en su maleta de cartón. [...] Ibsen veía los espectros en la vagosidad de la suposición, de la memoria, pero no en la pared real, y más cuando en un ambiente de escepticismo y realidad excesiva era más difícil que encarnasen los aparecidos y mediasen los milagros, como después pasará en su obra de escándalo.<sup>92</sup>

En el retrato a Unamuno escribe:

Dos lemas se han disputado al hombre, el de los socialistoides: “La unión hace la fuerza”, y el de los puros y sempiternos: “El hombre, cuanto más fuerte, más solo, o cuanto más solo, más fuerte”, lema de Ibsen y parece que, antes de Ibsen, de Schiller.<sup>93</sup>

A Silverio Lanza lo llega a comparar con un personaje de las obras de Ibsen:

Era en Getafe un hombre, un personaje de la vida, más admirable y más seriamente protagonista que esos hombres de Ibsen que se pasean por una habitación, solitarios, sin afeitar, teatrales. Él tenía sobre ellos en Getafe, él que por demasiado gran hombre, por tener admirablemente tomadas sus medidas, se descomponía en él lo teatral.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Juan Ramón Jiménez”, en *Retratos completos*, ob. cit., pág. 43.

<sup>92</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Pérez Galdós”, en *Retratos completos*, ed. cit., págs. 559-560. Ramón no está de acuerdo con las novelas de Galdós ni con las que se escribían en la península por aquellos años. Sin embargo, sí admira otras literaturas: “No hay que perder de vista el jalón en que está la literatura en su evolución conseguida. En aquel tiempo ya vivían Ibsen, Strindberg, Anatole France, etc., dotados de un tipo de dignidad superior que en España seguía la simplicidad de la carta detallona que describe con maravilla chabacana y machacona lo que sucedió o sucede sin los más estrictos matices superiores”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Pérez Galdós”, en *Retratos completos*, ob. cit., pág. 564.

<sup>93</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Don Miguel de Unamuno”, en *Retratos completos*, ob. cit., pág. 334.

<sup>94</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogos sueltos: Silverio Lanza, *Páginas escogidas inéditas*”, en *Efigies, Ismos, ensayos (1912-1961)*. O.C., XVI, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

Aunque ha transcurrido tiempo desde que fueron escritos estos dramas, para Ramón, los personajes de ficción no están muy lejos de la realidad:

Toda la personajería de su obra está delante de nosotros otra vez. Ya no importa su anécdota y no es lo que nos interesa el estado de espíritu de Ibsen ni si se casaba cuando daba fin a uno de sus primeros dramas líricos. Lo importante es cómo se encaran con nosotros estos personajes y si ha vuelto a ser conflicto humano su conflicto (pág. 423).

El valor de sus dramas se encontraba en las psicologías de los personajes que no querían ser símbolos, sino tener la fuerza necesaria:

siendo solo seres de la especie humana, símbolos de sombrero de copa y levita o de sombrero de copa y blusa, como su propio autor encopetado, levitado y blusófilo (pág. 426).

Rubén Darío escribe del lenguaje y de los personajes.<sup>95</sup> Ramón no lo retrata físicamente, sin embargo, Rubén Darío en *Los raros* lo retratará en boca de Maurice Bigeón:

La nariz es fuerte, los pómulos rojos y salientes, la barbilla vigorosamente marcada; sus grandes anteojos de oro, su barba espesa y blanca donde se hunde lo bajo del rostro. [...] Toda la poesía del alma, todo el esplendor de la inteligencia, se ha refugiado, aparece en los labios finos y largos, un tanto sensuales, que forman en las comisuras una mueca de altiva ironía [...] mirada de místico y luchador.<sup>96</sup>

Descubierto por Leconte de Lisle y Mendés, entre otros, lo describe Darío como un hombre anciano que ha vivido intensamente, y en el que vida y obra va entrelazadas: “Era un hombre fuerte, raro, de cabellos blancos, de sonrisa penosa, de miradas profundas, de obras profundas. [...] Hoy, es ya anciano; ha nevado mucho sobre él”.<sup>97</sup> Lo consideraba tan importante como dramaturgo que se atreve a decir de él:

A un autor dramático serio, que se estudió a sí mismo como el sastre estudia al cliente mirándole en el espejo de tamaño natural, no le borra nadie. A un literato de segundo o tercer orden se le puede no volver a recordar nunca,

---

<sup>95</sup> Rubén Darío escribe: “Sus personajes son seres que viven y mueren y obran sobre la tierra, en medio de la sociedad actual. [...] Su lenguaje está construido de lógica animada de misterio. Es Ibsen uno de los más hondamente han escrutado el enigma de la psique humana. Se remonta a Dios”. Véase Rubén Darío, *Los raros*, ob. cit., págs. 251-252.

<sup>96</sup> Ídem., pág. 242.

<sup>97</sup> Ídem., pág. 241.

pero hasta a un dramaturgo de cuarto orden se le volverá a entrever a través del tiempo (pág. 425).

Moderno entre los modernos, sus ideas eran de lo más actuales (hay que tener en cuenta que nació en 1828 y murió en 1906):

La reaparición de Ibsen está entre dos luces, en ese momento en que aún no hemos apagado la luz de la lámpara y en la ventana está el borbollón luminoso de la mañana (pág. 425).

Como las necesidades del alma son las mismas en las diferentes épocas; son dramas humanos que están vigentes y lo estarán siempre:

El hombre vuelve a encararse con las mismas metas individuales, reaparecida el alma con sus esenciales apetencias y desolaciones de cuando acababa de bajar la escalera de caracol del Paraíso a la tierra (pág. 426).

Visión panorámica de la personalidad de Ibsen que, en realidad, la de todos los individuos: los conflictos del alma del hombre y de la mujer, que no cambian con el paso del tiempo.

Enrique Anderson Imbert se da cuenta de la importancia que tiene en Ibsen el ambiente de Europa donde se estaba cuestionando grandes temas de principios de siglo:

Libre albedrío y determinismo, persona y Estado, irracionalismo y creencia, teología y evolucionismo. [...] Ibsen oyó ese rumor, se apodera de alguna fórmula suelta, acompaña unos pocos pasos a una que otra idea ajena, mete este o aquel tema de actualidad en sus dramas, pero permanece plegado en sí mismo; y desde ese punto impar, original, simple encendido, creador que es su alma, se asoma a ver qué son los hombres y porqué la vida es trágica. A veces su voz se anticipa a otras: a las de Nietzsche. Su libro fue la Biblia. No necesitaba más para profundizar como poeta en el destino humano.<sup>98</sup>

Con *Casa de Muñecas* (1879) se hace patente el sentido de la gran renovación ibseniana: en las obras teatrales buscará las situaciones más familiares, las más corrientes, las de todos los días, y pondrá el acento en los problemas íntimos. Los personajes discuten, de esta manera el drama se convierte en una discusión de los temas comunes, de la vida cotidiana. Se encuentra paralelismo entre las situaciones en que se ven envueltos los personajes y los espectadores. Desaparecen las convenciones

---

<sup>98</sup> Enrique Anderson Imbert, *Ibsen y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Yerba Buena, 1946, págs. 50-51.

tradicionales; cada personaje hace valer su punto de vista, de esta manera encontramos diversidad de argumentos, pero todos legítimos.<sup>99</sup>

En sus últimas obras, profundizará en la visión trágica de la vida y de la muerte porque esa era la sensación que envolvía su alma en los últimos años en que la incompreensión y la soledad favorecieron el trágico final. Su obra estuvo presente en los escritores españoles de fin de siglo y en los contemporáneos. Su entrada en España fue lenta y, como en Europa, su obra produjo fuertes polémicas: sus obras fueron distorsionadas y manipuladas por ciertos grupos sociales. No hay que olvidar que su obra fue introducida en España por los grupos más avanzados de intelectuales, que atentos como estaban de las novedades europeas conseguían la entrada por Cataluña y Madrid.

En Cataluña, en torno a 1892, ya había un notable interés por Ibsen, si bien, su entrada fue lenta y gradual; en Madrid, lo intentó fallidamente Echegaray. Las representaciones de sus obras en un principio fueron escasas, no así los artículos en revistas donde, de vez en cuando, se preocupaban y realizaban números sobre su obra. En esta labor de introducción en Madrid, fue importante la función de Ruiz Contreras que en 1899 en *Revista Nueva*, editará *El pato silvestre*, como folletín y en tirada aparte.<sup>100</sup>

El número uno de la publicación del mismo Ruiz Contreras, *Revista de Arte dramático y de literatura*, contiene el primer acto de *Despertaremos de nuestra muerte*.<sup>101</sup> En esta obra podemos leer el testamento final de Ibsen. Lo que le diferenciaba de otros dramaturgos fue su inconformismo social. No comprendía los elementos que sustentaban la sociedad de su tiempo; además, trataba muchos de los temas tabú. Con

---

<sup>99</sup> Ídem., pág. 55-56.

En opinión de Allardyce Nicoll no cabe duda de que Ibsen “Desarrolló una técnica poderosa adecuada a la escena moderna; lo que había sido mecánico se hizo orgánico. En su abandono de los viejos métodos de exposición, en su intento de permitir que los caracteres evolucionen gradualmente a medida que progresa la acción, y en su demostración de lo que puede conseguirse por medio de una estricta economía de la forma, fue seguida por muchos sucesores. [...] Sus piezas tienen una fuerza que supera a la de casi todos los demás dramas realistas de su tiempo [...] principalmente se debe al hecho de que ni uno solo de sus personajes capitales es ordinario o vulgar. Véase, Allardyce Nicoll, *Historia del teatro mundial*, Madrid, Aguilar, 1964, págs. 491-492.

<sup>100</sup> Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico-Departamento de Literatura Española. Universidad de Zaragoza, 1982, pág. 69.

<sup>101</sup> Ídem., pág. 69.



*Espectros*<sup>102</sup> llegó a los más jóvenes no sin ser criticado por coetáneos que no veían con buenos ojos las nuevas tendencias del escritor.

No debe olvidarse que, siendo como fue renovador del teatro de su época, quiso y llegó hasta la conciencia humana. Sus personajes están vivos, evolucionando a lo largo de la trama. Los dramas realistas, de esta manera, tendrán movimiento, vitalidad.

Ramón le tuvo gran estima, razón suficiente para que lo incluyese entre sus retratados. Su afán no era otro que el de presentarnos a un renovador, modelo de los más jóvenes que en aquellos años se acercaban al mundo de las letras.

En contraposición a lo nuevo, lo irreverente, Gómez de la Serna utilizará un lenguaje sugerente del mundo animal. Por ejemplo, para ejemplificar sus últimos años, compara su humor con el gruñido del león: “Gruñe con aquellos arrebatos de león que caracterizaron su vejez de doble patilla blanca” (pág. 422). Para recrear el paso del tiempo, lo caduco y antiguo, nada mejor que la polilla: “Aún no se ha apolillado aquella escarcela de pared bordada por su mujer en el primer año de matrimonio” (pág. 422). El literato anciano que ve como al “reloj” de la vida le queda poca cuerda, metáfora del paso del tiempo y del final: “El viejo dramaturgo, confinado en su despacho lleno de reliquias, había perdido toda la fortuna de su éxito y se dedicaba a arreglar su reloj descompuesto” (pág. 423).

Su maestría es comparada metafóricamente con el trabajo del sastre, el traje a medida, perfecto, sin “arrugas”, la perfección llegada a último término frente al “arreglo”, la puntada sin acierto; el trabajo bien realizado es lo que diferencia a los del mismo oficio:

A un autor dramático serio, que se estudió a sí mismo como el sastre estudia al cliente mirándole en el espejo de tamaño natural, no le borra nadie. A un literato de segundo o tercer orden se le puede no volver a recordar nunca, pero hasta a un dramaturgo de cuarto orden se le volverá a entrever a través del tiempo (pág. 245).

Las mujeres de sus obras son comparadas con las máscaras sin disfraz, sin razón de ser:

---

<sup>102</sup> Con *Espectros*: “El “ibsenismo” se convirtió en un negocio de batalla. Jóvenes entusiastas de muchos países se alinearon bajo el estandarte así enarbolado, mientras que los más conservadores emplearon todas las armas en un esfuerzo para destruir lo que reputaban como una fuerza atea e inmoral”. Véase, Allardyce Nicoll, *Historia del teatro mundial*, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 484.

Mujeres de mar y mujeres de tierra, como máscaras sin disfraz, buscan un motivo que sea permanente para largos compañerismos, para todos los inviernos y las primaveras de la vida que continúa (pág. 427).

Ibsen aparece retratado como persona amable, conversadora de largas tardes de invierno:

Ibsen solo era la visita que habla de todo lo divino y lo humano, la noble compañía que entraba en los hogares cuando estaban bloqueados por la nieve de fuera y solo tenían encendidas sus conciencias y sus miedos indefinibles (pág. 427).

Se trata de una fotografía social, algo demasiado real: “El creó un fotógrafo fracasado e inolvidable con ibseniano ensañamiento, y ahora los fotógrafos lo crean a él y lo dejan desairado en medio de excesivos focos (pág. 423).

### ***Pablo Picasso.***

La primera versión de este retrato fue el ensayo titulado “Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo”, publicado en dos entregas en los números LXXIII y LXXIV de la *Revista de Occidente*, en los meses de julio y agosto de 1929. El mismo texto revisado y ampliado se recoge en la segunda edición de *Ismos* (1943), en el volumen bilingüe *Completa y verídica historia de Picasso y el picassismo* (1945) y en *Otros retratos* (1961). En la edición parcial de las *Obras selectas* (1947) se suprimen algunas frases superfluas. En la actualidad lo encontramos en “Pablo Picasso” en *Otros retratos. Retratos completos*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004 (edición de Ioana Zlotescu).

Nace Picasso en 1881; Ramón recrea sus primeros treinta años (pero vivió hasta 1973 con una trayectoria pictórica extensa y cambiante).<sup>103</sup> Separa el texto en varios apartados diferenciados por números romanos. Apreciamos tres etapas pictóricas claramente diferenciadas por Ramón aunque no lo expresa de manera explícita. Una primera etapa llegaría hasta el año 1908; la segunda, desde 1909 hasta 1918 y una tercera

---

<sup>103</sup> En opinión de Ingo F. Walter, Picasso fue un artista prematuro: “La evolución de Picasso a pintor maduro empezó con una formación académica; a los 16 años ya había aprendido todo lo que había que aprender. Se dedicó al estudio del arte español de entonces, según él mismo menciona en una carta, con la ambición de ser más modernista que los modernistas. Y alcanzó su meta. Sólo París podía representar para él todavía un desafío durante su época de aprendizaje. Ni siquiera necesitó un año para, también allí, asimilar las más nuevas corrientes artísticas”. Véase, Ingo F. Walther, *Picasso*, Madrid, Taschen, 2007, pág. 11.

etapa hasta 1931.<sup>104</sup> Decide incluir fechas para resaltar más los periodos de su pintura y de los viajes desde España a París.<sup>105</sup> Sería una infancia marcada por los viajes a varias ciudades españolas por cuestiones laborales de su padre que les obligaba a cambiar de ciudad con cierta frecuencia. Y terminarán estableciéndose en Madrid:

Con ansias nuevas, con deseo de fundar y reformar vuelve a España, y en Madrid vive y se trata con los de la generación del 98, siendo como el artista que necesitaba en el grupo, pues aún no se destacaba en él Ricardo Baroja, influido por Picasso, que fue el primer descubridor, con acarbonada factura, del Madrid lleno de carácter de entonces con sus portales suspectos y sus bohemios perdidos (pág. 843).

La urbe, Madrid, será por aquellos días la fuente de su pintura:

Picasso deambula por el emborrillado Madrid de entonces, penetrándole por la suela de las botas lo que ha de ser después principal base de sus renovaciones, la plasticidad de lo visible, que emborrillará de grises senos las telas de la primera pesadilla cubista. [...] El juramento de poder que se inculca Picasso para ser victorioso y no caer en esa interminable pobreza que llevamos todos en Madrid, le hace recoger con voracidad todas las incidencias de la realidad, bromeando con los interiores burgueses, pintando a las señoras elegantes –que ahora resultan tan cursis– y que llevaban como sombrero una cornisa de telas y alambres que era como aureola en forma de paleta en los promontorios de su cabeza (pág. 844).

En la biografía que le dedica a *Azorín*, recuerda cómo a principios del siglo XX surgió una nueva revista de la que Picasso era su director artístico:

Don Francisco de A. Soler los reúne a todos en su casa y saca dinero del cajón de la cómoda para sostener la revista que fundan con el título de *Juventud*.

El director artístico de *Juventud* es don Pablo Ruiz Picasso, nada menos [...] Picasso, que quizá consiguió en aquel Madrid de entonces su decisión por todo, tan valerosa, les alentaba con su colaboración gráfica, en que recopiló siluetas de luengas faldas y velo moteado de las mujeres de entonces, dibujando las sombras suspectas en aquellos portales de los que salían siseos,

---

<sup>104</sup> Daniel E. Schneider aconseja no dividir la obra de Picasso en “periodos” porque la obra de Picasso es excepcional y no se pueden utilizar términos tradicionalmente utilizados. Un acontecimiento cuando contaba con veinte años le marcará para siempre: “En 1901, cuando tenía veinte años, su primera exposición en París fue un fracaso. Se le criticaba que era un *imitador* de Lautrec, Steinlen, Van Gogh. Para él, esto significó el término de lo que podríamos llamar su “desarrollo”. A partir de este fracaso, se suceden los diversos “periodos”: el azul, el rosa, el negro, el cubista, el clásico, etc.” Véase, Daniel E. Schneider, *El psicoanalista y el artista*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1974, pág. 260.

<sup>105</sup> Ramón lo considera uno de los grandes pintores junto con otros: “¿Qué es la pintura? Esta pregunta, que se puede responder pronto genéricamente, no tiene una respuesta fácil cuando se está entre los grandes pintores auténticos: El Greco, Velázquez, Goya, Picasso”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “El Greco”, en *O.C., XVIII. Retratos y biografías III. Biografías de pintores (1928-1944)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

y hasta retrató grupos pintorescos, compuestos con seres descabalados. [...] Entre ellos iba el creador de todo el arte moderno, el conmovedor de Europa, el innovador inacabable: ¡Picasso!

*Juventud* la dirige artísticamente el joven pelicularo de la pintura y dibuja sobre las piedras litográficas todos los dibujos del número y hasta la cabeza esbozada, con la inquietud de una mujer con uno de aquellos sombreros en forma de paleta empinada y que siendo la que no leía nada aparecía leyendo la revista.

Picasso debió de confeccionar aquellos números, como capitán de la platina, sintiendo la inmensa responsabilidad que se sentía entonces cuando se ponía mano en cosas de imprenta.

Se ve su única mano y se le siente exigiendo que le dejen a él solo preparar la revista, prorrumpiendo en andaluces y toreros “¡Dejadme solo!”.<sup>106</sup>

Madrid no es la cosmópolis “moderna” que se podría esperar: anclada, pasmosa ante lo nuevo. El artista con proyectos y perspectivas nuevas huye:

En Madrid, sufre el horror de las exposiciones oficiales. [...] Del desengaño de España que tiene aquella generación del 98, él se escapa porque goza de la lengua internacional de la pintura, que no poseen sus compañeros del callejero patético (pág. 844).

Buscará y encontrará otros horizontes alejados de lo anquilosado. Por aquellos años de cambio, Ramón lo compara con Goya, ya que ambos –con un siglo de diferencia– tuvieron la misma experiencia de cambio de siglo:

En esos veinte años de Picasso prendió la voracidad y se sintió calentado por Goya y presenció la bifurcación de dos siglos, del XVIII que acababa y del XIX que comenzaba. En ese mismo filo de siglos, del XIX al XX, Picasso recapacita las nuevas rutas (pág. 945).

Sabemos que alrededor de 1897, se matriculó en la Academia Española de San Fernando, sin embargo, “más importantes para su posterior evolución iban a ser sus numerosas visitas al Prado”.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Azorín”, en *Biografías de escritores (1930-1953)*. O.C., XIX, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, págs. 178-179.

<sup>107</sup> Ingo F. Walther, *Picasso*, ob. cit., pág. 10.

En 1899 y en Barcelona conoció a “los modernistas Rusiñol y Nonell y emuló con éxito su arte influenciado por el Art Nouveau francés y por los prerrafaelistas ingleses. Pronto los pintores mayores empezaron a valorarle y en 1900 hizo su primera exposición en una sala del bar “Els Quatre Gats”.

En su entusiasmo por los nuevos estilos fue a París, la metrópoli por excelencia de aquella época”, Ídem., págs. 10-11.

París, la ciudad soñada y deseada por escritores y pintores: “Allí estaban las fuentes artísticas del modernismo español que él hasta entonces sólo conocía a través de reproducciones. En especial le atrajo Henri de Toulouse-Lautrec, pero en casa de los marchantes vio también otras de Paul Cézanne, Edgar Degas y Pierre Bonnard. En París, Picasso experimentó la libertad y la despreocupación que su carácter

En estos años de transición realizará los primeros autorretratos “con una iluminación que deja en la oscuridad justamente la mitad de la cara.”<sup>108</sup> Con el comienzo del nuevo siglo, y durante un tiempo, romperá con todo lo español: “El tema realista e inmediato le irrita como a todo español” (pág. 845). Recrear este periodo de la vida de Picasso consiste para Ramón en un ir y venir de Madrid a París con sus respectivos cambios estéticos.<sup>109</sup>

En la biografía que le escribe a José Gutiérrez-Solana, recuerda el primer viaje que hizo Solana a París y el encuentro con Picasso.<sup>110</sup> Ramón escribe de Picasso cuando comenta las esculturas de Solana.<sup>111</sup>

En los retratos femeninos de esta época, se manifiesta el profundo vínculo entre la vivencia del pintor en el momento que lo retrata y la mujer a quien retrata; a través del lienzo se vislumbra la relación con ella, incluso la sexual.

La fase “azul” se podría designar como la obertura de toda su obra posterior y de ahí que sea interesante saber que acontecimientos vitales le hacen cambiar su concepción del arte.<sup>112</sup> En la época azul pintaba sin descanso imitando a artistas franceses<sup>113</sup>.

---

impetuoso exigía. Aquí encontró la libertad que necesitaba para sus experimentos artísticos”. Véase, Ingo F. Walther, *Picasso*, ob. cit., pág. 11

<sup>108</sup> Portus Pérez (ed.) *El retrato español. Del Greco a Picasso*, ob. cit., pág. 301.

<sup>109</sup> En *Automoribundia*, recuerda al hablar de Bartolozzi, la influencia que tuvo Toulouse-Lautrec en Picasso: “Entonces Bartolozzi, que era un Toulouse-Lautrec al estilo español –que es lo que comenzó a ser Picasso–, se volvió a España como un superviviente de la muerte de otro que era él mismo”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 315.

<sup>110</sup> Este primer encuentro de Solana con Picasso, Ramón lo vio así “Uno de aquellos días estuvo Picasso. Picasso se dio cuenta de lo que representaba aquel españolazo que le recordaba la España de su juventud, la España de cuevas difíciles y de succulentas sopas de ajo. En cambio, Solana no quiso ni asomarse a Picasso, y miró su obra como un entrecielo de la pintura, amenazante de rayos.” Véase, Ramón Gómez de la Serna, “José Gutiérrez Solana”, *O.C., XVIII. Retratos y biografías III. Biografías de pintores (1928-1944)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, págs. 749-750.

<sup>111</sup> Sitúa las esculturas de Solana con artistas de la medida del Greco o Picasso: “Ahora hace esculturas, esas esculturas llenas de carácter a las que a veces se dedicó el Greco. Es una pelea más directa con la materia, pero quien infundió tanta vida a los cuadros bien puede salir de sí y crear otra forma imponente. También, después del Greco y de Alonso Cano y de tantos otros, lo ha hecho Picasso, encontrándose con sus monstruos en revelación plástica, hablándoles ya como a criaturas del mundo”, Ídem., pág. 761.

<sup>112</sup> Época de encuentro consigo mismo, con el artista que despierta. El aprendizaje se da por terminado: “Picasso no había encontrado todavía su estilo personal. Pero el tiempo en que él se rozaba con otros artistas para conseguir su estilo propio estaba a punto de terminarse. Las épocas azul y rosa se anunciaba como las primeras fases de producción independientes. El aprendizaje está terminado. Picasso es ahora Picasso”. Véase, Ingo F. Walther, *Picasso*, ob. cit., pág. 11.

En el retrato a Apollinaire, Ramón cita la coincidencia de la publicación de un estudio acerca del cubismo con la época azul de Picasso:

Ya llega la época en que se destaca en la vida del arte con las tres estrellas en la bocamanga, y en que su *precursión* se hace efectiva. ¿Es el 1903? Sí, el 1903 o principios de 1904.

Es cuando se encuentra con André Salmon en el sótano en que se celebraban las Soirées de la Plume, como misa funeral del simbolismo expirante, pues todos estaban impacientes por dedicarse a un arte más libre, capaz de prolongaciones ilimitadas. Es la época de Picasso y, en tan temprana fecha, Apollinaire publica en *La Plume* el primer estudio sobre el jefe cubista.<sup>114</sup>

Entre 1905 y 1907 cambia de la época llamada “azul” a la época “rosa” o color carne para culminar en el desconcierto:

El arte se despierta ansioso, joven muchas veces. Así se despertó en ese principio de siglo, que si matemáticamente comienza en 1900, no se inicia hasta 1908 (pág. 851).

El periodo azul surgió a partir del fallecimiento de su amigo Casagemas aunque Ramón no lo comenta. Al escribir de 1901 dice:

En 1901 [...] influye entonces en Picasso, Toulouse-Lautrec el jorobadete y Gauguin el desesperado. [...] Es la hora de los *cafés-concerts*, de los Cristos miseria, de los apóstoles de taberna, de las mujeres bravías y adornadas de alcohol, sífilis y nicotina. [...] En la Navidad de 1901 vuelve a España. [...] Es su época de pobreza y está preocupado por la miseria y el reflejo galante del mundo visto desde lejos. Está en plena época azul (pág. 845-846).

Interesa el fallecimiento de Casagemas por las obras que le dedicó y, para ver cómo se interesó por el tema de la muerte:

La muerte fue para él la experiencia decisiva y en su subconsciente constituyó el tema de los cuadros de la época azul.

Cuando Casagemas se suicidó, casi al mismo tiempo, Picasso vio en Toledo el cuadro de El Greco: “El entierro del Conde de Orgaz”, el cual le sirvió como modelo para esta pintura. La influencia de El Greco no se limitó simplemente a una sugerencia para la composición del cuadro.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Ingo F. Walther matiza: “Logró crear obras al pastel con la suave tonalidad de un Degas, con el motivo mundano al igual que Toulouse-Lautrec y la libertad de Picasso. Pintaba tres óleos al día. La época azul se manifiesta en cuadros como “La bebedora de ajeno”. Véase, Ingo F. Walther, *Picasso*, ob. cit., pág. 11.

<sup>114</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Guillermo Apollinaire”, en *O.C., XVII. Retratos y biografías II. Retratos completos (1941-1961)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pág. 785.

<sup>115</sup> Ingo F. Walther, *Picasso*, ob. cit., pág. 16.

La influencia de El Greco en la obra pictórica de Picasso fue considerable en el periodo azul:

En sus cuadros Picasso encontró particularidades estilísticas que despertaban un sentimiento que él también quería provocar. El alargamiento, la exagerada talla de las figuras es lo que, tanto en El Greco como en Picasso, aparta del mundo a las personas representadas.<sup>116</sup>

El azul fue el color elegido por Picasso para poder expresar el sufrimiento y el dolor: “Utilizó este color durante más de cuatro años, y de año en año sus cuadros se fueron haciendo más monocromos”.<sup>117</sup>

Desde 1906 y durante su primer cubismo empleará para los retratos máscaras que aparecerán sobrepuestas a los retratos; producirá distorsión visual que complicará la averiguación de hasta qué punto son propios del retratado los rasgos representados. Ese interés por la máscara está íntimamente ligado a su formación teatral. Es esto lo que ayuda a entender los juegos de personalidades cambiantes y múltiples como aparecen en ocasiones en el teatro donde encontramos lo cómico junto a lo trágico.<sup>118</sup>

Ramón escribe del Picasso artista, si bien, no nombra para nada al social y familiar. De este modo, su obra aparece ante nosotros íntimamente ligada a su vida como si cada etapa pictórica tuviera relación con la vital. A la par, este texto le servirá para teorizar del “cubismo” y compararlo con el “impresionismo”. Algunas opiniones del cubismo:

---

<sup>116</sup> Ídem., pág. 16.

José Álvarez Lopera, comentando la figura del Greco, ve en Picasso un pintor muy influenciado por el Greco: “El interés de Picasso por el Greco debió iniciarse durante su estancia en Madrid en 1897-98 para seguir los cursos de la Academia de San Fernando. Queda constancia de que entonces copió obras de Velázquez en el Prado y tomó apuntes de otros. [...] Ya de 1899 son el denominado Personaje grequiano y el Retrato de personaje desconocido, en los que tanto la tipología como la técnica llevan inequívocamente cretense. Además, otro cuadrito de 1900 representando un rostro de mujer y llamado comúnmente *Máscara* fue denominado por el pintor “La novia del Greco”. Por otro lado todos los críticos concuerdan en señalar una clarísima influencia del Greco en los cuadros del periodo azul. La estilización y el alargamiento de los personajes, sus manos, el juego gestual a que se libran, la tendencia general a lo manierizante, la nerviosidad y la introspección, son rasgos todos ellos que delatan la huella de Theotocopuli”. Véase, José Álvarez Lopera, *De Céan a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: Textos, Documentos, y bibliografía, Vol. II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, pág.161 (nota 109).

<sup>117</sup> Ídem., pág. 16.

Lo azul y lo rosa no cabe en el cubismo “El claro patetismo del periodo azul y la almiarada estética y melancolía de la época rosa no pudieron encontrar ninguna continuación en la pintura cubista. Después del cubismo Picasso vuelve a recordar las formas tradicionales. Pero entonces ya no se sirve más de la escultura antigua como modelo sino que más bien imita la pintura clasicista” Véase, Ingo F. Walther, Picasso, ob. cit., pág. 26.

<sup>118</sup> Pórtus Pérez (ed), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, ob. cit., pág. 302.

Es el cubismo una reacción contra lo sensible o sensorio. [...] Se trata de una de las más bellas rebeliones del hombre contra las apariencias. [...] El impresionismo educó los ojos, el cubismo educaba el espíritu (pág. 859).

Los colores tienen en esta pintura un especial interés:

El empleo de los colores por los cubistas obedecerá a una gama cromática que se desarrollará en el sentido de profundidad. [...] También se pueden considerar a los colores como sometidos a las formas que expresan. Un color puede tener como una forma, una significación por su calidad o por su dimensión. Su calidad es su lugar cromático, y su dimensión es su intensidad: si desciende hacia su negación es negro o si va hacia su infinito es blanco (págs. 863-864).

Los colores en pintura, pero también tienen cierta importancia en la literatura. En Ramón es interesante contrastar y ver la influencia del blanco y del negro, dos colores íntimamente ligados en su vida y obra. Picasso es el más sobrio de los cubistas y el que reivindica la tradición española e incluso el que nunca simuló el simbolismo en la pintura.

Desde 1907, Ramón presta atención al cambio:

En 1907, Picasso vuelve al desconcierto, a la nada, al arte negro. [...] Adorador de los perfiles primigenios, caza ídolos en el África enmarañada. Quiere oponer el arte negro al arte griego.

En sus cuadros aparece la pura plástica de las carátulas simples y genuinas. Penetra en los bosques negros, enamorado de la inocencia plástica. Su alma de camaleón está en otro árbol y toma otro tono (pág. 847).

De esta época “negra” pasará a la cubista:

Con la tendencia cubista [...] se puede y se debe expresar sobre el plano vertical de la tela ese plano horizontal donde la vida se agita, y que es el símbolo de la realidad. [...] Enseguida se pergueña la estética “cubista” que muchos han vivido engañados creyendo que fue una liberación literaria, cuando ha sido la mayor refriega entre la pintura y la literatura, la lucha del orden con el libre arbitrio. Toda la estética se encrespa en el primer momento, como tifón que ha levantado el cubismo (págs. 848-849).

Ruptura con lo anterior para adentrarse en el cubismo:

Si se compara el período rosa con el cubismo entonces se ve con toda claridad la radicalidad de la ruptura dentro de la obra picassiana y el alcance de la misma. Es una nueva percepción de la realidad, un nuevo método de inventar la verdad lo que hace posible la ruptura de la norma.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Ingo F. Walther, *Picasso*, ob. cit., pág. 33.



Ramón sitúa al artista junto a otros pintores cubistas como Rivera que, además, fue autor de su retrato cubista: “El gran pintor, que tantos triunfos ha tenido en París, donde tuvo su puesto a la derecha de Picasso por derecho propio”.<sup>120</sup> Para teorizar del cubismo lo hace en el retrato de Diego Rivera:

En los retratos del cubismo, los hombres aparecen con su máscara ideal, la máscara del porvenir que ha de preservarles en esas variaciones de medio que son causa de ahogo en la anticuación.<sup>121</sup>

A Ramón le interesaron otros artistas que, como Picasso, fueron extraordinarios: “Salvador Bartolozzi fue un Picasso anterior a Picasso”.<sup>122</sup> No es la única vez que Ramón realiza afirmaciones situando en estrecha relación ambos artistas. Al escribir del pintor alrededor de 1900, Ramón escribe:

Utiliza Picasso sus recuerdos de España. [...] Es el dibujante que hace su bohemia sentimental, esa bohemia entre altas chimeneas de las que muchos volvieron cansados demasiado pronto (Bartolozzi, mezcla española e italiana “Toulouse-lautreano” en las cosas que vende en París con la firma de Batlle, hubiera sido otro Picasso, si no le hubiera asustado aquel dramático y largo alentar hacia la gloria entre hollines tristes) (págs. 845-846).

Renoir, Cézanne, Vicent Van Gogh, Duret, Daumier, Delacroix... y otros muchos artistas le sirven para adentrarnos en el arte y, así, situar a Picasso con los diferentes movimientos (cubismo, impresionismo). También lo utiliza para justificar los diferentes estilos de Picasso:<sup>123</sup>

Cuenta el cubismo con más medios de expresión que la perspectiva ordinaria, pues posee la dimensión constructiva como toda pintura, y la perspectiva espiritual como los primitivos, además del color en el sentido de materia como los antiguos, y los colores cromáticos como los impresionistas, aunque con otra significación. [...] El impresionismo educó los ojos, el cubismo educaba el espíritu (pág. 859).

---

<sup>120</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Diego Rivera”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 899.

<sup>121</sup> Ídem., pág. 896.

Otro gran cubista fue Juan Gris: “Larga y premiosa es su miseria, pero unido a Picasso como el maestro querido, comienza su difícil avatar. Es la hora en que da la casualidad que el cubismo amanece gris”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Juan Gris”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 915.

<sup>122</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Salvador Bartolozzi”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 999.

<sup>123</sup> Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Pablo Picasso”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., págs. 852-866.

Llega 1909, año en que Ramón pronunciará la conferencia “Concepto de la nueva literatura”:

Es el 1909 (un año que pudo ser muy grande en el mundo, pero que se estrelló contra todos los intereses creados y la negativa de los más). [...] Es el momento de las naturalezas muertas y de los violines desconocidos (pág. 870).

Va a ser uno de los años más productivos de Picasso. Realizará retratos cubistas “cuerpos abombados que dividen la cara separándola en partes.<sup>124</sup> Pero, no sólo pintó retratos ya que, como nos quiso recordar en su discurso “Concepto de la nueva literatura”, también

En esta época Picasso pintó sobre todo naturalezas muertas cuya conformación estaba ya caracterizada por sus formas geométricas con las cuales el espectador ya estaba familiarizado. De esta forma se consigue que, a pesar de la distorsión de las proporciones y de la fragmentación del conjunto, el objeto siga siendo reconocible.<sup>125</sup>

La etapa de las botellas de Anís del Mono y de las guitarras llegará entre 1911 y 1912:

Picasso no quiso meter en sus cuadros el desnudo, que ponía anécdota de reservado en los cuadros, y, no queriendo prescindir de la cifra del desnudo femenino en sus obras, usó la guitarra para poner ella la curva pura de los hombros y la cadera de la mujer (pág. 872).

Como si fuera a la par las desgracias sociales y políticas con su pintura, llegará el año 14 (desgraciado año);<sup>126</sup> Picasso cambiará hacia el caos:

Picasso camina hacia nuevas soledades y reverdece su arte con un verdor especial, como si volviese las cosas a macerarse en la naturaleza (pág. 873).

---

<sup>124</sup> Ingo F. Walther, *Picasso*, ob. cit., pág. 42.

<sup>125</sup> Ídem., pág. 44.

<sup>126</sup> En este año Ramón menciona a Picasso en el retrato que le realiza Jean Cocteau: La guerra estalla. [...] En esa época en que el espíritu del mundo se resuelve y en París vuelan todas las hojas de los libros movidas por el desvarío de un viento de desarraigo, solo los muy sagaces vieron que todo iba a variar, y por eso se reúnen y se reconocen a esa hora Cocteau, Picasso, Satie y los más jóvenes músicos. En mis biografías de Picasso y Apollinaire está pintado ese momento; pero este adolescente rutilante pone los puntos sobre las íes de aquellos minutos”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Jean Cocteau”, en *O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 801.

En el año 1916 lo visitará en un pequeño hotel.<sup>127</sup> Le impresiona su figura y su obra; lo compara con un mecánico que se encuentra continuamente en su taller. De todo lo que pudo ver de su obra, le sorprendió en especial “ese cuadro en que se superponen rectangulares retazos de telas de distinta calidad” (pág. 875). Martínez Collado señala 1916 como año en que conoció a Picasso.<sup>128</sup> En 1917, sabemos por la biografía escrita por Ramón a Cocteau, que Picasso colaboró en una farsa de circo.<sup>129</sup>

Por aquellos años siente gran admiración por su persona, pero sólo sabemos su opinión hasta los años treinta. Lo que opinaba de él en el exilio es misterio, si bien, en este texto queda claro la profunda concordancia con el cubismo y con la obra de Picasso.

Gómez de la Serna al escribirle un retrato a Manuel de Falla, recuerda cómo el pintor participó con los decorados de la puesta en escena:

En *El corregidor y la molinera* (1917), precursión del ballet en dos partes *El sombrero de tres picos* (1919), ya está con melancolía y picardía la musa eurítmica de Falla. [...] Diaghilev ha dado en los Ballets Rusos su *Sombrero de tres picos* con decorados de Picasso y se ve cómo puede alternar entre lo más moderno de lo moderno, lo bien dicho, lo sacado recientemente de las cuevas fecundas de la sombra, de la vida del pueblo gracioso y de su intriga en la noche lunar.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> En el “Prólogo” a *Ismos*, Ramón escribe acerca de su primer encuentro con Picasso: “Picasso dice que los literatos van detrás de los pintores; pero leyendo la historia de Apollinaire el precursor, se verá que todo nació en la invención literaria, y cuando vi por primera vez a Picasso, este me enseñó los libros de Max Jacob como sus libros de cabecera, y en la secuencia de Max Jacob está más firme la subversión y la arbitrariedad de Apollinaire y de sus antecesores, conde de Lautréamont, Aloysius Bertrand, Arthur Rimbaud, Mallarmé y Saint-Pol Roux, que ya definió el arte moderno en su máxima: “Huir de los hombres para acercarse a la humanidad; acercarse a la naturaleza, para conseguir huir de ella a fuerza de tratarla, y después, entre huidas y aproximaciones, centralizarse como en un punto de intercesión por una sobrecreación amanecida de un olvido que aún se acuerda”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo”, *Ismos*, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 299.

<sup>128</sup> Ana Martínez Collado (ed.) *Una teoría personal del arte*, ed. cit., pág. 108. Véase nota número 2. Fue una gran sorpresa para Ramón: “Picasso apareció un día por Pombo. Aquello resultó milagroso y trascendental. Le habíamos visto allí, en París, en su Hotelito gris con la verja separada de la casa y un perro irritado que ladraba hasta que Picasso salía con su traje azul de *maletero* o mecánico. En aquel Hotel vivía entre sus numerosos cuadros. [...] Picasso en Pombo estuvo alegre, entre los suyos, sonriente como el Español que después de las victorias fuera otra vez en España sacase su sonrisa Española, chiquita, perdida, de hombre que no ha estado en ninguna parte, ni va a ninguna parte, sino que está”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, ob. cit., pág. 141-142.

<sup>129</sup> Así lo cree Ramón “Llega, en 1917, la hora de su alegría apoteósica con *Parade*, en colaboración con Picasso y con Erik Satie, donde presenta una farsa de circo con acróbatas ágiles y pobres. [...] Ama el circo, el *music-hall*, las orquestas americanas. [...] Se ampara en Picasso y en Erik Satie sobre todo, descartando las influencias de los escritores, porque pueden dar tics y debilidades que dificulten la huida, ya que el primer deber del escritor, según Cocteau es la fugitividad”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Jean Cocteau”, en *O.C.*, XVII, ob. cit., págs. 801-802. También lo podemos encontrar en “Serafismo”, en *O.C.*, XVI, ob. cit., págs. 624-625.

<sup>130</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Manuel de Falla”, en *O.C.*, XVII. *Retratos y biografías II. Retratos completos (1941-1961)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pág. 658.

Lo que más admira es la facilidad que tiene de cambiar de estilo y de materiales:

Él pasea en puertos distintos con su traje de mecánico de las renovaciones y sencillamente encuentra el espectáculo distinto sin esfuerzo ni preocupaciones. Solo se salva así de la repelencia que hay en continuar una manera y hacer la réplica de cada cosa cien veces más después de la primera (pág. 886).

Influye en otros artistas coetáneos que experimentan con su obra una fuente de inspiración. Gómez de la Serna, al escribir el retrato de Norah Borges, dice:

Ella pasará por las exposiciones de París, verá a Picasso y a Matisse, pero yo aseguraría que cuando se encuentra cerciorada en su arte, cuando encuentra definitivamente la entrepuerta de las casitas bonaerenses, cuando se ilumina en luz de naranja sus patios recoletos, es cuando ve al maestro de Andalucía rodeado de sus mujeres apoyadas en el quicio de la puerta o asomadas al balcón bajo, con la perspectiva de la plaza silente y exprimida de ocaso.

Allí, en aquel bello ambiente de la casa-estudio del pintor, en el que todo era sabroso y tenebroso, encontró su anunciación definitiva Norah.<sup>131</sup>

Por el retrato de Ramón sabemos que Norah Borges admiraba los cuadros de Picasso. Ambos se admirarían.<sup>132</sup>

En 1917 estuvo en Italia; fueron días de distanciamiento, acogida y nuevos proyectos:

Las vivencias de su estancia en Italia, desde febrero hasta mayo de 1917, fue lo que estimuló a Picasso a distanciarse de la analizadora y ya casi diseccionada mirada del cubismo. “Parade”, el ballet con argumento del joven poeta Jean Cocteau y con música de Erik Satie, y en el que Picasso colabora diseñando los decorados y el telón, iba a ser ensayado en Roma. [...] Picasso aprendió a valorar de nuevo la serenidad de los objetos concretos, el simple movimiento de la gente que va y viene, el trato entre las personas: es decir, volvió a recobrar la confianza en todo aquello que le era conocido y familiar.<sup>133</sup>

De nuevo, sabemos de Picasso por el retrato de Jean Cocteau, amigo y conocedor de su obra:

<sup>131</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Norah Borges”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 957.

<sup>132</sup> Lo que Ramón cree a este respecto lo escribe en el retrato realizado a Norah Borges: “Norah pintaba, mientras, en medio de ese revuelo de poetas y pintores. Deslumbrada por los pintores italianos y por Picasso, la interesó el arabesco de las líneas y los valores de los colores delicados, intentando –y consiguiendo– pintar todo con claridad, sin contraste de sombras, solo con el contraste de los colores”. Ídem., pág. 958.

<sup>133</sup> Ingo F. Walther, *Picasso*, ob. cit., pág. 51.

En 1920 conoce a Raymond Radiguet. [...] Cocteau escribe mientras novelas como todo el mundo en reacción contra el modernismo, que comienza a muequear, a adivinizar las máquinas, a volverse un sistema, un truco.

Es el momento en que funda la Liga antimoderna con Max Jacob, Derain, Picasso, Braque, etc.<sup>134</sup>

En 1922, crea Cocteau una ópera cómica *Ode à Picasso y Paul & Virginie* “libreto de una ópera cómica en colaboración con Radiguet debía musicar Satie, que habiendo muerto sin cumplir el encargo, deja a Francis Poulenc esa misión”<sup>135</sup>.

Ramón sitúa a Dalí en el extremo opuesto a Picasso.<sup>136</sup> De hecho, lo consideraba, junto con otros pintores, muy por encima de Dalí:

Dalí visita a Freud en Londres, trazando de él un retrato más exacto que todo lo que podemos imaginar, y he aquí la frase que de él pudo recoger: “Por ahora se trata de buscar el consciente en los surrealistas y el inconsciente en Rafael”.

Ese día fija la conversión de Dalí. Él vuelve hasta la pura tradición de los pintores españoles: violencia y pasión. Después del Greco y Goya, después de Juan Gris y Picasso, va a mezclar en su paleta la sangre del Señor y el rojo de su tierra catalana.<sup>137</sup>

Como se ha dicho, incluyó en *Ismos*, el texto “Picassismo” donde escribe de la obra del pintor.<sup>138</sup> También en el *Diccionario de los Ismos* de Juan Eduardo Cirlot.

<sup>134</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Jean Cocteau”, *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 805.

<sup>135</sup> Ídem., pág. 807.

Unos años más tarde, en 1926 será Picasso quien le aconseje acerca de unos dibujos: “Cocteau entrega al público esos dibujos suyos que están dibujados con pluma estilográfica y tienen mucho de rúbricas organizadas y vertebradas.

Son dibujos sobre España. [...] Picasso es el que le aconsejó reunir en un magnífico álbum esos dibujos dispersos que ha habido que llevar al fotograbado delineados en los menús y en el revés de las páginas de las listas de vinos”. Ídem., pág. 809. También lo podemos leer en “Serafismo”, en *O.C.*, *XVI*, ob. cit., pág. 631.

<sup>136</sup> “Dalí, con esa gran dignidad española que no admite el plagio, no tiene que ver nada con Picasso como modelo y solo recibe la natural influencia de todo lo moderno sobre la renovada originalidad” Véase Ramón Gómez de la Serna, “Salvador Dalí”, en *O.C.*, *XVII*, ed. cit., pág. 920. Encontramos el mismo párrafo en “Daliísmo”, en *O.C.*, *XVI*, ob. cit., pág. 663.

<sup>137</sup> Ídem., pág. 926. También en “Daliísmo”, en *O.C.*, *XVI*, ob. cit., pág. 669.

Picasso, en sus comienzos, también pintó campo como otros artistas: “Dalí sabe lo que hace y lo entiende. Este hombre que sueña despierto y que ve una realidad tan exuberante que ha inventado las horquillas –como las de la parba– para sostener su prepotencia, va y vuelve al campo, y como Miró y como un día Picasso, en el maravilloso campo catalán concibe sus damnaciones del arte, como si la Naturaleza quisiera ser otra Naturaleza, salvarse de ser siempre esa cosa saludable y monótona que se llama Naturaleza”. Ídem., pág. 927. También en “Dadiísmo”, en *O.C.*, *XVI*, ob. cit., pág. 670.

<sup>138</sup> En el “Prólogo” a *Ismos* (1931) dice: “He vivido antes de que naciesen, y en estrecha confidencia con ellas después, con las nuevas formas del arte y de la literatura. [...] En este libro hago justicia a los más

Palabras que hacen hincapié en la herencia dejada por el artista como “artífice” de otras corrientes artísticas:

Aunque el arte de Picasso ha tenido infinitos matices y anchísimas resonancias que aquí no vamos a comentar, aunque sí afirmaremos que las dos ramas más importantes del arte del presente: surrealismo y abstracción, le deben mucho, según testimonio de André Breton y de Piet Mondrian, sus ondas de influencia menos técnicas y especializadas conciernen a sus períodos rosa y esquematizante. En el primero, Picasso logró un género pálido de belleza que no podemos olvidar ante cuadros de Vertés, Pruna o Gastó. En cuanto a sus análisis esquemáticos, se han revelado de fecundidad extrema como reorganización de lo figurativo tras la descomposición cubista, y como retorno al arte anterior a la plenitud superficial italiana, sea éste gótico, renaciente o más moderno. En cuanto a tal esquematización, pintores americanos como Tamayo le son deudores. Y en España bastan las Bienales para advertir la necesidad de un encuadre postpicassiano.<sup>139</sup>

En Picasso se encuentra cierto humor como declara en el ensayo del humorismo que escribió en 1930: “Picasso mezcla humorismo y pintura pura, pero que nadie se lo diga”.<sup>140</sup>

Ramón es invitado al estreno de una obra de Cocteau *La voz humana* que representará en la Comedia Francesa en 1930. Cuenta Ramón cómo al finalizar la función se le acercó Picasso para comentarle cómicamente que le había gustado:

Picasso, mientras, le decía al oído a Cocteau, refiriéndose al gesto que hace la actriz en camión, simulando calentarse en un radiador que imagina junto a las candilejas, como si un muro cerrase la comunicación de la escena con la sala:

---

destacados precursores y hago algo porque quede claro su itinerario sobre las divagaciones. [...] Picasso dice que los literatos van detrás de los pintores, pero leyendo la historia de Apollinaire el precursor, se verá que todo nació en la invención literaria, y cuando vi por primera vez a Picasso, éste me enseñó los libros de Max Jacob como sus libros de cabecera, y en la secuencia de Max Jacob está más firme la subversión y la arbitrariedad de Apollinaire y de sus antecesores, Conde de Lautrèamont, Aloysius Bertrand Arthur Rimbaud, Mallarmé y Saint-Pol Roux”. Véase, Ramón Gómez de la Serna “Prólogo a *Ismos* (1931), en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte*, ob. cit., pág. 108.

<sup>139</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, Madrid, Siruela, 2006, pág. 497.

Si bien, se le sitúa a Picasso en estrecha relación con otros artistas pictóricos, Ramón también lo compara con poetas de la época. En *Las palabras y lo indecible*, escribe: “Como Picasso en la pintura, los poetas han tenido también en el cansancio de la forma y la representación, de la excesiva platería que había en los verso que caducaron. [...] Cuando el hombre encontró por primera vez la palabra debió sentir algo parecido a lo que siente ahora al encontrar el nuevo lenguaje, cuando en los poemas nuevos de Picasso se lee “en el lago de la tajada de sandía”, o “el gallo que da la nota que sostiene el tejado en equilibrio”, o “palomas color de lilas”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Las palabras y lo indecible” (1936), en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte*, ob. cit., pág. 194.

<sup>140</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Gravedad e importancia del humorismo (1930)”, en Ana Martínez-Collado (ed.), ob. cit., pág. 226.

–¡Qué bien ha estado eso! Los espectadores no debían ver nada, puesto que se supone una pared entre ellos y el escenario y debían irse... Eso he estado yo pretendiendo con mi pintura, que se fuesen, que dejaran de pretender ver lo que había, y no he conseguido nunca que se marchen.<sup>141</sup>

Diego Rivera pintó el retrato cubista de Ramón que lo sitúa junto a Picasso: “El gran pintor que tantos triunfos ha tenido en París donde tuvo su puesto a la derecha de Picasso por derecho propio.”<sup>142</sup>

Daniel E. Schneider trata de estudiar la obra del artista desde un punto de vista psicoanalítico. El hecho de que hubiera fumado en varias ocasiones refleja “una necesidad inherente mucho mayor de atravesar los límites de la realidad.”<sup>143</sup> Por el psicoanálisis se comprenden ciertas obras que, tal vez, por medios comunes no se podrían explicar. Así *Busto de mujer* de 1932:

Sabemos por el psicoanálisis que los sentimientos y las ideas de la culpabilidad sexual sufren un *desplazamiento* simbólico, es decir, otras partes del cuerpo, tales como brazos o piernas, ojos, nariz, boca, etc., se pueden utilizar para expresar deseos disimulados de diversos géneros, como, por ejemplo, para negar la naturaleza sexual de la madre.<sup>144</sup>

Con respecto a la psicología de los artistas, Guillermo de Torre encuentra paralelismos y divergencias en Ramón y Picasso. Abundan los paralelismos:

Picasso y Ramón son españoles, pero dotados de una dimensión universalista. [...] Ochenta y nueve libros hasta el día cuenta publicados Ramón. Más de un millar de cuadros Picasso. [...] Ramón parece haberlo agotado todo, pues no hay perspectiva que no haya sido penetrada por sus roentgénicas pupilas y registrada en los colosales archivos de sus libros. [...] Picasso es un pintor que lo ha pintado todo, resolviendo difíciles problemas plásticos. [...] Aborda todas las tendencias.<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Jean Cocteau”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 818.

<sup>142</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Riverismo”, en *O.C.*, *XVI*, ob. cit., pág. 604.

<sup>143</sup> Daniel E. Schneider, *El Psicoanalista y el artista*, ob. cit., pág. 262.

<sup>144</sup> Ídem., pág. 263.

<sup>145</sup> Guillermo de Torre, “Picasso y Ramón: paralelismos y divergencias”, en *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona, EDHASA, 1963, págs. 190-191. También advierte Guillermo de Torre semejanzas en lo personal: “La realidad física se acuerda en ellos estrechamente con su realidad artística. Estoy viéndolos cómo eran en su plenitud, hace veinte años, antes de las canas y las arrugas. Ni Ramón ni Picasso rebasan corporalmente la talla napoleónica, o más bien de la infantería española: son bajos, membrudos, contorneados. Las líneas curvas determinan la configuración de sus siluetas, sin ángulos rectos ni líneas quebradas”. Ídem., pág. 192.

Escribe de rasgos físicos como son los ojos o el cabello; también encuentra semejanzas en la psicología de ambos:

Cuidan ambos de no caer en ninguno de los dos extremos reprobables: ni bohemismo ni burguesismo. [...] Ambos poseen más capacidad creadora que fluidez verbal para teorizar. [...] Ramón y Picasso son más bien hombres de amistades aisladas que de grupos compactos.<sup>146</sup>

Así mismo, ambos, son apoyados por sus familias para continuar con sus vocaciones. En la primera época Ramón crea las *Greguerías* y Picasso se hace eco del cubismo: “Al encontrar el cubismo, Picasso se encuentra a sí mismo. Al hallar las greguerías, Ramón da con la cifra máxima de su arte.”<sup>147</sup> A este respecto, César Nicolás también encuentra semejanzas visibles en el arte de Picasso y la literatura de Ramón:

Con su cosa de humor y caricatura, Picasso inicia las descomposiciones analíticas del cubismo. Mediante metonimias y fundidos en *Collage*, la pintura se hace pluridimensional; el objeto es visto simultáneamente desde diversos ángulos; se despliega en planos yuxtapuestos o superpuestos. Picasso avanza una reflexión multiperspectivista que Ramón tiene en cuenta de inmediato; está naciendo el cubismo literario.<sup>148</sup>

Podemos apuntar otras afinidades más visuales a simple vista como que ambos son urbanitas o que ambos amaban el arte. Si bien, como apuntaba Guillermo de Torre, también tienen divergencias, por ejemplo, la sensibilidad para lo social que se ve más agravado con la guerra civil. Estas divergencias entre ambas figuras son menores si se las compara con los paralelismos encontrados en sus obras; recordando la obra de ambos, conducirá con un rasgo supremo que, para Guillermo de Torre es la “genialidad”.<sup>149</sup>

Por cuestiones personales, que Ramón no menciona, Picasso pasó el peor periodo de su vida trastocando los temas de su obra:

Según propia manifestación de Picasso el peor periodo de su vida empieza en junio de 1935. Marie-Thérèse queda embarazada, la ya planeada separación de Olga tiene que ser aplazada. [...] Picasso perfecciona el arsenal de sus medios pictóricos de denuncia con la figura de un toro furioso que

---

<sup>146</sup> Ídem., pág. 193.

<sup>147</sup> Ídem., pág. 196.

<sup>148</sup> César Nicolás, “Las paradojas del paseante”, en Harold Wintzlafl-Eggebert, *Bibliografía y crítica de las vanguardias literarias*, Madrid, Iberoamericana, 1999, pág. 364.

<sup>149</sup> Guillermo de Torre, “Picasso y Ramón: paralelismo y divergencias”, en *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo*, ob. cit., pág. 211.



amenaza a personas y a animales. [...] Junto al tema del toro incluye ahora en su repertorio la figura mitológica del minotauro, el hombre con cabeza de toro. [...]El minotauro es la clave del artista, situado al margen, que duda entre la entrega a sus instintos y la adaptación a las exigencias de la sociedad.<sup>150</sup>

Expondrá junto a otros pintores como ocurrió en 1936:

En 1936, un grupo de arquitectos y escritores fundan el Salón de Artes Nuevas en la carrera de San Jerónimo y celebran su primera exposición Picasso que ve España con sus ojos interiores, inaugurando a continuación una exposición total de Maruja Mallo.<sup>151</sup>

Ramón centra el retrato de Picasso en teorizar acerca del cubismo y del expresionismo y, por ello, se extenderá en la obra realizada en la primera y segunda década del siglo XX. Lo que más admira del artista es su constante renovación, los cambios estéticos:

Picasso se ha hecho traje y arte distinto todas las temporadas y por eso no ha perdido el encanto de vivir y es el que no puede menos de figurar en la historia del arte y, sin embargo, hace temblar los museos con sus subversiones (pág. 886).

A Picasso lo consideró un “innovador”; lo que más admira en él es su continua renovación: “Picasso se renueva porque sabe que el obrar por escuelas en pintura es la cosa que más cansa en la vida” (pág. 883). Su obra tuvo que desatar discusiones interminables entre lo viejo y lo nuevo en el arte. Como otros artistas pictóricos, Picasso es considerado “adelantado” en su tiempo como sucedió con el Greco, Goya o el coetáneo Solana.

Con sus cuadros consiguió renovar el arte del momento, sin dejar de lado la tradición. Ramón agradece la mezcla de tradición española con lo nuevo procedente de Francia. Se movió por distintas fases pictóricas a la par que las circunstancias vitales se lo exigían.

Ramón con este retrato plasma su agradecimiento, también le sirve para expresar su idea del arte, del cubismo y de la pintura que realizará Picasso. Ideas no carentes de importancia: “Todo lo que colinde con la fotografía es repugnante, porque la fotografía

---

<sup>150</sup> Ingo F. Walther, *Picasso*, ob. cit., pág. 60.

<sup>151</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo”, en *O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 953.

es un ojo prehistórico. El ojo debe ser pensante” (pág. 865); “El impresionismo educó los ojos, el cubismo educaba el espíritu” (pág. 859).

Lo español lo asocia con un objeto característico de nuestra cultura: “Es la época en que Picasso impone también la guitarra española en el arte mundial” (pág. 871). Su arte lo compara con un niño que quiere despistar: “Se dedica al grafismo como Leonardo se dedicaba a dibujar laberintos; es como un niño que hace dibujos en la arena para despistar” (pág. 881).

El contraste, el juego de palabras y los neologismos los utilizará para explicar cómo Picasso no se conforma con un solo estilo:

Picasso es una gran lección y por eso viven en él preocupaciones perpetuamente contrarias. Su secreto es que es polilingüe y que utiliza la lengua figurativa o la lengua cubista, según le conviene, como habla el francés o el español, según convenga a la frase, según se pueda decir mejor lo que se quiera en uno u otro idioma (pág. 884).

Esta misma idea la repite en varias ocasiones: “Picasso se ha hecho traje y arte distintos todas las temporadas” (pág. 886). Con la personificación, Gómez de la Serna intenta conmovernos: “Conocedor del sistema nervioso de la pintura, sabe distribuir sus tejidos variados, rutilantes, latigueados” (pág. 886).

El mar, el naufragio, imágenes presentes para invocar la soledad: “En este momento en que la pintura se ahoga, él se dota de una escafandra personal para resistir y vivir en medio del naufragio” (pág. 887).

El ambiente madrileño con el que convive el joven Picasso es el que tuvieron que soportar el resto de los artistas:

Picasso deambula por el emborrullado Madrid de entonces, penetrándole por la suela de las botas lo que ha de ser después principal base de sus renovaciones, la plasticidad de lo visible, que emborrillará de grises senos las telas de la primera pesadilla cubista (pág. 844).

Ramón personifica y exagera:

El juramento de poder que se inculca Picasso para ser victorioso y no caer en esa interminable pobreza que llevamos todos en Madrid, le hace recoger con voracidad todas las incidencias de la realidad (pág. 844).

Presente incierto con metáforas del mar, el anclaje del reloj que no termina de comprender:

En todo objeto ve Picasso un reloj complicado y lleno de piezas. Pero él deja que todo vaya como caudal incontenido a los mares del olvido o al mar fracasado y muerto del pasado. Su manantial está en el porvenir. (pág. 868).

La maestría de su obra está en su movilidad artística: “Ha vivido de no volverse inmóvil, en multiplicidad angustiosa, descubridor de veinte mares” (pág. 884); “Nada más dispuesto a la invención y a la novedad que sus pinceles” (pág. 885); “Y en esa paleta que se desayuna todos los días con nuevos colores, se celebra la ruleta de la nueva invención” (pág. 885).

### **Francisco Vighi.**

Publicado en *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941 (2ª ed. 1944); *Retratos completos* (1961). Actualmente en *Obras completas XVII. Retratos completos*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004 (edición de Ioana Zlotescu). También aparece en *Sagrada Cripta de Pombo* ya que fue contertulio y amigo de Ramón desde los años escolares en Palencia.

Evocará a Vighi en una silueta nostálgica llena de recuerdos de infancia y la época de Pombo. Comienza contando cómo lo conoció:

Yo estuve interno en un colegio de Palencia [...] como consuelo de los internos había en el colegio unos muchachos medio internos que no necesitaban tener uniformes de colegiales, sino solo la gorra galoneada. [...] Entre ellos se destacó siempre para mí afecto Paco Vighi, sano y simpático muchacho, que era hijo de italiano con palentina [...] la madre, viuda de Vighi, tenía la mejor tahona de la ciudad y por eso él venía oliendo a pan reciente y era bueno como el pan (pág. 129).

Recuerda los días estudiantiles en Palencia pues allí comenzó a sentir la vocación literaria:

Afortunadamente, al año siguiente el internado tuvo el optimismo del colegio nuevo. [...] Un cuaderno tuvo la culpa, otro cuaderno la hizo empedernida, y otro me hizo dar el paso trascendental.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 168.

Estos días palentinos los evoca en *Automoribundia* donde cuenta sus días en el internado y el suceso con el panecillo: “Todo era tenebroso en aquel colegio, desde las alcobas hasta el salón de estudio, al que bajábamos a las cinco de la mañana en plena heladería y con luz de quinqués. Fue en ese internado en el Colegio de San Isidoro de Palencia cuando comprendí el valor del pan de Castilla”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 164.

Por un incidente fatídico, salió del internado y, como era de suponer, perdieron el contacto. Recuerda cómo pasados los años lo encontró en Madrid:

Quando años más tarde me lo encontré en Madrid recitando en la noche sus versos llenos de imágenes nuevas, me di cuenta de qué calidad era aquel albayalde luminoso que blanqueaba su rostro, y si de nuevo volviera hacia atrás en la vida, reconocería enseguida todos los muchachos que habían de ser poetas corriendo el tiempo (pág. 129-130).

Recuerdos juveniles, llenos de nostalgia. Anterior a la inauguración de Pombo, relatará cómo iban a otro café, el de Levante regentado por Valle-Inclán:

El Nuevo Café de Levante tenía una cosa de viejo teatro. [...] Yo era de otro café, de un café aún no fundado –como tertulia de modernistas– y que años después habría de fundar, el Café de Pombo, un café más crédulo, más vuelto a la alegría pura, más dado a la broma, con esperanzas de creación en cada uno de los contertulios.

–Vamos al Levante –decían los pintores jóvenes.

–Hombre, al Levante no...

Pero de cuando en cuando incurriamos en ese viaje, y allí estaban Valle-Inclán, que se salvaba por natural inmunización a todo; Luis Bello, que transportaba debajo de sus solapas la audacia periodística; Anselmo Miguel, Paco Vighi, Leandro Oroz, Darío Regoyos, Vivanco, Cornuty, un bohemio francés, que decía haber cerrado los ojos de Verlaine; Corpus Barga –secretario particular de la Parca fría–; Ricardo Baroja, saltatumbas deshuesador, y José Gutiérrez-Solana, tan imitado por los Baroja, etc. Los *yertos* mezclándose a los queridos y entusiastas bohemios, llenos de ilusión y bondad.<sup>153</sup>

A Francisco Vighi lo recuerda como amante de la poesía:

Paco Vighi era ya enfático, fantasioso, pero cordial como nadie. [...] Aquel aire espléndido de Vighi no podía acabar en cuento y chirigota [...] tenía que ser poeta (pág. 129).

Vighi regentaba el Café de Levante. Escribe Ramón:

Francisco Vighi, después de muchos años de pertenecer a la tertulia de Valle-Inclán en el castizo Café de Levanté pasó a ser mi brazo derecho en la tertulia de Pombo.

Al verle entrar por el arco de la Sagrada Cripta siempre le gritaba yo: “Pase el noveno poeta español”(pág. 130).

Vuelve a rememorar el encuentro de Madrid:

<sup>153</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Don Ramón María del Valle-Inclán”, en *O.C.*, XIX, ob. cit., págs. 532-533.

Vighi o la alegría de Palencia, Vighi o el infante mimado apareció en Madrid unos años más tarde.

La alegría de Vighi es la euforia suelta. Desde luego también es la alegría infiel la alegría que se va con los otros, la alegría para toda clase de bodas y bautizos.<sup>154</sup>

Destaca la alegría y jovialidad de su carácter: “Nos parecía Vighi el intermediario entre la vida y nosotros, y cuando entraba él, todas las mañanas parecía traer diversión, libertad, la luz de las calles libres”.<sup>155</sup>

Al evocar a José Gutiérrez Solana, Ramón escribe unas breves líneas emotivas refiriéndose a la publicación –en 1920– de un nuevo libro; reproducirá el epílogo donde se menciona el cuadro de Solana dedicado a la tertulia de Pombo. Dedicar unas líneas a los contertulianos ausentes en el retrato.<sup>156</sup>

Evocación nostálgica de aquellos días, alegres y simpáticos, en los que Vighi les recitaba y bromeaba acerca de la poesía:

Vighi busca en sus bolsillo y saca unos versos que, según él, ha escrito en los coches del tren subterráneo [...] Vighi, con su cara redonda y enjabelgada de payaso poético, recita con su voz ceceante en que las erres se enredan (pág. 130).

Recitales jocosos, recordados:

Nuevos aplausos y Vighi podría reintegrarse a su café y a su pipa.  
En los días solemnes, Vighi recurría a sus versos camperos, de la vega, de la alta meseta, de sus ríos, de sus campesinos y de sus piedras. Había que dejar bien sentada la fama de que en Pombo había buenos poetas, y así ese americano, esa dama hermosa o ese extranjero se podían llevar una buena idea de la noche (pág. 133).

Participa en banquetes de Pombo y, en 1923, colaborará en el banquete celebrado en honor a Ramón; banquete en el que él participó activamente. Queda constancia en dos textos de Ramón: *La Sagrada Cripta de Pombo* y en *Automoribundia* donde cuenta

---

<sup>154</sup> Ramón Gómez de la Serna, *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Visor Libros, 1999, pág. 586.

<sup>155</sup> Ídem., pág. 585.

<sup>156</sup> Gómez de la Serna comenta: “Pero este cuadro resulta pobre; faltan grandes artistas ¿Dónde están Iturrino, los hermanos Zaubiaurre, Bagaría, Maeztu, Rusiñol, Romero-Calvet, Vctorio Macho? No puede dar idea ninguna de su animación, de esas mesas que se van llenando de contertulios: Vighi, Espinosa, Llovet, Jiménez Aquino, Heras, Guillermo de Torre, Garza Rivera, Isaac del Vando-Villar, Pascual, Alcaide de Zafra, Pepe Argüelles y tantos otros”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “José Gutiérrez Solana”, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 698.

porque aceptó el banquete; transcribirá la reseña escrita para el periódico *El Sol* (14 de marzo de 1923).<sup>157</sup>

El humor, sus bromas constantes, es lo que más admira de su carácter. Pero, sin olvidar su gran humanidad. Cuenta Ramón la relación que tuvo con Valle-Inclán y con Unamuno, quería presentar su peculiar personalidad:

Unamuno le quería mucho y creía en él. El pastor viejo de Castilla saludaba en él al pastor joven. [...] Llamaba tío a don Ramón del Valle-Inclán y sin serlo ni por lo muy remoto, era lo gracioso que Valle le llamaba a él “mi querido sobrino” (pág. 135).

Aún teniendo un carácter “jocundo y dicharachero” Vighi, soportaba las bromas más macabras de Valle-Inclán; rasgo de su personalidad que admiraba doblemente Ramón. Quiso reunir en un volumen todos sus versos; el proyecto se truncó debido al estallido de la guerra civil. Aquí se corta la silueta de Vighi, y la finaliza con versos escritos por él, dedicados a la tertulia de Pombo; los transcribe para recordar aquellos días: “Como un recuerdo y una síntesis que renuevan nuestra amistad, y que prueba lo buen poeta que es este discípulo del colegio” (pág. 136). Lo sitúa a la derecha de Valle-Inclán, Unamuno y Solana: “Paco Vighi, recobrado, pasea por el Madrid nocturno junto al pintor Solana, cantando vaqueiras y asturianas que conmueven a los serenos” (pág. 136). Siente no haber conseguido que su amigo reuniese en un volumen los versos:

Lo que no se logra de él es que reúna en un tomo sus mejores versos y ya iba yo a dedicarme a eso cuando estalló la guerra civil.  
¿Lo lograré ahora? (pág. 136).

Vighi representa dos momentos cruciales en la vida de Ramón: la aparición de la vocación como literato y la tertulia en el Café de Pombo. Con estos momentos vitales dibuja la silueta de un gran amigo y compañero. Quizá la añoranza le hacen recordarle como hombre jovial, muy querido por todos.

No pretendió realizar un retrato físico sino resaltar su bondad por medio de anécdotas que lo confirman. Para recordar las anécdotas utiliza el “yo” como merecedor del momento: “yo estuve interno” (pág. 129); “Cuando años antes me lo encontré en Madrid” (pág. 129). Recuerdos de infancia, paisaje escolar. Concluye el

---

<sup>157</sup> Resalto lo referente a Vighi: “El señor Vighi leyó las adhesiones y pronunció un ingenioso brindis, evocando anécdotas de la época estudiantil del festejado, reveladoras ya del peregrino ingenio que había de enriquecer con sus *Greguerías* la literatura española”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 445.

retrato recordando que lo ha escrito para recordar el tiempo pasado en el internado y, años más tarde, en la tertulia de Pombo:

Como un recuerdo y una síntesis que renuevan nuestra amistad, y que prueba lo buen poeta que es este condiscípulo de colegio, vayan sus versos titulados *Tertulia*, dedicados a mi Café del Pombo” (pág. 136).

El ambiente que describe Ramón es el de la tertulia de Pombo y, para recordarlo, transcribe poemas leídos en aquellas inolvidables noches. El carácter le confirma como poeta: “Paco Vighi era ya enfático, fantasioso, pero cordial como nadie y traía dentro de la gorra dura y galoneada pájaros que parecía haber cazado en las acacias” (pág. 129). Por lo que vivió y conoció de él, escribe “Aquel aire espléndido de Vighi no podía acabar en cuento y chirigota, ni en novia y novillos, y, por tanto, tenía que ser poeta” (pág. 129).

Como colofón, transcribe los poemas *Tertulia* dedicados a Pombo, concluyendo: “¿No ha quedado trazada la silueta de ese estudiante pirantón sin mengua que es un inconfundible poeta?” (pág. 137).

### ***Luis Ruiz Contreras.***

Publicado en *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941, (2ª ed. 1944). También en *Obras Completas, II* (1957) y en *Retratos Completos* (1961). Actualmente se encuentra en *Obras completas, XVII. Retratos completos*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004 (edición de Ioana Zlotescu). También hablará de él en *Automoribundia, Pombo* y en *La Sagrada Cripta de Pombo*.

Cuando lo escribe, Ruiz Contreras es un anciano (nació en 1863) con una vida intensa que Ramón quiere evocar:

Todo el mundo de habla española conoce a este anciano que ha cumplido ochenta años y que ha unido su firma a la inquietud intelectual de nuestro tiempo (pág. 149).

En *Automoribundia* cuenta cómo lo conoció y qué impresión le produjo:

Conozco a Ruiz Contreras porque me escribe en vista de que ha aparecido en *Prometeo* un cuento de Anatole France en traducción que él cree suya. [...] Me pareció Ruiz Contreras algo así como un bañista muerto que se vino a Madrid después de aquel veraneo en que se ahogó y que dedicado a las letras vivía confortable escribiendo y leyendo.<sup>158</sup>

<sup>158</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit, pág. 321.

Resalta la faceta de traductor:

Lo que más celebridad ha dado en el mundo del castellano a Ruiz Contreras es que él ha sido el traductor de la obra total de Anatole France, además de haber traducido antes a Maupassant, la primera traducción reveladora de las *Claudinas* y después las de Rachilde, Goncourt y Gourmont.

Sin embargo, Ruiz Contreras no fue en el principio, ni pensó ser hasta muy avanzada su vida literaria, un traductor. (pág. 149).

Rafael Cansinos Assens hace referencia –y dirigiéndose a Valle-Inclán– a esta faceta de Ruiz Contreras: “Ruiz Contreras se está haciendo rico con las traducciones de las *Claudinas* y las obras de *Anatole France*... Una buena traducción tiene su mérito...”<sup>159</sup> Vuelve Cansinos-Assens, –en torno a 1917– a mencionar las traducciones de Ruiz Contreras, esta vez, para criticarlas en una conversación entre Fombona y Francisco Icaza:

Fombona le corta los vuelos, diciéndole: –Bien, bravo, querido Icaza, pero hablemos de Poesía... Su traducción de los poemas de Nietzsche está muy bien...Ese es su terreno...

–He traducido a Nietzsche y a Hebbel... Ninguno de los dos había encontrado traductores dignos de ellos... Ese Baeza ha traducido a Hebbel del inglés y además no tiene sentido artístico... Hay que ver su traducción de Wilde... Resulta que los más grandes autores contemporáneos han encontrado aquí los peores traductores... Anatole France a Ruiz Contreras, Bernard Shaw... a Brutal..., quería decir... Broutá, dan ganas de liarse a mandobles con todos esos yengüeses de la pluma...<sup>160</sup>

Cansinos-Assens, escribe de Ruiz Contreras en torno a 1925; personalmente no lo conoce:

Don Luis Ruiz Contreras, el traductor de Anatole France, el as de los traductores, y el decano de los escritores, y al que todo el mundo conoce por presentarse en todas partes con su gorrito, copiado del que usa su modelo francés, me hace el honor de enviarme sus libros, con una carta sumamente halagüeñas en la que manifiesta el deseo de tener conmigo una entrevista. Aprovecho la ocasión de conocer personalmente a ese hombre famoso por sus obras reflejas y sus extravagancias.<sup>161</sup>

<sup>159</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, I*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pág. 190.

<sup>160</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, II*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pág. 270.

<sup>161</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, III*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pág. 190. Cansinos-Assens se explaya en criticar la faceta puramente literaria: “Lo mismo procede también al señor Contreras en el terreno literario, dando consejos a los noveles, indicándoles los libros que deben leer, los argumentos que deben tratar, etcétera. Don Luis se considera infalible en materia de buen gusto y cree poseer el secreto de hacer genios. Don Luis se arroga la gloria de haber guiado y dado a conocer en sus comienzos a los llamados hombres del 98, brindándoles su revista *Alma española*, para que en ella hicieran



La salvaguarda de sus derechos como traductor le llevaron a un pleito que duró siete años, y saldría triunfador, pero perjudicado en su economía y quebrantado moralmente. No hay que olvidar que las traducciones por aquellos años era lo que le permitía comer. A Ramón no le viene mal este incidente para citarse en su casa; así pudo conocer a Ruiz Castillo, editor de la Biblioteca Nueva, donde publicará parte de sus obras.

Define a Ruiz Contreras como un literato con un fuerte carácter que procede de los comienzos literarios cuando abandonó la carrera de ingeniero –en contra de la opinión de su padre– para ser literato en Madrid con sólo veintiún años. Comenzó haciendo críticas teatrales, pero para Ramón:

Ruiz Contreras no será ni un dramaturgo ni un novelista, aunque escriba novelas; Ruiz Contreras sólo será un tipo importante, pintoresco, misterioso, que animará la vida literaria de una larga época, mecenas de esperanzas, exaltador de aficiones, médico de impaciencias literarias que hasta llegó a fundar la única taberna literaria, como Le Chat Noir en el Madrid del 900 (pág. 150).

Escribirá Cansinos-Assens sobre su condición de escritor de libros de cocina y economía doméstica, ámbito “indigno” para un literato:

Según quienes lo conocen y lo han tratado, el señor Contreras es un hombre atacado de manía mecenática y pedagógica, que pretende guiar a los escritores e influir sobre las señoras ejerciendo una suerte de dirección espiritual laica. Cuando el viejo literato se introduce en una casa, todo allí ha de sujetarse a su dictado; él le dice a la señora cómo ha de elegir sus sombreros, sus trajes y su cocinera, y cómo ha de conducirse con su marido para hacerlo feliz. Con todo eso practicado con la mejor buena fe, el indiscreto dómine no consigue más que infernar los matrimonios y ponerlos en trance de divorcio.

¿Qué mujer aguanta que delante de su marido le den lecciones de Estética y de Cocina? ¿Qué le digan, por ejemplo, que esas cortinas que ha comprado no hacen juego con el color de la habitación y que además le han costado excesivamente caras, o que su sombrero desentona también del color del traje, o que los macarrones al gratín no se hacen así, sino según la receta que él se digna darle?

Aunque el oficioso tenga razón, la mujer no querrá dársela, surgirán discusiones entre ella y su marido, y la paz conyugal quedará comprometida hasta que la esposa, harta ya de sermones, no eche por la borda al intruso.<sup>162</sup>

---

sus primeros pinitos. Él los incubó con calor espiritual a esos polluelos que luego le pagaron con la más negra ingratitud. Ese episodio de su vida constituye su gloria y su dolor. Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, III, ob. cit. pág. 191.

<sup>162</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, III, Madrid, Alianza Editorial, 2005, págs. 190-191. Lo que verdaderamente tuvo éxito fueron sus libros de arte culinario: “La probada afición de Luis Ruiz Contreras por el arte culinario su costumbre de obsequiar a los amigos con guisos y productos de

También tuvieron gran acogida los que dedicó a las mujeres que podrían encabezarse con el título de “literatura feminista.” Si bien, la calidad literaria se encontraba en los textos autobiográficos y su epistolario escrito a partir de 1906. Correspondencia que le ayudará a llenar el vacío de su existencia cuando abandonó la vida pública. En *Automoribundia* y en este retrato, Ramón recuerda cómo fue la primera visita a su casa: se encontraba en “plena adolescencia literaria”. De esta primera visita le sorprendió casi todo:

Yo entré en plena adolescencia literaria en su casa, hace muchos años, cuando aún tenía melena –ya entrecana– y barba larga. [...] Viudo precoz y con su único hijo muerto, Ruiz Contreras sonreía melancólicamente. [...] Vivía en la calle de Alcalá y a aquella hora en que le visité pasaba por el ecrán de sus balcones una serie de entierros negros. [...] Como todo español vivía en compadrazgo con la muerte y hasta tenía una cosa que suele tener todo español, y era, colocado en un marco y bajo cristal, en la cabecera de su cama, el documento en que constaba que era propietario del nicho numero tantos en el cementerio de San Justo (pág. 150).

Todo en Ruiz Contreras le resultaba sorprendente.<sup>163</sup> El carácter, el modo de comportarse ante los demás le atraían, pero a la vez le defraudaba y disgustaba:

A veces me atraía y me defraudaba ir a casa de Ruiz Contreras. Era el literato que persistía pero a costa de su ingenio para encontrar negocios traducibles. Era indudable que tenía puntería y había encontrado a Rachilde, a las Claudinas y al final como una buena mina a Anatole France.

Lo que sucedía en aquella casa a través de los días era inenarrable. Vivía Ruiz Contreras en una intriga invariable e incesante de amigos y amigas nuevas.<sup>164</sup>

Las visitas a su casa las incluyó en *Automoribundia* donde recordará cómo era la elección de secretaria:

---

repostería por él mismo preparados debió inducirle a redactar textos de cocina firmados con el seudónimo “Señora Martín” que tuvieron, justo es consignarlo, una acogida más favorable que sus escritos literarios”. Véase, Luis S. Granjel, *Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pág. 103.

<sup>163</sup> Fue tanta la impresión que le causó a Ramón ese día que, desde entonces le queda una imagen fija del rostro de Ruiz Contreras: “Me impresionó todo en aquella casa y se quedó fijo en mí su rostro entre socrático y de perro y su cráneo tan prepotente, que me pareció estar hablando con una barba calavera”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Luis Ruiz Contreras”, ob. cit., pág. 150.

<sup>164</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 344.

Yo asistí una tarde de anuncio de los diarios y de llegada de pretendientes. [...] Contreras conocía la *necesidad* de aquellas mujeres y si eran feas las probaba con indiferencia volviéndose muy deferente cuando alguna rubia vistosa con perlonas en las orejas se sentaba a la máquina llena de coquetería y de esperanza.

Se veía cuál iba a elegir y cómo hacía la selección entre aquellas mujeres ansiosas de un empleo en gabinete confortable al mando de un señor galante y con aspecto de filósofo.<sup>165</sup>

Por lo que tenía de teatral y cómico la elección de secretaria la comparará con una comedia traducida al francés. También lo eran las visitas a su casa donde Ramón reconoce haber conocido hombres y mujeres peculiares:

Las tardes en casa de Ruiz Contreras eran viajadas, largas, hechas con tiempo de dos siglos –XIX y XX–, y no sabía uno irse de su lado. Planteaba constantes e intensos problemas sobre el teatro, sobre la amistad, sobre el amor.

Y pasaban los años y ya las aficiones se tornaban manías, y ya el viejo bohemio era como un Diógenes superviviente (pág. 151).

La misma experiencia es recordada en el retrato:

Se iba convirtiendo en gran araña de los hombres y las mujeres y yo he asistido a una selección de damiselas misteriosas, con perlas en las orejas, rubias y pizpiretas, que acudían a un anuncio que había puesto en el principal diario pidiendo una mecanógrafa.

Las estudiaba, iniciaba con ellas un flirteo dieciochesco, las miraba al trasluz y por fin elegía la que tenía más delicias de pianista (pág. 151).

No le gustaba la manera en que Ruiz Contreras trataba a sus amigos.<sup>166</sup> Tampoco le agradaba el estilo de vida, que se limitaba a escribir cartas a sus amigos, hablar de literatura y, aunque se ganaba la vida con la literatura, no era creador:

Al mismo tiempo no me convenía aquella vida estable de Contreras, porque era un escritor que no era creador, que es lo que vale la pena.

Vivía de su conversación literaria, de sus cartas conversadoras y polémicas, de sus invitaciones constantes. Entretenía su vida literariamente pero después se daba uno contra las paredes.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Ídem., pág. 345.

<sup>166</sup> Así lo cuenta en *Automoribundia*: “Les asombraba con su independencia, les daba de comer bien, les ofrecía un postre arreglado y después les despedía. Una temporada le ayudaron a traducir buenos escritores y allí vi en los malos tiempos a Alfonso Reyes sentado en su mesa de traductor en horas de oficina”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 344.

<sup>167</sup> Ídem., pág. 344.

Pasan los años; en el catorce es cuando “tomó un aspecto más fiero sin perder esa gran dulzura entre humana y gorilesca” (pág. 152). No deja de visitarlo, si bien, del mismo modo que con Juan Ramón, las despedidas de su casa comenzaban a ser bruscas. Transcurre el tiempo y, para Ramón, será “el viejito o el abuelito”.

En *Pombo* (1918) dice de Ruiz Contreras:

Más quisiera decir de Contreras, pero en *Pombo* no puedo decir más. Sólo estuvo un rato una noche. Se puso su solideo, ese solideo de fina y ceñida sedalina que se pone en todo momento, y que, al verlo de buenas a primeras en su cocorota, parece que es el forro del sombrero que se le ha quedado al quitárselo distraído. Se fue al poco rato, y parece que no le gustó nuestra reunión. [...] No se sabe por qué; quizás por esa desconfianza inexplicable que surge en el sitio que menos la merece. El caso es que sin saber por qué ese hombre extraordinario, con un alma bien probada –¡rara condición!– no volverá por *Pombo*.<sup>168</sup>

Con los años cambia y sí se acercaba a la tertulia con cierta asiduidad: “Me iba a ver a *Pombo* de cuando en cuando. Ya necesitaba el calor de las tertulias, porque se atería en su casa de soltero viudo” (pág. 153). Lo admirará por varias razones: “Yo siempre le estimaba y le admiraba por su condición de literato sutil y de viviente libre y bohemio” (pág. 153).

En la biografía de Azorín escribe un breve pasaje de la vida de Ruiz Contreras, el de la fundación de *Revista Nueva*:

Ruiz Contreras, que ha fundado la *Revista Nueva*, va también con ellos. Contreras es el hijo de un hombre de carrera, de un ingeniero, y también algunos posibles. Con vocación a la literatura –que le hace abandonar los estudios de ingeniero de montes–, les congrega a todos, quiere imprimir el *Monitor* valiente que sea rompehielos de la gran masa que envuelve en su desierto a los intelectuales.

Fundada la *Revista Nueva*, separa la redacción de la administración con un cordel que divide en dos una habitación espaciosa. [...] Ruiz Contreras piensa a veces que no ha cenado ninguno de sus más dignos contertulios, le insta a que se quede pero, el altivo contertulio no acepta ni en los días de más hambre.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, ob. cit., págs. 131-132.

<sup>169</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Azorín”, en *O.C.*, XIX, ob. cit., págs. 108-109.

De Ruiz Contreras escribirá Azorín en torno a 1898. Gómez de la Serna aprovechará estos textos para transcribirlos en la biografía de Azorín. Así, sabemos algunas opiniones del literato:

Es verdad. Yo no admira a Ruiz Contreras como literato; yo no le digo que es un crítico profundo, que es un novelista portentoso (y después le pido cinco pesetas). No le adulo; en otra parte –Ruiz Contreras lo sabe– he tenido ocasión de decir lo que me parece su modo de pensar y hasta qué punto me gusta su prosa; pero sin admirarle. [...] No conozco escritor que trabaje más que el autor de *Los vencidos*. Publica cuentos, obras de crítica, folletos de polémica..., todo por “amor al arte”. [...] Ruiz Contreras encuentra placer escribiendo... a su gusto.<sup>170</sup>

En la transcripción de Azorín por mano de Ramón se habla de los “miércoles” de Ruiz Contreras:

Reuniones bohemias en que se habla de todo, y se exponen programas de estética, y se lanzan anatemas. Uno defiende la idea, la idea sola, original, vigorosa, potente; otro está por las filigranas de estilo, por la prosa cincelada, elegante, sonora.

Y de estos el autor de *Femeninas*.<sup>171</sup>

También mantuvo relación con Valle-Inclán, pues más de una vez lo invitó a cenar:

Ruiz Contreras le invitaba a cenar al llegar al portal de su casa, a las nueve de la noche, y él siempre decía que “le esperaban”, y era notorio que solo pasaba por sus filtros el chirle café de los cafés madrileños, pretexto para conversar, pero ni siquiera petróleo para el corazón.<sup>172</sup>

Por la biografía de Valle-Inclán, sabemos que Ruiz Contreras colaboró en la impresión de una obra de Valle: “La sonata de otoño sale en la mayor penuria. Ruiz Contreras da el papel y el actor Ricardo Calvo el dinero para la impresión”.<sup>173</sup> Siente aprecio por Ruiz Contreras: influyó en el casamiento de Valle con Josefina. Ramón rememoraré cómo era un recibimiento en la casa de Valle-Inclán:

Un día va a verle Luis Ruiz Contreras –el que apadrinó con más tesón la boda de Valle con Josefina–, y uno de los hijos anuncia al visitante:  
–El señor Contreras.

---

<sup>170</sup> Ídem., pág. 110.

<sup>171</sup> Ídem., pág. 111.

<sup>172</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Don Ramón María del Valle-Inclán”, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 482.

<sup>173</sup> Ídem., pág. 513.

Valle le corrige, y le dice:  
 –Don Luis Ruiz Contreras.  
 Entonces el hijo se dirige al que espera en la puerta y le dice:  
 –Pase, Luis.<sup>174</sup>

En 1909, Gómez de la Serna organizará –a través de la revista *Prometeo*– un ágape en honor de Fígaro. Escribe lo que sucedió en esta celebración en la que, entre otros, acudió Ruiz Contreras: “Ruiz Contreras sonreía como su amigo Anatole, desarmado por lo pronto su gesto cotidiano de mordacidad, francamente dentro del homenaje”.<sup>175</sup> Relatará cómo la celebración:

A continuación leyó unos versos San Germán, dijeron unas palabras Noel, Aguinaga, Bizu; y Ruiz Contreras propuso como editor la publicación de catorce números del *Pobrecito Hablador*, inspirados en su viejo espíritu y la creación de una sociedad de amigos titulada los devotos de Fígaro.  
 Todo se aplaudió cordialmente.<sup>176</sup>

Ruiz Contreras también fue buen amigo de Silverio Lanza; Ramón al evocar la muerte de Lanza escribe:

Luis Ruiz Contreras también fue un buen amigo de Silverio Lanza, del que con ese criterio demasiado desapasionado que le caracteriza ha hecho una crítica admirable del muerto, admirable pero demasiado desapasionada, demasiado como para el archivo general de dirección general de la policía de la crítica. Luis Ruiz Contreras, espíritu original, tan digno de ser el hermano de Silverio Lanza, siempre sometiéndose voluntariamente a contramarchas hijas de su sensatez exagerada, demasiado –siempre demasiado– dialéctica, no ha querido ocupar el puesto de al lado al de Silverio Lanza. Ruiz Contreras tan valiente y tan sagaz frente a la vida y la muerte.<sup>177</sup>

Pío Baroja en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1947) convierte a Ruiz Contreras en personaje literario del que traza un breve retrato:

Amancio Ramírez era hombre de unos cuarenta años, alto y forzado, de frente despejada, tanto que avanzaba por su cabeza y le llegaba al occipucio; su cabeza parecía una rodilla; nariz, remangada e innoble, casi siempre

---

<sup>174</sup> Ídem., pág. 632.

<sup>175</sup> Ramón Gómez de la Serna, “El banquete a Larra. El futurismo”, en *O.C.*, I, ob. cit., pág. 283.

<sup>176</sup> Ídem., pág. 294.

<sup>177</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Silverio Lanza, *Páginas escogidas inéditas*, Madrid, 1917”, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág.934.

enrojecida, se presentaba en su cara barbuda como el botón de una rosa sin abrir entre las hojas de un rosal.<sup>178</sup>

Galdós le dedicará un capítulo en *Memorias de un desmemoriado*; se aprecia la enemistad que les distanció. Ruiz Contreras también escribe de sí mismo. Del epistolario rescato dos fragmentos dirigidos a mujeres. En 1908, en una carta a Sofía Casanova, hablará del que entonces creía ser, y dirá: “Soy un hombre molesto de las tristes verdades, el hombre que ama la soledad”;<sup>179</sup> más tarde, en 1914, a Carmen Gómez Cano, le escribe: “Es mi carácter seco y adusto: soy un moralista más próximo a San Pablo que a San Francisco de Asís.”<sup>180</sup> En *Medio siglo de teatro infructuoso* se encuentra otra importante confesión de cómo se calificaba:

Hay en mi horóscopo una contradicción constante; las líneas de mi mano aparecen quebradas y rotas; la vehemencia fulminante y pasividad insensata; sociable por naturaleza y solitario convencido. Creo incorrección grave lo que los otros pasan por alto, y perdono fácilmente lo que otros juzgan con saña inextinguible. Nunca sentí rencor, pero muestro a veces tanta severidad, que mis juicios inspiran rencores. No envidio a nadie aunque soy de los hombres condenados por la penuria del vivir a desear la posesión de un billete; y cuando la casualidad los pone a mi alcance hago con ellos pajaritas de papel. Esclavo de mis afectos, agiganté notarias medianías, pero jamás por espíritu de venganza antepuso a mi rectitud mis personales conveniencias. En el tumulto de mis emociones, de mis entusiasmos y de mis abatimientos, mi conducta fue siempre clara; seguí un penoso camino, y en sus revueltas no dejé nunca jirones de la dignidad.<sup>181</sup>

Cuando llega la guerra civil, Ruiz Contreras rondaba los ochenta años:

Vino la guerra civil. Todos nos desperdigamos y supe que el pobre Ruiz Contreras estuvo a punto de ser fusilado por los rojos, porque les pareció un señor muy raro. [...] El anciano bohemio y animador de las letras andaba por casa desolado, con el recorte de un periódico socialista. [...] Después he sabido que ha vuelto la paz a su casa y que de nuevo ha recommenzado su vida hecha de gracia, de persistencia en la ilusión literaria, viviendo de su pluma modestamente en esa armonía de modestias y misticismos que es la verdadera España (pág. 154).

---

<sup>178</sup> Citado del libro de Luis S. Granjel, *Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pág. 95.

<sup>179</sup> Ídem., pág. 95.

<sup>180</sup> Ídem., pág. 95.

<sup>181</sup> Citado del libro de Luis S. Granjel, *Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho*, ob. cit., pág. 95.

Ramón narra lo que vive con este anciano, pero apenas relata de su juventud y madurez. Lo que destaca en la silueta no es tanto su obra literaria como su extravagante carácter. Su vejez estará marcada por la soledad, la viudedad desde los cuarenta y cinco años y la pérdida de su único hijo.

Termina amablemente el retrato de Ruiz Contreras, personaje peculiar, uno de los muchos que con sus extravagancias llenaron la vida literaria de las primeras décadas del siglo XX; con la Guerra Civil se quebró bruscamente.

Resaltará las facetas de la personalidad de Ruiz Contreras. Siente cierta simpatía y, por esta razón, tal vez intenta justificar sus rarezas riéndose de él. Utilizará distintos recursos para ejemplificar las opiniones. Para decirnos quién es, utiliza la exageración: “Todo el mundo de habla española conoce a este anciano que ha cumplido ochenta años” (pág. 149). Su afición a las letras la compara con la agresividad del león, contrastando con el fino espíritu: “Él fue un literato de gran prestancia, de fino espíritu, con una vocación por las letras con ferocidad de tigre” (pág. 149). A todos intentaba atender, en especial, a los que quería introducirse en el mundo literario, por lo que Ramón no duda en utilizar la metáfora de “médico de impacencias literarias” (pág. 150) para caracterizar esta peculiaridad de su personalidad.

Resaltará mediante la imagen física comparaciones con el mundo animal: “Me impresionó mucho todo en aquella casa y se quedó fijo en mí su rostro entre socrático y de perro y su cráneo tan prepotente que me pareció estar hablando con una barbada calavera.” (pág. 150). [...] En realidad, la despedida de Ruiz Contreras era brusca, cortante, de salida del domador –el domador era uno– de la jaula del león” (pág. 152).

El paso del tiempo está muy presente mediante comparaciones, asociaciones y metáforas: “Y pasaban los años y ya las aficiones se tornaban manías, y ya el viejo bohemio era como un Diógenes superviviente” (pág. 151); “Pasaban los años. Ruiz Contreras subía los escalones del tramo de los ochenta” (pág. 150).

La ropa también tiene cierta importancia cuando recuerda el viejo gabán que mediante asociación de ideas recuerda al periódico amarillento: “Todos miraban con pasmo aquel gabán, que como los gabanes viejos conservaba el recuerdo de los periódicos viejos, y miraban a aquel hombre que era respetado por el tiempo y por la polilla (pág. 153).

La muerte, también está presente en el retrato: “Como todo español, vivía en compadrazgo con la muerte” (pág. 150).



## **AZORÍN**

La figura de Azorín es concebida desde un primer momento como biografía “larga” aunque, en su estructura interna; hay abundantes retratos. Considero oportuno incluirla en este apartado para enlazar con el siguiente, el de las biografías.

Escribió por primera vez “Azorín” en *Revista de Occidente*, noviembre de 1928, tomo XXII, nº LXV, págs. 202-226. Como volumen, *Azorín* se publicó en Madrid, Editorial La Nave (1º ed. 1930) y en Buenos Aires, Editorial Losada, 1942. Se incluyó en *Obras selectas* (1947) ampliando el contenido con “Prólogo”, “La generación del 98”, “Ganivet, el excéntrico del grupo”, “El Globo y el descubrimiento de la Chelito”, “El banquete de Aranjuez”, “Últimos alcances” y “Colofón”. Se vuelve a editar en Buenos Aires, Editorial Losada (1948), incluyendo un “Añadido final” donde se declara “detective” perpetuo de sus años juveniles. También aparece en *Biografías Completas* (1959).

Este retrato varía poco del publicado en 1930. Encontramos fragmentos suprimidos acerca de su vestimenta, una breve transcripción autobiográfica; una referencia con respecto a su autógrafo y unos breves fragmentos sobre su vida de ministro de Buenos Aires en España.<sup>182</sup>

### **1. Justificación.**

Con el marbete de “biografía” aprovecha Ramón para homenajear a la Generación del 98. La importancia que tuvo para la literatura posterior se aprecia en las palabras que escribe. Azorín en el contexto madrileño, en los textos dedicados a Castilla, en los artículos irónicos donde Ramón ve al verdadero partícipe del periodismo crítico con el tiempo y la época que le tocó vivir. España rancia, sumida en un pasado difícil de olvidar. Las polémicas de lo viejo frente a lo nuevo se empezaban a vislumbrar en una España caduca, y sin muchas perspectivas de futuro.

En el “prólogo” escrito en 1941 para su libro *Retratos contemporáneos* nos advierte de su afición por incluir retratos y biografías en sus libros, muchos de estos textos, son reescritos posteriormente:

Cuando la biografía aún no se había puesto de moda –allá por el 1916–, yo ya encabezaba con largas y cordiales biografías a mi manera. [...] Pasado el

---

<sup>182</sup> Véase el Apéndice I en Ramón Gómez de la Serna, *O. C.*, XIX, ob. cit., págs 1193-1196.

tiempo, coleccioné en un tomo, titulado *Efigies*, parte de esas biografías y seguí escribiendo otras nuevas, sobre Quevedo, Lope, Fígaro, Goya, El Greco, mi tía Carolina Coronado, Gutiérrez-Solana, Azorín, Silverio Lanza, y otra vez tengo que apelar al etcétera.<sup>183</sup>

Vemos con esta afirmación “–allá por el 1916– yo ya encabezaba con largas y cordiales biografías a mi manera” su afición al retrato para agradecer y reconocer a personas por las que, de algún modo u otro, se siente atraído.

En *La Región extremeña* lo llama “admirado pequeño filósofo”:

Y por fin entre todas estas notas que suenan doliéndome, ha sobresalido agradable una, la más honda, la más trascendental, que os respondo es verídica: Azorín, mi admirado pequeño filósofo, en uno de los mullidos, de los cálidos y suaves divanes de este gran teatro, estaba durmiendo, quizá descansando de su duro trabajo.<sup>184</sup>

En el libro *España* (1909) ya “aspira a expresar literariamente el alma del país evocando lugares, personajes y libros.”<sup>185</sup> Valle-Inclán en el ensayo de estética, *La lámpara maravillosa*, aporta una personal reelaboración “Cuando contrapone Toledo a Santiago de Compostela como manifestaciones urbanas del Tiempo y de la Eternidad”.<sup>186</sup>

En la dedicatoria que escribe en *El Rastro* (1914) lo evocará con cariño:

Al justo y trágico Azorín, que es el hombre que más me ha persuadido de ese modo grave, atónito y verdadero con que sin malestar ni degradación ni abatimiento sólo creí poder estar persuadido secretamente de mi vida, le

<sup>183</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo”, *Retratos contemporáneos*, en *O.C.*, XVII, ed. cit., pág. 31.

<sup>184</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, I. *Escritos de Juventud*. “*La Región extremeña*” (“Apertura del teatro popular”), Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998, pág. 948.

Cansinos-Assens compara el anarquismo político de Julio Camba con el “anarquismo literario” que caracterizaba a Azorín: “Julio Camba, el anarquista, era en el fondo un sibarita, un aspirante a burgués [...] Era el suyo un anarquismo aristocrático, que odiaba a las masas. Un anarquismo literario, como el que había servido de puente a Martínez Ruiz para pasarse a las filas de Maura y escribir ahora con el seudónimo de *Azorín* en *La España* de Troyano aquellas crónicas del “pequeño filósofo” que tenía “un pequeño paraguas rojo” Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 147.

<sup>185</sup> Miguel Ángel Lozano Marco, *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, pág. 25.

<sup>186</sup> Ídem., pág. 27.

Fue *Azorín* un contemplador de las ciudades, de las llamadas “ciudades muertas”: “Cuando Azorín define lo que él entiende como “generación del 98” señala como uno de los rasgos característicos su interés por los viejos pueblos. Más concretamente, en 1914, al analizar influencias, afirma que sobre Baroja “ha gravitado el panorama castellano y la visión de las ciudades muertas”. Véase, Miguel Ángel Lozano Marco, *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, pág. 23.

dedico este libro con el oficioso y tímido deseo de consolarle de vivir entre gentes inconfesas y de estar dedicado al más disimulado de los sarcasmos en el centro de seriedades inauditas y aclaraciones extrañas.<sup>187</sup>

Con este fragmento comprobamos el gran aprecio que le profesa en torno a 1914. Le dedicará el libro con intención de que sirva para “reconciliarse” con lo nuevo, pero no con mala intención, pues siente gran respeto por el que podría considerarse uno de los “maestros”.

Suspende episódicamente su entusiasmo en un arranque de rebeldía despectiva de *Morbideces*, donde califica su escritura azoriniano de “arte apelmazado de notario”:

Los otros viejos, los especuladores, que quieren imponerse hablando de su mucho trabajo y que señalan sus estanterías repletas como merecimiento respetable no saben que una de nuestras clarividencias reasume y sobrepasa toda su obra de trabajo.

Esos prohombros, se llaman Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Trigo, Martínez Sierra, Rueda, etc., etc.

Azorín es una edición en octavo menor de la obra en folio de Anatolé France, en cuya traducción libre ha incluido algo de su espíritu y del espíritu castellano; con un arte apelmazado de notario, con una meticulosidad consistente, árida e impersonal, hace el inventariado del paisaje, de las cosas y de los gestos.<sup>188</sup>

Después de estas palabras reanuda en artículos de prensa el entusiasmo por su figura. En noviembre de 1928 publica en el número LXV de la *Revista de Occidente* el artículo más tarde reproducido casi íntegro en el prólogo de la primera edición (1930). En las siguientes ediciones se permitirá caprichosos cambios estilísticos con añadidos y supresiones.

En el “Prólogo” de la primera edición (1930), comentó el deseo de escribir una biografía de Azorín: “Desde hace muchos años deseaba hacer una biografía amplia de Azorín”.<sup>189</sup> La biografía la escribirá después de un viaje a París. En *Automoribundia* escribe:

<sup>187</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pág. 71.

<sup>188</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces*, en *O.C.*, I, ed. cit., págs., 493-494. Cansinos-Assens recuerda los inicios de Ramón y cómo en las páginas de *Prometeo* despreciaba a Azorín: “Ramón es un nuevo tipo de literato. Emprendedor, activo, que se hace su propia propaganda en una forma casi agresiva que titula “futurista” y prodiga en la conversación frases tomadas del manifiesto de Marinetti. Es un revolucionario, quiere acabar con todo lo viejo; ha publicado ya su libro metiéndose violentamente con Baroja, Azorín y Unamuno. Ahora lanza su revista *Prometeo* y unos infolios enormes, que nadie lee. El hombrecito se desespera y echa pestes contra los periódicos, que lo silencian”. Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 396.

Nadie se dio cuenta de aquel viaje de arruinado que se mete en el hotel primero –aunque rebatido a la sombra sobre las ruinas del otro– para escribir el libro sobre Azorín y los que viniese después.<sup>190</sup>

En el “Prólogo” confirmará que contó con el consentimiento de Azorín para escribir la biografía. No pasa desapercibido el contenido autobiográfico:

Hoy, al fin, puedo realizar la transposición completa y verídica de su vida, y para eso he contado con su consentimiento, pues he llegado a merecer su trato personal, lo que fue el recóndito deseo ilusorio de mi infancia literaria. Para mí es, pues, esta biografía como haber llegado a poseer la fortuna a que aspiraba, dar publicidad entera a la admiración de un ser superior y contar sus instantes como contemporáneo suyo (pág. 49).

El prólogo es una semblanza de Azorín y en la biografía, propiamente dicha, encontramos una “galería” de personajes que participaron en la vida literaria: Valle-Inclán, Baroja, Maeztu, Silverio Lanza, Ganivet, Galdós, Echegaray... como veremos más adelante. La figura de Azorín la hace suya, sus ideas son las propias. Cuando en *Automoribundia* escribe una “Apología a la bohemia”, transcribe:

Azorín ha terciado en la polémica y con su mesura de siempre estudia los momentos culminantes de la literatura y resume el caso de la bohemia literaria con estas palabras: “por encima de todo, como lo más alborotado, lo más pintoresco, lo más agresivo, hay una grey de escritores que unos prometen y otros han de malograrse. Rebullen; se mueven incesantemente; se revuelven contra los antecesores; se enzarzan en grescas; estudian desordenadamente; tienen fervores y tienen desmayos. La vida, en suma, de estos hombres es irregular y abigarrada. Pasará el tiempo; perdurarán unos en sus afanes; desaparecerán otros.”<sup>191</sup>

## **2. El esbozo.**

Consigna todos los detalles que pueden aclarar la personalidad de Azorín, habla de su personalidad, su gusto por las cosas y por el Rastro. No deja de lado su admiración a Castilla, así mismo, recalcará la importancia que tuvo para él Madrid y sus calles. De la imagen física, destaca las gafas (monóculos), el sombrero de copa y, sobre todo, el

---

<sup>189</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XIX. Biografías de escritores. Azorín*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 42. Los números de página de las citas irán por esta edición.

<sup>190</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 562.

<sup>191</sup> Ídem., pág. 471.

paraguas que nombra varias veces a lo largo de la biografía. La imagen física que describe Ramón es la de un auténtico bohemio; la misma imagen que nos retrató de Valle-Inclán y de tantos otros escritores de la época. La indumentaria va en eterna unión con la forma de vida y de pensar.

A Ramón y Azorín les interesó incluir en sus obras datos autobiográficos. Esta decisión forma parte del estilo literario:

En la bella explicación autobiográfica que es su libro *Impresiones de un pequeño filósofo*, Azorín sintetiza la emoción de este primer encuentro con él mismo, consigo mismo (pág. 81).

Su familia es retratada como “sensible y preocupada por la realidad” (pág. 81). De la infancia y juventud presta atención a los días de colegio que compara con la cárcel:

El patio del colegio es patio de primera y dolorosa cárcel para Azorín, pero el mundo tiene muy preparadas sus medidas de encierro porque sabe que hay muchos niños que quieren rebelarse porque es en la niñez cuando se siente más infinitas ansias de rebeldía (pág. 51).

Ramón estuvo internado en un colegio que, como Azorín, compara con la cárcel. En *Automoribundia* recuerda: “...y a la tarde nos depositó en la puerta del Colegio de San Isidoro, que había de ser nuestra cárcel durante tres años descontadas las vacaciones”.<sup>192</sup>

De la juventud tiene en cuenta que Azorín –como él mismo– comenzó a estudiar Derecho pero le molestaba “en realidad le hubiera molestado cualquier otra carrera, pues en puridad sólo le gustaba leer libros y escribir” (pág. 82). Lo mismo le sucedió a Ramón; se licenció en Derecho, para complacer a su padre ya que tenía muy claro lo que realmente le interesaba: escribir.

Otro aspecto destacado de los años juveniles en Azorín fue la valentía al salir de su pueblo:

Allí se cuaja en sacristán y organista de pueblón español, que es de lo más verdadero que se puede ser en la vida, siendo ya un milagro escapar del pueblo hacia mejores avatares sin dejar de ser ambas cosas serias y verdaderas (pág. 51).

---

<sup>192</sup> Ídem., pág. 164.

Describe a un muchacho con “corbata de seminarista alrededor de una simple tirilla” (pág. 51); al descubridor “del pueblo rebullente en su misericordia” (pág. 51). Retrata a un joven con inquietudes y aspiraciones, recién llegado a la capital. Azorín

se presenta ya como aturdido de realidades, lacónico, empavonado, verdadero pasmarote que observa. Allí se hacen en él las entrañas de su cachaza observadora y de su genial ponderación de la realidad (pág. 51).

No olvida la voz y la boca exaltando su habilidad comunicadora: “La sensación de la voz de Azorín es que tiene la boca llena de palabras, por entre todo ese buche de palabras, pasa la palabra más perentoria” (págs. 51-52). Junto a la voz, recuerda: “No olvidaré esa palabra premiosa del maestro, detrás de un bardal de palabras y sol, apelmazada de somormujos, emborrizada de harina de verbo reconcentrado” (pág. 52).

Las manos las presenta con la imagen del bastón con doble sentido. Al leer el párrafo, imaginamos a un Azorín absorto:

Azorín pone las manos sobre cualquier bastón como sobre un cayado, mano sobre mano frente al cruce de los caminos, mirando hacia lo lejos desde el banco que hay junto a la ermita de las afueras como primera señal del pueblo (pág. 53).

Junto con las manos, surge la mirada fija, intensa y lejana: “En un café, en un escaño, en el sillón de un aristócrata, Azorín se sienta con atención para lo lejos, con esa fijeza del que ve en detalles las cosas lejanas” (pág. 52). Exaltación con palabras atreviéndose a crear nuevos términos: “hombre vagaroso, este refundidor de pasados y presentes, este peraltador lapidario de las escenas más rezumantes de la vida breve” (págs. 52-53).

Junto a la mirada, describe los sugerentes monóculos con los que miraba; personificación de un objeto imprescindible para ver:

Con su silencioso monóculo ponía brillos de mirador insobornable en el paisaje a que se asomaba, y su resguardado mirar tenía el profundo alcance que sólo logran los nichos con cristal (pág. 96).

El monóculo, máscara en la que ve una España sin vida, lo utilizará Ramón por medio de metáforas, términos nuevos y sonoros, para transmitirnos lo que podría sentir el Azorín de aquellos días:

Detrás del monóculo tenía su trasmisión una agonía y aferrada tesitura de enterrado vivo.

Se lo puso como cristal de féretro y hornacina para ver la España de entonces con más carácter, inmunizándose detrás del cristalito, burlándose desde el único resguardo contra persecuciones y supersticiones, desde el nichal del ojo (pág. 69).

Sugerente es la personificación que realiza de los objetos pertenecientes al escritor. En este caso, la maleta con la que se atreve a dialogar: “A veces mira a la maleta, que es más simpática que el baúl, y la pregunta: “¿Qué, nos vamos?”. La maleta responde: “Estoy siempre pronta” (pág. 53). Con la maleta simboliza la historia, los nuevos valores: “Con solo su maleta gris y ese baúl, este hombre es la historia contemporánea, el alma de su tiempo” (pág. 53).

El espejo, metáfora del doble: “Azorín iba biselando el espejo de la vida, o sea añadiendo el mejor sesgo de confrontación a la vida, el mejor collar para realzar el espejo fatal” (pág. 64). Los objetos son abundantes, pues a ambos escritores les gustaba pasear por el Rastro y observar los objetos:

Azorín, al pasar junto a los puestos del Rastro, mira las cosas con la consideración, con la benevolencia que merecen, y comparte con la lontananza sus miradas llenas de laguezas, llenas de claror, llenas de ambiente. Aquí es donde únicamente se pone ya su monóculo omnisciente (pág. 77).

El carácter de joven Azorín es reiterado mediante la repetición del término “primer” creando sonoridad y reafirmando:

Es un ser humano con la categoría de seriedad, mezclada de ironía, que hace primer hombre a un tiempo, primer morador del mundo, con el dolor y la consciencia de esa nueva aparición sobre la faz de la tierra (pág. 54).

Por las palabras que le escribe presentimos la admiración por el “maestro”: “Azorín encarna el mundo con justeza admirable” (pág. 54); “Azorín avizora reunido lo nuevo y lo antiguo” (pág. 54).

Así mismo emplea la comparación para el recuerdo: “El recuerdo de aquellos atardeceres es como si una avería en la fábrica de gas hubiera hecho imposible encender los faroles y el atardecer y el anochecido fuesen larguísimos” (pág. 54). Es equiparado a Goya: “En este Azorín, como en Goya, triunfan con perennidad los artistas momentáneos” (pág. 55).

Tiene unas palabras para la vestimenta, concretamente en aspectos concretos, objetos caracterizadores de su porte diario como trasunto de su porte:

Clavó en tierra, como una señal de explorador, su paraguas rojo, y donde lo clavó continúa puesto para respeto y admiración de los que no quieren ser usurpadores y llevan escrita la cronología de las invenciones (pág. 55).

Presencia imponente que Ramón no duda en ironizar:

Basta recordar cómo Azorín sorprendió con su presencia en aquel presente para darle todo el valor que ha tenido, un valor de hombre tenaz, cachazudo, que fue sombra fantasmagórica de la vida española (pág. 55).

A veces, se recurre al negro, metáfora del dolor de lo que vive el escritor:

Azorín parecía volver siempre de un entierro, un poco pálido por lo que ha visto, pero acucioso de lo que vaya habiendo.

Azorín, alto, enlutado, apoyado en un bastón negro de perceptivo regatón, era el testigo de los días y reunía esa aglomeración de muchas tardes en la pureza de una sola tarde (pág. 65).

El reloj como metáfora del paso del tiempo: “Los minutereros crecieron y los graves acentos con que están señalados los minutos de los relojes tomaron importancia capital” (pág. 55); el presente representa para Azorín ir pensando en un futuro que no llega:

El afán de Azorín, el bataneo constante de su angustia, es porque quiere verse retrospectivo en lo futuro, avanzar cien, doscientos, mil años, para verse viejo en lo pasado, reconocible en lo pretérito, probando la térmica de la inmortalidad (pág. 55).

Gómez de la Serna escribe acerca del paso del tiempo, metáfora de la incompreensión, de no saber caminar al mismo ritmo:

La práctica aceptación del tiempo, su aceptación al corazón no había sido aún hallada. La calle, como la historia, como el gran tiempo, nos dejaban huérfanos de nosotros mismos. Lo elegíaco de la época era esta falta de temperancia en el tiempo, este no haber hallado el modesto ritmo personal (pág. 55).

El tiempo, fuente fundamental de la obra de Azorín:

A vueltas con el tiempo le busca el revés, y todo en su obra está impregnado de tiempo, intentando ya esa identificación de espacio y tiempo, que es la más develadora doctrina actual (pág. 57).

No pierde ocasión para emparentarse y escribir teoría del género:

También ha vivido vidas diferentes en un ejercicio de vocación más estrechamente ligado a la vida que el ejercido por escritores anteriores. Así



hemos vivido la vida del anacalo, del apañador, de un sabio que retrata Vives, de esos escritores españoles tan singulares como Carlos Rubio y que viven en infinita desidia. Azorín, en todas estas realizaciones, tomaba a la realidad más en su mano que nadie, era más directo en su dominio (pág. 56).

En Azorín encuentra su teoría: “Azorín ha querido buscar las vueltas al dolor de vivir y pasar, ha querido verle desde una imposible perspectiva de la impasibilidad” (pág. 57). Frente a sus contemporáneos “Azorín tiene más amarrado su ideal y, además, es más bondadoso” (pag. 59). Centrado en su propósito, “tiene un destino literario, y los otros, en las peñas de la bohemiada, apenas saben lo que quieren, ni lo sabrán nunca” (pág. 59). Para Ramón, Azorín “halla la ley de su constancia intelectual” (pág. 59).

### **3. En Madrid.**

En la capital de España se siente pequeño y algo perdido entre la multitud de la gran capital:

Viene a Madrid a troquelar su rostro en el ambiente. Se le ve desde el primer momento en acusados perfiles. [...] Un alma confusa, llena de tópicos y sonsonetes, ofuscada a la capital de las Españas, que estaba sumida en una niebla de sol y orgullo (pág. 51).

Considerado por Ramón como “alma de su tiempo”, quería distinguir un ideal. Su carácter pensativo e individual encerrado en sí mismo:

Se ha contenido como nadie en un arte depurado, escueto, trágico hasta donde la tragedia es austeridad, dignidad y limita ya con la declaración, que es, al fin y al cabo, el balbuceo de nuevo (pág. 50).

Se da cuenta de las distintas facetas que recorrían la personalidad de *Azorín* pues lo consideraba un gran conocedor del arte en general y del Greco en particular:

El que mejor ha recogido el resumen de lo dicho sobre el Greco, después del silencio que siguió a su vida, ha sido el gran reunidor de centurias, el guía supremo de la España artística y literaria: Azorín.<sup>193</sup>

Año en los que predominan las anécdotas propias de cualquier principiante a escritor que camina por la capital de España. Primeros encuentros en los cafés, en

---

<sup>193</sup> Ramón Gómez de la Serna, “El Greco”, en *O.C.*, XVIII, ob. cit., pág. 498.

tertulias en las que se reunían autores, editores, artistas... No debía ser difícil escuchar comentarios de crítica entre ellos.<sup>194</sup> Ramón escribe anécdotas que las vuelve a incluir en otros textos.<sup>195</sup>

Azorín conoce Madrid, vive la ciudad y la siente suya llegando a ser –según Ramón–, parte del mobiliario:

Era personaje único del cinematógrafo del tiempo.

Hubo un momento en que Azorín llenaba el espacio de mi Madrid como un fantasma inmenso, como el espectro literario que sirve de fondo a la ciudad inútilmente real.

Azorín escalonaba y perspectivaba la ciudad, iba señalando sus calles, era como farol con luz que sirve de guía en cada calle. [...] Azorín, en aquel Madrid de entonces, era un caballero casi sin categoría que, no obstante eso, formaba la ciudad, la denunciaba, la daba relieve con su figura de visitador de cementerios.

Señalaba en sus crónicas cualquier itinerario y todos los itinerarios de la ciudad se reconfortaban de seriedad y de naturalidad (págs. 61-62).

Conoce el Madrid anterior a la pérdida de las últimas colonias:

Azorín prueba este Madrid de paseantes en Cortes, de indecisos, de vividores de un patriotismo fácil, de tipos que, por ser invitados a la mesa de los arrieros en la posada, les prestan su conformidad y halagan sus pasiones brindando como ellos quieran brindar (pág. 53).

Pasea sin descanso por las calles, admira y observa escaparates, si bien a Ramón no se le escapa el “aire” pueblerino: “El candil del pueblo aún imperaba en Madrid” (pág. 67). No por ello, dejará de admirar lo que alcanza su vista. Mezcla variopinta la que realiza Ramón cuando quiere retratar el Madrid que conoció Azorín:

Los escaparates de los ópticos admiraban sobre todo a aquel tipo monocular que había venido de Monóvar a Madrid y que era un paleta que se

---

<sup>194</sup> Ramón, al escribir el retrato de Eugenio Noel, escribe un comentario de Giménez Caballero: “Giménez Caballero dijo de él en un artículo que tituló “Un aparecido”: “Si se cogiera en un apretado racimo a Baroja, a Unamuno, a Ortega, a Valle-Inclán, a Bagaría, a Zuloaga, a Azorín, a Azaña, a Julio-Antonio, y se los colocase así, en una piña, revueltos, en rompecabezas, ante un reflector, la sombra desmesurada y pintoresca que resultase sería la de Eugenio Noel”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Eugenio Noel”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 93.

<sup>195</sup> Luis Ruiz Contreras, otro personaje de la vida literaria de aquellos años, también lo sitúa –en una de sus anécdotas–, junto a Azorín: “En la redacción –nos decía– una habitación como esta, sino que estaba dividida por una cuerda para separar la administración de la redacción. Allí venían Palomero, Fuente, Azorín, Silverio Lanza, y los libros malos se tiraban por el balcón, hasta que un día subió un guardia con un señor descalabrado por una agenda”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Luis Ruiz Contreras”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 151.

asombra de todo, pero con tiendo, sin aspavientos, modelando con la mano y la pausa cada cosa descubierta (pág. 66).

El Madrid de entonces, para Ramón

estaba lleno de regalos de bodas y de regalos para los directores generales de Ultramar; jarrones, figuras, escribanías hechas con un bronce triste, mezclado a una perversa aleación de estaño (pág. 67).

Equipara su vista al monóculo que todo lo ve, nada se le escapa:

Azorín con un monóculo que era el escándalo de las calles y plazuelas, el monóculo más peligrosos que se ha arrastrado en el mundo, el monóculo que iba poniendo claraboyas en las paredes (pág. 65).

Su inspiración proviene de la realidad, de observar lo que encuentra a su paso: “Azorín testificaba toda la época, y en solo un eco metía todo el vivir de ir viviendo, que caracterizaba la España de ese momento” (pág. 64). Sus paseos le ofertan retratos de la realidad cambiante “sin mirar hacia atrás, mirando por todos los escaparates, atraído por un paisaje nuevo en su monotonía” (pág. 60). No necesita ir más allá: “El escritor ve en el fondo de los portales, tintero de sus aguafuertes, sombras fecundas, pelambrería de líneas” (pág. 60).

Azorín “era personaje único del cinematógrafo del tiempo” (pág. 61). Comparado con la luz que sirve de guía, “Azorín escalonaba y perspectivaba la ciudad, iba señalando sus calles, era como un farol con luz que sirve de guía en cada calle” (pág. 61). Observador y crítico “puso una atención nueva en el teatro de España” (pág. 61).

Critica el momento en que se encuentra España, personificación para recalcar la desconfianza:

La España solemne y en éxtasis que se encuentra Azorín después de los últimos cansancios y las últimas ilusiones es una España que solo da los buenos días, las buenas tardes y las buenas noches, una España que está de visita en los gabinetes sordos (pág. 64).

Se trata de un momento difícil,

En ese momento de España hay una tregua entre el hombre y la vida, que en seguida suplantará de nuevo la vida moderna, con olas de cosas, invenciones y velocidades, que han caído sobre los hombre y les han envuelto (pág. 69).

Retrata un Madrid triste, lóbrego, con teatros que se “oponen a toda obra de arte”. Narra anécdotas sociales y políticos de aquellos años. Relata irónicamente los días anteriores y posteriores a la guerra de Cuba:

Se quiere enviar tropas con disimulo hacia la isla de Cuba, diciendo que son el “cupo” y parten 7186 hombres, pequeño número de la Lotería Nacional (pág. 95).

Cuenta de manera anecdótica cómo aquel día asomado al balcón de la casa vivió el ambiente de derrota. Con aquel desastre nacional surgieron una serie de escritores, pero anteriores a éstos estuvieron Galdós, Pereda, Palacio Valdés, Echegaray... De ellos dice:

En su mayoría son grandes paletos que vienen de la provincia y encuentran en el escribir un camino. [...] No tuvieron vocación, no vivieron el medio literario de su tiempo. Fueron espantajos de parsimonia, confeccionadores de malas y vulgares fábulas, insinuadores de halagos a las pasiones y fantasías triviales de la mesocracia (pág. 100).

Visionario de lo que vendría después:

Azorín iba biselando el espejo de la vida, o sea añadiendo el mejor sesgo de confrontación a la vida, el mejor collar para realzar el espejo fatal.

Iba mirando lo que quería sin que nadie parase sus miradas. El aire de lo que él escribía tenía algo de escamoteo del argumento del drama de la vida y por eso resultaba paliativo de sus rudezas. [...] Su propio silencio, la propia discreción de su paso, la ponderación de su lógica, las medias palabras de su estilo, el dije de su yo, le daban tipo de ese único personaje novelesco que da animación a la historia de España, uno solo, Don Quijote, Azorín, Ortega y Gasset (pág. 65).

La imagen de Azorín en aquellos días es la de un “pequeño filósofo un poco enlutado” (pág. 54). Vive entre los dos frentes:

Ha vivido sin perder nunca su hora actual, horas diferentes y profundas, y, mientras las vivía, ha ido anotándolas en la pauta para que nosotros las viviésemos (pág. 56).

Su indumentaria recordaba a la de tiempos pasados:

Azorín, con sombrero de copa, paraguas rojo, monóculo y unas botas un poco grandes, estaba pegado en todos los parajes de la ciudad como nuevo sistema de entrecomillado, como acusación de la vaguedad descuidada de la realidad anterior (pág. 62).

Como Gómez de la Serna, fue un gran conocedor del Rastro. Le gustaba pasar junto a los puestos, observar, tocar, sentir el aire que se acumula alrededor de los cachivaches:

Azorín pasa sencillamente por el Rastro. [...] Va lento, avizor, como sonriendo, pero sin sonreír, con ese rictus suyo tan sumido, tan sufrido, tan comedido. [...] Al pasar junto a los puestos del Rastro, mira las cosas con la consideración, con la benevolencia que merecen. [...] Se ve con confianza su trato con las cosas, recordando que su obra está llena de sentido asiduidad por ellas, más que por las mujeres y los hombres (págs. 76-77).

Lo retrata como el único que supo ver con ironía y humor a la “auténtica” España de aquellos días, la España sorda, inmóvil, sin energía que se fraguaba en aquel fin de siglo:

Azorín testificaba toda la época, y en solo un eco metía todo el vivir del ir viviendo, que caracterizaba la España de ese momento. [...] Solo con su presencia logra Azorín poner de relieve y en contraste todas aquellas cosas y espolea de ironía la vida remolona y estática de España (pág. 64).<sup>196</sup>

Palabras proféticas las que utiliza para resumir lo que supuso Azorín para la literatura del momento:

Lo mágico, lo mayormente mágico del caso, era que aquel hombre que no discurseaba y que escribía en una lengua parca y como dando una lección detenida y desmenuzada de solfeo de la vida era el que iba imponiendo la realidad, el que sonsacaba la ciudad, el que profundizaba y solemnizaba los ambientes, el que silueta los hombres (pág. 63).

Junto con Madrid surge el paisaje castellano, si bien, “no es de Castilla de donde más ha escrito Azorín” (pág. 70); “Azorín descubre lo que de centro nervioso tiene Castilla” (pág. 71).

---

<sup>196</sup> Como sabemos, Ramón teorizó acerca del humorismo y, no dudó, en compararlo Gracián: “Azorín, en su hora mejor, encontró a Baltasar Gracián, que tiene zumba humorística y que por solo eso estaba embalsamado. Gracián exhumado resultó como esos seres que al abrir el sepulcro se muestran incorruptos. Con su enjundia de moralista y de disquisidor filosófico hay muchos otros grandes hombres literarios y, sin embargo, no son resucitables como Gracián, que unió a su estilo el humor”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo”, en *O.C.*, XVI, ob. cit., págs., 486-487.

Ramón no duda en resaltar la faceta humorística de Azorín: “Azorín practicó el humorismo en todas sus andanzas, y está en el tono de su estilo y en sus enfoques de la realidad”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo”, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 488.

#### **4. Azorín y el 98.**

Ortega habla y escribe del tiempo de Azorín, transcribiendo Ramón algunos de los textos más interesantes y reveladores. ¿Cómo viven el 98? Sólo tenía diez años, pero lo retrata como oscuro y lóbrego para todos los que lo vivieron:

El año 98 es un año lóbrego, espeso de probabilidades y de pulmonías nacionales, en que resulta más admirable el despertar a la rebeldía y a la viveza de la razón (pág. 95).

No fueron estos los escritores que, en opinión de Ramón, influyeron en la llamada generación del 98, sino que fue Nietzsche. De los españoles, Silverio Lanza y

de los poetas franceses influyen en ellos Gautier descubriendo a España antes que nadie; Barbey d'Aurevilly, Poe, D'Annunzio y Baudelaire "ensayado" ya por Clarín. La generación del 98 fue invención esforzada, barrenesca (pág. 101).

No duda en realzar la figura de Azorín comparándolos con otros de su época:

Baroja, a lo más, era un cuentista inconcluso, y Valle-Inclán un retórico de elegancias nuevas. Solo Azorín en aquel momento tenía el don profético y lograba la imposición de manos que cura la realidad y la multiplica (pág. 64).

Baroja, Valle y Azorín iban tomando sus propios caminos:

Valle se envuelve en nuevas teorías de arte; Baroja se dedica a transmutar la realidad en una realidad más ruda y revuelta de trompazos. Azorín no pierde la serenidad, espera la alta marea de la realidad española en peñón que no se sumerge y nos devuelve la inspección de los mares extáticos de Castilla, como un descubridor de pampas y pueblos señeros.

Porque la mayor conquista de Azorín es la del concepto de Castilla. [...] Azorín se da cuenta del valor de Castilla y comienza a definir ese algo incomprensible y muy ingenioso. [...] No es de Castilla de donde más ha escrito Azorín, y, sin embargo, se le ve cabalgar siempre a lomos de esas tierras aradas que se extienden por su alta meseta. [...] Azorín comprenden la grandeza que hay en esa autoridad y sobriedad de Castilla (págs. 69-70).

Azorín participaba en las protestas que se producían a finales del XIX. Una de ellas, se produjo cuando a José Echegaray le dieron el premio Nobel:

El caso es que un español –¡un español!– se había llevado el premio de la medalla de oro que más miles de piastras valía y había que hacerle muchos homenajes.

Todas las banderas y todos los estandartes salieron a la calle y hubo muchas insolaciones, pero unos cuantos contumaces escribieron una carta a los

periódicos protestando del éxito de Echegaray (Azorín me regaló el documento y yo lo guardo entre mis papeles).

La protesta es de letra de Grandmontagne, pero los principales firmantes son Baroja, Azorín y Valle-Inclán.<sup>197</sup>

No sólo Ramón escribe de la generación y de los representantes. Encontramos textos de diversa índole en los que aparecen por sus páginas mejor o peor retratados muchos de ellos. Azorín no podía ser menos. *La novela de un literato* de Rafael Cansinos-Assens es una auténtica galería de personajes y anécdotas del Madrid de finales del siglo XIX hasta la Guerra Civil española. En uno de los pasajes evocará cómo surgió la nueva generación literaria:

Vino luego el desastre colonial y la reacción consiguiente en la opinión pública y en el tono de los escritores. Surgió ese movimiento literario que en la historia de nuestras letras se conoce ya con el nombre de “Generación del 98” y también con el de “Modernismo”.

Empezaron a sonar nombres desconocidos, que ya no eran los de Galdós, Pereda, Valera o Coloma, sino los de Martínez Ruiz, Baroja, Salvador Rueda, Valle-Inclán, Rubén Darío, no todos al mismo tiempo, pero unidos en una sucesión estrecha, como salvadas de una misma descarga contra todo lo viejo, contra todo lo anterior al desastre, que la protesta juvenil confundía en el mismo anatema, sin hacer distinciones entre lo político y lo literario. [...] Conocía sobre todo a esos nuevos literatos por sus detractores, por los ataques de que los periodistas y las personas sensatas los hacían objeto.<sup>198</sup>

<sup>197</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Don José Echegaray”, en *O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 437.

Por el retrato que escribe a Vicente Blasco Ibáñez sabemos de la polémica que hubo cuando Azorín apareció en la lista socios del PEM Club: “El PEN Club se había fundado en España y yo era su secretario-sumiller. Se iba a publicar la lista de socios y Azorín y algunos otros se opusieron a que figurara Blasco [...] ¿Qué había pasado? Que Blasco Ibáñez les había ofrecido a Azorín, Baroja y a algún otro un puesto en una especie de Academia Goncourt a la que iba a dotar de un millón de pesetas y los académicos iban a cobrar cinco mil como sueldo. Blasco nunca puso ese millón en ningún banco a nombre de la academia nonata, ni tampoco dejó, como había dicho, su chalé para descanso de los escritores”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Vicente Blasco Ibáñez”, en *O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 495.

<sup>198</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 25.

Cansinos-Assens recuerda cómo en aquellos primeros años del siglo XX, se convirtió la casa de Villaespesa en donde los modernistas se sentían comprendidos: “Aunque cada cual tuviera sus dilecciones personales, a todos los unía el odio a lo viejo y vulgar y el amor a lo nuevo, raro y exquisito. [...] Para nosotros, Flaubert, con su obra pequeña y selecta, era superior al prolífico y difundido Zola. Nuestras preferencias iban a los escritores ignorados o discutidos: a Valle-Inclán, que acababa de publicar su *Sonata de otoño*; a Martínez Ruiz, el de *Voluntad*, al Baroja de *Vidas sombrías*; Al Marquina de *La canción del golfo*, a los que la crítica reaccionaría, representada por el obeso Gómez de Baquero, no acababa de aceptar”. Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., págs. 93-94.

Sabemos por Rafael Cansinos-Assens la vinculación de Ciges Aparicio, –por motivos familiares– con Azorín: “Ciges Aparicio, al que yo no había visto desde los tiempos de Villaespesa, era ya un hombre cincuentón, con facha de septuagenario, calvo, sin dientes, encorvado y siempre friolero, frotándose las huesudas manos... Se había casado con una hermana de Azorín, tenía varios chicos. [...] Hablaba con voz cavernosa, apocalíptica, siempre prediciendo catástrofes”. Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, II, ob. cit., pág. 490.

Para describir uno de los rasgos de Azorín, lo hace Ramón comparándolo con Rémy de Gourmont.<sup>199</sup> Sabemos que al hablar de otros literarios de la época recuerda al Azorín de aquellos días, a los poetas o principiantes de poetas que pasaron por la tertulia que regentaba. De ahí que Ramón hable de Benavente,<sup>200</sup> dedicándole unas breves líneas o recuerde a Unamuno e incluso a Enrique Larreta.<sup>201</sup>

Llegamos a un final de siglo agónico y paradójico:

Y muere el año 99, que es soplando por dos corrientes y se disuelve en un cerrar y abrir de ojos, entre estertores de agonía, entre rápidas apagaciones.

Como el estado agónico se consume en seguida, ese año es vaga revolvedora de los ojos del siglo que muere y es último suspiro todo él.

Por eso solo queda de él una breve suposición, pues es última hoja efímera del almanaque de un siglo, hoja que se quita con impaciencia antes que haya pasado el día (pág. 167).

Es enorme la confianza que tienen en el nuevo siglo:

Al estrenar siglo se sienten Azorín y los suyos como en un nuevo local, y en esa noche de vela que va de un siglo a otro se proponen poner mano a una mayor dominación literaria de la vida.

Se estrena el siglo, no cuando suena su primer año, o sea en 1901, sino cuando cambian las cifras, se van los ochos y viene el 1900 (pág. 176).

En torno a 1901, no era extraño encontrarse al escritor paseando por los alrededores de la Puerta del Sol, lugar común de bohemios, poetas, artistas, cronistas y autores teatrales entre otros:

---

<sup>199</sup> “Él se presentaba siempre con un ropón de terciopelo negro, con broches de capa torera en el cuello, con un bonete de fieltro, y se sienta en el gran sillón de mimbre de su gabinete. Hablaba poco y con dificultad, como Azorín, por ejemplo”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Rémy de Gourmont”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 193.

<sup>200</sup> A la tertulia que regentaba Azorín, sabemos que entre otros acudió Benavente: “En la tertulia de Azorín, de Baroja, de Valle-Inclán, hay un joven ingenioso, despierto, mejor vestido que ellos –porque es hijo de un doctor de gran fama por entonces– que también quiere ser literato”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Benavente”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 458.

<sup>201</sup> Tiene recuerdos de Azorín cuando escribe de Unamuno: “Yo era un adolescente cuando una mañana fui al teatro de la Zarzuela para oír una conferencia de Unamuno; había de pronunciar contra la ley de Jurisdicciones, la ley más discutida de España, que daba a los militares un fuero especial. Azorín había preparado aquel gran acto y me acuerdo del Unamuno de aquella mañana”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Don Miguel de Unamuno”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 336. Ramón sitúa a Azorín, junto con otro escritor del momento, Enrique Larreta: “Larreta había llegado a esa transparencia de cristal que es una materia plástica que es creativa en el escritor de nuestra raza, y por eso está bien su viaje a España, la patria de los Licenciados Vidriera, entre los que es el decano, por su edad y por su máxima hialinidad, nuestro querido Azorín”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Enrique Larreta”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 1005.



En el segundo tramo de la calle Alcalá, frente a Calatravas, dos hombres ya mayores, alto el uno, vestido de negro, serio, impasible, y bajo el otro, con bigotillo y bastón, paseaban lentamente como Cleopompo y Heliodemo en el soneto de Darío.

De cuando en cuando, se detenían, se miraban y cambiaban unas palabras. Luego seguían andando. Eran Azorín que acababa de publicar *La voluntad*, y Pío Baroja, el autor de *Vidas sombrías*.<sup>202</sup>

Toledo cobra para él cierta importancia: “Se podría decir que no es tomado Toledo hasta que no va Azorín y lo toma con estandarte y trompeta en 1901” (pág. 181). Parece que con el inicio del nuevo siglo, la juventud de entonces encuentra su estandarte:

La juventud dispersa de aquel momento se congregó en la posada del folletín y allí se dijeron las primeras palabras de rebeldía colectiva, animándose unos a otros para el porvenir (pág. 189).

En la tertulia de los miércoles por la tarde en el salón de la casa de *Colombine* se discutía acerca de estos nuevos escritores entre los que se encontraba Azorín.<sup>203</sup> En otra de esas tardes de 1908 *Colombine*, en la tertulia de la calle San Bernardo, comenta a sus contertulios –en el que se encuentra Cansinos-Assens–, la ayuda de Ramón para editar *Revista Crítica* y cómo Azorín defiende las greguerías:

–Claro que el alma de la revista es Ramón –confiesa *Colombine*–. Él me ha asesorado en todo.

–¡Ramón tiene mucho talento!... ¡Ramón es genial! –se oye decir a coro–. ¡Sus greguerías son estupendas!

–¡Ramón tiene mucho talento!

Con este motivo, se diserta por todos, con varia fortuna sobre el valor estético y la originalidad de la greguería. *Colombine* recuerda: –Azorín ha dicho que Ramón ha inventado un género literario nuevo. A nadie se le había ocurrido antes... Y era, sin embargo, tan sencillo...<sup>204</sup>

Por Alberti sabemos algún dato biográfico. En *La arboleda perdida* cuenta cómo Azorín participaba en la revista *Alfar*:

Otra revista, ya con dos años de existencia y que yo conocía, se publicaba en La Coruña con un precioso título: *Alfar*. Muy amplia de criterio,

<sup>202</sup> Ídem., pág. 158.

<sup>203</sup> “De la política pasa la discusión a la literatura... Parece que estamos en el Ateneo. Salen a relucir Villaespesa. Darío, Baroja, Azorín... Carmen y Violeta los atacan; Avecilla los defiende. ¿Qué novelistas hay aquí sino Azorín y Baroja?... ¡Oh, *La Voluntad*!... ¡Oh, *Vidas sombrías*!... ¿Qué poner al lado de eso?...” Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág.206.

<sup>204</sup> Ídem., págs. 422-423.

en sus páginas siempre armónicas y espaciosas tenían cabida los más diversos nombres, representativos de todas las tendencias. La escala iba, en lo español, desde Azorín, Unamuno o Miró hasta el último grito ultraísta, y, en lo americano, desde Lugones, Sanín Cano o Alfonso Reyes hasta el martinfierristas más arrebatado.<sup>205</sup>

Cansinos-Assens aclara algún dato biográfico de Azorín. Una de las anécdotas que escribe en *La novela de un literato* narra cómo Azorín acudió a “La Feria de Libros” de 1921:

La Feria de Libros es un lugar de cita para los literatos y allí se encuentra uno a figuras como Ricardo Fuente, Constantino Román Salmero, que andan a la caza de incunables, cada día más raros, a Pepe Mas [...] a Cotarelo, el secretario de la Academia [...] a Baroja, que revuelve los anaqueles en busca de documentación para sus *Memorias de Aviraneta*... y, a veces, a Azorín, con su cara fatigada, al que los librereros ofrecen una silla, en la que permanece horas enteras, sentado con su bastón entre las piernas y la barba apoyada en el bastón..., mirando, pensando en el estilo tartamudo de sus crónicas...<sup>206</sup>

*Colombine* se reunía los miércoles, Concha Espina tendrá sus viernes. En una de estas tertulias, en 1924, Concha se lamentaba, –como escribe Cansinos-Assens– de que Azorín no la tuviera en cuenta como escritora:

Pero Concha Espina expresa a continuación esa queja tan oída de labios femeninos, de la poca atención que aquí se presta a la labor de las escritoras:  
–Ya ven ustedes... Azorín no se ha dignado todavía hablar de mis libros. Para el señor Azorín, yo no existo...  
Claro que no me importa..., tampoco él existe para mí...<sup>207</sup>

Alberti recuerda cómo en la Residencia de Estudiantes jugaban –idea de “Pepín Bello” y de Dalí– a inventar términos y a aplicarlo a lo que tenían alrededor en el ámbito cultural.<sup>208</sup> No es la única vez que Alberti recuerda a Azorín en sus memorias. En torno a

<sup>205</sup> Rafael Alberti, *La arboleda perdida, I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, pág. 181.

<sup>206</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, II*, ob. cit., pág. 498.

<sup>207</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, III*, ob. cit., pág. 153.

<sup>208</sup> “El putrefacto, como no es difícil deducir de su nombre, resumía todo lo caduco, todo lo muerto y anacrónico que representan muchos seres y cosas. [...] Había el putrefacto académico y el que sin serlo lo era también. [...] El término llegó a aplicarse a todo: a la literatura, a la pintura, a la moda, a las casas, a los objetos más variados, a cuanto olía a podrido, a cuanto molestaba e impedía el claro alcance de nuestra época. Azorín, por ejemplo, ya por aquellos días –cosa injusta– era para nosotros un putrefacto”. Véase, Rafael Alberti, *La arboleda perdida, I*, ob. cit., págs. 201-202.

1924 –Juan Ramón dirigía la revista *Índice*–, describe un encuentro que tuvo con Juan Ramón –entre otros– en el que se criticó a Azorín y Eugenio d’Ors:

Como digo, en aquella época tenía aún Juan Ramón de un negro violento la barba, un perfecto perfil de árabe andaluz y una voz suave, opaca, que a veces se le rayaba en falsete. Se habló de literatura, sonando nombres de su generación: Pérez de Ayala, los Machado, Ortega y Gasset... En esta visita pude darme cuenta –cosa que seguí comprobando luego, a lo largo de nuestra amistad– de su extraordinaria gracia y mala sangre andaluzas para burlarse de la gente y caricaturizarlas. De quien más le oí reír esa tarde fue de Azorín y Eugenio d’Ors.

–¿Han visto ustedes el título del último libro de Azorín? *El chirrión de los políticos*. ¡*El chirrión!* ¡Vaya palabra! Lo he recibido dedicado. Claro que yo mismo, en persona, he ido a su casa a devolvérselo. Azorín vive –prosiguió– en una casa de esas casas que huelen a cocido madrileño y pis de gato. Duerme en el fondo de una cama con mosquitero y colgaduras encintados de rosa, y sobre la mesilla de noche tiene, como objeto que él seguramente considera de un gusto refinado, un negrito de escayola pintada, de esos que anuncian el café torrefacto marca La Estrella, regalo de sus electores cuando fue diputado por Alicante. A un escritor, por muy modesta que sea su vida, se le conoce por la casa.

Al visitar un día la de Pérez de Ayala, rompió con él porque le mostró un cuarto con todo el techo colgado de chorizos y longanizas, detalle que le estremeció y no pudo perdonar nunca.

–Este mismo escritor –sigue hablando el poeta–, para que lo real en no recuerdo cuál de sus novelas fuera realmente exacto, me confesó haberse ido a vivir a una casa de prostitución, llevándose un baúl cargado de ropa, pues el estudio de tal ambiente le llevaría cierto tiempo.<sup>209</sup>

En 1925 comenta Cansinos-Assens cómo el Ultraísmo influía indirectamente en la literatura de –entre otros–, *Azorín*:

Pero es innegable que el Ultraísmo ha hecho también impacto en nuestra literatura e influido en ella indirectamente. Los esperpentos de Valle-Inclán, las estampas grotescas de Répide, las tentativas de *Azorín* por crear un teatro nuevo, el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón, acusan ese impacto indudable.<sup>210</sup>

Mediante las memorias de Alberti y Cansinos-Assens podemos deducir lo que era el día a día de Azorín. Sus reyertas con otros literatos, las discusiones, los proyectos, en

<sup>209</sup> Ídem., págs. 239-240.

Con las primeras revueltas estudiantiles contra la dictadura –en torno a la publicación del libro, *Sobre los ángeles*–, Alberti recuerda cómo Azorín alabó aquellos poemas: “Las primeras conmociones estudiantiles contra la dictadura que padecimos ya estremecían las calles. ¡Qué días confusos para mí estos de la aparición de *Sobre los ángeles*, señalado por Azorín con mi arribo “a las más altas cumbres de la poesía lírica!”. Véase, Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, I, ob. cit., pág. 317.

<sup>210</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, III, ob. cit., pág. 203.

definitiva, el día a día de un escritor que –como era de suponer– no gozaba de la amistad de todos los coetáneos.

## 5. Siluetas-Generación del 98.

Distingue dos grupos, uno formado por Azorín, Baroja, Maeztu, José Ignacio Alberti, Gadía, Cornuty; y, otro grupo formado por Valle-Inclán, Benavente, Manuel Bueno, entre otros. Desprecia a Benavente. Tiene unas palabras para Pi y Margall porque está junto a Azorín en la tertulia a la que asisten, entre otros, Manuel Bueno, Ruiz Castillo o Martínez Sierra.

De todos estos personajes que destacaron en la vida de Azorín, Ramón les realizará una silueta breve en la biografía. De parte de ellos, escribe biografía aparte o un retrato, pero todos aparecen de un modo u otro en los dos volúmenes dedicados a Pombo y en *Automoribundia*.

Resulta interesante dedicar unas líneas a estas siluetas para conocer mejor el ambiente en el que vivieron y que Ramón quiere revivir con estas líneas.

### 5.1. Ramón del Valle-Inclán

Revive Ramón el desgraciado encuentro de **Valle-Inclán** con Manuel Bueno donde Valle pierde el brazo.<sup>211</sup> En Valle-Inclán encontrará: “el regente del arte literario” (pág. 117). Lo considera gran aventurero y, de su físico, destacará el aire bohemio que ha descrito en Azorín donde los “quevedos” y la larga barba es lo más característico.

Azorín como Valle-Inclán solían regentar tertulias:

Azorín –y Valle también, siempre un poco aparte– es callado asistente de esas tertulias en que todo se involucra y lo literario se mezcla a otros conceptos petardistas, fatuos, que lo hibridecen.

Azorín no mezcla su ideal, no entra en las altiveces y esnobismos en que el grupo se mueve. Él es austero, recto y está ordenado literato.

Cuando todos tienen cierto frenesí de vanidad de grupo y redacción, Azorín se torna solo a su camino y vuelve a su austeridad (págs. 58-59).

A Valle-Inclán lo caracteriza su vitalidad, para ello, utilizará Ramón metáforas: “Valle es un hipertiroideo del arte y está quemado y enjutado en fuego de su tiroides, en

---

<sup>211</sup> Este incidente lo cuenta también en *La Sagrada Cripta de Pombo* y en la biografía, *Don Ramón María del Valle-Inclán* (1944). De él también escribe en *El Alba* y en *Muestrario*.

carburación de su alma” (pág. 115). Para expresar la admiración que siente por su obra, lo representa mediante metáforas del mar: “Él va más allá que sus compañeros de promoción, él ama la forma en su voluta y el ensueño en su capitel” (pág. 115).

No duda en describir la admiración que le profesan los jóvenes y poetas y, sobre todo, su porte:

A Valle-Inclán le tienen un gran respeto estos jóvenes que le ven llegar con luengas barbas y luengas guedejas del fondo hiperbóreo de las apariciones celtas, medio señorito hidalgo, medio uno de esos espectros envueltos en una sábana que se presentan con tipo de Valle-Inclán a los *médiums* fotográficos (pág. 115).

Imagen real en la que Ramón –en primera persona– recuerda aquellos días: “No se me olvidará aquel paso de Valle-Inclán por la calle de Alcalá” (pág. 116). Recuerda cómo por aquella época se contaban historias: “Todo lo maravilloso que se contaba entonces eran historias de aquel pobretón que pasaba como un paraguas triste de puño agorero” (pág. 116). Fue producto de mofas y bromas así como “hostigado por las miradas y las risas” (pág. 116), aún así se siente “orgullosa de su melena entre merovingia y gauchesca” (pág. 116). Las barbas son parte de la figura de Valle por lo que son descritas en sus varias fases. Ramón escribe: “Las barbas de Valle-Inclán han tenido épocas diferentes y precisas desde aquellas barbas compactas y endrinadas hasta las que hoy rafaguean en su rostro” (pág. 119).

### 5.2. Pío Baroja.

**Baroja** no sale bien parado en esta semblanza, se aprecia la poca simpatía que le profesa:

Con su cabeza de bola de pasamanos, fontanela de ideas inquisitivas y castigadoras, es Baroja un falso ruso nacido para flagelo de sus personajes, denostador de la vida, que parece figurar como hijo de Tolstoi, o sobrino por lo menos, en el cuadro de la familia del escritor ruso (pág. 121).

Tampoco le agrada la mal llamada “generación del 98” que, con cierta guasa, dice que “es una sociedad secreta y que se disolvió porque todos eran espías en el fondo” (pág. 122). De las generaciones, Baroja comenta: “una generación es siempre el desinfectante para la que le precede e infecciosa para la que le sigue” (pág. 122). Para Gómez de la Serna:

Pío Baroja es, en medio de la trimurti, un ser cavernoso y admirable, hiperclorhídrico y eufórico, que tiene para sus personajes contestaciones o críticas que les baldan, resultando para ellos como una especie de jefe de cárcel. Es el hombre que si los dioses formasen un parque zoológico y en él quisieran meter a un tipo de osezo español, lleno de instintos personales y acusados, meterían en él a Baroja (pág. 122).

No es agradable la visión que tiene de Baroja, pero considera imprescindible incluirlo junto al gran Azorín; ambos fueron buenos amigos. Baroja en *Juventud, egolatría* (1917) escribe:

Unos días después de publicar mi primer libro, *Vidas sombrías*, Miguel Poveda, que se había encargado de imprimirlo, envió un ejemplar a Martínez Ruiz. [...] Unas semanas después, en Recoletos, volviendo de la biblioteca, se me acercó Martínez Ruiz, a quien yo conocía de vista. [...] Nos dimos la mano y nos hicimos amigos.

Por entonces emprendimos viajes juntos, colaboramos en los mismos periódicos, atacamos las mismas ideas y a los mismos hombres. [...] Para mí Azorín siempre será un maestro del lenguaje y un excelente amigo.<sup>212</sup>

Palabras con alto contenido verbal:

Baroja es el más rudo hombre de los tres –el leñador novelista–, y de ahí que todo su ademán literario sea crudo, a salga lo que salga, a endilgar verdades próximas con teorización de lazo corto, a coger por las patas la sinceridad salvaje que huye, que merece volver a irse, dándole salida después de haberla atrapado, pero que Baroja ya no suelta y la obliga a domesticidad editorial en sus libros (pág. 121).

Para Baroja “una generación es siempre desinfectante para la que le precede e infecciosa para la que le sigue” (pág. 122).

El contraste es utilizado para crear confusión:

Baroja es una recrudescida criatura, incrédulo, indeciso, crédulo, decidido, luchando consigo mismo, arrastrado por sus pensamientos –entre los que hay primeros pensamientos al lado de últimos pensamientos–, sorprendido por sus hallazgos, asombrado por sus palabras, amigo de dejarse llevar por la mano del azar en excursiones de las que vuelve con verdaderas sorpresas y cosas anodinas (pág. 124).

Descrito físicamente mediante comparaciones “cargado de espaldas como si un centenar de libros le pesasen en ellas, como un hombre de mar que no sabe andar bien

---

<sup>212</sup> Pío Baroja, *Juventud, egolatría*, en *O.C., XIII. Ensayos, I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, pág. 409.

por tierra” (pág. 125). La barba, más que darle porte elegante, le sirve a Ramón para mofarse por medio de reiteración del término:

Usa esa barba que más que barba con decisión de barba es barba de no afeitarse, barba barbachera, que le da un tipo ralo, de hombre de pueblo que solo ha venido unas horas a Madrid (pág. 127).

Para recalcar su porte pueblerino, añade:

La aristocracia tiene curiosidad por este gran oso vasco, y Baroja se hace un smoking, que en diferentes pruebas no le acaba de sentar, con indignación del sastre, porque el novelista no quiere despojarse de la faja de labriego español que ha usado toda su vida, la faja que le da cincuenta vueltas (pág. 129).

Su profesión inicial la utilizará metafóricamente:

Opera las cosas como un médico que es y las corta y las raja y las mete algodones con yodo y lo lava todo con sublimado irritante y con aquella gran mano de árnica con que chapuzaban los médicos antiguos (pág. 127).

Los objetos son personificados, de este modo, le sirven a Ramón para describirlo y presentarlo: “Parece un buen hombre que va a comprar una herramienta o que busca una mesa. Su sombrero tiene el color del tiempo” (pág. 125). De la cara se destaca los ojos en contraste con el carácter:

Baroja no cede a la calma ambiente de ese barranco, guarda sus ojos bajo sus cejas, hay en su fisonomía como en su espíritu ese dramático contraste peculiar que luce lo claro, lo infantil, lo ingenuo, lo voluntarioso bajo una inflexibilidad paternal pero tiránica (pág. 125).

Carácter agrio, arisco: “Una parte de su ferocismo es rudeza de paleta, y, sin embargo, él no se conoce y aspira a que su estilo, que ha comenzado en la sencillez, acabe en la elegancia” (pág. 127).

Ramón no duda en comentar –en el retrato que escribió de Baroja– el suceso ocurrido en el banquete celebrado para la presentación de uno de los libros:

Poco después aparecen *La casa de Aizgorri*, *Inventos, aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y *Camino de perfección*, que es la obra suya que más prende en el público y por la que le dan un banquete en el Parador de Barcelona, al que acudieron Galdós, Silverio Lanza, Ortega Munilla, Mariano de Cavia, Azorín, Maeztu y el comandante Burguete, el autor de *Así hablaba Zorrapastro*. Al final hubo palos, porque a la salida –al

desembocar la calle sórdida en la calle de Alcalá– unos señoritos abuchearon a los melencidos y se armó la gresca.<sup>213</sup>

Azorín fue uno de los responsables de que hicieran académico a Baroja: “Un día lo hacen académico. Azorín, que se lo había ofrecido, consiguió que se le eligiese por unanimidad”.<sup>214</sup>

Ramón conoció a gente peculiar por medio del gran escritor; lo comenta en el retrato escrito a Baroja:

El París que vive Baroja es insostenible y aprovecha la invitación que le hace desde Basilea un viejo amigo de bohemia del 98, un suizo llamado Smith del que me habló mucho Azorín, hombre sorprendente en aquel último de siglo porque llevaba un sombrero de copa de ala plana y les traducía Nietzsche del alemán dejándoles turulatos.<sup>215</sup>

Baroja, a lo largo de su vida, escribió de la bohemia y como se advierte en sus textos no es partidario:

Nunca he sido practicante de ese mito ridículo que se llama la bohemia. Vivir alegre y desordenadamente en Madrid o en cualquier pueblo de España, sin pensar en el día de mañana, es tan ilusorio que no cabe más. En París y en Londres, esta bohemia es falsa; en España, en donde la vida es tan dura, es mucho más falsa aún.

No sólo es falsa la bohemia, sino que es vil. Es como una pequeña secta cristiana de menor cuantía hecha para uso de desaharrados de café.<sup>216</sup>

En el mismo año en *Nuevo tablado de Arlequín* (1917; 2ª ed. 1928) arremete contra la bohemia y, en concreto, la madrileña considerando a la mujer como un ser “no apto” para la vida bohemia:

Todavía por Madrid se puede encontrar algo parecido al hombre bohemio; lo que no se encontrará es algo parecido a la mujer bohemia. Y la razón es comprensible. Con la vida desordenada, el hombre puede perder algo, la mujer lo pierde todo.

La mujer española no ha colaborado, ni colaborará jamás en la bohemia, porque su idea de familia, del hogar, del orden, se lo impide. [...] La mujer es la defensora de la especie, la guardadora de la tradición familiar, y por instinto

---

<sup>213</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Pío Baroja”, en *O.C.*, *XVII*, ob. cit., pág. 308.

<sup>214</sup> Ídem., pág. 323.

<sup>215</sup> Ídem., pág. 327.

<sup>216</sup> Pío Baroja, *Juventud, egolatría*, ob. cit., pág. 408.



considera la vida galante como un relajamiento de lo más noble de su personalidad.

Y sin vida galante no hay bohemia.<sup>217</sup>

También escribe del amor y la relación con la bohemia:

La bohemia esta es casi siempre antisentimental y poco enamoradiza.

El joven cupido no causa grandes estragos entre los bohemios. [...] Con la amistad del bohemio sucede como con el amor. El bohemio es poco afectuoso. [...] El bohemio no sólo es vanidoso, sino que es ególatra, siente admiración por sí mismo.<sup>218</sup>

Opina de la bohemia anterior, a la que él conoció:

La bohemia anterior a la que yo conocí era un poco aficionada a la taberna; la de mi tiempo no; tenía cierta vaga aspiración al guante blanco.

Sus principales puntos de reunión eran los cafés, las redacciones, los talleres de pintor, y, a veces, las oficinas.

Había tertulias de café que eran un muestrario de tipos raros que se iban sucediendo; literatos, periodistas, aventureros, policías, curas de regimientos, cómicos, anarquistas, todo lo más barroco de Madrid pasaba por ellas. [...] Se producía una avalancha de melenas, sombreros blandos, pipas, corbatas flotantes; las conversaciones variaban. A Shakespeare le sustituía Velázquez, y a Dostoievski, Goya.<sup>219</sup>

Ramón en 1930 escribe *Gravedad e importancia del humorismo*; Baroja, en 1919 publicó *La caverna del humorismo*, texto que Gonzalo Sobejano describe de la siguiente manera:

Ensayo en forma de novela o novela en forma de ensayos la Academia aparece como “retórica” y la Anarquía como “humorismo”. [...] Se comprende mejor este ensayo barojiano si se le ve primero conexionado con el género “crítica en forma de ficción” para inmediatamente considerarlo como la demolición humorística del marco retórico propuesto por aquél y cuyo tema es la descripción impresionista del humorismo.<sup>220</sup>

Baroja participó en un homenaje a Larra. En *El tablado de Arlequín* (1904) escribe “La tumba de Larra” donde cuenta algunas anécdotas:

---

<sup>217</sup> Pío Baroja, *Nuevo tablado de Arlequín*, en *O.C., XIII. Ensayos, I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, págs. 248-249.

<sup>218</sup> Ídem., pág. 249, 250.

<sup>219</sup> Ídem., págs. 251-252.

<sup>220</sup> Gonzalo Sobejano, “Prólogo”, en Pío Baroja, *O.C., XIII. Ensayos, I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, págs. 24-25.

El día trece por la tarde, aniversario de la muerte de Larra, fuimos algunos amigos a visitar su tumba al cementerio de San Nicolás. [...] Llegamos al camposanto. [...] Entramos, cruzamos el jardín, después el pórtico, en donde un enorme perrazo quiso abalanzarse sobre nuestras piernas, y pasamos al primer patio.

Un silencio de muerte lo envuelve. [...] Martínez Ruiz lee unas cuartillas hablando de Larra. Un gran escritor y un gran rebelde, dice; y habla de la vida atormentada de aquel hombre, de su espíritu inquieto, lleno de anhelos, de dudas, de ironías. [...] La muerte pesa entre nosotros e instintivamente vamos buscando la salida de aquel lugar.<sup>221</sup>

Como Ramón, Baroja también se apuntó a la moda de escribir biografías:

Hace años, cuando yo comencé la serie “Memorias de un hombre de acción”, me decían algunos editores y libreros, como si ellos supieran de verdad lo que puede gustar o no al público, con una seguridad ridícula: “Como la historia no interesa, y menos la del siglo XIX...”. [...] El año pasado publiqué yo una biografía de Juan van Halen y me sorprendió bastante ver que se había vendido más de lo que se esperaba, y que hacía una segunda edición.

Un librero me explicaba el caso diciéndome ¿Sabe usted? Como estas historias del siglo XIX interesan mucho...”.

Yo no sé si interesan o no al gran público. A mí sí me interesan, más que la relación de las vidas antiguas, porque un hombre del siglo XIX es todavía como nosotros, con una mentalidad parecida con una indumentaria semejante, con preocupaciones casi iguales. De ahí que haya escrito sobre algunos tipos del siglo pasado como hubiera podido hacer acerca de hombres actuales.<sup>222</sup>

### 5.3. Ramiro de Maeztu.

Menos inquisitoriales son las líneas que le escribe a **Maeztu**. Transcribe algunos textos dedicados a España, donde habla de ella como problema concluyendo que el problema de España era el no preguntar. No es lo que piensa Ramón que de él dice:

Es un político inglés sin arte política y sin nacionalidad inglesa. Es el fantasma incongruente y de vaga divagación. No posee una concreta observación de la inteligencia ni de la realidad, y durante varios años pareció que hacía el mismo artículo en *La Correspondencia* (pág. 133).

De su estilo, se ríe:

Maeztu, que perdido por la paradoja, que tiene montañas y puntos de vista pintorescos, ha caído en el paisaje más lóbrego de la paradoja. Tan

<sup>221</sup> Pío Baroja, *El tablado de Arlequín*, en *O.C., XIII, Ensayos, I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, pág. 198-199.

<sup>222</sup> Pío Baroja, “Prólogo”, en *Siluetas románticas* (1934), *O.C., XIV. Ensayos, II*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, pág. 693.

emparadojado como está no se da cuenta y ya bordea las paradojas más difíciles (pág. 134).

No tiene mejores palabras Cansinos-Assens cuando compara a los dos escritos:

Don Ramiro, como todos lo llaman, escribe unas crónicas agarbanzadas. [...] Ha olvidado ya su antigua diatriba contra el cocido español y brinda los medios de asegurarlo con el progreso económico. [...] Al contrario de *Azorín*, jamás habla en primera persona, sino como el *cronista*... [...] Por lo demás, ha seguido la misma evolución hacia el capital que ese otro hombre del 98, Azorín...

El único de ellos que no nos ha defraudado todavía es don Pío, pse a ser un burgués nato.<sup>223</sup>

#### 5.4. Silverio Lanza.

La silueta de **Silverio Lanza** resulta algo más extensa por la importancia que tenía para Ramón ya que les unía una gran amistad. Intento de rescate de un escritor casi olvidado por sus contemporáneos. Aunque siempre estuvo cerca de él lo considera un “huérfano” de los suyos. Considerado como “paradójico progresivo” (pág. 131); sus intervenciones en las tertulias no dejaba indiferente a nadie: “Era el Baudelaire que contaba en las tertulias cosas atroces de sus mismos parientes” (pág. 132). Se fija en la sensatez: “La sensatez de Azorín es digna de su superhombría. Sonríe a lo tonto y a lo ladino y no inventa ningún nuevo fanatismo” (pág. 134). Lo aprecia desde la juventud:

Cuando yo no había cumplido veinte años, ya me afanaba por restituir a Silverio Lanza el culto merecido. Lanza fue el primer inventor fantástico, el que primero inquieta la literatura con un deseo de invención y por eso los inventores que hay en las obras de Baroja proceden del gran Silverio Lanza. [...] Es el único que sugiere una nueva posibilidad, un juicio irónico y crudo de la vida, algo que nunca hubo en Galdós (pág. 135).

Para Gómez de la Serna, Silverio Lanza “es para esos jóvenes que despuntan sobre todo Azorín, Baroja, el ejemplario” (pág. 135). Porque fue “maestro” para Azorín es por lo que considera imprescindible incluirlo, sin despreciar la amistad. Destacará el año 1883 por la publicación del primer libro, *El año triste*:

Solitario, independiente, avergonzado, pasó su vida dialogando como los ventrílocuos. Aquí el ideal es ser un perfecto y tranquilo ventrílocuo, que gracias a esa estratagema consiga esa vida de relación que es imposible (pág. 138).

<sup>223</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 375.

El físico lo “retrata” rasgo por rasgo, al estilo clásico, exaltándolo. Tienen especial interés las líneas que dedica a su mirada y orejas:

Es inolvidable su mirada, su mirada de hombre que ve por entero al hombre, una mirada como si sus ojos fuesen tan grande como aquello a lo que mirasen. [...] Su mirada era como un salón, su mirada era como un gran espejo que no engañaba. Reproducía lo que miraba en su magnitud y en su calidad. [...] Sus orejas eran diminutas, como lo son las del que oye lo sutil, las del que oye lo que se habla en voz baja, las del que oye el silencio (pág. 140).

Escribe:

Por el bloque de su cabeza cuadrada y predominante, en lo que todo estaba resuelto de un modo cuadrado y rotundo, y por sus barbas, su pecho ancho y su estatura, que aun siendo gallarda resultaba cuadrada por influencia de su cabeza y de su pecho, parecía un ruso como Tolstoi, mejor dicho, un español como el ruso Tolstoi (pág. 140).

El nombre es un seudónimo ya que el verdadero es Juan Bautista Amorós. Ramón no nos cuenta mucho de la vida privada de este hombre que mantuvo la máxima de Epicuro “oculta tu vida” que él la traduce como “vivir desconocido entre las gentes”.<sup>224</sup> De su infancia sólo se conoce la muerte temprana del padre. De su vida posterior sabemos por un libro de recuerdos de su vida de marino.

Ramón describe una cadena y una alianza que le sirven para jugar con las metáforas, las comparaciones y las imágenes:

Una cadena de oro, de eslabones como hechos por un orfebre japonés, cadena sutil rematada por una muletilla, la cadena de áncora, la que parece que ancla al hombre como a un barco. Parece que amarrándole a su vida a su destino y a la tierra (pág. 141).

Azorín fue buen amigo de Silverio Lanza:

Azorín fue su mejor amigo, porque Azorín es el de la equidad suprema como situado en la mayor altura del país. Azorín todo lo abarca, y por eso es el que tiene la mejor idea crítica y comparativa de todos los hombres del país.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Luis S. Granjel, *Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho*, ob. cit., pág. 14.

<sup>225</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Silverio Lanza, Páginas escogidas inéditas”, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 933.

Estuvo unido a Getafe y, como Ramón, fue admirador del Rastro: ceniceros, timbres, gafas... los recuerda para evocar sentimientos y sensaciones. También como le sucedió a Gómez de la Serna, tuvo que leer conferencias. Se recuerda una en especial: la leída en el Ateneo sobre el caciquismo.

En un "Prólogo" (1917) que escribió Ramón a *Páginas escogidas inéditas* cuenta un encuentro de Lanza con Azorín:

Aquella conferencia que dio en el Ateneo sobre el caciquismo no se me olvidará. El bueno y nunca bastante admirado Azorín le había llevado a aquel acto, ¡pero en qué día! Una lluvia torrencial caía sobre la techumbre y resonaba en todo el salón. No fue casi nadie por eso. Azorín, cubriéndose con su paraguas rojo desteñido no faltó.<sup>226</sup>

Ramón encuentra cierta unión en estos dos escritores:

Por su actitud y más que por sus declaraciones y a veces también por ellas, resulta que Silverio Lanza en este último momento de querer con un solo golpe de vista total fijar su sitio en el paisaje de España, aparece con Azorín y con Larra, aposentado como en una residencia real, como en la suprema residencia, en esa iglesita que se destaca sobre el seno de los ángeles y que es la cumbre central de España, su presidencia y su pináculo.<sup>227</sup>

La imagen, la metáfora, el símil que más utiliza para caracterizarlo está relacionado con la mar: barco, cadenas, eslabones naufragio, cubierta, lluvia... en relación con el tema de la muerte que tanto les interesó. Encontramos textos donde Silverio Lanza se mata a sí mismo. A Gutiérrez Solana también le gustaba la muerte. A Gómez de la Serna, como ya hemos dicho, le interesó desde siempre:

Una manía de Silverio Lanza era la de morir, la de matarse en todas las novelas. Se vio morir muchas veces. Se asistió a sí mismo en la muerte, tranquilo e irónico, para volver a resucitar en la obra futura. En una de esas obras presenta su lápida (pág. 153).

Le gustaba morir para luego volver a resucitar:

Parecía que tenía un gran interés en que muriese Lanza para entrase en la inmortalidad y la comprensión de su obra fuese más profunda. Con la melancolía de "haber muerto" proseguía su trabajo y resucitaba cada día (pág. 154).

---

<sup>226</sup> Ídem., pág. 923.

<sup>227</sup> Ídem., pág. 958-959.

En algunas ocasiones, Ramón mata a los personajes en las novelas, a veces, son falsas muertes porque él mismo los resucita como en *La viuda blanca y negra*. Sabemos de su afición a coleccionar objetos y cachivaches que acumulaba en su despacho. Uno de estos objetos era una lápida con la que convivió una larga época. En *El Rastro* escribirá un capítulo a “Cosas de cementerio”, pero también a la relación de Lanza con las mujeres, ya que en sus vidas tuvieron especial interés:

El sentimiento de las mujeres en Silverio Lanza es una cosa revuelta. [...] Silverio Lanza es un hombre que llama de usted a una prostituta. [...] Pasan por sus obras esas mujeres hermosas, blancas, altas, que son la pasión imperecedera de un hombre (pág. 157).

Su rebeldía le proviene de su humorismo peculiar. Quevedo, Tolstoi, Bartrina son evocados por él como personas que se le parecen. Lanza fue para Ramón un amigo, un compañero durante los años que convivieron. La muerte, el humor, los contrastes, las ideas... son rasgos que les unieron en una época donde lo original y lo nuevo todavía se encontraba huérfano. Relata la muerte de Silverio Lanza utilizando la imagen del mar:

El 1 de abril de 1912 le hizo la última visita [...] El 30 de abril de 1912 [...] Silverio Lanza estaba preparado. Eso hizo más dulce su muerte. Hasta su cama estaba dispuesta para bien morir, una amplia cama de matrimonio, amplísima, amontonada de colchones, una de las más altas camas sobre el nivel del mar de los sueños que he visto (pág. 162).

Para Luis S. Granjel, los que mejor han sabido interpretar la personalidad de este escritor han sido Azorín y Ramón Gómez de la Serna.<sup>228</sup> Circunstancia crucial para situarlo en el panorama literario del momento, pues el libro que supuestamente narra su pasado, *Desde la quilla hasta el tope*, silencia muchos episodios y, los que narra, están prácticamente carentes de realidad por lo que no podemos formar una imagen clara de su persona.<sup>229</sup>

Este largo paréntesis en la biografía de Azorín se presenta como nexo de unión de la larga lista de personas que, por aquellos años, anduvieron unidas. Lanza aparecería aquí como el eslabón de la cadena de oro. Ramón quiere retratar a Azorín pero a la vez nos presenta una serie de nombres afines o no tan afines y que considera interesante incluirlas. En realidad, quiere presentar una autobiografía “encubierta” o, si se prefiere,

---

<sup>228</sup> Ídem., pág. 41.

<sup>229</sup> Ídem., pág. 13.

una historia de la cultura de las primeras décadas del siglo XX pero en un determinado “espacio”: Pombo y las continuas entradas y salidas de visitantes. Hoy en día encontramos en el Museo de Arte Moderno de Madrid un testimonio vivo de cómo debían de ser aquellas reuniones los sábados por la noche: el cuadro pintado por José Gutiérrez Solana (1920) recoge las imágenes de

Mauricio Bacarisse, el venezolano Pedro Emilio Coll (fundador en su país de la importante revista postmodernista *El Cojo Ilustrado*), Tomás Borrás, José Bergamín, el dibujante Bartolozzi, el crítico de arte Manuel Abril y, por descontado, Ramón y el autor del cuadro, Solana.<sup>230</sup>

Siente la necesidad de justificar las pocas páginas que le dedica a Lanza aunque, no hace falta:

El precursor de Azorín y de todos ellos bien merecía este largo capítulo. Además, solo yo podía hacerlo porque fui el único que él trató con veneradora asiduidad (pág. 164).

##### 5.5. Ganivet, el excéntrico del grupo.

**Ganivet**, otra de las figuras a la que le dedica unas líneas al “excéntrico del grupo” (pág. 167). Para Gómez de la Serna, será el que “arrojará luz sobre el sentido escabroso y perdido de la psicología de aquella juventud” (pág. 168).

De su vida familiar sólo destaca la muerte de su hija por lo traumático que fue para él:

Ganivet carece de la visión serena, sencilla, equidistante, feliz. Siempre se coloca en un punto de vista impar, sospechoso, receloso, vidrioso. No tiene eso que hemos tenido, y que es lo más bonito de la carrera de las letras, la emoción de vocación, la predisposición sentimental, el fervor que no huye del medio literario por mezquino que parezca (pág. 172).

No ve en Ganivet emoción alguna en su escritura ni mucho menos interés:

Le falta a Ganivet el romanticismo elemental y también el ideal modesto pero entrañable, del literato. No tuvo la alegría de su obra ni la bagatelística que es siempre la literatura. Él pensaba en una literatura trascendental. [...] Ganivet escribe por llevar la contra o por ser otras cosas que no ha podido ser o por crear una patria excesiva (pág. 172).

Le recrimina la rigidez de su obra y la compara con la magistratura:

---

<sup>230</sup> José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Un ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 296.

Su obra literaria, hecha además desde el apostolado literario y como con toga de magistrado, resulta rígida, de un gran paleta enfático, de una especie de notario terrible. Le falta a su obra literaria la sencilla, ligera y espontánea inspiración de esa gran bohemia espiritual que es la literatura (pág. 174).

No extraña que Ramón, por lo que le caracteriza, advierta que lo más interesante de Ganivet “es lo que tiene él mismo de personaje novelesco de la novela de la vida” (pág. 174). El que se suicidase le hace reflexionar:

El que es un suicida parece que en vez de hacer un viaje de ida a la muerte lo que ha hecho es un viaje de ida y vuelta, es decir, que antes de irse ya había estado, ya sabía algo, y se busca en su obra ese sentido aclaratorio del gran enigma (pág. 175).

### 5.6. Picasso.

Vuelve a insistir en la importancia del año 98 y lo largo que resulta para España. Se espera el nuevo siglo con entusiasmo. Azorín funda la revista *Juventud* con ganas de renovar el panorama literario, de dejar atrás lo que hay que olvidar. Quiere mirar hacia delante. El director artístico de esta revista es **Picasso** que retrata cómo

Joven peliculero de la pintura y dibuja sobre las piedras litográficas todos los dibujos del número y hasta la cabeza esbozada, con la inquietud de una mujer con uno de aquellos sombreros en forma de paleta empinada y que siendo la que no leía nada aparecía leyendo la revista (pág. 179).

Escribe artículos en *Juventud* pero también en *El Globo*. Comenta sucesos políticos y literarios pero donde verdaderamente se encuentra el “momento álgido” es en las novelas, *La voluntad*, *Antonio Azorín*, “la novela en que el espejo le reproduce entero y verdadero” (pág. 198). Para Ramón, es la mejor de sus novelas:

Porque tiene ese tipo autobiográfico en que tan bien se ve pasar la clepsidra de la sangre vital. [...] Ese aire novelesco que toma la propia vida del escritor es de una originalidad pasmosa en ese momento, y cierra el paréntesis abierto en la novela psicológica (pág. 199).

En la época de *Juventud*:

Picasso va con Azorín, Baroja, Palomero y los innominados caballeros que se perdieron en busca de las tabernas de moda. [...] En la revista que dirige artísticamente, se publican trabajos de Nesi, de Baroja, de Azorín y de Maeztu. Todos fueron retratados quizá por Picasso en aquella redacción llena



de luminosos cinturones eléctricos; pero casi todos debieron de perder después los apuntes del precursor.<sup>231</sup>

Sabemos del retrato que le realizó Juan Echevarría a Azorín:

Logró el retrato máximo de aquel escritor de alma seria y atónita [...] aparecen en sus retratos unas huellas que están en relación con sus escrituras –como el dibujo de la letra queda en el secante–, una intensidad que iluminará sus figuras a lo largo de la posteridad. [...] La mudez de Azorín fue recogida por Echevarría con paleta de tempestad, dejando al gran escritor siluetado sobre el afeñuscamiento de Castilla en el horizonte. El pasmado Azorín, cuyo profundor se les ha escapado a muchos pintores, consigue en Echevarría su extática longititud, su largura del mirar que alcanza siglos y sobrevuela panoramas.<sup>232</sup>

A partir del año 1908, en el que se casa, comenzará a sucederle los mejores acontecimientos de su vida. Año que también tiene cierta trascendencia para Ramón ya que, se podría decir, es el año en que “oficialmente” publica su primer libro.

La importancia en Azorín se constata en intervención en la vida política, si bien, esta actividad la abandonará desengañado: “como diputado pocas veces interviene en las discusiones ni se exalta” (pág. 223). Tiene el placer de entrevistarle en 1916 y aprovecha esta biografía para transcribir lo que escribió entonces. Artísticamente le une las discusiones que provocan en el entorno cultural el estreno de sus obras teatrales. Para conocer las opiniones de aquellos días, Ramón transcribe algunos textos sobre crítica.

En los primeros años del siglo XX, con especial interés, los años que preceden a la primera guerra mundial, acelera –en opinión de Miguel Ángel Lozano Marco–, el “topos” simbolista:

Azorín es, de entre los escritores españoles, el que de manera más decidida reelabora el “topos” simbolista de la ciudad muerta en numerosos pasajes. En un libro de 1909, *España*, donde aspira a expresar literariamente el “alma” del país evocando lugares, personajes y libros.<sup>233</sup>

<sup>231</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Pablo Picasso”, en *O. C.*, XVII, ob. cit., pág. 844.

<sup>232</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Juan Echevarría”, en *O. C.*, XVII, ob. cit., pág. 911.

<sup>233</sup> Miguel Ángel Lozano Marco, *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, pág. 25.

No se olvida Miguel Ángel Lozano Marco de advertir que Azorín señaló al definir la “generación del 98” como uno de los rasgos característicos “su interés por los viejos pueblos”.<sup>234</sup>

Pero, será en *Automoribundia* cuando recuerde el día del estreno de *Los medios seres* (1928). Se lo encontró por la calle:

Al doblar hacia la calle de Arlaban una de aquellas noches en que entraba a cumplir mi misión de defensor de mi obra en el Alcázar, me encontré con Azorín, que me dijo: “No desconfíe ni se retraiga... Así se hace teatro”.

Le agradecí mucho al maestro sus palabras animosas, pero no le quise decir que yo no iba a estrenar más obras mías, y que me iba a volver a mi despacho para no salir más de él.<sup>235</sup>

Del estreno de esta obra –la fecha en 1929– también lo recuerda Cansinos-Assens en sus memorias:

El teatro atrae a nuestros escritores famosos en otros géneros literarios.

Ramón estrena en el Alcázar *Los medios seres* con medio éxito. Azorín estrena *Brandy, mucho brandy, Old Spain* y otras obras que pretenden implantar un teatro nuevo, y provocan estupefacción en la crítica y rechifla en el público.

Pero con su tenacidad característica insiste y en colaboración con Muñoz Seca, ese discípulo de García Álvarez y Arniches, logra un medio éxito con *El Clamor*, una sátira del periodismo.<sup>236</sup>

Alberti también recuerda este momento de la biografía de Azorín:

Al teatro iba poco. El cine era lo que me apasionaba. Nuestra escena, invadida aún en aquel tiempo por Benavente, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca..., nada podía darme. Retengo sólo en la memoria los estrenos de *Sinrazón*, de Sánchez Mejías, *Tic-tac*, de Claudio de la Torre, *Brandy, mucho brandy*, de Azorín, y *Los medios seres* de Gómez de la Serna, la más audaz de todas estas obras, con sorpresas geniales, pero, según entonces me pareció, demasiado extensa y no muy bien pergeñada teatralmente.<sup>237</sup>

No es la única vez que Ramón comenta algún aspecto del teatro de Azorín:

El teatro español está lleno de bufones, y hasta hay un bufón contemporáneo en una obra de Azorín que solo se puede leer en las bibliotecas

---

<sup>234</sup> Ídem., pág. 23.

<sup>235</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 601.

<sup>236</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, III*, ob. cit., págs. 312-313.

<sup>237</sup> Rafael Alberti, *La arboleda perdida, I*, ob. cit., pág. 320.

nacionales, porque no se repitió su edición desde aquella época de juventud en que Azorín la escribió: bufón de amor, bufón por amor, que vive sus bufonerías para poder vivir disfrazado en el palacio de la dama de sus amores.<sup>238</sup>

Los dos compartían la afición de recorrer las salas del Museo del Prado y contemplar –entre otras– las obras maestras de Velázquez. De las que más admiraba Ramón, *Las meninas*:

He estado a la par de Azorín, algún día, en la sala misteriosa y trascortinada, y he visto más nítida que nunca la lágrima del maestro, que ha intentado en literatura lo que está conseguido en ese cuadro: las presencias reunidas y amalgamadas, en hipótesis ideal, del espacio y del tiempo.<sup>239</sup>

Desde que fundara la tertulia de Pombo, Azorín estuvo junto a él. En 1927 realiza un banquete en su honor. Para relatar lo ocurrido aquella noche, transcribe un artículo publicado en *ABC* que describía los acontecimientos. Por no querer perder detalle prefiere transcribir el artículo a explicarlo él mismo. El último banquete en su honor lo celebran el 26 de junio de 1930. Se reencuentra con él en 1931 cuando va a cerrar el índice de esta biografía:

Es grato cerrar una biografía no en muerte ni en decadencia, sino en espera con redoblada avidez, encontrando la dignidad del biografiado sobre las triquiñuelas y rastrerías del presente (pág. 280).

Relata Alberti cómo Azorín se implicó con la República y en contra de la dictadura de Primo de Rivera:

Poesía subversiva, de conmoción individual, pero que ya anunciaba turbiamente mi futuro camino. Esta extensa elegía no sé cómo fue a dar a manos de Azorín, quien –cosa fantástica– una buena mañana se descolgó en *ABC* –el diario más monárquico de todos– con un desmesurado elogio de ella, señalando por vez primera y con un don profético, hoy escalofriante a la distancia, el sendero que ya con toda claridad elegiría dos años después. Dice Azorín en su artículo del 16 de enero de 1930. [...] Asombroso, y sobre todo en Azorín. Y más en aquellos tremendos días de derrumbe inminente, porque una noche de ese mismo enero, del café La Granja el Henar saldría formando un grupo, casi todo él de intelectuales, que, calle Alcalá arriba, intentará arribar a la casa del rey. Al llegar a la Puerta del Sol, ese pequeño grupo ya se

---

<sup>238</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Don Diego de Velázquez”, en *O.C.*, *XVIII*, ob. cit., pág. 578.

<sup>239</sup> Ídem., pág. 586.

habrá convertido en una gran manifestación que, a los gritos de “¡Muera Primo de Rivera!, ¡abajo la Dictadura!”.<sup>240</sup>

La opinión que tuvo de Azorín cambia en los epílogos posteriores de 1942 y 1954. El “Ex Libris” fechado en 1954 es el último añadido que realiza a la biografía y se advierte en Ramón una gran desilusión y desesperanza que, le ha llegado por el transcurrir de los tiempos. Lo que más lamenta de él es que siendo como fue un gran renovador, un modelo en su juventud y madurez, ahora, ya en la vejez, se haya estancado y no luche por lo nuevo:

Quando en 1949 volvía a España, no fui a visitarle. [...] Por esta persistente candidez y por otras cosas que voy a contar he sentido a última hora, después de cincuenta años de observarle, una rara desilusión. Parece como si el significativo escritor se hubiese dormido en la suerte, ensañando lo ingenuo de la vida y la ranciedad de los clásicos.

En esta última perspectiva de dieciocho años de América, he tenido de pronto la última revelación del maestro.

Él que fue una gran ilusión literaria, he visto de pronto que fue un “parsimonioso” que sigue dando vueltas y vueltas, sacando agua de la noria clásica (pág. 326).

Con las sucesivas ampliaciones que realiza de la biografía advertimos cómo va evolucionando la mirada trágica de Ramón, la soledad, el ser incomprendido que no termina de encontrar su lugar. Los años de la guerra fueron bochornosos:

Y en ese correr y sucederse el tiempo, surge la gran sorpresa: la revolución española del año 36.

Azorín puede desplazarse a Francia. [...] No sale de su asombro el pequeño filósofo y se resigna a vivir meses y meses –serán años– en el París de los emigrados políticos (pág. 290).

Será en París donde escribirá sobre los emigrados, las tragedias individuales y será más español que nunca:

Azorín ve en París los mártires de España, los monjes escondidos. [...] Yo tengo que confesar que es el único escritor que comprendo después de todo lo sucedido, el único que reanuda lo impepinable, lo huérfano. [...] Días tristes pero profundos los de Azorín en París (pág. 291).

En 1942, después de sus avatares por París, se vuelve a establecer en Madrid. Ramón le escribe y le contesta Azorín pero, ve en él una obsesión, el tiempo:

---

<sup>240</sup> Rafael Alberti, *La arboleda perdida, I*, ob. cit., págs. 334-335.

El reloj de arena para Azorín es el emblema del tiempo, su obsesión del tiempo. [...] Cualquier tiempo pasado fue mejor por una sencilla razón de número, porque según pasa el tiempo se puebla la vida de más gente, aumentan los habitantes del globo y eso es la homofagia con todas sus asechanzas, polémicas y preámbulos (pág. 297).

Lo que más teme del tiempo es el perderlo, el morir:

Azorín quisiera ser el Edipo del tiempo, y aunque se presenta sereno, lo que teme sobre todo el tiempo es la muerte. A veces se le escapa su secreto (pág. 297).

Se sabe que Azorín huyó de Madrid en octubre de 1936 con destino París por miedo a los bombarderos. En tierras francesas coincidirá con Gregorio Marañón, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Baroja, entre otros intelectuales. El exilio de Azorín más que por razones políticas fue por psicológicas ya que había visto ejecutar a su cuñado Ciges Aparicio, a Maeztu y a Muñoz Seca. No tardará en regresar a Madrid. A partir de su vuelta, Azorín vivirá en retraimiento, ensimismado, apartado del mundo real. Se dedica a escribir memorias y a contemplar su personalidad íntima. Es quizá esta faceta de su obra literaria la que puede ayudar en esclarecer su postura frente a la realidad española y las experiencias personales dan luz a la interpretación sus últimos textos y su cambio de postura ideológica. Y es que, como muchos de los que volvieron, la situación en la que vivió Azorín en los primeros años de posguerra fue muy dificultosa.

Explicaría en gran medida que las colaboraciones de Azorín con el aparato propagandístico entre los 1941 y 1946 supuso un gran cambio en su pensamiento político. Es creíble la opinión de Inman Fox y de otros críticos que ven una clara relación entre su cambio de posición ideológica y su crisis de conciencia que le fue incómoda y que le llevó definitivamente a retirarse de la vida.<sup>241</sup>

En 1948 amplía la biografía con otro epílogo:

Desde 1942, que añadí a esta biografía el último epílogo, han pasado seis años más sobre los doce que habían pasado desde que se publicó por primera vez el libro.

Azorín es cada vez más él mismo no obstante lo que acabo de decir, porque hay una línea ideal literario que le hace él mismo, con esa lucidez en que se enciende el hombre y sus paisajes (pág. 303).

---

<sup>241</sup> E. Inman Fox, "Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad", *Ínsula*, 556, abril, 1993, págs. 1-2.

Ser cada vez más él mismo también se puede decir de Ramón por aquellos años. Lo mismo sucede con las siguientes palabras que le dedica:

Yo, debido a esa vocación, he pintado un retrato de Azorín que por como he seguido de cerca el modelo [...] sé que es el retrato de más parecido que se ha hecho Azorín.

Azorín fue ese hombre anecdótico, buen escritor, blando, contemporáneo, fantasma vestido de negro, hecho de concentrada vida literaria y de bohemia al mismo tiempo.

Yo sé cómo daba los pasos al andar, porque le seguía, yo le he seguido durante cuarenta años (pág. 304).

Se identifica tanto con él que, muchas de las palabras que le dirige parecen dirigidas a él mismo. Ha sido tanta la amistad que les unió que se siente incapaz de mentir por lo que cree oportuno contar las desavenencias, que tuvieron a lo largo de los años que convivieron:

Una figura como la suya no puede entrar con hipocresías o disimulos –en complicidad con su biógrafo– en la gloria que le corresponde. [...] He sido detective de Azorín, y por eso sé tantas cosas de él. [...] Por ese detectivismo secreto, yo puedo contar cosas que no conté nunca, y entre ellas un largo episodio que me desconcertó mucho y que prueba ese contraste entre su voluntad y su destino (págs. 307-308).

No comprende porqué Azorín no ha querido buscar nuevos horizontes:

Cuando el escritor de confianzas entrañables, dado a la especulación del espíritu suele aprovechar sus últimos años para llegar más allá en la revelación y todos los viejos de la historia literaria vivieron hasta los últimos instantes de su vida persiguiendo el gran pensamiento, Azorín se planta (pág. 326).

José Camón Aznar le dedica unas cariñosas palabras:

Más de cincuenta años de devoción al maestro. Siguiéndole día y noche, recordando todos sus artículos, leyendo todo lo que sobre él se escribe. Percibiendo todos los latidos de su intimidad, de su pensamiento, de sus actividades literarias y políticas. Retratándolo con acuidad, viendo desde el prólogo “su figura de visitador de cementerios”. Gracias a él, nuestro tiempo ha sido hallado contrastándolo con el pasado y encontrando los nuevos quilates. [...] Se ha producido con su llegada una de las transformaciones más radicales en la literatura español.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pág.456.

Camón Aznar lamenta pero justifica el giro que ha dado Ramón a la biografía de Azorín:

Es lástima que la biografía de Ramón atienda más a los incidentes de la vida de Azorín que al sentido íntimo y trascendental de su labor literaria. Quizá la misma devoción al maestro le ha hecho seguir su ruta con fidelidad casi filial, viendo en su vida el mejor ejemplario y hasta la excreción límpida de su actividad creadora.<sup>243</sup>

Comenta Camón Aznar los juicios críticos de Ramón cuando habla de la Generación del 98:

Es en los comentarios al año 1897 y al 1898 cuando Ramón nos da su visión por la generación del 98. [...] Dedicó capítulos esenciales a Baroja, a Ganivet y a Silverio Lanza. Es este escritor una de sus más fervorosas admiraciones. Según Ramón, fue uno de los que más influyeron en la formación del espíritu del 98. [...] Su análisis de Baroja es fiero y con gotas de rencor. [...] Tampoco son muy halagüeños los comentarios a Ganivet.<sup>244</sup>

## **6. Conclusión.**

Sin duda alguna, Ramón quería resaltar a Azorín como uno de los escritores que más influyó en las generaciones posteriores. Esta idea también la sostuvo “Pepín” Bello que, conocedor como era de la vida literaria española, no dudó en afirmar –en una entrevista realizada en 2006 cuando contaba con 103 años– la gran importancia del escritor:

*¿También era complicado Azorín?*

Azorín era la sosería sobre los pies. Aunque como escritor valía mucho, y no digamos como crítico literario. Yo soy muy azoriano, me gusta muchísimo. Creo que es el escritor prosista que más ha influido en las nuevas generaciones de escritores de España.

*¿Más que Pío Baroja?*

Más, mucho más. ¡Mucho más! Los escritores de prosa en España tienen un antes y un después con Azorín. Creo que es un personaje crucial en la evolución de nuestra literatura. Siempre utiliza la frase corta, y esa precisión tan acertada, que acaba creando una especie de antiliteratura. Tiene un algo que está ahí y que ha influenciado mucho a nuestros modernos.

*¿También conoció usted a Azorín?*

Sí, aunque no demasiado. Me lo encontraba de vez en cuando por Madrid, y nos saludábamos, pero nunca pasamos del trato cordial. Era un hombre muchísimo mayor que yo. Fue el último de la Generación del 98 en

---

<sup>243</sup> Ídem., págs. 456-457.

<sup>244</sup> Ídem., pág. 457.

morir, con la edad de noventa y cuatro años. O traté poco. Personalmente era más bien un hombre poco interesante.<sup>245</sup>

Lo que más le indignó a Ramón es que Azorín –considerado uno de sus maestros– abandonara la escritura, dejándole huérfano. Para él, el artista no se retira, sólo después de muerto ya que, literatura y vida caminan en paralelo. Para Ramón, abandonar la escritura era morir en vida. La deserción de Azorín no se la pudo perdonar.

---

<sup>245</sup> David Castillo y Marc Sardá, *Conversaciones con José “Pepín” Bello*, Barcelona, Anagrama, 2007, págs. 121-122.





## 2.3. LAS BIOGRAFÍAS.

### **2.3.1. Goya y Ramón del Valle-Inclán.**

Antes de analizar estas dos biografías por separado, considero oportuno poner algunos aspectos en común: ambos encontraron en la caricatura la mejor manera de expresión y denuncia. Goya a través de sus series de aguafuertes: *Disparates*, *Caprichos*; y Valle con el teatro esperpéntico: *Luces de Bohemia*. La crítica ha estudiado el posible paralelismo.<sup>1</sup> Valle-Inclán dijo en su día que el esperpento lo había inventado Goya; España era una deformación grotesca, y solo mediante una técnica artística deformada podían expresar el sentido trágico de la vida. La caricatura será el medio utilizado (pictórico y literario) para enseñar el interior del ser humano.

*Luces de Bohemia* es una obra de fuerte protesta social y política. Si bien, Valle consideró a Goya como el inventor del esperpento, en realidad, lo encontramos en el Bosco (*El jardín de las delicias*), y Quevedo (*Sueños*). Más tarde, Goya se inspirará en sus predecesores para transmitir su arte a las generaciones posteriores (Larra, Valle-Inclán, Gutiérrez-Solana...).

Goya y Valle-Inclán se propusieron la compleja y difícil labor de criticar y satirizar la sociedad española de sus épocas respectivas, utilizando la caricatura y lo grotesco. Criticaron la moral ya que buscaban la renovación y cambio político-social de España, defendieron la libertad y el progreso: querían una España moderna y más libre. Con sus obras denunciaron la ignorancia y las supersticiones que sólo llevaban “atraso social”.

En la biografía a Goya, Gómez de la Serna añade un epílogo “Goya y Baudelaire”, pero también lo podía haber incluido en la de Valle-Inclán, ya que influye en la configuración del esperpento y, especialmente, en *La lámpara maravillosa*. La caricatura fue para Baudelaire como para Goya y Valle, un vehículo de expresión de la realidad deformada, convirtiéndose en la representación ideal de lo que ya existía:

Era un medio de desdoblamiento del “yo” capacitado para juzgar –cual si poseyese conciencia superior a esa otra íntima faceta suya que requería ser castigada–; era la confrontación de las identidades que acompañan a un mismo ser: es decir, existía un “yo” que deseaba en un momento escindirse y

---

<sup>1</sup> Luis Lorenzo Rivero, *Goya y el esperpento de Valle-Inclán*, A Coruña, Ediciones de Castro, 1998; Jesús Rubio Jiménez, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de “Luces de Bohemia”*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.

que al hacerlo confeccionaba otro ser deformado, otra manifestación de su “yo”, de sí mismo.<sup>2</sup>

Repasando en la obra de Valle-Inclán encontramos a Baudelaire, fuente del arte valleinclaniano como lo fue Goya. A su vez, el pintor se convierte en fuente para Valle-Inclán y Baudelaire. El triángulo de influencias es mucho más extenso, pero en estas biografías no lo trataré extensamente.

Al final incluye “Goya y Baudelaire”. No extraña que se pongan en relación ambas figuras tan apreciadas por Ramón. Baudelaire en *Lo cómico y la caricatura* admira a Goya como un gran caricaturista, especialmente por los *Caprichos*:

*Los Caprichos* son una obra maravillosa, no solamente por la originalidad de los conceptos, también por la ejecución. Imagino ante los *Caprichos* a un hombre, un curioso, un aficionado, que no tiene la menor idea de los hechos históricos a los que varias de esas planchas hacen alusión, un simple espíritu de artista que no sabe ni quién es Godoy. [...] Goya es siempre un gran artista, a menudo tremendo. Aúna a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, o al menos que ha sido mucho más buscado en los tiempos modernos, el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, los espantos de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañadamente animalizadas por las circunstancias.<sup>3</sup>

A Goya le influyó el llamado “teatro de figurón” o de “sombras chinescas”. Son abundantes las semejanzas entre su obra y este teatro cuya pujanza se dio más en las ciudades, pues eran los habitantes de las ciudades y, en especial, las clases más altas, las que buscaban divertirse. Jovellanos intentó por todos los medios prohibir estas diversiones, pero no lo consiguió. El teatro de sombras chinescas estaba en manos francesas e inglesas, sin embargo, el idioma no era ningún problema: la comunicación en escena se producía a través de canciones, danzas, pantomimas, juegos acrobáticos y de las propias representaciones de sombras chinescas. En los descansos se cantaba, bailaba, se realizaban números acrobáticos, la cuerda floja, etc., concluyendo la representación con fuegos artificiales.<sup>4</sup> Son numerosas las obras en las que se perciben

---

<sup>2</sup> Luis T. González del Valle, *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum, 2002, pág. 206.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001, pág. 183.

<sup>4</sup> Juan Miguel Serrera, “Goya, los caprichos y el teatro de sombras chinescas”, en M<sup>a</sup> del Carmen Lacarra (coor.), *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1997, págs. 171-197.

conexiones con este tipo de teatro, si bien, donde mejor se aprecian las semejanzas tal vez sea en los *Caprichos*. En este contexto ubicaremos al espejo y su analogía con las sombras. El espejo:

En cuanto análogo de la poesía, adolece del conspicuo defecto de que sus imágenes son huidizas. Antes de la invención de la fotografía, la producción de un pintor era la más válida muestra de algo que capta y retiene un parecido. Un cuadro, por consiguiente, aunque también obra de arte, era un útil añadido al espejo para esclarecer la calidad menos obviamente mimética de un arte como la poesía, que refleja el mundo visible indirectamente por el significado de sus palabras. [...] El recurrir a la pintura corroboraba el concepto según el cual la poesía es un reflejo de objetos y acontecimientos.<sup>5</sup>

Ramón admiraba a Goya, también a Valle-Inclán y casi desde sus inicios literarios escribe de ambos, sin embargo, la biografía definitiva de Valle-Inclán data de 1944.<sup>6</sup>

Habiendo visto alguno de los rasgos comunes, repasaré cómo los trata en las biografías: se fijará en las obras ya que ambos son “artistas innovadores”; también prestará atención a rasgos peculiares de su fisonomía con intención de ayudar a la comprensión de las inquietudes artísticas. Ramón como Gutiérrez Solana o Valle-Inclán, siempre tuvo presente a Goya.

Con respecto a la biografía de **Goya**, inició tempranamente la publicación de textos sobre el pintor. El primero fue publicado en *Pombo* (1918), aunque no se descartan alusiones en artículos anteriores a esta fecha. Encontramos el artículo “Centenario, juerga y aquelarre” (*El Sol*, 1927). Un mes más tarde, en *Revista de Occidente*, “El gran español Goya” (mayo, 1927). En abril de 1928 publicará “En el Centenario. Concepto de Goya”. En la misma fecha en *El Sol*, “El liberal espíritu de Goya”. Por ese tiempo escribe dos nuevos artículos en el periódico *Nuevo Mundo* centrados en el arte de Goya: “La verbena goyesca” (junio de 1927) y “Volaverunt” (abril, 1928). La primera edición de *Goya* es de 1928 en La Nave. Esta abundancia de textos se debe a que el año 1928 se celebró el centenario del fallecimiento, de ahí el

---

<sup>5</sup> M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1992, págs. 54-55.

<sup>6</sup> Además fue él mismo quien eligió a Ramón para escribir la biografía definitiva: “Lo que más me ha decidido a completar la biografía de Valle es el haber sabido por mi buen amigo Arturo Cuadrado –que fue uno de los pocos que recibió en Santiago las últimas palabras del gran hombre en su lecho de muerte– que él me señaló como su biógrafo deseado, eligiéndome quizá porque al volver los ojos agónicos al mundo, se dio cuenta de cómo yo le había admirado y respetado siempre”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XIX, Biografías de escritores. Don Ramón del Valle-Inclán*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 465.

ensalzamiento de su figura.<sup>7</sup> Época en la que abundaron las conferencias y los actos conmemorativos.

En 1940 se vuelve a editar en Santiago de Chile en la Editorial Ercilla. Con el título de *Don Francisco de Goya y Lucientes* aparecerá en la Editorial Poseidón de Buenos Aires en 1942. En Madrid, *Goya* se publicará en 1943 y 1950 en La Nave y Espasa Calpe respectivamente. Incluida en *Obras Completas* (1956) y en *Biografías Completas* (1959). Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg la inserta en el volumen *Biografías de pintores (Obras completas XVIII)*, Barcelona, 2001).

Desde las primeras líneas se aprecia el especial interés que le suscitó: considerada una de las mejores biografías “largas” de Ramón. Para redactarla se documenta transcribiendo actas notariales, partidas de nacimiento y textos diversos. La abundante correspondencia (la mayor parte la transcribe) a su amigo Zapater le servirá para conocerlo mejor. Las cartas son de una lucidez extrema, pero en ocasiones resultan incomprensibles por el lenguaje cifrado con el que jugaba Goya.<sup>8</sup> Cuando lo considera necesario, inserta en sus comentarios algún dato cronológico para verificar documentos, acontecimientos y anécdotas. Resalta la obra y su fuerte carácter que fue, en definitiva, el que le lleva a crear tan “magna obra”.

En el anteproyecto teoriza de la biografía como género usual en el conjunto de su obra:

Adiestrado en el arte de la biografía por todas las que he compuesto de las vidas más inquietas e interesantes de la literatura romántica, sé lo decisivo que es distribuir cada detalle, suprimiendo sobre todo esos datos que con su sola presencia, dotada de espeluznante inutilidad, destruyen la emoción del conjunto. Los eruditos aplastan de otra muerte a sus biografiados con esos sobrantes soporíferos y vermiformes.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> En la década de los años treinta, Gómez de la Serna pronunció una serie de conferencias entre las que se incluía la figura de Goya: “Di nuevas conferencias en Amigos del Arte bajo los auspicios de mi hada madrina, señora de Elizalde, y hablé sobre el toreo vestido de traje de luces, hablé en primera persona como Napoleón vestido de Napoleón, de Goya vestido de su época”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 645.

<sup>8</sup> En el caso de Goya y su amigo Zapater son de gran utilidad para saber lo que pensaba con respecto a temas tanto privados como públicos. Sobre este aspecto resultan de gran utilidad los prólogos de Mercedes Águeda y Xavier de Salas. Véase, Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Itsmo, 2003, págs. 7-49.

<sup>9</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XVIII. Biografías de pintores. Goya*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2001, pág. 35. Todas las páginas irán por esta edición. Justifica en este anteproyecto que, si bien sus biografías tienen un “aire” novelesco para entretener esto no influye para que lo que se cuenta sea “la verdad de lo sucedido”. Ramón pide a los lectores confianza en lo que leen.

En el mismo texto justifica y explica el porqué de la biografía:

Mi biografía de Goya se rige solo sobre los datos indubitables, pues los dudosos los someto a discusión en su página.

Del todo he querido que brotase de modo claro y concluyente, sin manierismo ninguno, la vida excepcional de aquel hombre que se destaca solitario en una época (pág. 35).

Por Goya siempre sintió admiración como recuerda en el prólogo:

Desde la fundación de Pombo tengo por contertulio a Goya, y si elegí el recóndito café, fue porque allí se podía haber sentado el atisbador genial. Claro que también senté al maestro a nuestro lado porque no había de oír nuestras invenciones y disputas, dado que era el maestro más cómodo, el maestro sordo.

Siempre he tenido por Goya sincero fervor, y no solo en la hora de sus centenarios (pág. 37).

Se reconoce merecedor de la biografía ya que

Muchas veces he recorrido los caminos de Goya, como madrileño que soy, y he sido familiar de aquel Rastro cuyas bambalinas vivas y verdaderas pintó él, encontrando en sus baúles la guardarropía de España.

Idas a la Casa de Campo de niño, visitas a la Pradera y a las verbenas, mañanas del museo mirando sus cuadros y después comprobación de ellos en las faldas de Madrid: todo iba orientado para un mayor conocimiento de Goya, que fue el que descifró el catastro madrileño (pág. 38).

También escribieron de Goya coetáneos a Ramón como, por ejemplo, Eugenio d'Ors. Para este escritor todo individuo es merecedor de una biografía, y más Goya, quien le merece especial atención.<sup>10</sup> Buscaba con la biografía “ensalzar” la vida y obra del artista, sin ir más allá. En uno de los capítulos introductorios, explica que La Junta Nacional del Centenario buscaba a un escritor que “logara *evocar* la vida y obra del pintor”<sup>11</sup>. Eugenio d'Ors siguió el patrón que le exigían<sup>12</sup> y, aunque el artista era el mismo, escribió una biografía de estilo muy diferente a Ramón:

---

<sup>10</sup> Ada Suárez a este respecto indica: “En conmemoración del segundo centenario del nacimiento de Goya, Eugenio d'Ors encuentra material para una serie de laudables estudios sobre la vida y obra de este pintor. [...] Los estudios goyescos de la producción literaria orsiana se proponen en específico sacar a luz lo arquetípico tanto en esta personalidad como en su obra”. Véase, Ada Suárez, *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 69-70.

<sup>11</sup> Ídem., pág. 70.

Acerca del centenario de Goya y sus biógrafos véase José Luis Calvo Carilla, *La vanguardia emocional. La literatura española ante la Europa de entreguerras. 1918-1936*, Pamplona, Eclipsados, 2009, págs. 179-208.

Eugenio d'Ors va más debajo de la personalidad anecdótica e histórica y se encamina a descubrir la personalidad pura, el secreto esencial de Goya. Sin embargo, no por eso faltarán en esta biografía las anécdotas y las discusiones psicológicas ya que por medio de ellas nos acercamos más a la categoría de personalidad pura.

D'Ors reconstruye la vida de Goya básicamente por etapas o epifanías.<sup>13</sup>

Ramón escribe de Eugenio d'Ors: “Él se rectifica y elige bien. Una vez habló mal de Goya, pero después hizo un bello libro sobre Goya”.<sup>14</sup> Biografías publicadas en el centenario del artista:

La gloria del centenario de Goya le ofreció a D'Ors material suficiente. [...] Del centenario del pintor salió, no sólo *El vivir de Goya*, sino más tarde *Goya y lo goyesco* a la luz de la historia de la cultura y *El arte de Goya*. Aunque algunos le tacharon de rancio catalán, de advenedizo en el círculo de Madrid y de petulante por su aire de cultura universal.<sup>15</sup>

Artista excepcional, creó un arte único basado en una mirada nueva, nítida, que sus coetáneos no reconocieron en el momento, esa es la razón por la que “estudiar la pintura de su tiempo para comprender a Goya es un poco vano” (pág. 40). No se conformó con lo que veía a primera vista, sino que iba más allá de lo que veían los ojos. Su conciencia de pintor le llevaría a adentrarse en el alma de lo retratado ya que “un pintor genial es como un inventor o un conquistador de nuevos mundos” (pág. 40). En su mirada no tiene cabida lo superfluo, “el artista se debe al espíritu subterráneo que hay

---

<sup>12</sup> Ada Suárez lo clarifica: “La biografía de Goya no consiste en la narración de una vida, sino más bien en la expresión de un vivir tal como lo pedía la Junta Nacional del Centenario de Goya. D'Ors intenta descifrar un “vivir” y para ello lleva a su lector a experimentar de cerca la vida del artista, es decir, a vivir esa vida a la par que él la reconstruye, de ahí su título *El vivir de Goya*, y no “la vida de Goya” como otros la hubiesen titulado”. Véase Ada Suárez, *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, ob. cit., pág. 70.

<sup>13</sup> Ídem., pág. 72.

La biografía de Goya que escribe D'Ors “incluye narraciones, diálogos, folklore, crítica, estética, psicología e inclusive fábulas. D'Ors usa la técnica de *collage* porque en su biografía todo añade una dimensión más a la figura en estudio. Al analizar y criticar a Goya el artista, al igual que su creación artística, D'Ors está añadiéndole una perspectiva más al carácter del sujeto”. Véase, Ada Suárez, *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, ob. cit., pág. 87.

<sup>14</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Eugenio d'Ors”, en *Retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 299.

<sup>15</sup> Ada Suárez, *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, ob. cit., pág. 94.

Ada Suárez escribe acerca de esta biografía escrita por d'Ors: “La figura de Francisco de Goya en el pensamiento orsiano alcanza altas cumbres. Su obra mueve a Eugenio d'Ors a hacerlo sujeto de sus investigaciones acerca de la personalidad. A don Eugenio le llamó la atención su vida, su arte, su paternidad y así lo afirma padre de toda la pintura moderna. Estudiar a Goya, sin embargo, desde el punto de vista de su personalidad no basta para conocerle”. Ídem., pág. 92.

en el país, a su grado de conciencia y de osadía, el atrevimiento que airea en la ciudad en que vive” (pág. 40). Mirada crítica de la sociedad del momento “presiente que es una época que se acaba, [...] pero, ya es el que se apega a la realidad con deseo de crear vida que no le deje morir” (pág. 46). Sólo quiere crear “vida que siga transpirando en su pintura” (pág. 46).

Es tal la admiración de Ramón que no duda en alabar su hazaña para con la historia. Sabe que la biografía está llena de guiños intimistas: “Goya es el hombre de enmarañada rebeldía [...] No ha variado el tipo de bohemio genial desde Goya a nuestros días” (pág. 38). Su pasión por el artista le lleva a decir: “siento su biografía, entre libro de improvisaciones y glosa alrededor del héroe civil” (pág. 38). Síntoma de rebeldía –deshacerse de la peluca blanca– como metáfora de lo viejo:

Para nosotros el siglo XVIII es un siglo de pelucas blancas, pero no porque estén superpuestas, sino porque encajan en el siglo, le van bien y representan ese dominio de la vejez que lo caracteriza. [...] Goya se arranca una mañana esa peluca pesadísima, que, sobre todo, comprometía al espíritu, y la tira por el balcón como vejez muerta, de la que ha de desprenderse el hombre para rejuvenecerse.

Es la primera peluca caída en la calle con desacato para todo el siglo (pág. 54).

Deja claro que, gracias a Goya, percibimos una nueva mirada, renovada, llena de luz y color pero, también oscura, carente de vitalismo, llena de muerte y atrocidades.<sup>16</sup> Sabe cambiar de registro: lo mismo lo vemos retratando a la corte que una merienda junto al río Manzanares o brujas y aquelarres que tanto le fascinaron. Se presta especial atención a determinadas obras que marcaron la vida política y social del pintor. Escribe sobre las pinturas de la Quinta del Sordo, lugar en el que daría libre vuelo a su imaginación y, donde ejecutaría las pinturas negras. En esa época vital se autorretrata por última vez, marcado por la muerte, demacrado, cansado y perdido en el mar de la vida como un naufrago a la deriva.

Observamos pinturas enigmáticas en las fechas, los temas y el significado. Lo que sí se tiene claro es que Goya, enfermo y viejo siente cómo se está dividiendo la sociedad española, visión que le llevará a personalizar los símbolos universales. Para

---

<sup>16</sup> Para Gómez de la Serna, Goya era uno de los grandes pintores: “¿Qué es la pintura? Esta pregunta, que se puede responder pronto genéricamente, no tiene una respuesta fácil cuando se está entre los grandes pintores auténticos: el Greco, Velázquez, Goya, Picasso”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *El Greco. O.C., XVIII*, ob. cit., pág. 464.



Glendinning no sólo es el reflejo de un Tiempo sino la imagen de la desesperanza que preside los años de declive de Goya, pero también de España.<sup>17</sup>

Frente a motivos religiosos y escenas de caza, Goya

puede mostrar cómo se tratan las personas, qué hacen unas con otras. Con ánimo festivo y ligero se aproxima a un tema que más tarde se presentará de un modo completamente distinto. De esa primera época es el único autorretrato cuya mirada de un modo completamente distinto.<sup>18</sup>

Aureliano de Beruete y Moret citará la fecha de 1808 cuando “Goya comenzó con ese Arte de observación directa, el más intenso y dramático, en el que podría desarrollar sus cualidades de pintor de fuerza y de espíritu”.<sup>19</sup> Pero la vida del artista fue larga e intensa por lo que interesa comenzar desde el principio para ver la evolución de su vida y obra en íntima relación con los acontecimientos en que se involucraron España y Francia. Su obra fue biográfica:

Su lado biográfico es muy importante, porque recela que la pintura fue su trinchera y su estratagema para que le respetasen y poder pasar de largo. [...] El fondo de su pintura es el decorado de su vida, el modo con que se vistió de alegría o de tristeza el mundo de su edad.

Tan ser biográfico es, que lo de menos es su técnica pictórica, aunque de añadidura fuese genial, pues Goya está hecho del choque de su vida con la vida de alrededor, con las vidas privadas de sus contemporáneos y con la vida española exultante, plena, novelesca, pinturera y dramatizada (págs. 62-63).<sup>20</sup>

<sup>17</sup> En Juan José Junquera, *Las pinturas negras de Goya*, Madrid, Scala, 2003, pág. 55.

Resulta curioso comprobar que Goya comenzó su andadura artística como otros jóvenes pintores “se les pide que ofrezcan algo nuevo: no escenas del pasado, sino del presente español. El primer encargo de Goya consiste en una serie para el Príncipe de Asturias, el futuro rey Carlos IV. A este Príncipe no le interesa más que una cosa: la caza, por lo que Goya dibuja escenas de caza”. Véase, Rose-Marie & Rainer Hagen, *Goya*, Madrid, Taschen, 2007, págs. 7-8.

<sup>18</sup> Ídem., pág. 8.

<sup>19</sup> Aureliano de Beruete y Moret, *Conferencias de Arte*, Madrid, 1924, pág. 356.

“El pueblo español, que despertó súbitamente de su letargo al verse frente a la invasión, y que en pocos meses alcanzó un triunfo que envalentonó a toda Europa, permanecía, no obstante, confiado, sin ver el peligro hasta el momento preciso, y tan sólo se indignó cuando en 1805. [...] Se abolieron las corridas de toros y los novillos de muerte.

Esta era la situación de España en los años que Goya, en plena crisis de su mentalidad, se disponía a hacer arte de observación personal y de espíritu, que contrastará con sus composiciones del siglo XVIII.”

Ídem., págs. 357-358.

<sup>20</sup> Escenas costumbristas que él vive cercanas. Reflejan la moda del momento: “Tan familiares como los toros le son también al pintor los majos y las majas, hombres y mujeres de los “barrios bajos” de Madrid, con su castizo modo de ser y de vestirse. Este traje típico surge en el siglo XVIII. [...] La prenda típica de los hombres es la capa amplia y el sombrero calado. Como así es fácil ocultarse, en 1776 se prohíben en Madrid el sombrero de ala y la capa, una prohibición que, unidas a otras medidas del Gobierno, produjo una revuelta popular y tuvo que ser revocada”. Véase, Rose-Marie & Rainer Hagen, *Goya*, ob. cit., págs. 10 y 12.

Gómez de la Serna no pretendió hacer una biografía al uso, más bien, quiso dar un nuevo aire a una vida absorbida por el arte. Con su pluma viajará por los lugares que el artista recorrió con el pincel. De esta manera, reflejará el espíritu pictórico del artista, indagando en el alma, como fuente creadora de vida y arte. En ocasiones, para lograrlo, recurrirá a documentos que verifiquen datos y argumentos.

La infancia y juventud es retratada a través del documento escrito por su amigo Martín Zapater. Cuando llega a Madrid, se encuentra Carlos III en la corte, dato que es aprovechado por el biógrafo para hacer algo de historia y hablar sobre la corte. Contrasta el temperamento con el espacio vital:

Zaragoza tiene la fuerza, tiene la franqueza, pero no tiene la indicación sutil de Madrid y su persuasoria picardía sin tozudez, más su gracia desinteresada y desmaterializada de la vida con desdén y pobreza, con renuncia absoluta al dominio por prepotencia, aspirando como aspira el artista solo al dominio espontáneo por el ingenio y la sorna [...] Se entregó al espectáculo de España sin previsión, antagonismo, sin regionalidad, con espíritu universal y ponderador (pág. 75).

El epistolario entre ambos es material imprescindible para D'Ors, ya que a través de estas cartas, podemos conocer el interior del artista: "D'Ors considera que el epistolario constituye un verdadero instrumento para el conocimiento de las etapas artísticas de Goya y para la biografía en general".<sup>21</sup>

En otros textos de Ramón encontramos datos, por ejemplo en el retrato que le escribe a Adriano del Valle, comenta el oficio del padre de Goya: "Goya nació a la fijación del arte en otro taller en que maniobraban los batihojas, pues su padre también fue dorador".<sup>22</sup>

Este primer viaje a Madrid con tan sólo veinte años, y la exquisita acogida, será inolvidable para él, y para su creación artística, ya que desde un primer momento se verá libre de regionalismos. Paseará por Madrid alimentándose de su aire como Ramón un siglo más tarde. Con Moratín, Cadalso, Iriarte y Luján entablaría conversaciones en la tertulia de la fonda de San Sebastián, espacio físico en el que se leyeron libros

---

<sup>21</sup> Ada Suárez, *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, ob. cit., pág. 81.

Con las cartas "el genio se nos hacía humano y necesitado de afecto, tenía dolores físicos, se enfadaba, vivía y disfrutaba de la vida, todo esto surgía de la reiterada lectura de sus cartas [...] Datos sobre sus obras, sobre sus relaciones familiares o amistosas, fechas y noticias sobre sucesos puntuales". Véase Mercedes Águeda, "Prólogo a la presente edición" en Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Itsmo, 2003, págs. 12-13.

<sup>22</sup> Ramón Gómez de la Serna, "Adriano del Valle", en *Retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 476.

extranjeros, y de contertulios. La fonda de San Sebastián sería para Goya un lugar libre y sin ataduras como Pombo para Ramón así como las diversas tertulias a las que asistió. No duda en afirmar que “Goya se asomó a todas las tertulias” (pág. 83). Sería en esa atmósfera madrileña donde “inicia la pintura porvenirista con deliberaciones de impresionismo” (pág. 83).

Viajará por Italia pero vuelve a Madrid requerido por Carlos III para colaborar en la creación de los tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara. Esta época es considerada por su biógrafo la “hora lírica”:

El tapiz consigue en Goya el fruto histórico y geográfico en que vibra la novela española. La alegre espontaneidad con dotes plásticas que debe de ser la pintura, intenta en él las primeras obras redimidas. (pág. 84).

Gómez de la Serna teoriza sobre la historia del tapiz en España, destacando a Felipe V como precursor en España de “el amor al tapiz” estableciendo la nueva industria en 1720. *La vendimia, Transparentes, El choricero* son algunos títulos de los 45 ejemplares que ejecutó entre 1776 y 1791. El alegre vivir de aquellos días se disfruta con Goya y estos tapices llenos de color y alegría: la merienda a orillas del Manzanares, el baile, los juegos tradicionales... escenas cotidianas retratadas con gran sensatez, que pasados los siglos permiten tener una fotografía real y sabia de la época y de la sociedad, pero sin olvidar que la vemos desde los ojos del artista.

Rechaza el encargo de realizar alfombras para ser pisadas. “El arte no se pisa”, pensaba Goya, idea que transmitió a sus contemporáneos, y es que, pisar el arte era pisar el alma del artista. Cuando cree oportuno añade alguna anécdota familiar como, por ejemplo, la grave disputa con su cuñado Bayeu por unas pinturas en la Basílica del Pilar.

Por la correspondencia que intercambiaba con su amigo Zapater sabemos que a los 41 años se sentía viejo y con arrugas. Podría ser la manera cifrada con la que expresa el estado de ánimo en el “enrarecido” ambiente de la corte. Como innovador debía verse en un entorno caduco y falto de valores que le llevaría a un estado de desánimo, pues a su alrededor sólo veía reyertas y enemistades.

En 1788 muere Carlos III y sube al trono Carlos IV: “Era el cachorro de palacio criado en la inexperiencia, niño de casa grande, sin otra preocupación ni orgullo que su atletismo” (pág. 104). Les retrata en abundantes ocasiones con gran carga psicológica con las que consigue llegar hasta lo más profundo del alma. Va pintando encargos hasta

que, en 1792, estalla la Revolución Francesa; cae enfermo y, como consecuencia, se quedará sordo. Debilitado, pedirá permiso para descansar unos meses. En 1794 volverá a pintar; uno de los cuadros de esta época es *La Tirana*, artista de teatro, ya que durante ese tiempo “vive tanto Madrid que ya intima con sus grandes cómicos y siente esa emulación que para todo otro arte es el teatro” (pág. 110). Para Ramón, Goya sabe retratar el ambiente de Madrid:

Goya es festividad. Goya entierra definitivamente las calaveras del Greco y de otros pintores anteriores a él.

Velázquez ya se había apartado de esos temas, aunque se quedó seco y austero porque su época fue la primera reintegración a la vida civil y con tipos populares. [...] Toma los grises que quiere y los mezcla a los bermellones que le salen al paso. Exalta por cualquier medio la gracia de vivir, la sinceridad española. (pág. 113).

Para los retratos tiene unas palabras:

No pinta sus retratos para que vivan un rato más, sino para que vivan eternamente, dando, no el parecido del que retrata, sino aquello en que se diferencia su fisonomía de todas las fisonomías, el brillo propio que tiene cada una. [...] Los retratos en que la novela del retratado se refleja en torno de la carne y de las miradas son los que Goya pinta sin ningún énfasis (págs. 232-233).<sup>23</sup>

Pedro Azara se acerca a los retratos de Goya:

A menudo se ha alabado el arte de Velázquez o de Goya, y sus retratos han sido particularmente apreciados porque parecían haber ofrecido una imagen caricaturesca o apagada de los poderosos que retrataban. [...] El gran retrato en grupo de la familia de Carlos IV, de Goya (Museo del Prado, Madrid), con su corte de figuras tiesas, de movimientos mecánicos y forzados como si de títeres se tratara, y de rostros que, hoy, nos parecen deformes o blandos aparece para algunos como un directo precedente de los retratos expresionistas, y probaría el poco aprecio que Goya sentía por la monarquía y la burla a la que la sometía. Pero nos olvidamos que estos retratos no eran obras que el artista realizaba para sí mismo, sino que eran retratos oficiales, encargados por el monarca y que revelaban la imagen que éste quería dar de sí mismo.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Para Pedro Azara: “Sus imágenes de artistas o coristas de teatro y de toreros revelaban a individuos con voz propia y no simples portavoces de una profesión graciosa y pintoresca. Estaban dotados de luces, no vestidos de un traje de luces. Se debe tener presente que Goya fue de uno de los primeros artistas que pintaron un gran número de obras, para su disfrute personal, que no respondían a encargar alguna”. Véase Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato de Occidente*, pág. 12.

<sup>24</sup> Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, págs. 21-22. Pedro Azara realiza una minuciosa descripción de los retratados en el cuadro de la familia de Felipe IV. Nada es arbitrario: “La tristeza y el abatimiento, que creemos percibir en el rostro de Felipe IV, no eran

Los rostros del cuadro son para Azara, los que debían de ser; no hay que olvidar que se realizaban matrimonios “consanguíneos” y esta práctica, no dejaría de causar estragos. Así, Goya era “un espejo que reflejaba la imagen que la corte quería ofrecer e imponer; el porte imponente y alejado del mundo era el que pretendía transmitir”.<sup>25</sup> Con los retratos, afianzó su fama de pintor.<sup>26</sup> Ramón comentará en “Humorismo” el sentido humorístico de éstos; encuentra que el pintor juega con la mirada para disfrazar lo que cada uno lleva de macabro en el alma.<sup>27</sup>

Por los documentos epistolares que en su día envió a su amigo Zapater, sabemos de sus sentimientos, si bien, en ocasiones resulta difícil descifrarlos. Se siente irritado, cansado de tanta injusticia. Aún así vive la vida del pueblo y la corte plasmándolo en el lienzo:

Le encanta y sabe interpretar esa mezcla de brujería, finura y ordinariéz de Madrid, pueblo de aristócratas viviendo juntos su distinto destino y su distinto perfil (pág. 114).

Frente a otros artistas donde prima lo trágico, Goya representa el pueblo llano: el juego de la gallina ciega, improvisa columpios en medio del jardín, retrata un pequeño juguete... detalles que deleitan al admirador de la obra de arte y del amante de los objetos. Esto le sucede a Ramón, que se entretiene en describir lo que ve en los lienzos, por ejemplo, el columpio, tema muy estimado por el arte francés del siglo XVIII que

---

tales: lo que el retrato refleja es el hieratismo del monarca y la distancia que el rey marcaba entre él y lo que le rodeaba, el despego que sentía para con los problemas que afectaban a los simples mortales. Del mismo modo, las figuras tiesas de la corte de Carlos IV, simbolizaban el porte sobrehumano de los monarcas, y su expresión deforme nada tenía que ver con las caricaturas de los pintores flamencos o de Leonardo. En este caso, Goya retrataba a figuras reales (en el doble sentido de la palabra), no a tipos (como el ávaro, el anciano, la alcahueta), como hizo en la mayoría de sus grabados”. Ídem, pág. 22.

<sup>25</sup> Ídem., pág. 23.

<sup>26</sup> “Goya muestra a los ricos y a los poderosos, a los que marcan las pautas en el país y en la sociedad. Pinta también a sus familias, a sus hijos, a sus amigos.... Son rostros que forman parte de su entorno, de su mundo exterior”. Véase Rose-Marie&Rainer Hagen, *Goya*, ob. cit., pág. 31.

<sup>27</sup> “Goya pone en toda su obra un sentido humorístico, en sus cuadros de carnaval, en la familia del rey, pintada como en antesala de fusilamiento de honor y de humor. Las paredes de su vivienda en la ribera del Manzanares las pintarrajea de comadrería y juerga macabra, poniendo en esos negros cuadros desgañitamiento de aquelarre, con algo de velatorio y de boda espuria. En sus aguafuertes está el léxico y el estilo del humorismo español con fuerza inusitada, en sobrias leyendas. [...] Pero más está su humorismo en ese sentido que no logra agotarse, en las rayas de sus aguafuertes, en la trama de burla muchas veces humorística con que hiere sus cobres. Quedó zumbando después de Goya un sentido desdeñoso soredor y acerbo” Véase Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo”, en *Ismos. O.C.*, XVI, ob. cit., págs. 487-488.

suele simbolizar los amoríos campestres, la frivolidad de la sociedad “ociosa”.<sup>28</sup> Ramón se dio cuenta del simbolismo que merecía el columpio:

El columpio desbarata el éxtasis del paisaje, lo pone en movimiento, lo emburlona.

Se balancea de galantería todo el jardín solo con la invención de esos cordeles y ese travesaño. [...] Él ha comprendido la volubilidad y voluptuosidad del columpio, lo más cinemático de aquella época, el subterfugio del hombre al mecer así a la mujer repulida. [...] Es como un desafío de la valentía disparándose en ese penduleo que suele provocar risas y lágrimas. (pág. 116).

Retratos, autorretratos y escenas costumbristas, sin embargo, desde 1793:

También cede a sus visiones, a las fantasías de sus temores, a las imágenes que surgen de su interior. El desencadenante de esta nueva visión es una enfermedad que le lleva al borde de la muerte y que le deja como secuela la sordera. [...] Estas nuevas obras presentan un formato pequeño; es decir, no exigen esfuerzo físico. [...] Durante los años siguientes pinta poco, busca formas en las que se pueda liberar de sus visiones. [...] El pintor se decide por utilizar como medio el grabado al aguafuerte.<sup>29</sup>

De todo lo realizado por el pintor, son los *Caprichos* y los *Desastres* las creaciones por las que siente más admiración. No en vano, publicó sus *Caprichos*. Esta admiración le proviene de la infancia cuando acudía al sótano del Museo del Prado y a través de un pequeño verascopeo iba pasando las imágenes: “Era yo como colegial en el colegio de Goya, mi primer colegio verdadero, el colegio en que me malicié lo que era la vida” (pág. 118). Son los *Caprichos* un claro ejemplo del humor; primer aspecto por la que consideró a Goya “el primer humorista español”, ya que en sus *Caprichos*:

Se combate la superstición española contra la que ha de ir el primer dardo de los humoristas, y va mucho más allá de donde ha llegado el presente. [...] El humorismo es aquello en que se mezcla la credulidad y la incredulidad, lo trágico y lo cómico, la vida y la muerte. (pág. 119).

---

<sup>28</sup> “la costumbre de columpiarse se relaciona con las fiestas periódicas de renovación, como metáfora de una oscilación incesante entre tierra y cielo, pero también como alegoría de la vanidad de las cosas de este mundo”. Véase, Víctor I. Stoichita y Anna María Corderch, *El último Carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999, pág. 305.

El columpio se puede comparar con el trapecio; como las historias de vida, un balanceo sigue a otro; subir y bajar como en la propia existencia. Para ampliar lo relacionado con el trapecio, el circo y la feria véase, Estrella de Diego, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011, págs. 140,145 y 147.

<sup>29</sup> Rose-Marie & Rainer Hagen, *Goya*, ob. cit., pág. 31.

En los *Caprichos*, la metáfora animal será una constante como lo fue para Valle-Inclán o para las caricaturas de Ramón.<sup>30</sup> La importancia que le presta se ampara en la transcripción del índice con el comentario de Goya; en estos aguafuertes se encuentra más lúcida la sátira de los que no ven cuyo simbolismo más claro son los objetos ópticos. De esta manera, se destaca la doble dualidad del personaje creando un juego con el que mira. Este mirar por dentro va unido con la risa, pero en ocasiones aparecerá junto al llanto.<sup>31</sup> La técnica fue novedosa y compleja:

Para los *Caprichos*, Goya emplea la aguja de grabar el aguafuerte, aunque no exclusivamente. Con ella raya la capa de cera que se encuentra sobre la plancha de cobre y después vierte ácido que ataca el metal de la plancha al filtrarse por las hendiduras. Las cavidades de la plancha absorben la tinta que se traspasa a papel. El método del aguafuerte es el arte de hacer rayas. Quien quiere crear zonas oscuras ha de practicar las rayas muy cerca unas de otras, o tiene que cruzar unas por encima de otras. En Goya, sin embargo, aparecen superficies no rayadas, sino grises o negras. Este efecto lo consigue gracias a la técnica, desarrollada tres décadas antes de Francia, del aguafuerte (págs. 36 y 38).

Empleará la tradición animalística y la del espejo como moralizador. La relación hombre/animal es abundante, si bien, en ocasiones el espejo se convertirá en el intermediario para la doble mirada. Della Porta descubre una manera especial en Goya a la hora de colocar los espejos:

Según la variación del lugar, se verá variar la forma del que mira. Se sitúa el espejo en ángulo obtuso la cara del que lo mira podrá deformarse como una cabeza de asno o de cerdo. Si se curva parecerá que los ojos se salen de las órbitas como se deforma la nariz y la boca, como hocico de perro.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> No en vano: “Cuanto mayor es en el hombre la adquisición intelectual, más recluso en él el mono. Cuanto menos saber, conocimiento, cultura o memoria hay en un individuo, más lugar ocupa el animal, más domina, menos conoce la libertad el hombre”. Véase Michel Onfray, *Antimanual de filosofía*, Madrid, Edaf, 2009, pág. 38.

<sup>31</sup> En el último momento, Goya decide cambiar el orden de las láminas: “Por su mismo título los “caprichos” hacen referencia a fantasías muy personales, quizá incluso lúdicas, que nadie ha de tomar en serio. [...] Originariamente se había previsto que la estampa del artista dormido, atacado por los fantasmas de la noche, abriera la serie de los *Caprichos*. Sin embargo, Goya antepone un *autorretrato* con sombrero de copa, la efigie de un hombre seguro de sí mismo que mira críticamente. Las dos estampas juntas son el máximo exponente de esta amplia obra. No siempre se puede decidir claramente si el artista quiere apartar de sí, con un trazo satírico, todos los “errores y vicios humanos, extravagancias y desaciertos”, o si se siente víctima de ellos. O, si no directamente víctima, sí al menos un contemporáneo a quien subleva y encoleriza la situación”. Véase Rose-Marie & Rainer Hagen, *Goya*, ob. cit., pág. 35.

<sup>32</sup> Citado del libro Victor Stoichita y Anna María Corderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, ob. cit., pág. 74. Esta cita transcrita por Victor I. Stoichita procede de G. B. Della Porta, *Della Magia naturale* <1558> (Nápoles, 1687), IV, 14, págs. 473-474.

Llegamos a la conclusión: en el reflejo que da el espejo hay algo más que semejanza, hay identidad. En los aguafuertes surge el humor, incluso en los títulos. Ramón los comenta y los sitúa junto al periodismo:

Sus *Caprichos* son periodismo, comentario, amenidad, contraste de lo real con lo imaginado, flotando sátira fácil de reproducir, escrito ya en ella el pie de la publicidad, el *pie* periodístico, corretón, sobreentendido, trazando con letras veloces. [...] La primera caricatura política y moral de los siglos está en sus aguafuertes, que yo veo cómo se emplanan en medio del gran periódico ideal, como nota de todos los días y de todos los siglos, escapándose al censor gracias a sus puntos suspensivos, y, sin embargo sin dejar de decir toda la certera verdad (pág. 124).

Así mismo, transcribiré el índice de los ochenta aguafuertes que, en aquella época, circularon clandestinamente:

Como colofón documental añado el índice de todas las aguafuertes con el comentario de Goya en el manuscrito de la colección de Ayala y en segundo lugar el que corresponde al de Carderera. (pág. 133).

En *Proverbios* y *Disparates* realiza Goya “un vuelo de negrura suma”, y es donde la realidad se ve más clara:

Muchas veces se comprende a lo largo del vivir que lo que se creyó disparate era lo que estaba más en razón, y lo que se creyó en razón era adementamiento y algo peor que disparate, esperpento, o sea disparate juzgado, disparate horrisono. (pág. 163).

Esa doble visión de ver lo que no es y ser lo no se es lo admiró desde la niñez. Admiraré la grandeza de los *Disparates*:

Para mí, donde Goya adquiere su mayor grandeza es en sus *Disparates*, letras capitulares, miniadas y adornadas de un libro no escrito aún, un formidable libro que solo ha comenzado por la primera letra de los capítulos que han de escribir las nuevas generaciones. (pág. 165).

Le interesó el mundo de lo irracional, de las supersticiones, de los monstruos, los aquelarres y las brujas. En Goya la brujería: “es hija de la realidad de esas mujeres descuidadas, tenebrosas, que nos siguen con el mirar en los arrabales, asomándose a la puerta de las míseras casas de las afueras” (pág. 166). Encuentra en el tema de los aquelarres un lugar privilegiado para dar rienda suelta a su imaginación y plasmar las



injusticias del momento. Surgirá, por primera vez, el tema en el cuadro *Aquelarre*<sup>33</sup>. Más tarde llegarán los *Caprichos* y, finalmente, las *Pinturas negras*.

El camino iniciado con *Aquelarre* finalizará con *Pinturas negras*:

Un conjunto de figuras de difícil identificación. [...] Si en las obras anteriores, pinturas y grabado, sucedía algo, las brujas y los diablos hacían cosas, hilaban, volaban, sacrificaban, adoraban..., en esta gran pintura no acontece nada. La oscuridad, que ni siquiera podemos certificar que sea de la noche, perfila un momento en que las brujas confunden sus rostros y gestos alterados, su fisonomía desarticulada, privilegiando el conjunto, su muchedumbre, sobre los rasgos y figuras individuales [...], limitándose a estar ante el gran Macho Cabrío, que, a su vez, se limita a estar ante las brujas, pues todo lo que puedan hacer, sí es que hacen algo, pierde importancia ante este juego de presencias.<sup>34</sup>

*Aquelarre* es un pequeño cuadro que a primera vista parecía ser un objeto de mero entretenimiento, de fantástica imaginación, llevaba paradójicamente

a un peculiar mundo al revés donde sólo se obtenía una cosa: lejos de cualquier afirmación, el punto de partida, la razón ilustrada y, con ella, la razón toda, era negada por estas brujas que imponían ya su presencia. De este modo la razón se afirmaba en su pura y simple negación y el motivo tomado a chacota como disparate y superstición plebeya, bufonada, dada la medida de lo real y la daba esperpénticamente.<sup>35</sup>

Para Goya, las brujas son las calumniadoras, las hipócritas:

Mujeres que han sido muy gulusmeadoras, chillonas y comadreantes. Las que levantan falsos testimonios y son las que van con sus cántaros a la fuente de la calumnia.

Goya, que las veía pasar junto así y que fue víctima de ellas. [...] Goya representaba en ellas la mala inspiración de la vida (pág. 166).

Sin embargo,

---

<sup>33</sup> Valeriano Bozal encuentra en *Aquelarre* un sentido bastante narrativo de la imagen: “Carácter narrativo o descriptivo de la imagen, que se sobrepone a cualquier otro. Si ésta nos impresiona es por lo que nos cuenta, y lo que nos cuenta puede ser perfectamente traducido o transcrito en palabras. [...] En las pinturas que ha realizado hasta esta época, la concepción sobre lo que se mueve es considerablemente tradicional: las cosas están ahí y el sujeto no tiene más que registrar su presencia; puede reflexionar sobre ellas, opinar y adjetivarlas, seleccionar entre todo lo que a su retina se ofrece, pero siempre [...] considerando el mundo como un dato empírico”. Véase, Valeriano Bozal, “Quevedo y Goya” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (1980), págs. 122-123. Para una información más actualizada véase, Valeriano Bozal, *Pinturas negras de Goya*, Madrid, Antonio Machado libros, 2009.

<sup>34</sup> Ídem., pág. 125.

<sup>35</sup> Ídem., págs. 126-127.

en medio de su odio a la bruja hay una simpatía por ella, porque es la única divertidora de la noche, la que hace que haya espectáculo entre las sombras, la que da algún temblor al caserío, la que es animosa trasnochadora, que solo con una escoba sale en busca de la aventura.

Es el último resumidor de brujas cuando tanta tradición tenían en la vida española (pág. 170).

Ramón conocía la tradición brujesca; transcribirá documentos de la época que hablaban de las brujas que debió conocer Goya y que le sirvieron de inspiración para los dibujos. Sin embargo, no sólo pintó brujas, monstruos y ambientes de juego que en realidad están en plena unión con lo “corrompido” de la sociedad; también pintó obras religiosas, ermitas, retratos de costumbres... muchos de ellos por encargo. En los cuadros de costumbres aprecia una clara visión de la ociosa sociedad madrileña: “Los cuadros de costumbres de Goya son como una creación del mapa pintoresco de España, el mapa más adscrito de cosas e imágenes” (pág. 242).

Las mujeres formaron parte del repertorio artístico como lo fueron para Solana o para prácticamente todos los artistas innovadores. Destacará la brillantez de la *Duquesa de Alba*, *La maja desnuda* o *La lechera de Burdeos*:

Goya tiene para la mujer sus mejores pinceladas, y se podría decir que galantemente mezcla a su pintura, además de los escenarios inmortales, las pomadas y los polvos mortales (pág. 265).

Esmero y constancia se aprecian en estos retratos:

Parece que todo el mundo puede divagar sobre estas mujeres de Goya, pero, sin embargo, no es así, pues se necesita cuidar las palabras como Goya cuidó las pinceladas. Una palabra en vez de otra, por sinónima que sea al parecer, echa abajo la escogida gracia de esa galería de mujeres inolvidables (pág. 164).

Casi siempre pintaba mujeres hermosas<sup>36</sup>:

Se ayudan unas a otras, se completan con el coro de sus bellezas y, como superando su concepto, con el corro de sus fisonomías.

Son unas mujeres pensativas que llevan con admirable fruncimiento su drama de mujeres.

---

<sup>36</sup> Por el epistolario enviado a Zapater tenemos referencias reales de su talante con respecto a las mujeres y de cómo se divertía. Mercedes Águeda escribe: “Los talentos tienen mucho que ver con el contexto vivido y Goya se divertía con aventuras femeninas y estaba en un siglo en el que la consideración de lo femenino empezaba a tomar cuerpo”. Véase, Mercedes Águeda, “Prólogo a la presente edición”, en Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, ob. cit., pág. 18.

Él pintaba retratos de mujeres hermosas, pero como sabía que el retrato quedaría después de su morir, procuraba darle una seriedad que le hiciese reflotar después de suceso tan deplorable (pág. 264).

Con imaginación comenta los retratos realizados a diversas mujeres: retrocede a la época de Goya fantaseando cómo debían ser las calles y sus gentes. Quería imaginarse cómo era la incompreensión y la hipocresía del siglo anterior.

Incluirá una breve biografía de la duquesa que explicará al comentar *La maja desnuda*:

La cara no es de la duquesa, siendo ese el rostro con que el pintor neutraliza la alusión, más máscara que en los de sus otros cuadros, componiendo un rostro de género, un rostro de estampa española que aun así es de la especie del de la duquesa (págs. 190-191).

Muerta la duquesa de Alba los retratos los encaró de distinta manera:

Fuera de su enamorada, frívola y precozmente muerta duquesa de Alba, se veía a Goya encarar a las mujeres con cierta tristeza esencial, presentándolas en viaje hacia no se sabe dónde, pensativas y lejanas (pág. 264).

Hay que distinguir los retratos a mujeres de capas sociales más bajas frente a las de alta sociedad:

La mujer española de las capas superiores vivió durante mucho tiempo más constreñida que la de otros países europeos; estaba considerada como persona menor de edad, que había de ser protegida y alejada de los hombres. Esta idea de la mujer encerrada en casa era herencia de la larga presencia de los musulmanes, expulsados de España 300 años antes. En la época de Goya comienza una lenta emancipación.<sup>37</sup>

Disfruta escribiendo de Madrid y de las romerías a San Isidro:

Su modo de ver la romería de San Isidro revela su genialidad de atalayador. [...] Gustaba Goya de esa fiesta, porque era como la congregación

---

<sup>37</sup>Rose-Marie & Rainer Hagen, *Goya*, Madrid, Taschen, 2007, pág. 42.

Minúsculos avances para la mujer –de las capas altas– de finales del siglo XVIII: “Como en Italia, la mujer casada puede elegir ahora un “cortejo”, un hombre soltero de la misma capa social, que la acompaña cuando sale de casa. También puede organizar tertulias y acudir a las que organizan otras personas, con la presencia de hombres y mujeres. Antes, los dos sexos llevaban vidas prácticamente separadas. [...] El anhelo de las mujeres de las capas altas de gozar de las mismas libertades que las majas se refleja en la imitación de la moda: la red que *recoge* el cabello, la mantilla, el chaleco corto y la falda que deja libre el tobillo no son solo una demostración de defensa de lo español, sino también de más espacio libre”. Ídem., págs. 42 y 43.

de todas las romerías de España, y porque se sentía en ella el acampamiento y diversión de los primeros pobladores (pág. 236).<sup>38</sup>

Meriendas al aire libre, el juego de la gallina y las romerías; todo fue pintado por el artista. También observó la alegría en la imagen del campo:

Goya ve alegrías españolas con propia originalidad y no se para en los toros, sino que penetra en el trinquete y descubre la sana alegría que en él se disfruta.

Le conmueve, como escena que quiere meter con toda su realidad en el cuadro, la escena de la siega, cuando ya las gavillas son remontadas en la carroza de más alegría de los campos (pág. 241).

Alegría truncada por la invasión francesa:

Todos los proyectos de Goya, todo lo madurado y cosechado en su vida, va a ser perturbado por la entrada de los franceses, que aunque traían a España sus ideas liberales, les sale al paso la fatalidad de la sangre que enturbia todo proyecto ideal (pág. 242).

En plena madurez, se trasladará a una casa en la ribera del Manzanares que la llamaría Quinta del Sordo, para que “pueda pasearse bajo el pánico de lo que se congrega en ese espacio pesadillesco de la casa, alto lugar de condensación de inspiraciones” (pág. 249). Describe minuciosamente el caserón –como si de un paseo se tratara– para continuar con el río Manzanares:

Erigida la casa de Goya, paseemos junto al Manzanares.

Durante toda su vida ha influido muchísimo en él la ribera de este río; pero cuando ya se puede hacer el resumen del porqué y el cómo, es en este momento en que el río transcurre bajo las ventanas del hombre genial. [...] Goya ve ya la ciudad en perspectiva y traza sus resúmenes enconados, mirando ese Madrid que se yergue frente a él en los amaneceres llenos de campanadas (pág. 255).

Como otros artistas, se acerca al Manzanares. Gómez de la Serna, recuerda y transcribe algunos de los textos más representativos dedicados al río. Entre los

---

<sup>38</sup> San Isidro, patrón de Madrid era habitual que se celebrase: “Por la mañana, después de misa, los madrileños –siguiendo al clero y a la banda de música– cruzan el Manzanares para dirigirse a la ermita del santo, donde siguen la Misa Mayor, beben de la fuente sagrada y presentan sus ruegos a san Isidro. Después se reparten por la pradera a orillas del Manzanares para comer, bailar y jugar. Goya combina este alegre almuerzo con un panorama de Madrid”. Véase, Rose-Marie&Rainer Hagen, *Goya*, pág. 16.

destacados se encuentran textos de Lope de Vega, Góngora, León Marchante, Luis de la Cruz, y Quevedo entre otros.<sup>39</sup>

No se olvida de la fiesta nacional por antonomasia, los toros y el mundo del toreo en *Tauromaquia*, conjunto de láminas reflejo de las corridas que se celebraban en aquella época.<sup>40</sup> Como si de un fotógrafo se tratara, logrará captar el instante del festejo, pero no un instante cualquiera, “ve la corrida en lo que tiene de pesadillesco” (pág. 278). No sólo retratará a picadores y toreros, también retratará al toro de un modo muy particular ya que “estilizó Goya el toro, le dio garbo, finura; dibujó sus cuernos como formando entrambos una perfecta medida luna, y presentó a sus toros erguidos” (pág. 277). La atrocidad del espectáculo sería un reflejo de lo irracional, de lo inexplicable, en definitiva, de lo que está viviendo el país: “Mientras que Goya se rodea de sus lúgubres visiones, España está sumida cada vez más en una guerra civil” (pág. 82). A pesar de que la crueldad del festejo le sirve para denunciar el momento en que vive España, no olvidará Ramón que “durante toda su vida, Goya se sintió fascinado por las corridas de toros” (pág. 84). El toro que representa no se parece al que retratan otros pintores:

Sus toros no son ese algo superficial y en alto que dibujan otros pintores, sino una pelea en la sima, una operación de valentía en el congreso de la plaza, lucha de un verdadero pozo de tragedia, a cuyo brocal se asoma todo un pueblo (pág. 279).<sup>41</sup>

Como colofón a su capítulo sobre la tauromaquia, concluye:

De la tauromaquia de Goya brota una fiesta de los toros confusa, como inventada por el autor, con rasgos caprichosos del creador de los *Caprichos*.  
Lo más bello que tiene precisamente esta tauromaquia de Goya es el sentido fantasmal, mezclado de formas quebradas y de hechos insólitos (pág. 281).

---

<sup>39</sup> Véase Ramón Gómez de la Serna, *Goya*, ob. cit., págs. 258-261.

<sup>40</sup> No dado a especificar fechas, en este caso, Ramón explica: “En 1815, saturado de recuerdos tauromáticos y quizá impulsado por los amigos, traza el resumen de lo que ha visto en sus años de espectador, como ilustrando una epopeya que solo la ilustración relata sin inercia. [...] Las láminas de la tauromaquia son numerosas y diferentes. [...] Han sido estas planchas de Goya como el modelo de caligrafía para recoger y conservar aquellas corridas y las de después “ Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Goya*, ob. cit., pág. 274

<sup>41</sup> Diferentes teorías analizan el sentido de estas obras en las que la crueldad es lo destacado: “Los psicoanalistas preferirían hablar del placer que provoca el miedo, de la necesidad de sentir terror sin estar en peligro. Dicho terror estimula la sensación de estar vivo. El elevado número de obras de Goya que representan amenazas, torturas y asesinatos hace pensar que este tipo de placer era, para él, uno de los principales impulsos creadores, como su apasionado interés por las mujeres”. Véase, Rose-Marie & Rainer Hagen, *Goya*, ob. cit., pág. 84.

Huye a Francia cuando Madrid se le antoja agobiante:

Días y días duró el viaje, que fue un repaso de pueblos que él había pintado, y por fin llegó a la frontera y respiró la humedad con nuevos rocíos de la liberación, comenzando los otros caminos de Francia. [...] Así llegó a Burdeos, ciudad bien conservada a través de los siglos. [...] Burdeos tenía ya aire de residencia española de emigrados (págs. 284-285).

En Burdeos pasará la mayor parte del tiempo retratando a amigos y en aquellos días morirá: “Él quería llegar a nonagenario como el Tiziano, pero ha muerto a los ochenta y dos años” (pág. 294).

Ramón escribirá sobre los abundantes autorretratos; sus explicaciones surgirán de una visión primaria:

Sus autorretratos nos servirán para comprender la personalidad humana de este hombre lleno de carácter en medio de las carátulas muy humanas que le rodeaban.

Fueron muy abundantes esos autorretratos de Goya, pero quedan amplias lagunas entre unos y otros, porque el maestro vivió ochenta y dos años (pág. 301).

Autorretratos en estrecha relación con las etapas vitales: escribe de las ropas, del sombrero, de la corbata, sin prestar atención al simbolismo de la vestimenta con la que se retrata, pues se advierte en esta indumentaria una variante de la “moda de la libertad”<sup>42</sup> proveniente de Francia, y que consistía en la chaqueta desbotonada y una corbata blanca anudada al cuello, la adopción del sombrero de copa y un complemento imprescindible para conocer y entender mejor los *Caprichos* ya que denotan un signo distintivo en su figura: los anteojos con los que se retrata en alguna ocasión y que adopta como objeto simbólico reforzando ese “vestir en libertad”. Sería el objeto con el que se propone llegar a la verdad, “la vista verdadera.”

Todavía, un siglo más tarde se le consideraba una de las más importantes fuentes de inspiración:

Toda la pintura de un siglo después, hasta el impresionismo y sucedáneos, está influida por Goya, pues él descubrió, con la soltura del color y el mezclarlo con luces nuevas, el secreto de lo nuevo (pág. 53).

---

<sup>42</sup> Víctor I. Stoichita y Anna M<sup>a</sup> Corderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, ob. cit., pág. 291.

A Ramón le gustaba comparar a sus coetáneos con Goya, ya sea en algún aspecto físico, de su obra o de temperamento. Ejemplos encontramos en la comparación de la mirada de Amadeo Vives con la del pintor:

Miraba la vida con un sarcasmo goyesco, pero tenía la apetencia de todo, y así como Goya convertía en color esa apetencia –pero sin cerrar las pinceladas–, él lo convertía en notas, pero también con un impresionismo muy español.<sup>43</sup>

Al escribir de Ganivet, comparará la dualidad de su espíritu con una de las obras del artista.<sup>44</sup> Para la trayectoria de Dalí también tiene palabras;<sup>45</sup> lo mismo sucede con Maruja Mallo;<sup>46</sup> en la etapa final de su vida, –como lo hiciera Goya– vuelve al retrato:

La vuelta al retrato como símbolo de angustia y misterio es la gran vuelta pictórica. Lo último que pinta Goya es un retrato y el Greco muere ante el testamento de una figura humana, una cabeza con golilla que, sin ser su autorretrato, siempre tiene profundidad y exterioridad autobiográfica.<sup>47</sup>

Le encuentra un sucesor:

Después de Goya, Alenza, que nace en Madrid en 1807 y muere joven en 1844, es el verdadero hijo de don Francisco de Goya y Lucientes.

---

<sup>43</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Amadeo Vives”, en *Nuevos retratos contemporáneos, O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 486.

La muerte de este musicólogo también es comentada de manera anecdótica: “A los últimos que habían llegado a verle aquella tarde les había cantado el final de su letra y música a la comparsa de Carnaval del cuadro de Goya *El entierro de la sardina*, bajo el estandarte pintarrajeado como un sambenito”. Ídem., págs. 487-488.

<sup>44</sup> “La dualidad de su espíritu, el europeo y el moro, se atraviesan mutuamente, como en esa estampa de Goya en que los contendientes están atravesados por sus espadas”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, Azorín, *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 171.

<sup>45</sup> “Él vuelve hasta la pura tradición de los pintores españoles: violencia y pasión. Después del Greco y Goya, después de Juan Gris y Picasso, va a mezclar en su paleta la sangre del Señor y el rojo de su tierra catalana”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Salvador Dalí”, en *Otros retratos, O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 926.

<sup>46</sup> “El caso es que aquel panorama del color y la bullanga que había inspirado al final del XVIII el maravilloso cuadro de Goya sobre esa misma fiesta popular y cortesana, había vuelto a inspirar a otra pintura tan colorista y más en movimiento ya con una cosa que no tenía la otra que hemos dado en llamar “cinemática”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo”, en *Otros retratos, O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 947.

En el mismo texto la compara varias veces: “La zarzamora y el espino rodean al alma perdida que busca a Dios como el ermitaño y todo se presenta al margen como serpentiforme espantajo, haciendo aspavientos el calandrajó como las brujas de Goya suspendidas tan fláccidamente sobre un paisaje parecido”. Ídem., págs. 930-931.

<sup>47</sup> Ídem., pág. 955.

Solo se puede emparentar con Solana al malogrado Leonardo Alenza, dotado de la visión contemporánea. [...] Después de Goya, el pintor que sin efectismos –lo que le hace marginal a Zuloaga– ha acogido la realidad inconsciente en toda su herejía, es Solana.<sup>48</sup>

Para comentar una obra de Edgar Allan Poe, escribe:

Poe comenzó a tener en su “haber” algunos triunfos, como la publicación de su sensacional *Viaje en globo*, lo que va a exaltar la cumbre de su arte, lo que le va a matar joven. [...] La redecilla manolesca del globo le daba un garbo de genio petimetre y parecía haber salido aquello de uno de los disparates de Goya.<sup>49</sup>

La obra de Quevedo es comparada:

Hubiera querido ser Goya, pero no pudo ser. Se sabe que pintaba pero se le ensombrecían las cosas. Tienen que pasar aún muchos años de dedicación para que aclare en la pintura una inspiración como la suya en lo literario.

Su época es sombra y él no es buen pintor de tenuidades, ni de serena diafanidad como Velázquez, él da pinceladas de negro sobre negro porque aún no se ha inventado la pincelada de colores claros, rutilantes y libres que inventará Goya a golpe de pincel, no a resbalada de pincel.<sup>50</sup>

De la misma manera, encontrará semejanzas entre Baudelaire y la obra del pintor aragonés:

El posromántico que es Baudelaire. [...] Le une con Goya su propensión por lo macabro y lo fantasmal, y encuentra el regusto a subfondo de la vida que hay en sus pinturas negras. [...] Ese sobrio trazo inalterable e inolvidable que hay en los dibujos de Goya es el que hace obsedante la poesía de Baudelaire, donde la mujer se ríe de la muerte y del libertinaje (pág. 326).

---

<sup>48</sup> Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez-Solana*, en *O.C.*, XVIII, ob. cit., pág. 606.

<sup>49</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Edgar Poe*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., págs., 842-843.

Al escribir de lo grotesco y arabesco en la obra de Allan Poe, Ramón comenta: “Ya Goya dijo que “la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles, y unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas”. ¿Era la razón la que mortificaba el monstruosismo de la fantasía o era el arte con su sentido de lo arabesco?

Lo grotesco es como se manifiesta en realidad el mundo, por soberbio o presuntuoso que sea, y lo arabesco es lo que decora con el sentimiento estilizador del artista lo que es ese mundo”. Ídem., pág. 867.

<sup>50</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Quevedo*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 1132.

Al comentar un altercado en la vida de Quevedo, escribe Ramón de que este tipo de datos es común en otras biografías: “Diestro en las armas [...] tuvo un lance con un tipo en la iglesia de San Martín. [...] Confuso es todo lo que deriva de este suceso, por otra parte parecido al que aparece también un tanto hipotético en otras biografías, como por ejemplo en la de Goya, que también se supone que mata en riña franca a otro y también como Quevedo huye después a Italia”. Ídem., pág. 994



En *Las flores del mal*, Baudelaire aludirá en varias ocasiones a los *Caprichos*, por ejemplo, en el poema “Los Faros” hay una alusión al capricho número 43 “El sueño de la razón produce monstruos”.<sup>51</sup> En dos composiciones encontramos alusiones al grabado que en los *Caprichos* lleva la leyenda “¿Qué tal?” y “El heautontimoroumenos”.<sup>52</sup>

En la biografía a Solana recuerda el porqué de los sonetos de Baudelaire.<sup>53</sup> Encontramos analogías entre este escritor y Valle-Inclán; especial interés tiene *La lámpara maravillosa*, tratado estético de Valle-Inclán interesante para conocer su obra posterior. Gómez de la Serna escribió en su juventud *El desgarró Baudelaire*, que incluyó en *Efigies*; texto en el que los gatos son símbolo del erotismo cruel.<sup>54</sup> La comparación con la mujer es consciente y casi obligada. En el poema XXXIV se alude al gato de Jeanne Duval, el número LI es el gato de Marie y Marie a la vez. Otro registro bien distinto es el que proviene del número LXVI que aunque es un soneto dedicado a Rosalie, el gato ya no es símbolo del erotismo cruel, más bien, antiguo símbolo de sabiduría.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> “Goya, la pesadilla de ignotas cosas llena,  
fetos que se cocinan en medio del sabbat,  
viejas ante el espejo, niñas todas desnudas,  
que las medias se ajustan tentando a los demonios.” Véase, Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra-Letras Universales, 2004, pág. 105.

<sup>52</sup> “¡La escandalosa está en mi voz!  
¡Y en mi sangre, negro veneno!  
¡Yo soy el espejo siniestro  
donde se mira la meguera!”. Ídem., pág. 317.  
Referencia a otro Capricho, “La luna ofendida”:  
–Veo a tu madre, hijo de este tronado siglo,  
que hacia su espejo vuelca un gran montón de años,  
¡y con arte se enyesa el pecho en que mamaste!”. Ídem., pág. 585.

<sup>53</sup> “Tenemos que admirar a Solana.  
No debe pasar ya aquello que pasó una vez en París hace mucho tiempo, cuando fueron llevados los cuadros negros de Goya, los mejores de su obra, y nadie los destacó ni se fijó en ellos.  
Es decir, nadie no. Solo un tal Baudelaire llevó a sus sonetos el recuerdo imperecedero de esos cuadros y lo hizo más imperecedero”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez Solana*, en *O.C.*, XVIII, ob. cit., pág. 760.

<sup>54</sup> “Abundan los gatos en los versos de Baudelaire. [...] El gato con sus ojos fosfóricos que le sirven de linternas y las resplandecientes chispas que saltan de su espalda. [...] El mismo Baudelaire era un gato voluptuoso, zalamero, de maneras aterciopeladas, de paso misterioso, lleno de fuerza en su fina ligereza, fijando sobre las cosas y las personas una mirada de inquietante luz”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Efigies*, Madrid, Aguilar, 1989, pág.49.

<sup>55</sup> Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, ob. cit., págs., 179, 231 y 291. Véase notas a pie de página.

*Efigies* en su conjunto representa una serie de poetas influyentes en los artistas de finales del XIX y comienzos del siglo XX en España y, que se considerarían “raros” por sus contemporáneos; en este grupo, estaría Baudelaire.

Repasando lo escrito, advertimos un texto en el que Ramón justifica su propio arte biográfico: el estado anímico del artista se refleja en sus obras, de este modo, son “alter ego” del creador. Lo que capta con la mirada es una crítica a la doble moral, a la sociedad del momento. Incluso los retratos que podrían parecer simples surgen con doble visión.

Con la biografía de *Goya* quiso ir más allá de lo que se ve a simple vista. Rastrea su obra para llegar al pintor, y a los que compartieron algún momento con él; para ello, no necesita de fechas ni de documentos oficiales, salvo los que le pueden ayudar para captar el porqué de algunas decisiones. De ahí que, junto a su arte, resalte la personalidad, ya que la obra no sería la misma si no fuera por el carácter del creador y, sobre todo, Madrid.

***Don Ramón del Valle-Inclán.*** Se publica por primera vez en Buenos Aires en el año 1944 (2ª ed., 1948; 3ª ed., 1959). Incluida en el volumen de *Biografías Completas* publicada en 1959. En la actualidad en *Obras completas, XIX* (2002), edición dirigida por Ioana Zlotescu.<sup>56</sup>

La biografía incluye vida familiar, política y cultural de finales del XIX y primeras décadas del siglo XX: convivió con artistas de la llamada Generación del 98. Le gustaba visitar los cafés y asistir a tertulias. Para Gómez de la Serna la mejor manera de entender su vida y obra consistía preferentemente en haber convivido con él. Es esta una biografía nutrida de anécdotas vividas y oídas: ambos vivieron momentos comunes que explicarían la repetición de pasajes anecdóticos. No es que escribiera en numerosas ocasiones sobre Valle, más bien, aparece de fondo o como complemento al retratado en cuestión. Explica:

En repetidas ocasiones he escrito sobre Valle-Inclán, y en mi obra *Retratos contemporáneos* pinté un cuadro bastante completo del gran escritor,

---

<sup>56</sup> En las “Notas a la edición” que escribe Ioana Zlotescu en el volumen XIX de las *Obras Completas* de Ramón Gómez de la Serna aclara: “Entre las tres sucesivas ediciones de Espasa no se registran cambios, excepto que la primera lleva siete láminas sueltas que en las siguientes desaparecen. La edición de *Biografías Completas* repite, a su vez, la de Espasa, si bien se ofrece tipográficamente más cuidada y corrige algunos errores de bulto (como la referencia a la “generación Babumb”, corregida por *Vabumb*, término creado con las iniciales de los apellidos de Valle, Azorín, Baroja, Unamuno, Maeztu y Benavente). Véase pág. 1202.

retrato del que algunos han tomado la manera y la anécdota sin poner en la tablilla la palabra *copia*, ya que lo que hicieron fue el retrato de un retrato y no el retrato de la fisonomía natural por su cuenta y riesgo.<sup>57</sup>

Continuamente justifica la publicación de otros textos de Valle-Inclán:

Cuando hace años publiqué mi breve biografía de Valle y cuando en *La Nación*, de Buenos Aires, publiqué después algunos capítulos supletorios –también tijereteados por los otros–, no pensé ni quise –como no quiero ahora– dar una lección propia ni hacer un alarde vano, sino que quede la gran lección de Valle (págs. 465-466).

Lo que pretende con esta biografía es poner orden a las anécdotas repartidas en distintos textos. Un homenaje a Valle-Inclán que admiró y leyó algunos de los textos de Gómez de la Serna: “Él había leído muchas de mis biografías, entre ellas la que hice sobre Azorín” (pág. 465).<sup>58</sup>

La publicación de la biografía se justifica en el prólogo;<sup>59</sup> quería dar a conocer al artista: “Para mí Valle-Inclán es un ejemplo excelso como prototipo de escritor digno, dedicado (...) a la captación de la palabra” (pág. 466). Explicará que quiere escribir, indicando cómo debía ser el biógrafo:

En una biografía es importante la entonación y la moralidad del biógrafo, que ha de ser un literato suficientemente puro y que, además, no alargue lo que no debe alargar, hasta hacer mentiroso lo verdadero (pág. 465).

Admirador y amigo, lo situará a su lado, prueba de admiración y amistad:

Por eso mi afán es mostrarle y mostrarme a su lado, ultimando esa prueba terminante que es la corroboración, hecha por el que sigue viviendo, del que fue su contemporáneo y amigo que ya murió (pág. 467).

---

<sup>57</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XIX, Retratos de escritores, Don Ramón del Valle-Inclán*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, ob. cit., pág. 465. Todas las páginas irán por esta edición.

<sup>58</sup> En la biografía de Azorín le dedica un capítulo aparte: “Dos siluetas he hecho de Valle-Inclán y no voy a repetir aquí nada de lo dicho en ellas; queda la más fantasmagórica en mi libro *El alba* y la otra en un capítulo de *Muestrario*, donde cuento las mil y una maneras de cómo perdió el brazo don Ramón”. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *O. C., XIX*, ob. cit., págs. 114-115.

<sup>59</sup> En las notas a la edición que escribe Ioana Zlotescu en el volumen XIX de las *Obras Completas* de Ramón Gómez de la Serna, escribe: “La biografía dedicada a Valle es tardía, si pensamos en la atención que muy tempranamente mostró Ramón tanto por su obra como por su figura. El desprecio iconoclasta manifestado en *Morbideces*, es la “Depuración preliminar” de su *Teatro en soledad* o en “Palabras en la rueda” (véase los volúmenes I y II de estas *Obras Completas*), de paso las fantasmagóricas elucubraciones en torno a él realizadas en *Muestrario* o *El alba*, pero no cuajan en explícita e inequívoca admiración hasta la primera edición de Don Ramón María del Valle-Inclán, de 1944.

Su obra no siempre ha sido comprendida; pretendía honrar a quien fue un día compañero y amigo; le entristecía que en ocasiones su obra se diluyera por simples anécdotas y habladurías que le persiguieron toda su vida:

Don Ramón huía siempre de ser demasiado actual y tampoco quería ser histórico. Lo que quiso fue crear su propia personalidad, y esa es la explicación de muchas cosas que le califican de extravagante.

Según pasan los días después de su muerte, más lo veo como un ser misterioso que trajo un mensaje del más allá a la vida y se lo llevó sin quererlo acabar de leer.

Lo anecdótico quiere perturbar su excelsa figura de emisario de lo ignoto, de peregrino con nombre supuesto.

Le acribillan las falsas y las verdaderas anécdotas (pág. 468).

Comienza escribiendo de la familia e infancia con anécdotas como la visita de José Zorrilla al colegio donde estudiaba o cómo la biblioteca de su padre tuvo cierta importancia en la vocación literaria de Valle (Véase pag. 474). Dedicar unas líneas a la adolescencia: “Ramón tuvo un sombrero de copa a los dieciséis años y su primera barba a los diecisiete” (pág. 475); quiere acercarnos a la imagen de Valle: “Al correr de este libro se le verá así, como un contritador que promueve con la palabra poética y el ejemplo austero un jubileo especial para sus admiradores” (pág. 470). De él escribe en otros textos: *La Pluma* (1923), en *El alba*, *Muestrario*, *La Sagrada Cripta de Pombo*, en la biografía de *Azorín*, en diversos *Retratos* y en *Automoribundia*. En *Morbideces*, transmite una imagen del Valle de principios de siglo:

Esos prohombros, se llaman Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Trigo, Martínez Sierra, Rueda, etc., etc. [...] Valle-Inclán, que ha abusado del corazón —ese desmayo de la sensualidad intelectualizada—, quiere (¿) reivindicarse a última hora con sus delirios d’anuncios de crueldad y de fiereza, que si en el breñal son emocionantes y pintorescos, en el trasunto son monótonos y contrahechos...<sup>60</sup>

En *Tapices* comentará:

La palabra, ¿qué saben de la palabra los escritores? Todos, hasta esos estilistas como ese hombre incierto que no tiene más que dibujo, ese Valle-Inclán, no saben ser desprendidos y escaparse a sus amigos mediocres y a su propia amistad pesada y rancia, y hablan en medio de todo un lenguaje comercial y vano, lleno de todos los tópicos de la palabra y de toda su flojedad, acusándose por sintaxis aún.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces*, en *O.C.*, I, ob. cit., págs. 493-494.

<sup>61</sup> Ídem., págs. 880-881.

Relatará cómo de niño lo veía por la biblioteca:

A Valle-Inclán en mi infancia le veía por la biblioteca del antiguo Círculo de Bellas Artes, asomándose a ella después de la charla en los salones del tresillo con los artistas en época de delirio. Allí repasaba las *Ilustraciones*, con predilección la italiana.<sup>62</sup>

Recuerdos de infancia, nostalgia y emoción al rememorarle vestido de negro, paseando por la calle: “En aquella pobretona y roñosa calle de Alcalá yo recuerdo a Valle-Inclán como el que vestía de luto la ciudad”.<sup>63</sup> Se reafirma en la admiración que sentía por aquel hombre que, con ojos de niño, lo veía tan extraordinario.<sup>64</sup> Recuerdos relatados en la biografía:

En esta época, que llena la primera decena del novecientos, Valle-Inclán aparece por el Círculo de Bellas Artes, que entonces está en el viejo palacio que abre la calle de Alcalá, y cuyo balcón combinado con el marco del portal es un modelo de barroquismo madrileño.

Atraído por el aire silente de su biblioteca, me hice socio –mi primera aventura societaria estudiantil–, y le veía penetrar un momento en la biblioteca, repasar las revistas y después mezclarse a las tertulias, que no descansaban en el fondo de la casa (pág. 552).

Revive anécdotas, sentimientos hacia su buen amigo, sin embargo, han sido muchos los acontecimientos vividos por ambos desde que esbozara su figura en los primeros textos hasta este último. El capítulo que le escribe en la biografía de Azorín es mucho menos intimista debido a que su relación se limitaba a las anécdotas que le contaban o cuando lo veía en encuentros pasajeros, pero sin relación alguna. Se percibe cierta distancia hacia él: lo que cuenta Gómez de la Serna son “historias” que se oyen. Cuando escribe la biografía, ambos se habían conocido personalmente, se habían admirado mutuamente, habían vivido y compartido momentos y acontecimientos: vivían por y para el arte.

---

<sup>62</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 115.

<sup>63</sup> Ídem., pág. 115.

<sup>64</sup> “En el principio de siglo era eso, pero yo podía resarcir a aquel hombre hostigado por las miradas y las risas el que produjese tal miraje en un niño y que el espíritu mísero de la calle se recamase y se llenase de interés gracias a su pasaje de ser envarado en corsé de armería real, orgullosos de su melena entre merovingia y gauchesca. [...] No se me olvidará aquel paso de Valle-Inclán por la calle de Alcalá, llena de empleomanía sórdida, muy envuelto en sus mangas, muy ceñido, como bandera de procesión que se vuelve sola a casa”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *O.C.* XIX, ob. cit. págs. 115-116.

Pero no será el único que escribe de este escritor; coetáneos como Cansinos Assens rememorarán aquellas fechas en que se empezaba a escucharse los nuevos nombres:

Vino luego el desastre colonial y la reacción consiguiente en la opinión pública y en el tono de los escritores. Surgió ese movimiento literario que en la historia de nuestras letras se conoce ya con el nombre de “Generación del 98” y también con el de “Modernismo”.

Empezaron a sonar nombres desconocidos, que ya no eran los de Galdós, Pereda, Valera o Coloma, sino los de Martínez Ruiz, Baroja, Salvador Rueda, Valle-Inclán, Rubén Darío, no todos al mismo tiempo, pero unidos en una sucesión estrecha, como salvados de una misma descarga contra todo lo viejo, contra todo lo anterior al desastre, que la protesta juvenil confundía en el mismo anatema, sin hacer distinción entre lo político y lo literario<sup>65</sup>

Tipo inverosímil, “adornó la vida como una viñeta temeraria y delirante” (pág. 465). Dedicado siempre a la palabra, tiene el respeto y admiración de Ramón. Comparten rasgos personales muy similares: ambos quisieron destacar con su propia personalidad, siendo calificados como “extravagantes”, eso sí con diferencias: Valle-Inclán utiliza el “esperpento”, Ramón, la “greguería”. Los dos juegan con el lenguaje caricaturizando el entorno, lanzan paradojas, metáforas, crean anécdotas, utilizan lenguaje para denunciar injusticias sociales incluyendo de este modo rasgos autobiográficos encubiertos. Baudelaire tuvo especial importancia para Valle-Inclán. En el esperpento y la caricatura que realizó Valle-Inclán influyó la concepción baudelaireana ya que “Baudelaire tiene un papel muy significativo en la definición de la importancia de la caricatura en lo concerniente a la modernidad”.<sup>66</sup>

Las anécdotas impregnarán su vida:

Lo anecdótico quiere perturbar su excelsa figura de emisario de lo ignoto, de peregrino con nombres supuesto. Le acribillan las falsas y las verdaderas anécdotas, pero él como un San Sebastián, entrecano por más largos martirios, se deja asaetar y sobrevive al ser alanceado y transverberado (pág. 468).

---

<sup>65</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 25.

Respeto es lo que caracteriza el trato con los escritores más jóvenes “A Valle-Inclán le tienen un gran respeto estos jóvenes que le ven llegar con luengas barbas y luengas guedejas del fondo hiperbóreo de las apariciones celtas, medio señorito hidalgo, medio uno de esos espectros envueltos en una sábana que se presentan con tipo de Valle-Inclán a los *médiums* fotográficos”. Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 115.

<sup>66</sup> Luis T. González del Valle, *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, ob. cit., pág. 201.

El tío de Ramón, Corpus Barga publicó un artículo en la *Revista de Occidente* con motivo del viaje que realizó Ramón a París;<sup>67</sup> comentará anécdotas de Valle-Inclán<sup>68</sup>, verdaderas o falsas, que le servirán para crear su propia imagen entre luces y sombras. La vida, de esta manera, aparece como obra teatral, representación con máscaras donde lo real y lo falso se confunden. Su amigo novelizará la biografía: sin datos cronológicos, sólo recuerdos, vivencias personales, revive sucesos, transcribe fragmentos de obras y documentos creando una imagen a fuerza de brochazos caricaturescos.

Desde sus primeros años fue un gran observador:

Desde la ventana del comedor de sus padres, que daba a la calle estrecha y lloviznada en que sonaban las barcas de las almadreñas, don Ramón miraba sentado y veía, gracias de uno de aquellos espejos antiguos que metían la calle en la casa y que se llamaban “espiones”, la silueta de todos los que pasaban, guardando toda esa humanidad que después había de implantar en sus novelas (pág. 476).

En la infancia del escritor, el espejo era un juego que, años más tarde, lo convertiría en técnica literaria. Gómez de la Serna utilizó en múltiples obras la duplicidad que le daba la imagen reflejada en el espejo. No extraña que en alguna ocasión haya personificado el espejo, un ejemplo lo encontramos en *Automoribundia* cuando describe la decepción que le produjo el cambio de marco del espejo que pasó por herencia a su hermana con un nuevo marco más “moderno”. Modernizar un espejo antiguo era como “amputar” parte de los “recuerdos”, en definitiva, la memoria. El que este espejo mantuviera el marco antiguo justificaba que, al sentirte reflejado pudiera imaginar otras vidas reflejadas. Ese cambio en el espejo, supuso para Ramón la muerte de la memoria que, durante años, había “acarreado” el espejo.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Ramón lo transcribió en *Automoribunda*, ob. cit., págs. 548-557.

<sup>68</sup> “Valle-Inclán, cuando estuvo en París, fue huésped de un personaje de político de la tercera República, y este patricio, harto de ver gentes de todas cataduras, decía de su huésped, solo por la figura, porque él no entendía más que el francés y Valle-Inclán no hablaba más que en español” Véase Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit, pág. 553.

<sup>69</sup> Para Umberto Curi, el espejo “por un lado es símbolo de la ilusión, porque lo que vemos no existe en la realidad, al no ser más que un reflejo, mientras que, por otro, es asimismo símbolo de la conciencia, porque al mirarme en el espejo me conozco. Por lo tanto, es literalmente un *enigma*. [...] La ambigüedad estructural del espejo –puesto que *al mismo tiempo* engaña y revela, esconde y manifiesta, hace *ver*, pero a condición de *invertir* la imagen, y por lo tanto es instrumento de conocimiento de lo que otro modo permanecería invisible, pero también fuente de ilusión, ya que presenta como real algo que es solamente una imagen reflejada–”. Véase Umberto Curi, *Mitos de amor. Filosofía del Eros*, Madrid, Siruela, 2010, págs. 81-82.

El espejo, proviene de la tradición literaria, si bien, fue aprovechado desde la Edad Media por escritores y artistas pictóricos. Claro ejemplo de su uso como alentador de la doble mirada lo encontramos en *La viuda blanca y negra* “escrita en el verano madrileño con la obsesión del crimen, los celos y el aire trasnochador y verbenero”.<sup>70</sup>

Se fija Ramón en la doble vertiente de Valle-Inclán: por un lado, como la persona que se preocupaba por lo que ocurría alrededor denunciando injusticias políticas; y por otro, destacará la indumentaria que se salía de lo convencional y es lo que lo hace “distinto” al entorno social en el que vivió. Comentaré el atuendo y el físico; en varias ocasiones lo describe con sombrero de copa, barba y cabellera: “Don Ramón tuvo el primer sombrero de copa a los dieciséis años y su primera barba a los diecisiete” (pág. 475). Su barba pasará por diversas fases como si se quisiera poner en paralelo a sus etapas vitales. La barba y el sombrero de copa es caracterizador de la personalidad y de la vida bohemia.

Cejador, Pedro de Répide, Juan Ramón Jiménez entre otros muchos coetáneos de Valle-Inclán escribirán sobre su físico y la impresión caricaturesca que les ofrecía al encontrarlo por Madrid: “Con su nariz de Carnaval, con sus quevedos unidos con una cinta negra al cuello y su tirilla puntiaguda y atosigante” (pág. 489). Esta imagen recuerda a la de Quevedo, de hecho, cuando hablamos de la nariz nos viene a la mente el famoso soneto “A una nariz” y la denominación de los monóculos por “quevedos”; resultaba pintoresco y revelador.

No debe olvidarse la tradición simbólica de las gafas que ya apreció Goya al autorretratarse –en una ocasión– con unos binóculos, que resbalaban por su nariz. La pareja lentes/buen humor (chiste, burla) fue aprovechada por Quevedo, y Goya –entre otros–. Se remontaría al siglo XV con las antiguas “sátiras de los que no ven”.<sup>71</sup>

Escribiré unos párrafos a la “barba” del escritor que, para Gómez de la Serna, ha tenido épocas diferentes pero sin perder apariencia:

---

Para Estrella de Diego, tendría importancia la mirada: “Mirarse en el espejo, en el reflejo, en el otro y ser un poco el otro y no llegar a serlo jamás. [...] Todo es cuestión de reflejos”. Véase, Estrella de Diego, *No soy yo*, ob. cit., pág. 20.

<sup>70</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 361.

<sup>71</sup> Víctor I. Stoichita y Anna María Corderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, ob. cit., pág. 287.



Las barbas de Valle-Inclán han tenido épocas diferentes y precisas desde aquellas barbas compactas y endrinas hasta las que hoy rafaguean en su rostro.

Siempre han sido barbas orgullosas, de las que él podría decir lo que el Cid Campeador dijo llevándose la mano a las suyas durante su altercado con Garci Ordóñez.

En esta última época, las barbas de don Ramón se han adelgazado y se han atenuado, convirtiéndose en un cendal de esos que flotan en las cumbres al amanecer.

A través de estas últimas barbas de Valle-Inclán se transparece su garganta, de poderosa nuez, y se deja ver que no lleva la golilla supuesta, quedando en cierta desnudez la gárgola de su elocuencia.

De tanto deshilarlas con el cardar constante de su única mano, en un gesto de eterno lencero de la palabra, parece que ha ido sembrando de hebras el tiempo.<sup>72</sup>

Casi al final de la biografía, vuelve a de lo mismo:

Sus barbas pertenecían a su misterio y sus gafas también, lo que hizo que algún atrevido dijese que era “un señor que se componía de unas gafas y unas barbas”. [...] La barba de Valle ya era cosa de humo, un humo que iba hacia abajo como esos cendales de los grandes puertos pirenaicos que barban los abismos (págs. 624-625).

Lo describe por las calles de la capital con una admirable caricatura que podría proceder de Quevedo (incluiríamos a los poetas del barroco) o de los *Caprichos* de Goya:

Al poco tiempo, don Ramón portaba sombrero de copa alta, puntiaguda barba negra, larga melena que daba una vuelta hacia adentro sobre el cuello de terciopelo de su *macferland* y usaba quevedos atados con una larga cinta negra. Era la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá y yo recuerdo haberle visto pasar tieso, orgulloso, pero ocultándose de cuando en cuando detrás de las carteleras de los teatros, que eran como burladeros contra las cornadas de aquel público que le llama el *poeta melenudo* (pág. 479).

Sombrero de copa alta, distinguiéndose del resto. Hay que tener en cuenta que, por aquellos años, llevaban cubierta la cabeza. Gómez de la Serna llamó “sinsombrerismo” a la actitud de no ponerse sombrero por rebeldía como escribe de Maruja Mallo o en *Automoribundia*, cuando relatando anécdotas en torno a 1927 recuerda:

En ese año comienza mi sinsombrerismo y mi campaña a favor de esa actitud que tan natural resultó después, recibiendo los peores anónimos de los sombrereros. [...] A mi amigo Calleja, decidido sinsombrerista, le conmina la

---

<sup>72</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 119.

comisaría a que se ponga sombrero. [...] Yo sentía tener que polemizar con tan simpático gremio como el de los sombrereros, pero yo no hacía más que adelantarme a lo que tenía que suceder, pues eso mismo sucedió con los espaderos cuando se volvió superfluo ese detalle suntuario.<sup>73</sup>

Cansinos-Assens rememora cómo encontró en el centro de Madrid a Valle-Inclán:

En el curso de aquellos paseos, tropezamos una vez con la figura insólita de un escritor que entonces llamaba la atención con sus cuentos afrancesados de Los Lunes de El Imparcial, y su extraño pergeño bohemio, de melena hasta los hombros, barbas de ermitaño, monóculo de ancha cinta negra colgante y botitos de financiero, bastón y guantes, y uno de los brazos perdido en la holgura de la flotante manga. Era –nos indicó nuestro viejo amigo– don Ramón del Valle-Inclán. Y nos contó la historia, tan subida, de cómo perdiera el brazo izquierdo.

–Ahora es manco y en eso, por lo menos, se parece a Cervantes..., ja..., ja...

Valle-Inclán indignaba a la gente con su prosa modernista, su facha extravagante y las frases que se le atribuían, llamando a Cervantes y a Echeagaray viejos idiotas.<sup>74</sup>

Metáfora de la sociedad de la que huye Valle-Inclán, Ramón, Solana y un sinfín de personas que no se conformaron con los cánones impuestos. El toro bravo y las plazas de toros se utilizaron para comparar la vida social de Madrid con el “encerramiento” de la plaza donde sólo tienes la opción de “torear” los problemas: si no atacas te atacan; es la ley del más fuerte. Años difíciles los de fin de siglo en los que muchos de los artistas se dieron a la bohemia:

Era la hora de las tremendas penurias. [...] Eran los tiempos de vivir todas las madrugadas, como riqueza tolerante de sus vidas pobres, mirando lavarse en las fuentes públicas al pordiosero de la mañana, el tope definitivo que no sabían ellos del todo que era hacia el que propendían (pag. 488).<sup>75</sup>

En la distancia del tiempo advierte que muchos recuerdos son inconexos, “pinceladas sueltas” de ahí que esta biografía pueda considerarse impresionista; transcribe fragmentos de obras para relatar pasajes de su vida, por ejemplo, copia un fragmento de la revista *Alma Española* para narrar “fantasmagóricamente” el viaje que

<sup>73</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., págs. 544-545.

<sup>74</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 41.

<sup>75</sup> Para conocer los espacios institucionales, la vida literaria de los cafés y la bohemia en Madrid durante las primeras décadas del siglo pasado, véase Álvaro Ribagorza, *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

realizó por tierras mexicanas. De México a Galicia y de allí a Madrid. Publicó su primera obra, *Femeninas* (1894) y *Epitalamio* (1897):

Valle pudo tener o no control, y sus *Femeninas* y *Epitalamio* fueron un descamino en que pudo descarriarse, pero en seguido se dio cuenta de lo verdaderamente señorial, artístico y evocador, y creó su *Flor de santidad* y sus *Sonatas* (pág. 506).

De *Femeninas*, vuelve a comentar: “Escribe *Femeninas*, obra elegante en que las damas toman ya cócteles en sus sillas altas, como sillones de los niños con los brazos cortados (los sillones, no los niños)”.<sup>76</sup> Con respecto a *Epitalamio*, recordará cómo Ortega le escribió un artículo:

En Madrid vive en una casa de huéspedes, como santón de las sobremesas y providencia de los montantes, hasta que al ver lo mala que es la literatura que se escribe a su alrededor, en 1902 lanza su primer libro, *Epitalamio*, y Ortega Munilla le publica su primer artículo en *El Imparcial*, donde después han de aparecer las *Sonatas*.<sup>77</sup>

De *Sonatas*, escribe:

Después penetra en las *Sonatas*, como en retiro de oración, como en oración, como en vacaciones de poeta, dejando que pase el tiempo, el tiempo que ahora ha llegado para sus nuevas maneras, ya presuponiendo en sus *Femeninas* y también en la niñez de aventurero de su Malpocado.

Era él el que caminaba en aquellas etapas y jornadas de camino, era él el que veraneaba, primaverizaba, otoñaba e invernaba en sus *Sonatas*, pero no iba a ser el super-él hasta esta obra de no hace mucho de la que yo veo ya la propensión en aquel gesto de entonces.<sup>78</sup>

Años coincidentes con su primer viaje a México, del que no sabemos mucho:

No quedan recuerdos detallados de aquel primer viaje a México, aunque esté esparcida por toda su obra la emoción de aquel primer llegar a América como peregrino y emigrante.

---

<sup>76</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 115.

<sup>77</sup> Ídem., pág. 117.

<sup>78</sup> Ídem., págs. 116-117.

De esta época abundan las anécdotas: “Se va a México, y allí es militar. [...] Vuelve a España, perora en los cafés, encuentra sus *Sonatas* escritas en más almas, prepara la boda de un maharajá con una bailarina, influye en la inspiración de los espectáculos.

Numerosas anécdotas son de esa época, unas pendencieras como ese gran cuento que sucedió cierta tarde en una tertulia madrileña”. Ídem., pág. 118.

A sus hijos les contaba un día que se hizo un traje militar y unas botas con veinticinco hebillas de plata y se fue a México porque se escribía con equis.

En una autobiografía que publicó muchos años después en *Alma Española* da una versión fantasmagórica de ese viaje (págs. 476-477).

En el retrato que Gómez de la Serna le escribe a Juan Ramón Jiménez comenta cómo Valle forma grupo poético en el periodo que Juan Ramón se ausentó de Madrid: “En esos tres años de ausencia se ha formado un grupo literario. Está ya altisonante y bravo don Ramón del Valle-Inclán, están los Machado, está Martínez Sierra”.<sup>79</sup>

Como muchos escritores de aquella época, también tradujo. Lo recuerda Cansinos-Assens:

Yo torcí el gesto... Eso de traducir, de verter al propio idioma los pensamientos ajenos, era algo secundario, servil... Yo quería expresar los míos...

–Pero por algo hay que empezar... Vea usted, Valle-Inclán mismo ha traducido *La reliquia* de Eça de Queiroz... Ruiz Contreras se está haciendo rico con las traducciones de las *Claudinas* y las obras de Anatole France... Una buena traducción tiene su mérito... Los traductores –agregaba Manolo– han hecho un gran papel en la historia literaria.<sup>80</sup>

Cuenta Ramón cómo Valle-Inclán se decidió por la profesión de escritor por no tener jefe; su vida fue un ir y venir entre situaciones de extrema pobreza a épocas acomodadas:

Valle sabía que hacer bohemia es lo que arregla y supera al español [...] convencido de eso, siempre hizo lo posible para que se desmoronasen las cosas, para que volviese el desarreglo de su vida, para estar otra vez en la miseria y en la calle. Más tarde titulará *Luces de bohemia*, con título deslumbrante, una de sus mejores obras, y gracias a la bohemia encontró luces de arte que no pasarán, que le harán perdurar en la literatura española (pág. 481).

La relación con Goya la encontramos en una de sus obras:

El protagonista de *Luces de bohemia*, el poeta Max Estrella, desarrolla la teoría del esperpento con estas palabras: “El esperpentismo”, dice, “lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse en una estética sistemáticamente deformada (pág. 594).<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Juan Ramón Jiménez”, en *Retratos contemporáneos. O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 53.

<sup>80</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 190.

En esa entrega a la bohemia literaria acogerá a su mejor amigo, el poeta Alejandro Sawa. Por la importancia que tuvo en la vida de Valle-Inclán, y lo olvidado que se encontraba, justifica y dedica una breve necrología a Sawa; en ocasiones se olvida quien fue y la importancia que tuvieron sus textos tanto para los coetáneos como para generaciones posteriores:

Como ya hay pocos que pueden descifrar quién fue aquel hombre, creo que debo dedicarle una necrología por su concomitancia con aquel que le hizo su mejor amigo en la noche de su hora esencial (pág. 491).

Sawa, figura de la bohemia literaria que, junto a Valle y Rubén Darío, componen el trío en *Luces de bohemia*:

Alejandro Sawa –el más singular de una estirpe de Sawas– fue un personaje de la gran familia literaria que decoró los cafés de la bohemia de últimos y de principios de siglo.

Dejó un gran eco de referencias y Valle-Inclán le hace su contrafigura de infortunio y nocturnidad, no solo en la realidad de las citas en plena vida, sino en su obra esperpéntica *Luces de bohemia*, completando el dúo hasta llegar al trío gracias a Rubén Darío. (pág. 491).

Rememora cuando lo vio en 1910 por la calle, visión que le llevará a caricaturizarlo como auténtico bohemio:

Era nazareno, y como tal con la nariz aguileña, la melena crecida y la barba cuadrada, separándose los bigotes de ella con esa nota sobresaliente y arisca que toman los bigotes así.

Su mirada, primero soñadora y después como los sueños cristalizados de la ceguera, miraba siempre a lo alto, ya que la cabeza de Alejandro Sawa es de las que se echan hacia atrás, como si su contrapeso estuviese en el encéfalo.

Pobretón y carpinteril, había en él algo de tosco que no le dejaba ser todo lo merovingio que pretendía. (págs. 491-492).

Justificará la gran admiración por Sawa y la tristeza que le causó el terrible final. En estas líneas encontramos los antecedentes de los párrafos que unos años más tarde le escribirá en la biografía donde desvelará la importancia de Sawa en su obra:

Valle soporta más su vida difícil porque se vio desdoblado en este inacabado literato, que solo tenía el lamento y el aullido del grande hombre pisado, poseyendo además la delectación de los ojos elevados hacia la cabalgata de los grandes ideales. [...] Sawa, del brazo de Valle, lleva un

---

<sup>81</sup> Véase Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, ob. cit.

pequeño hatillo con novelas, cuentos y artículos en que relata la historia de casa de vecindad que es la vida (págs. 493-494).

Fue tan grande la amistad que le profesó Valle que no duda en introducirlo en *Luces de bohemia*:

Valle, para hacerle superviviente, hace figurar en tiempos que él ya no logró vivir, pues en la tertulia de *Luces de bohemia* se discuten sucesos posteriores a 1910. [...] Las sinceras opiniones ético-estéticas de Valle salen a relucir en el reluz y trasluz de *Luces de bohemia* a propósito de Alejandro Sawa, que no se podía imaginar que iba a tener panteón en una obra desgarrada y admirable (pág. 495).

Valle-Inclán, como escritor, quiere rendirle homenaje y, al mismo tiempo, recordar sus contactos con esa bohemia que constituye “la esencia del español digno”<sup>82</sup>. Esta opinión personal se enfrentará con la de Baroja, ya que, aunque Sawa aparece en la obra *El árbol de la ciencia*, el trato literario no es el mismo al prestado en *Luces de Bohemia*.<sup>83</sup>

No hay que olvidar la importancia que tuvo Sawa para los jóvenes escritores con los que convivió en Madrid a la vuelta de París: introdujo a los simbolistas franceses a finales del siglo XIX, y estuvo íntimamente unido a Enrique Cornuty.<sup>84</sup> Vivieron en una

<sup>82</sup> Ricardo Senabre, “Baroja y Valle-Inclán, en dos versiones diferentes de la muerte del poeta Alejandro Sawa”, *Despacho Literario*, Zaragoza, 1960, pág. 10.

<sup>83</sup> Pero, ¿quién fue en realidad Sawa? De su infancia y juventud apenas se conocen datos. Se sabe que de Málaga acudió a Madrid en 1885 donde estuvo en continuo contacto con jóvenes escritores que Luis París citó en *Gente nueva*. También realizará un retrato del Sawa juvenil: “Era Sawa cuando llegó a Madrid, un joven de cabeza artística, melena romántica y barba árabe; de elocuente palabra, acción elegante, juicio rapidísimo, y tan genial en todo cuanto formaba su indumentaria, que constituía un tipo verdaderamente original”. Fragmento citado del artículo de Luis S. Granjel, “Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 195, marzo de 1966, pág. 431.

Marcha a París donde escribirá prácticamente toda su creación novelística. A la vuelta, ya en Madrid, Sawa olvidará sus preferencias hacia el naturalismo y se adherirá al credo poético de Verlaine (todavía estaba en París cuando murió Verlaine). Véase, Iris M. Zavala, “Estudio preliminar” en Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Alambra, 1977, pág. 36. Recuerda que cuando Sawa muere, Baroja y Manuel Machado lo recordarán como “la primera persona que habló en España de Verlaine.”

No olvidará su estancia en París. La nostalgia, los recuerdos le servirán para componer *Iluminaciones en la sombra*, obra póstuma que prologará Rubén Darío. La correspondencia de Darío con Sawa revela datos imprescindibles para conocer mejor cómo fue esta amistad: “Una carta de Alejandro Sawa a Rubén Darío, fechada a 14 de julio de 1908, hace verosímil la sospecha de que Rubén recurría a Sawa para cumplir sus propios compromisos periodísticos. Este quehacer literario menor, nunca regular, tampoco bien pagado, constituyó prácticamente el único sostén económico con que contó Alejandro Sawa desde su regreso de París; la penuria, la miseria en realidad, mantuvo siempre cerrado su dramático cerco en torno a su vida.” Véase, Luis S. Granjel, “Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa”, art. cit., pág. 437.

<sup>84</sup> La figura de Cornuty nos la describe Granjel: “bohémio francés que durante su estancia en Madrid vivió en cierta manera bajo su amparo, portavoz de un movimiento estético que supo despertar en “modernistas” y “noventayochistas” singular interés”. Véase, Luis S. Granjel, *Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho*, ob. cit., pág. 155.

época llena de injusticias y controversias por lo que no extraña que los escritores más jóvenes utilizaran el arte y la poesía como medio de protesta. Lucha social pero también contra el cliché verbal, del arte rutinario, la costumbre.<sup>85</sup>

*Iluminaciones en la sombra*, textos autobiográficos fechados entre 1901 y 1905; semblanzas de escritores y artistas que de un modo u otro estuvieron en contacto con él. Así mismo, incluye impresiones de lecturas y comentarios de los sucesos de la vida diaria. Transcribirá sus sentimientos pocos minutos después de la dolorosa pérdida de su padre (1905).<sup>86</sup> En estos últimos años de vida, enfermo y casi ciego, le mantiene en pie el deseo de ver publicado este libro, sin embargo, hallará todas las puertas cerradas. Como último recurso acudirá a varios amigos, entre ellos, Rubén Darío pero no logró que le escucharan. Solo y abandonado, pierde la razón (muere en Madrid el 3-3-1909). Los periódicos escriben sobre esta muerte y no faltarían elogios a su obra. Abundaron las necrologías y semblanzas en la prensa del momento (*El Globo, El Imparcial, España Nueva, El País, El Liberal*).

Muerto Sawa se decide la publicación póstuma de *Iluminaciones en la sombra* con prólogo de Rubén Darío junto a un epitafio de Manuel Machado, “A Alejandro Sawa”; las primeras líneas del prólogo fueron de justificación.<sup>87</sup>

Darío realizó un retrato del Sawa de aquellos días por el París finisecular:

Recorrimos juntos el “país latino”, que entonces tanto me fascinara. [...] Sawa andaba por el Barrio como un habitual personaje de él. Sus compañeros eran notorios. Su aspecto de levantino aparecía en las revistas literarias cenaculares. Su cabellera negra se coronaba con el orgullo fantástico de un sombrero de artista, de un *rembrandt* de anchas alas. Su sonrisa era semidulce, semiirónica. Estaba impregnado de literatura. Hablaba en libro. Era gallardamente teatral.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Zavala escribe: “El libro, la palabra escrita como arma; la caricatura acerada, como sátira para representar lo defectuoso y lo deforme. Con rimas burlescas y caricaturas atrevidas castigaban con el ridículo los crímenes y las injusticias. Con acerado humor satirizaba Jacinto Benavente el choque entre viejos y jóvenes en su farsilla “Los primeros”, que apareció en *Germinal* el 24 de septiembre de 1897” Véase Iris M. Zavala, “Estudio preliminar” en Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, ob. cit., pág. 20.

<sup>86</sup> Amelina Correa Ramón, *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, Granada, Universidad de Granada, 1993.

<sup>87</sup> Darío escribe: “Juana Poirier de Sawa, la viuda de Alejandro Sawa, me ha pedido un prólogo para el libro póstumo de su marido. Lo haré con gusto en memoria de mi vieja amistad con el gran bohemio y por complacer a la buena, a la generosa compañera que por veinte años suavizó la vida de aquel hombre brillante, ilusorio y desorbitado”. Véase, Rubén Darío, “Prólogo” en Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, ob. cit., pág. 69.

<sup>88</sup> Ídem., págs. 69-70.

Respecto a *La lámpara maravillosa* la comentará por lo que tiene de autobiográfico y, de teoría estética. Luis T. González del Valle advirtió cierta semejanza entre esta obra con algunos textos de Baudelaire:

*La Lámpara maravillosa* es ese texto en el cual don Ramón demostró, con marcada libertad poética, su comprensión de muchos de los cimientos filosóficos y estéticos que sostienen sus obras previas y las bases sobre las cuales quería construir sus creaciones posteriores, fundamentos subjetivos e, incluso, irracionales que hermanan esta obra con aspectos del pensamiento moderno que en ella son desarrollados. [...] Baudelaire indica que el mejor pintor es el de costumbres, el del momento que pasa, el que nos da la eternidad que contiene el momento fugaz. En el contexto de la modernidad, sus palabras aluden la búsqueda de lo eterno que contiene el momento perecedero que se escapa. [...] En su concepción de la realidad, se fusiona el presente con el pasado y, potencialmente, con el futuro en un tiempo fuera del tiempo.<sup>89</sup>

Años más tarde –en 1916– Cansinos-Assens recordará el encuentro con Valle y el ofrecimiento de éste en enviarle su nuevo libro que –como lamenta Cansinos– nunca cumplió:

En la puerta de Teléfonos veo pasar todas las noches, ya de retirada, al gran don Ramón del Valle-Inclán, que viene de Fornos, rodeado de su corte de amigos...

Pasa con centelleo de lentes y el ceceo de su locuacidad inagotable y dogmática.

Fija en mí sus ojos un momento y me saluda. Y sigue adelante. Hace mucho tiempo ya que don Ramón es para mí simplemente un hombre público, un escritor famoso, del que sólo sé lo que dicen los periódicos y lo que chismorrear los amigos. Sólo ese saludo data de principios de siglo, de aquellas noches del Nuevo Levante, con Villaespesa, Bargiela, etcétera, sigue uniéndonos, cada vez más débil y precario, como mi admiración antigua a su obra.

---

Darío no deja de alabarlo: “Amaba el excelente escritor la Belleza, la Nobleza, la Bondad, todas las sagradas cualidades mayúsculas. Se asomaba a perspectivas de eternidad; más siempre se distraía en lo momentáneo, e hizo del Arte su religión y su fin [...] dando agriado por los vinagres emponzoñados de la pobreza, se complacía en vengar con los alfileres de su ingenio las injusticias de los malos dirigentes. Ciranesco, quijotesco, d’aurevillyesco, todo en una pieza, llevó siempre, eso sí, aun en las mayores angustias y caídas, levantado e incólume, su penacho de artista. Intransigente, prefirió muchas veces la miseria a macular su pureza estética. Su pureza no era blanca, era azul.” Ídem., págs. 71-72.

Recuerda Amelina Correa que también está representado en la figura de Rafael Villasús, el bohemio del *Árbol de la ciencia* de Pío Baroja. Véase, Amelina Correa Ramón, *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, ob. cit.,

<sup>89</sup> Luis T. González del Valle, *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, ob. cit., pág.192.

En la biografía del Greco la vuelve a comentar: “Valle-Inclán ha pintado esas lamparillas que tenían pagado el servicio de luz hasta la consumación de los siglos y hubo un momento en que creyó que en su cuévano había un nido de serpientes, pero solo encontró simuladoras trenzas de mujer ofrecidas como exvotos y echadas en enroscado sueño en el lampadario de la capilla”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *El Greco. O.C., XVIII*, ob. cit., pág. 442.



Su notoria arrogancia, su aire pontifical me alejó siempre de sus tertulias y más ahora que yo también pontifico y tengo mi tertulia. Años hará que no cruzamos la palabra, limitándonos a ese saludo ceremonioso y frío, reliquia de un efímero trato juvenil, que fue flor de un día, o mejor dicho, de unas noches.

Pero esta noche, el autor de las *Sonatas*, al pasar ante mi por Teléfonos, se aparta de sus amigos, se me acerca y después de saludarme, me dice: –¿Dónde podría yo mandarles mi último libro?

–A la *Correspondencia*.

–Muy bien...; ¡Se lo enviaré allí! ¡Adiós!

Y se aleja con sus amigos, recogiendo, según su gesto habitual, amorosamente con su brazo sano la manga flotando del otro brazo mutilado.

Pese al poco entusiasmo que ya me inspira el escritor tan admirado en otro tiempo, el momento ha sido para mí de gran emoción. Es la primera vez que Valle-Inclán, el gran don Ramón, va a enviarme un libro y someterse a mi crítica.

Desgraciadamente, don Ramón se olvida luego y su *Lámpara maravillosa* no viene a brillar en mis noches junto a mi *Candelabro*.<sup>90</sup>

Gómez de la Serna no se entretiene en escribir de la generación del 98 –como explica–, ya lo hizo en *Azorín*, si bien, resulta interesante lo que dice del número de sus componentes y opiniones de otros:

La bautizó Corpus Barga llamándola generación “Vabumb”, haciendo un arbitrio acróstico con la primera letra de los apellidos de los integrantes: Valle, Azorín, Baroja, Unamuno, Maeztu y Benavente. [...] Por la confidencia de uno de los pocos hombres serios y antilocos de España, don Gabriel Maura, mi seguridad es que él fue el que la bautizó con ese acertado nombre (pág. 507).<sup>91</sup>

Comprende y explica quiénes eran los componentes del grupo:

Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, Manuel y Antonio Machado, Pedro de Répide, Eduardo Zamacois, Santiago Rusiñol, Gabriel Alomar, Felipe Trigo, Eduardo Marquina, Francisco Navarro Ledesma, Martínez Sierra y Ganivet, que la salpica con su muerte suicidándose (pág. 507).

Todos ellos le importan a Valle-Inclán; aunque conforme con la nomenclatura, no se encontraban a la altura de las circunstancias:

<sup>90</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, II*, ob. cit., págs. 218-219.

<sup>91</sup> Al hablar de aquellos años, Gómez de la Serna recuerda: “En realidad coexistieron dos grupos: Uno formado por Azorín, Baroja, Maeztu, José Ignacio Alberti, Gandía –el del sombrero de copa con alas planas–, Cornuty, y otro grupo un poco más aparte formado por Valle-Inclán, Benavente, Manuel Bueno y algunos corifeos”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 102. Al acercarse a la figura de Maeztu dice: “Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Maeztu son seres excepcionales a los que reúne en medio del campo la llanura que congrega en la lejanía los pocos árboles que se levantan sobre ella”. Ídem., pág. 131.

En la generación del 98, Valle-Inclán es el *artista* en busca de tesoros de arte siempre, cruzado de aventurero y mal genio, porque el artista siempre necesita lanzarse a verdaderas intemperancias.

El va más allá que sus compañeros de promoción, porque ama la forma en su voluta y en su arabesco y el ensueño en su capital grotesco o regular (pág. 506).

En aquellos años – últimos de la vida de Azorín–, Ramón teoriza:

Hay escritores de fárrago y de figura.

Villarroel es solo de figura, Quevedo es de figura y obra, Lope igual, Calderón más de obra que de figura, Fígaro tan de figura como de obra, desapareciendo al final del siglo XIX los escritores de figura, hasta que Azorín vuelve a ponerlos en el mundo con su propia figura.

En un ambiente un tanto chabacano –ni figura ni obra–, Azorín aparece con su tipo silencioso, monocular, junto a Valle-Inclán, que monstruifica más el tipo de escritor de figura y estilo.<sup>92</sup>

Monstruo de la ficción viviendo de la ficción. Fueron innumerables los que tuvieron relación con él, por ejemplo Pedro González-Blanco.<sup>93</sup> Otros, como Rafael Cansinos-Assens, no lo estimaban: lo llamaban “arrogante escritor”;<sup>94</sup> su obra no quedaría mucho mejor.<sup>95</sup> En conversaciones en las que está presente Cansinos-Assens aparecen otros nombres:

Francisco Camba, un galleguito que había estado en la Argentina y ahora hacía de pasante en un colegio. En la Argentina había dejado a su hermano Julio, también literato, un rebelde que escribía en hojas anarquistas. Paco Camba era, por lo visto, la antítesis de su hermano; tenía el alma humilde y saudosa del gallego pobre. Admiraba a Valle-Inclán y hacía por imitar su prosa medida y cantarina. Se sabía de memoria trozos de *Adega* o

---

<sup>92</sup> Ídem., pág. 304.

<sup>93</sup> Cansinos-Assens escribe: “Pedro González-Blanco, un jovencito bajo, moreno, un tanto regordete, con un bigotito negro y el pelo muy sentado, que vestía con pujos de *dandy* y fumaba gruesos puros y hablaba en un tono rayante, de superhombre, ponía a los modernistas de neurasténicos, de ignorantes, de pobres hombres atacados de grafomanía. Él era amigo de Valle-Inclán y Villaespesa y sabía a qué atenerse. Valle-Inclán era un *poseur* (Nakens aguzaba el oído, poniéndose la mano junto a la oreja) y Villaespesa un mentecato, un zángano, que vivía a costa de su suegro, el coronel, y se pasaba el tiempo escribiendo unas cosas que él mismo no entendía y que eran majaderías manifiestas...”. Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 55.

<sup>94</sup> Ídem., pág. 354.

<sup>95</sup> Lo escribe en *La novela de un literato*: “Voy con Catarineu a la Princesa, al estreno de *Cuento de abril*, de Valle-Inclán, obra de ese teatro poético que el crítico propugna. Valle-Inclán no es un poeta en el pleno sentido de la palabra y su obra está llena de tópicos poéticos y ripios. Algo artificioso, amanerado, como todo lo suyo... ¡Oh, ya pasó para mí aquel juvenil deslumbramiento de las *Sonatas!*... Pero no se trata de una simple impresión personal”. Véase, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 456.

*Flor de santidad*, y de las *Sonatas*... [...] También Bargiela era amigo de Valle-Inclán, al que llamaba simplemente Valle... Lo admiraba, pero no tanto como Camba, y su ascetismo no le conmovía gran cosa.<sup>96</sup>

Por Francisco Vighi sentía afecto: “Paco Vighi llamaba tío a don Ramón del Valle-Inclán y sin serlo ni por lo muy remoto, era lo gracioso que Valle le llamaba a él “mi querido sobrino”.<sup>97</sup> Recuerda Ramón:

Azorín –y Valle también, siempre un poco aparte– es callado asistente de esas tertulias en que todo se involucra, y lo literario se mezcla a otros conceptos petardistas, fatuos, que lo hibridecen.<sup>98</sup>

En aquella época, Gómez de la Serna opinaba:

Baroja, a lo más, era un cuentista inconcuso, y Valle-Inclán un retórico de elegancias nuevas. Sólo Azorín en aquel momento tenía el don profético y lograba la imposición de manos que cura la realidad y la multiplica.<sup>99</sup>

Comentará anécdotas de Valle-Inclán con Francisco Villalón:

Con Valle-Inclán intercambiaba mentiras, y don Ramón le hablaba de las flores misteriosas y fosforescentes que había en su pazo, y él entonces le contaba cosas de los patos misteriosos de las marismas que corren con pies de fantasmas y de una vez que una maldición suya secó la fuente de un pueblo y “se llenó el horizonte de perros negros con cabezas blancas que aullaron hasta el amanecer”.<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Ídem., pág. 107.

Una de las publicaciones en donde Valle escribe fue *La Revista Nueva* tan comentada por otra figura de la época: “Lo que más evocaba Ruiz Contreras mientras nos servía un Chateaubriand que él había hecho, o un postre de dulce que había cocinado a fuego lento con los amigos conversando en la cocina, era *La Revista Nueva*, aquella publicación mensual en que por primera vez se publicaron cosas de la generación del 98, desde Valle-Inclán a Pío Baroja”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Luis Ruiz Contreras”, en *Retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., págs. 150-151.

<sup>97</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Francisco Vighi”, en *Retratos contemporáneos, O. C., XVII*, ob. cit., pág. 135. En el retrato a Vighi, recuerda como éste cambió de tertulia: “Francisco Vighi, después de muchos años de pertenecer a la tertulia de Valle-Inclán en el castizo Café de Levante, pasó a ser mi brazo derecho en la tertulia de Pombo”. Ídem., pág. 130.

<sup>98</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *O.C., XIX*, ob. cit., pág. 58.

<sup>99</sup> Ídem., pág. 64.

Al situar a Valle junto a Baroja y Azorín, recuerda: “Azorín se salvó a la horrida calle; Valle-Inclán, llevado por lo angélico del arte, también; los Baroja aún transitan por allí (...) Valle se envuelve en nuevas teorías de arte; Baroja se dedica a tramsutar la realidad en una realidad más ruda y revuelta de trompazos. Azorín no pierde la serenidad”. Ídem., págs. 68-69.

<sup>100</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Fernando Villalón”, en *Retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., págs. 247-248.

Explicará cómo quedó manco Valle, si bien, no será la única vez, ya que también lo encontramos en *Azorín*<sup>101</sup> o en *Muestrario*. Ser manco lo emparentará estrechamente con la estética de lo feo, con la deformidad, la “tara” física que escritores como Baudelaire o Poe cultivaron. De nuevo, relatará el suceso de la pérdida del brazo, pero justificando la posible distorsión del relato:

¿Cómo se quedó manco don Ramón? Mi versión está compulsada con los relatos conseguidos, a través de los años, de labios de los más veraces testigos presenciales del suceso (pág. 498).<sup>102</sup>

Admite la invención de alguna escena, si bien, parece un juego entre ambos escritos:

Un día, pasados los años, yo me atreví a lanzar unas inventadas versiones de cómo perdió el brazo don Ramón. [...] Don Ramón fue condescendiente con mis invenciones, exclusivamente mías, aunque después los mentirosos que escriben por referencias de referencias hayan hablado de un editor al que se le ocurrió una cosa por el estilo (pág. 501).

Época de incertidumbre en la que denunciaba la falta de originalidad en el arte y la ignorancia de la sociedad:

¡Oscuro tiempo! Es menester haberlo conocido para disculpar esa inapetencia, esa literatura hecha de *rápidas*, que fue el género literario que llenó el periodismo de aquel entonces. La vida española, inconclusa, zarrapastrosa, con sus joyeros de portal, con sus zapateros, con sus tiendas de vinos, con sus cereros, se producía a su alrededor sin concederle otra cosa que cierto estupor por su tipo de estafermo, de ese *literato* (págs. 506-507).

En estos años, Valle-Inclán se consideraba carlista, visitaba despachos de los hidalgos carlistas y asistirá a banquetes durante una temporada. Conforme pasa el tiempo, irá madurando y mejorando su idea de belleza y del estilo literario. Escribe para el hombre sensible, por lo que será poco leído:

---

<sup>101</sup> En la biografía de Azorín recuerda: “La tertulia se integraba de nuevos jóvenes alrededor de los maestros.

Manuel Bueno, Ruiz-Castillo, Martínez Sierra, aparecían por la tertulia.

Un día Manuel Bueno, que todos los días era blanco de la ironía de Valle-Inclán, enarboló su bastón y manejándole con los tres tiempos del que quiere dar un golpe definitivo, lo proyectó sobre el gran escritor, que salvó su cabeza protegiéndola con el brazo que se rompió como una astilla. Entre los amigos lo llevaron a la Casa de Socorro a don Ramón... [...] Valle-Inclán pocas veces alude a esta desgracia y solo dice haber echado de menos el brazo perdido cuando vio muerta a su hija y no pudo abrazarla como hubiera deseado.” Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., págs. 106-107.

<sup>102</sup> Véase, págs. 498-505.

Aprovechando que el lector no existía, combinaba cuentos en libros de diversos títulos y convertía en dramas sus novelas no leídas. Estaba abandonado, y por eso Valle podía escribir cuanto le viniera en gana, y así manaba de él la fuente de la inspiración más española, que es la absoluta libertad frente a la indiferencia pública (pág. 510).

El arte para ambos será “el azar frente al buen gusto, el desdén por lo chabacano” (pág. 510). En *Automoribundia* escribirá una apología a la bohemia y, entre las muchas facetas, destacará la eterna convivencia del bohemio con la pobreza y con la creación artística.<sup>103</sup> No dudaría en afirmar y justificar su condición de bohemio:

No hay que tener tanto miedo a la bohemia y a la noche.

Yo siempre la he practicado, y después de medio siglo de convivir con ella no siento ningún retortijón de conciencia, pues sigo creyendo que en ese clima depurativo y de hondos reflejos hay una pureza de pensamiento, un despojarse de vanidades y una posibilidad para el oído revelador que pueden mantener el alma en estado de recepción sin amaneramiento y sin concesiones convencionales.<sup>104</sup>

Pasan los años y, va adentrándose cada vez más en el Madrid literario, visita los cafés y tertulias más representativas. Ramón lo llama “rabino del arte” porque en ese Madrid del arte, consigue un hueco como crítico de la pintura y la escuela. Regoyos, Julio Antonio, Gutiérrez Solana, fueron íntimos amigos para los que tuvo buenas palabras.

En torno a 1912, relatará Cansinos-Assens nuevas anécdotas al recordar a Pujana.<sup>105</sup> Muchos fueron los escritores de la época que intentaron imitarlo. De nuevo, Cansinos, recuerda los encuentros de aquellos días caricaturizando e ironizando sobre ellos. Como le sucedió con Prudencio Canitrot en 1913:

---

<sup>103</sup> “Hacer voto de bohemio es tener vocación poética. [...] La vida, en suma, de estos hombres es irregular y abigarrada. [...] No se puede borrar con una plumada o una generalización la grandeza adquirida por poetas y meditadores en esa vida desigual, desgarradora y huérfana.” Véase, Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XX. Escritos autobiográficos, I. Automoribundia*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998, pág. 471.

<sup>104</sup> Ídem., pág. 472.

<sup>105</sup> Cansinos-Assens recuerda: “El bohemio vasco es de una sobriedad inverosímil. Superó en eso a Valle-Inclán, al que, según dicen, le basta con una taza de té al día. [...] Pujana es un verdadero peripatético. Lanza sus paradojas e inventa sus anécdotas pintorescas y apócrifas en tanto deambula a lo largo de las calles, o, a lo sumo, parado al pie de algún farol. Contradictorio como su paisano Unamuno, fabulador de su inventiva fantástica como la de Valle-Inclán, sus palabras siempre promueven discusión, y desde lejos, por el ruido de las voces, puede adivinarse dónde está”. Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, I*, ob. cit., pág. 513.

En la puerta del Pasaje del Comercio, siempre que pasaba por allí en la tarde, encontraba de pie, como haciendo guardia, al joven escritor gallego, de la cuerda de Valle-Inclán, Prudencio Canitrot, el autor de *Cuentos de abades y de aldeas*, inocentón, de aire marcial, nariz aguileña, ojos grandes y negros y enhiesto bigote, con el que cambiaba un saludo afectuoso.<sup>106</sup>

Cafés y tertulias llenarán las tardes-noches de las primeras décadas del siglo XX. Café Levante, Café Regina, Café de Pombo son algunos de los que regentaron. Gómez de la Serna en el libro *La Sagrada Cripta de Pombo* detalla los cafés de Madrid. Será en el café Regina donde Valle-Inclán “gira hacia un izquierdismo que entierra su carlismo pasado, porque había caído en el vacío los tomos que había publicado sobre la guerra carlista” (pág. 566).

En *La sagrada cripta de Pombo* se expandirá al hablar de los cafés, en particular del Nuevo Café de Levante:

Valle-Inclán se adelanta más en el Madrid literario, busca su colegiata y va todas las noches a su café. [...] El Nuevo Café de Levante era un café resguardado, a buen recaudo, con un aire bohemio y japonés, extraña mezcla en la que lo japonés lo ponía unos *panneaux* muy de la moda de los biombos que llegaban de Filipinas. Así estaba decorado también el comedor del café Inglés y hasta un saloncito del viejo Lardhy.

Era un café con música. [...] El Nuevo Café de Levante tenía una cosa de viejo teatro, y al abrir su puerta de cristales se percibía la contradicción española, la sarcástica esterilización, el escepticismo agresivo (págs. 531-532).

Rememora algunas de sus visitas al Levante:

No olvidaré aquellas noches de Levante en que se sentía una pesadillesca manía de persecuciones todos disparatados unos contra otros, todos en esa guerra civil estilo español, que hierve entre los familiares y los amigos y que tan frenética hace la sinceridad del pensamiento (pág. 532).

El ambiente debía de ser muy peculiar; solía acudir acompañado:

–Vamos al Levante –decían los pintores jóvenes.

–Hombre, al Levante no...

Pero de cuando en cuando incurriamos en ese viaje, y allí estaban Valle-Inclán, que se salvaba por natural inmunización a todo; Luis Bello, que transportaba debajo de sus solapas la audacia periodística; Anselmo Miguel, Paco Vighi, Leandro Oroz, Darío Regoyos, Vivanco, Cornuty, un bohemio francés que decía haber cerrado los ojos de Verlaine; Corpus Barga –secretario particular de la Parca fría–; Ricardo Baroja, saltatumbas

<sup>106</sup> Ídem., pág. 520.

Valle debió de ser fuente de imitación de los jóvenes que querían hacerse un hueco en el mundo de las letras.

deshuesador, y José Gutiérrez Solana, tan imitado por los Baroja, etc. Los *yertos* mezclándose a los queridos y entusiastas bohemios, llenos de ilusión y bondad (págs. 532-533).<sup>107</sup>

Cuenta las anécdotas de aquella noche y cómo fue la despedida del café:

Pero terminó la música y el café empezó a quedarse vacío. El autor de las *Sonatas*, feo, católico y sentimental como su marqués de Bradomín, se levantó, recogió su bastón y todos los contertulios lo imitaron.

Salimos a la calle detrás de él, que abría la marcha con Bargiela y Villaespesa, en dirección a la plaza de Oriente, caminando despacio, jugando con el bastón, dando cintarazos al aire y sin dejar de hablar de los misterios del estilo y del enigma del arte. Su voz sonaba hueca en la calle solitaria y sus lentes refulgían al pasar ante los faroles.

Al salir del café se nos habían incorporado algunos jóvenes de melenas modernistas que luego me presentó Villaespesa y que, como yo, pugnaban por acercarse a Valle-Inclán para oír más de cerca sus divagaciones.<sup>108</sup>

Se extiende contando anécdotas de la tertulia; una de las que se acuerda y escribe hace referencia a la casi inexistencia de mujeres:

Pocas mujeres iban a la tertulia. Entonces hasta las literatas tenían miedo a las tertulias literarias. Solo la Dora –especie de asistenta de bohemios que tenía manía de limpiarles todo, los cristales, las camas, las paletas– se sentaba en los divanes rojos del café, y, como es natural, iba enamorando a todos, llegándole el turno a don Ramón, que a los pocos días reñía con ella y la echaba del café a los gritos de “¡Mendiga indecente, que me has robado los cubiertos de plata!”.

Cuando se hubo marchado, como si pusiese su epitafio en el mármol de la mesa, dijo:

–¡Absurda mujer! No tiene más que una afición: fregar (pág. 535).

El carácter autoritario es destacado:

Así Valle-Inclán era dueño de la noche en todos sus puntos, pues dominándola en el punto del café se consiguen todos los cardinales.

Y allí permaneció encerrado herméticamente durante algunos años, pues las cuatro puertas que tiene la puerta del café, más su zajón cortinero –entre ese juego de postigos se atrinchera un cerillero y un vendedor de

<sup>107</sup> Rafael Cansinos-Assens también recuerda su primer encuentro con Valle-Inclán en el Café de Levante: “En aquel tiempo, el café Nuevo de Levante era un lugar de cita para los escritores jóvenes de la generación que había sucedido a la que antes frecuentaba Fornos. [...] Paco Villaespesa me dijo: –Esta noche tiene usted que venir al Nuevo Levante. Allí tiene su tertulia Valle-Inclán, y se lo presentaré y además oirá usted tocar música de Wagner. [...] No falte usted, allí lo aguardo. No falté a la invitación de nuestro guía lírico y Paco, que ya me esperaba, me presentó al autor de las *Sonatas*, que tuvo para mí una mirada benévola en el curso de sus chispeantes monólogos. Valle-Inclán tenía su tertulia con Bargiela”. Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, I, ob. cit., pág. 139.

<sup>108</sup> Ídem., pág. 140.

periódicos con armario y todo–, defienden al escritor como nada (págs. 538-539).

Pertenecer a la tertulia era lo deseado por los jóvenes escritores que buscaban lo nuevo:

El trozo de la calle Alcalá hasta Fornos ya era otra cosa. Allí se encontraban figuras literarias de más fuste, cronistas, autores teatrales, bohemios también, pero de más categoría. [...] Oh, la emoción de aquellos encuentros, de aquellos conocimientos nuevos, de aquel venirse a hallar de pronto formando grupo con escritores admirados como Valle-Inclán, por ejemplo..., que todo el mundo conocía y para mirar a los cuales se volvía la gente... Y que alguien le dijera a uno el otro día: –¡Ayer lo vi a usted con Villaespesa y Valle-Inclán!... ¡Eso está bien!... Y es usted un literato... se codea con las firmas...

Eso hacía olvidar toda esa miseria de la Puerta del Sol... y afirmarse uno en el propósito de ser literato y nada más que literato...<sup>109</sup>

Algunos no tuvieron la respuesta esperada como le sucedió –en los años veinte– a Rafael Pizarro. Lo cuenta Cansinos-Assens:

Rafael Pizarro no era enteramente un novel, pues ya había publicado un librito de *Cuentos extremeños*, imitando el estilo de Valle-Inclán en sus cuentos gallegos y haciendo figurar en ellos mendigos, monjes milagrosos, mozas ingenuas y viejas saludadoras. Era un admirador incondicional de don Ramón María y a él dedicó su primer libro en términos ditirámicos y ampulosos. Vino a Madrid con su libro y anduvo rondando muchas noches la tertulia de Valle-Inclán en Fornos, para entregarle su ofrenda, sin atreverse a acercarse a la mesa del maestro de las grandes barbas y el gesto altanero.

Finalmente, una noche pensó que lo mejor sería aguardarlo a la salida y abordarlo, cuando se hubiera alejado algo de sus amigos.

El joven, pues, se apostó ante la puerta de Fornos y cuando vio salir al maestro, envuelto en su capa y algo distanciado de sus admiradores, llegóse a él tímidamente, con su librito en la mano y balbuciendo de emoción:

–Maestro, disculpe mi atrevimiento, dígnese usted aceptar este mi primer libro, que le dedico a usted.

Su voz desmayada sonaba como la de un pordiosero, y el arrogante escritor, tomándolo por un sablista, lo apartó bruscamente..., increpándolo:

–Déjeme usted en paz..., imbécil, –y hasta le amagó con el bastón...

Allí terminó la admiración del novel por el maestro. Y como represalia a aquel vejamen, Pizarro tuvo la paciencia de irles quitando la dedicatoria a todos los ejemplares del libro, uno por uno, arrancándoles la portada, con lo que los incapacitó para la venta... y se condenó al anónimo...<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Ídem., págs. 157-158.

En la tertulia de Valle también acudió Benavente: “En la tertulia de Azorín, de Baroja, de Valle-Inclán, hay un joven ingenioso, despierto, mejor vestido que ellos –porque es hijo de un doctor de gran fama por entonces– que también quiere ser literato”. Véase Ramón Gómez de la Serna, “Benavente”, en *Retratos contemporáneos. O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 458

<sup>110</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, II*, ob. cit., pág. 543.



Tertulias había muchas y muy variadas, junto con la de Valle y Gómez de la Serna, se encontraba –entre otras– la regentada por Cansinos-Assens:

Juanito González Olmedilla, el poeta del Cancionero del Heraldo, que ahora es redactor del periódico, ese sevillanito ceceante, bajito, con chambergo, chalina y cachimba, que es una especie de *Gran Simpático* en pequeño, oficioso y entrometido, vienen a nuestra tertulia a lamentarse, cuando lo echan de las otras, de Pombo o de Fornos, donde sigue pontificando don Ramón del Valle-Inclán...<sup>111</sup>

Valle-Inclán ejerció de anclaje en el mundo cultural de la época; Ramón escribirá un capítulo a la condición de crítico y propulsor de la pintura y escultura; fueron muchos los que acudían a él, a este respecto había que destacar el coraje que tuvieron estos artistas para no anclarse:

Estos artistas heroicos, esforzados, sin claudicación, han evitado que la pintura española fuese una banal pintura de salón, de exposición francesa, con marcos dorados y con rosas de oro; pintura del Gran Salón y no de las admirables exposiciones de independientes franceses (pág. 542).

Tiempos difíciles para los que no seguían las convenciones; saltarse la norma casi era sinónimo de miseria y precariedad:

Difíciles tiempos aquellos de principios de siglo. Todos distraídos en una nueva distribución de la vida entre clases medias y obreros distinguidos, todos tomando posesión de la vida con avidez, olvidándose un poco del arte fundamental, vértebra del tiempo... Y los artistas afanosos, en su vida precaria, en sus casas de huéspedes, en sus estudios destartalados. [...] Todos esos pintores van a buscar y reciben la bendición de Valle-Inclán, que les tiene en cuenta, que habla de sus cuestiones artísticas más que de las literarias (págs. 543-545).

Relata un sin fin de anécdotas y recuerdos de aquellos días. De otros, apenas se acuerda y lamenta la pérdida:

De aquella tarde me han quedado otros confusos apuntes que no he podido descifrar, pero ya hay bastante con lo transcrito para verle en la improvisación literaria, casi a solas consigo mismo (pág. 531).

---

<sup>111</sup> Ídem., págs., 162-163.

Los coetáneos discutían de la nueva literatura. Así lo hizo Gregorio Martínez Sierra en torno a 1905.<sup>112</sup> Quiere recordarle tal y como era, no con la imagen predeterminada o trastocada por otros. Ambos términos –biografía y autobiografía– se entremezclarán cuando recuerde cómo fueron aquellos días. Nostalgia –sobre todo– es lo que predomina:

Con el afán de dar juntos todos mis recuerdos de aquella época para verle fuera de capitulo, en el más allá de la biografía numerada que escribo, he de recordarle en la concomitancia de los figones. [...] Don Ramón, como el magnífico español que era, sabía gozar los condumios de la pobreza.

Reconocía con su nariz de zorro el ático ambiente madrileño. [...] Yo lo he visto a don Ramón templar de gozo y sentirse entronado en alguno de esos chamizos cuya suculencia era más inventada por nosotros que verídica (pág. 531).

Valle escribe, acude a tertulias, viaja , y le llega el momento de la política:

Valle-Inclán entrevera, con su vida de teatro y café, nuevos viajes, y a veces se mete en su Galicia, donde intenta fijar su residencia [...] pero una desgracia, el que una caseta de playa caiga sobre uno de sus hijos y lo aplaste, le devuelve a Madrid de nuevo.

En ese momento su destino va a tener que elegir entre dos caminos: el de la política, presentándose diputado carlista por Monforte de Lemos, o el del viaje aventurero a América, ya que ha soñado el *año del centenario* en la Argentina y allí va su mujer y las compañías de la Guerrero y de García Ortega.

Valle-Inclán se decide por el viaje a la Argentina. [...] Los carlistas de Buenos Aires le dan un banquete, y después de celebrado ponen un telegrama a su rey (págs. 557-558).

La guerra europea estalla en 1914:

Vuelve a España triste. Había visto que la guerra ya no era una epopeya, sino algo monótono y feo, algo que visto de tan cerca como él la había contemplado ni se veía siquiera. [...] Valle gira hacia el izquierdismo que entierra su carlismo pasado, porque habían caído en el vacío los tomos que había publicado sobre la guerra carlista (pág. 566).

---

<sup>112</sup> Lo escribe Cansinos-Assens: “Gregorio es optimista. Piensa que el arte nuevo, lo que llaman Modernismo, ha de triunfar:

–Ya se notan indicios. Valle-Inclán publica en *Los Lunes*. Se anuncia la salida de un diario –*España*– en el que colaborará *Azorín*, Martínez Ruiz, que ha elegido ese seudónimo. Original ¿Verdad?... También Burell, el de la famosa crónica “Cristo en Fornos”, ha lanzado otro periódico, abierto a los jóvenes. Surgen críticos comprensivos, como ese Navarro Ledesma, catedrático de Literatura, que es redactor-jefe de *ABC* y en su libro de texto cita ya a los escritores del día”. Véase, *La novela de un literato II*, ob. cit., pág 184.

Seguirá publicando, y Gómez de la Serna transcribe versos de *La pipa de Kif* y *El pasajero*. Sería la época

de los muchos cafés, en la calle de Alcalá, en la calle Mayor, en la Gran Vía, entrando de ellos a cualquier hora, porque como una vez dijo un anuncio “cualquier hora es buena para tomar Café”.

Hasta alguna vez entra en mi Café de Pombo y le he cedido mi puesto en la noche pombiana, oyéndole todos como a un augur (pág. 575).

Nuevos libros:

Yo le veo escribir estas obras últimas en una plazoleta del Retiro. [...] En esa plazoleta, donde daba cierta aprensión misteriosa sentarse, Valle escribía sus esperpentos, poniendo una piedra suelta sobre las cuartillas que iba acabando y extendiendo sobre el banco, mientras las que esperaban corrección o el ser metidas entre medias, quedaban apartadas por el muñón de su brazo cercenado, en un ademán de mano corta de escuerzo (pág. 594).

Gómez de la Serna se preguntará:

Pero ¿qué es el esperpento en definitiva?

El protagonista de *Luces de bohemia*, el poeta Max Estrella, desarrolla la teoría del esperpento con estas palabras: “El esperpentismo”, dice, “lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse por el callejón del Gato... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse en una estética sistemáticamente deformada”.

Como desde niño he pasado yo por el callejón del Gato, sé lo que significa ese pasadizo para el soliloquio, entre dos calles normales y con carruajes. [...] Callejuela misteriosa de vendedores de gomas, de expendería de botellas de anís y con alguna sastrería, fue bien elegida por Valle-Inclán para punto de partida de una estética nueva, caprichuda, arbitraria, embozada en burla (pág. 595).

Reflexiona sobre el reflejo de los espejos:

Como si hubiese operado su conversión al verse reflejado en aquellos espejos, piensa en los héroes y las cosas deformadas así mismo.

Yo he convivido en mi cobijo íntimo con espejos y bolas de espejos de esa calaña y he meditado ante ellos cómo la vida se vuelve más tolerable gracias a esa deformación y gracias al comprendernos grotescos y escuerzales, consintiéndonos mayor humanidad lejos de la ridícula y aburrida vanidad (pág. 595).

Conforme va pasando el tiempo es más consciente del retraso de España: sociedad anclada en el pasado. Sus obras son metáforas de la vida oprimida: los políticos y la

mojigatería son denunciados. Cansado y enfermo, a Valle-Inclán lo sitúa en estrecha relación con la muerte “metafórica” de España:

El escritor, –el escritor artista ¡claro está!– no tiene donde caerse muerto y la rémora de la vida le atosiga tan sin pausa ni tregua que hay un momento que no puede más y que es preferible una muerte rápida a esa lenta angustia. Por eso no se cura Valle-Inclán, por eso se va internado en la muerte (pág. 597).<sup>113</sup>

Tiene palabras para el Ateneo y los días en que el escritor se acercaba por allí; todo había cambiado y ya no era recibido con el entusiasmo de sus comienzos literarios:

Valle-Inclán alborota en la cacharrería del Ateneo, ese rincón de los salones de la *docta casa* en el que están los mejores sillones y el sitio presidencial de los habladores.

Allí se da un fenómeno muy curioso. Preside y dura uno, dos, tres años la presidencia de cada cabecilla literario o político, sin previa elección, porque le llegó la hora, porque se sentó allí con aire episcopal y todos le dieron su anuencia tácita.

Así presidieron Moreno Nieto, Núñez de Arce, Echegaray, Unamuno y, por fin, Valle-Inclán.

Era un secreto cómo llegaban y pasaban esos momentáneos presidentes. Yo, que he asistido como testigo muchos años a la cacharrería del Ateneo, no he podido encontrar el engranaje de sus cambios (págs. 601-602).

Entre anécdota y anécdota, los recuerdos:

En el entretanto de las luchas políticas, don Ramón se fue a sus sanatorios de Galicia, pero al poco tiempo, coincidiendo con la deportación de Unamuno, volvió a Madrid. Yo escribí en *Nuevo Mundo* por aquellos días una leal bienvenida al maestro (pág. 604).

De aquellos años se le amontonan recuerdos, reflexiones y, sobre todo, rememoraré lo referido a los estrenos teatrales:

Don Ramón, en su vida llena de *improntus* y repentizaciones tiene unos años optimistas en lo literario y estrena pequeñas obras teatrales, sus autos para siluetas, su *rosa de papel*, su *Cabeza del Bautista*, su *Ligazón*, en teatros de salón, en el titulado El Mirlo Blanco, en casa de los Baroja, y en su soliviantado teatrillo personal que bautizó *El Cántaro Roto* (pág. 611).

---

<sup>113</sup> El término melancolía tiene un significado especial para Valle-Inclán: “En otras épocas los ojos tienen más apagamiento, y hay en ellos un descorazonamiento interior, quizá melancolía –aunque, según Valle-Inclán, la melancolía no se inventa sino años después–, pero los ojos de estos hombres son esperanzados, emprendedores, dispuestos a la heroicidad redentora”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Goya*, en *O.C.*, *XVIII*, ob. cit., pág. 346.

De las obras más expresivas se encontraba *El Ruedo Ibérico*, metáfora de lo que representaba España:

El gran protagonista de *El Ruedo Ibérico* es la luz de España, proyectada sobre una inmensa plaza de toros. El ambiente, el medio social, reflejaban que al cabo de un siglo eran los mismos que él sabía como augur que iban a entrar de nuevo en idéntica convulsión (pág. 612).

Gómez de la Serna admiraba esta obra:

Lo más maravilloso de *Ruedo Ibérico* fue su oportunidad, porque España iba a entrar a los pocos meses –no lo iban a ver sus ojos, ya muertos– en igual jarana, amalgama y mojama que él escribió en su *Ruedo Ibérico* (pág. 647).<sup>114</sup>

Cansinos Assens relatará la detención –por parte de la policía– de Valle-Inclán en 1924:

En la tertulia del Universal mis jóvenes amigos comentan la nota oficiosa que el dictador ha hecho insertar en todos los periódicos a propósito de la detención de unas horas de Valle-Inclán. En ella el general llama al autor de *Las Sonatas* “estrafalario escritor”.

Lo ocurrido fue que durante un estreno en el Fontalba, don Ramón protestó ruidosamente de la obra. [...] Lo detuvieron y lo llevaron a la comisaría. Allí don Ramón tuvo un pintoresco diálogo con el comisario:

–¿Su nombre y apellido?

–Eso podría preguntárselo yo a usted... ¡A mí me conoce todo el mundo y si usted no me conoce es señal de que es un analfabeto!...<sup>115</sup>

En 1925, Cansinos-Assens, propulsor del Ultraísmo, lamentaba su disipación; recordará cómo fue fuente innegable de influencia para algunos escritores:

El Ultraísmo puede darse por muerto en España; sus poetas han derivado hacia Góngora y el folklore, abandonando lo que Ortega y Gasset llamó la deshumanización del arte. [...] Pero es innegable que el Ultraísmo ha

<sup>114</sup> Acerca de esta obra de Valle-Inclán, escribe en el retrato de Baroja: “En 1911 amanece en él mismo el galdosismo que se ampara de los episodios nacionales, de las largas e interminables historias revolucionarias, las que un día habían de tentar al mismo Valle-Inclán con Los cruzados de la Causa, pero que don Ramón abandonó enseguida, dándose después a la serie socorrida de *El Ruedo Ibérico*”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Pío Baroja”, en *Retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 314.

<sup>115</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, III*, ob. cit., págs., 104-105.

Cansinos-Assens escribe un largo anecdotario de Valle-Inclán que, suelen versar cuando Valle-Inclán conoce a alguien por primera vez. Fue lo que sucedió con el doctor Carracido: “El doctor Carracido, el investigador de los coloides, tipo de caballero antiguo, con grandes bigotes canosos, y que en su conversación con las damas derrocha caudales de una galantería ya anticuada. [...] Este Carracido es el de la conocida anécdota de Valle-Inclán, al que como gallego brindó hospitalidad en su casa, cuando llegó desconocido a Madrid, recibiendo como pago del bohemio unos cuernos publicados por todo Madrid”. Ídem., pág. 154.

hecho también impacto en nuestra literatura e influido en ella indirectamente. Los esperpentos de Valle-Inclán, las estampas grotescas de Répide, las tentativas de Azorín por crear un teatro nuevo, el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón, acusan ese impacto indudable.<sup>116</sup>

Son muchos los literatos que se acercan a Valle-Inclán; en 1930, lo hace Alberto Ghirardo;<sup>117</sup> otros, como Alejandro Ramírez Ángel, tendrán el mismo honor.<sup>118</sup> No olvidemos que, junto a este interés por la literatura y el arte, en los primeros años de la década de los treinta, la política en estas tertulias comenzaba a tener cierto protagonismo:

La efervescencia política domina en todas partes y hay tertulias literarias como las de La Granja y Regina, que son verdaderos clubs revolucionarios, en los que dan la pauta hombres como Araquistáin, Álvarez del Vayo y don Manuel Azaña, hombre ya maduro, funcionario del ministerio de Gracia y Justicia y que ahora acaba de revelarse como escritor con un buen libro titulado *El jardín de los frailes*. Don Manuel Azaña es cuñado del joven Rivas Cherif, especializado en cuestiones teatrales, y entre ambos dirigen la revista *La Pluma*, en la que colaboran todos los escritores del grupo. Con ellos alterna don Ramón del Valle-Inclán, también agraviado por la dictadura de don Miguel, que no olvida el epíteto de “estrafalario” con que el general lo motejó y que ahora se le convierte en un airón de gloria.<sup>119</sup>

Pobre y enfermo apenas ve a sus amigos de la generación del 98: “alguna vez ve a Azorín, pero no quiere saber nada de Baroja” (pág. 614). En el año 33, se lo encuentra Gómez de la Serna y le comenta su desgana. Recuerdos y olvidos se entremezclan en estas páginas:

---

<sup>116</sup> Ídem., págs. 202-203.

<sup>117</sup> Cansinos-Assens lo recuerda: “El escritor argentino Alberto Ghirardo [...] ese hombre pequeñito, modesto y simpático, con su macferlán y su bastón y su ligereza de ardilla, siempre a la caza del editor y del bombo periodístico, andulea por cafés, colmados y redacciones, abordándonos a todos con su gesto humilde y su saludo societario de –¡Hola, camarada!... Aquí le traigo mi librito por si quiere hablar de él... [...] Con esta táctica, Ghirardo se asegura un pase de circulación por todas las tertulias literarias, se hace amigo de Valle-Inclán, de Araquistáin, hasta de Ortega y Gasset, e introduce sus artículos y sus versos en *El Sol* y en las revistas de Prensa Gráfica, y con los derechos de autor de sus grandes hombres exhumados, el poeta del macferlán y el bastoncito va viviendo y conquistando Madrid. Véase, Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato*, III, ob. cit., pág. 329-330.

<sup>118</sup> En los recuerdos de Cansinos-Assens encontramos unas líneas dedicadas a este escritor y a sus influencias literarias: “Alejandro dice querer y admirar a su difunto padre, pero moralmente es la antítesis del modesto y pacato autor de *La Tirana*. Más que en la literatura de su padre, parece haberse incubado en la de Oscar Wilde, Baudelaire, D’Annunzio, Felipe Trigo y Valle-Inclán. Es amoral, ateo y marxista, alcohólico, mujeriego y “castizo”, es decir, achulapado en sus palabras y sus gestos”. Véase, Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, III, ob. cit., pág. 343.

<sup>119</sup> Ídem., págs. 338.

En esta altura de su vida y de mi biografía consiste hacer una advertencia sobre las anécdotas que crecen día a día sobre don Ramón.

Siempre se había excedido con él el anecdotario mendaz pero en esta época de éxito y mendicidad a que hemos llegado, sus anécdotas se cotizan bien en aquel que iba a ser su diario, el rotativo *Ahora* (pág. 617).<sup>120</sup>

Numerosas anécdotas como se desprende de las palabras de Ramón:

Había ya en el diario cuatro o cinco clisés pequeños con una cabeza barbuda de don Ramón que eran la viñeta que se intercalaba entre anécdota y anécdota del “conocido genio”, como diría el gacetillero. [...] Para la idea de un Valle-Inclán extravagante y estrafalario, capaz de todo, van muchas veces mejor las apócrifas que las legítimas, y es posible que den más desenvuelta y desfachatada animación a una biografía falaz, pero la biografía honrada es la única que honra al muerto (págs. 618-619).

En ocasiones, no se sabe si son falsas o no:

Yo confieso haber expurgado de mentiras achacadas a él en este trasunto de su vida, lleno de admiración y de respeto.

Yo no perdí nunca mi serenidad y mi imparcialidad de atestiguador fidedigno.

Veía a Valle, sabía de él, comprobaba su actitud independiente, feroz y justa, aunque recibiese limosna de alguien (pág. 619).

En diversos escritos se dispersan recuerdos de Valle-Inclán, como sucede en el retrato de Galdós.<sup>121</sup> En otro retrato, el que escribe a Julio Barbey d’Aureville, comentaría su grandeza y escribiría de los posibles plagios.<sup>122</sup> Por el texto a Pedro de

<sup>120</sup> En invierno de ese mismo año –1933–, Valle-Inclán se separa de su esposa: “Por un reportaje de González-Ruano en *El Heraldo* nos enteramos de que Valle-Inclán se ha separado de su mujer, la actriz Josefina Blanco, o, mejor dicho, que esta ha huido del hogar conyugal dejando al escritor enfermo con sus hijos”. Ídem., pág. 386.

<sup>121</sup> Ramón escribe: “Había un progreso que estaba para conseguirse, un más allá del arte que estaba a medio lograr y que ahora se aduna en una figura literaria a la que no puede negarse su valor, pero que ha sido ya estatuada. La danza de los *Episodios* había entrado ya en la contradanza de los esperpentos de Valle-Inclán como en el entierro de la sardina de una época”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Pérez Galdós”, en *Retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 355.

<sup>122</sup> Ramón escribe: “Ante este libro, sobre todo, se piensa mucho en Valle-Inclán; Valle-Inclán, que tan en pos ha ido de Barbey, cosa que ya había yo dicho hace bastantes años. Sin embargo, haciendo justicia al escritor español, hay que confesar, aunque llegue hasta a firmar como Barbey alargando los trozos y la firma, con esos paisanismos de Valle, que hay en Valle una grandeza natural que se eleva sobre las influencias, porque ¡qué diablo!, hay que saber ser justo hasta ante mayores plagios, y ver cómo puede convivir la gloria del plagiado con el plagiario. [...] El más bello amor de Don Juan tiene el recuerdo pertinaz de la *Sonata de invierno*, de Valle-Inclán, porque también coincide el viejo Bradomín con el viejo Don Juan en disputar el más bello de sus amores, el de una niña timorata y como sugestionada por el maduro y recalitrante prestigio de hombre que hay en Don Juan viejo”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Retrato del gran mariscal Barbey d’Aureville”, en *Efigies. O.C., XVI*, ob. cit., págs. 146-147.

Rápide sabemos el interés por su coetáneo Valle-Inclán.<sup>123</sup> Al escribir de Juan Echevarría, conocemos algún dato.<sup>124</sup> Por el retrato de Solana, descubrimos la poca simpatía que se profesaban.<sup>125</sup>

En *Ismos*, escribe:

Cuando Valle-Inclán adquiere su mayor triunfo es cuando deja su línea de elegancia de parque italiano y mima lo grotesco y se lanza al esperpento y a la bibria [sic].

Sin que se decida a teorizar su estética, Valle reconoce ya en su vejez que el camino español es el de esa contradanza que desbarajusta el ritmo, que desdibuja con muecas descompuestas.<sup>126</sup>

Gómez de la Serna recordará el último encuentro:

Al saludarnos en la noche deponíamos nuestras tirrias literarias y nos compadecían como almas en pena.

El uno busca por las calles de la izquierda lo que el otro busca por la derecha, y todos nos estamos matando por encontrar lo original y lo confesional supremo.

–¡Adiós, Valle!

–¡Adiós, la Serna!

Nos paramos.

Era la última vez que le iba a hablar, aquella noche de finales del 1935.

Nos parapetamos bajo un árbol helado, sin que nos importase estar un largo rato en pie y parados en medio de la calle, en que daban su más violenta carga los cosacos del frío (pág. 648).

Como suele suceder, los últimos años están dominados por el recuerdo de lo vivido:

<sup>123</sup> Afirma Gómez de la Serna: “De Valle-Inclán y de todas las grandes figuras literarias de su época, Répide ha dado datos confidenciales entre los que vive él mismo, profundamente poético, entrañablemente novelador.

Fue el gran madrileño, y por eso ostentó el título oficial de su cronista”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Pedro de Répide”, en *Nuevos retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 644.

<sup>124</sup> Ramón escribió: “Aparecen en sus retratos unas huellas que están en relación con sus escrituras –como el dibujo de la letra queda en el secante–, una intensidad que iluminará sus figuras a lo largo de la posteridad. [...] Valle-Inclán –el no sedente–, el menos sedentario de todos, revuela en el viento de América sobre montañas de España y su poncho viajero le da el uniforme de explorador y aventurero que le gustaba ser”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Juan Echevarría”, en *Otros retratos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 911.

<sup>125</sup> Escribe: “Así Solana va ya consagrado al Café de Levante, de la calle del Arenal, donde no le acaban de comprender aunque le admitan. Le hacen rabiar. Valle-Inclán, a veces se ensaña con él y a veces le deja hablar y le admira –admiración que se reflejará después en el estilo de sus esperpentos–”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez Solana*, en *O.C., XVIII*, ob. cit., págs. 627-628.

<sup>126</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo”, *Ismos*, en *O.C., XVI*, ob. cit., pág. 489.



En la última época de Valle-Inclán llegaron a él los personajes novelescos con ansia de ser reproducidos en sus obras. [...] Don Ramón había llegado al dominio del recuerdo y se le presentaban hechos, cosas y seres sorprendiéndole a él mismo con su aparición superrealista (pág. 650).

El 5 de enero de 1936, muere Valle-Inclán. Así lo relatará Rafael Cansinos-Assens:

Duelo general en las Letras hispánicas. Muere en Santiago de Compostela, a los 70 años, el gran don Ramón María del Valle-Inclán, el glorioso manco de nuestro tiempo.

El autor de *Los cruzados de la causa* y *Las sonatas*, el creador de ese tenorio carlista del marqués de Bradomín, feo, católico y sentimental, que empezó siendo carlista como él, ha muerto bajo el signo de la República, al término de una evolución marcada por obras igualmente magníficas.

Hacía ya mucho tiempo que don Ramón, el patriarca de los Ramones, se había desprendido de su carlismo inicial. [...] La República lo consideró uno de los suyos. [...] Don Ramón había cultivado con igual maestría todos los géneros literarios –poesía, novelas y teatro– y últimamente se había adherido tácitamente al Ultra con sus esperpentos, en que hacía la parodia de las obras engoladas de su primer época.

Valle-Inclán, por sus creaciones y sus excentricidades, justificaba en cierto modo el calificativo de *estrafalario* en su sentido glorioso de hombre aparte. Ahora vivirá tanto por sus obras como por sus anécdotas. Fue un tipo raro de hombre, altivo, intemperante, mordaz a veces y a veces tierno y lleno de galaicas *saudades*, con una tendencia irresistible a lo truculento y macabro.<sup>127</sup>

Lamenta la indiferencia de la crítica que no apreció el estilo agónico con el que estaban escritas sus últimas obras. Va degradándose su salud como el entorno. La agonía de Valle, representa para Ramón la agonía de España. De la muerte lamenta el tener que “volver a ver a todos aquellos que afortunadamente perdimos de vista” (pág. 649).

Hasta el último día Valle-Inclán se defendió de la muerte escribiendo, pero fue vencido. Sus últimos textos son clarividencia de lo que se había convertido España. Transcribe opiniones de diversos artistas (debieron ser las necrologías aparecidas en diversos periódicos de la época). Textos nada alentadores de Unamuno, Baroja, Azorín, Benavente, Corpus Barga, Altolaguirre... Las últimas palabras son de incertidumbre, pues no sabe si ha cumplido con el deber de un biógrafo: “el hacer una biografía verídica a la par que entusiasta de este artista joven y noble que murió viejo” (pág. 658). La miseria y pobreza les une, si bien, Valle-Inclán le supera con creces. Finaliza el texto confirmando una de sus máximas:

<sup>127</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, III*, ob. cit., págs. 436-437.

Yo sólo he logrado un trasunto pálido, y si ha resultado un poco amargo es porque cuando un escritor pobre pinta la vida de otro escritor pobre, pinta su propia historia, que si en este caso no puede competir con la grandeza del biografiado, sí puede asemejarse en la desdicha penuriosa. (pág. 658).

En la biografía encontramos anécdotas oídas y vividas, personajes peculiares que compartieron momentos en la vida de los dos escritores; amistades y enemistades. Viven momentos históricos, culturales que de alguna manera les hizo cambiar y crecer en sentido artístico.

Ambos quisieron protagonismo y, en cierto modo, lo tuvieron. Rarezas y grandezas les caracterizará la vida: Valle destacó con la creación del esperpento, Ramón, lo haría con las greguerías. Valle inconfundible, su aspecto no dejaba indiferente a nadie. Ramón prefería ser original en sus conferencias y en la preparación de banquetes. Valle se enorgullecía cuando hablaba de la pérdida de su brazo derecho ya que le hacía sentir algo más pariente a Cervantes. Ramón se siente orgulloso de su escritura con tinta roja y del despacho en el que escribe y conserva objetos verosímiles y curiosos.

Con la biografía pretendía recordar momentos vividos, resaltar la obra y, sobre todo, dejar claro su importancia tanto para los contemporáneos como para las generaciones siguientes. Es consciente de la grandeza de éste y, la biografía, le servirá para verificarlo.

Entre diferencias y coincidencias, las últimas palabras son de admiración y alabanza a su obra y, sobre todo, tristeza por no haber podido terminar su labor literaria.

### **2.3.2. José Gutiérrez-Solana.**

Compañero inseparable de juventud y uno de los fundadores de la tertulia de Pombo; a Solana lo consideró un gran retratista que, con sus pinceles, plasmó la tertulia de Pombo. Escribe de él en *La Sagrada Cripta de Pombo* y en *Automoribundia*.

La biografía publicada por primera vez en la Editorial Poseidón (Buenos Aires, 1944), recorta o amplía fragmentos de escritos anteriores. Lo que no incluye es la donación del cuadro dedicado a Pombo (*La tertulia del Café de Pombo*) al Museo de Arte Moderno de Madrid. Acontecimiento que sí describe en *Automoribundia*. Encontramos la biografía en *Obras selectas* (1947), *Obras Completas II* (1957) y, *Biografías Completas* (1959). Los cambios realizados en ediciones posteriores a la

primera son mínimos, no ocurre lo mismo con los diversos textos anteriores y publicados en diferentes lugares.

Los capítulos de la edición de 1944, incluyen: “Prólogo”; “Genealogía y primeros pasos”; “Vivir y pintar”; “Las vitrinas del Arqueológico”; “Cuadros y más cuadros”; “Viaje de ida y vuelta”; “Vuelta a Madrid”; “Procesión y Carnavales”; “El cuadro de la tertulia y otros sucesos”; “En casa del Barbas”; “Solana, escritor”; “Más cuadros”; “Enterándome más”; “Visita a París”; “Última época”, y “Persistencia de Solana”.<sup>128</sup>

En *Obras selectas* (1947), recorta la edición de 1944 y, sólo incluirá varios de los capítulos: “Prólogo”; “Procesiones y carnavales”; “En casa del Barbas”; “Enterándome más”; “Visita a París”; “Última época”.<sup>129</sup>

Teniendo en cuenta lo escrito en *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1923) encontramos cuestiones en las que se detendrá posteriormente. En *Pombo* (1918) relatará la vuelta a Madrid desde Santander; referencias a su mano o las figuras de cera y los objetos del Museo Arqueológico; también escribe opiniones de la pintura de Solana y, sobre todo, Solana escritor; cuestiones que reafirmará posteriormente. En *La Sagrada cripta de Pombo* (1923) escribe una especie de diario explicando lo acontecido en la celebración a la publicación del libro *La España negra* y la “presentación en sociedad” del cuadro dedicado a la tertulia. Justifica:

En mi álbum de los días están transcritas estas notas sobre Solana, diferentes entre sí y diferentes a la larga biografía que escribí en el primer tomo de Pombo.

Todo lo que he pensado hasta ese día definitivo del 5 de enero de 1921 en que se celebra el banquete en honor a su libro *La España negra* y de su cuadro sobre Pombo.<sup>130</sup>

Lo publicado de Solana en los dos volúmenes escritos a Pombo confirma lo importante que fue para Ramón. En estos libros hace referencia a aspectos íntimos, si bien, se entretiene en caracterizarlo, humanizarlo y, sobre todo, reafirmará cuestiones que ampliará más tarde: lo referido a la publicación de *La España negra* y posterior

<sup>128</sup> Véase Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XVIII. ob. cit., pág. 818.

<sup>129</sup> Véase Pura Fernández “Fichas bibliográficas”, en Ramón Gómez de la Serna, *O. C.* XVIII, ob. cit., pág. 798.

<sup>130</sup> Véase *La Sagrada cripta de Pombo*, ob. cit., pág. 298.

A continuación de estas líneas sigue un orden cronológico: diciembre de 1918; agosto de 1919; enero 1920; agosto 1920; noviembre 1920; 14 diciembre 1920; 16 diciembre 1920; 17 diciembre 1920 (por la mañana); día 17 diciembre (noche); día 21 diciembre; día 4 enero 1921; El banquete; Noche de Reyes de 1921; Viernes día 7 de diciembre; El sábado siguiente al banquete; Cuadros de café y cuadros del grupo”.

dedicación a la literatura. Así mismo, volveremos a leer en *Automoribundia* sobre el cuadro pintado a la tertulia y que en *La Sagrada cripta de Pombo* le dedicó varias páginas: cuartillas de prosa ligera, intimista como si de un diario se tratara ya que son partícipes de los acontecimientos que se narran. Lo escrito tiempo después, lo hará desde el recuerdo, la añoranza y la sinceridad. No se debe olvidar que fueron grandes amigos, si bien, llegados a este punto, y habiendo comprobado la trayectoria de los textos, no duda en justificar la biografía:

Lanzo este libro sobre el gran pintor español José Gutiérrez Solana porque a los temas que uno ha tratado toda la vida y de la que ha sido principal ponente les llega una hora testamentaria en la que se quieren confesar los últimos secretos.<sup>131</sup>

Experiencias compartidas y espacios comunes determinan la importancia de este texto ya que más allá de alabar su condición de artista, le servirá para ordenar su propia vida: “Todas las anécdotas de Solana y sus apostillas pictóricas se reúnen para formar la idea de ese gran hombre” (pág. 737). Paseos, conversaciones para que Ramón dijera: “Entre su casa, la calle y Pombo iba enterándome más de la vida de Solana y su consistencia tremebunda” (pág. 737). Quien se da cuenta de los cambios de humor en el artista, es el compañero y amigo; cuando su salud se resiente, Ramón escribe: “Solana es una mezcla de sufrimiento y de euforia, turnadas las dos cosas con una máxima soportación humana” (pág. 737). Ambos artistas se daban ánimo cuando lo necesitaban: “Otras veces iba a buscarle a su casa, cubil de artista que me daba ánimos para seguir comprendiendo y escribiendo” (pág. 738). Si de la amistad surge el respeto se puede hablar de compenetración; la biografía quiera ser una continua alabanza a su obra:

Es el más enterado pintor de nuestros días y el que más nos entera de las cosas. Solana es el más trágico, el más sensacional, el más vario, el más literario, el más leal y el más denso técnicamente de los pintores de nuestros días. [...] Solana ve las cosas con tan implacable realidad, que aterroriza, como aterroriza la vida en esos días en que vemos sin vaguedad. Su certidumbre es de una cualidad superior (pág. 660).

Gutiérrez-Solana encarna la verdadera historia del arte español, la historia escrita con mayúsculas:

---

<sup>131</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XVIII, Biografías de pintores. José Gutiérrez Solana*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2001, pág. 603. Los números de páginas de las citas irán por esta edición.

Para estudiar la historia anecdótica y curiosa de la pintura habrá que estudiar otros pintores; pero para estudiar la verdadera historia que no necesita toda la numeración, sino los números excepcionales y premiados, Solana es el íntegro después de los íntegros, aunque intermediado por los mediocres, los bonitos y los decorativos (pág. 612).

En *Automoribundia*,<sup>132</sup> confesó que en la biografía se encontraban abundantes pasajes autobiográficos justificándose en la amistad que les unía desde la juventud. Tuvieron gustos y preferencias similares, por ejemplo, les gustaba pasear por el Rastro, comprar y coleccionar objetos: amaban las máscaras, los relojes y los juguetes mecánicos.<sup>133</sup> Cuando lo cree oportuno Ramón lo describe y Solana los retrata.<sup>134</sup> En definitiva, estaban emparentados por aficiones similares:

Este parentesco de aficiones, esa doble prestidigitación que hacemos él en pintura y yo en literatura con objetos del Rastro, hace que yo pueda escribir sobre su pintura con cierto conocimiento de causa (pág. 604).

Unido a él tanto en el plano personal como en el artístico no dudará en asemejar o emparentar su obra a la de Goya, Valle Inclán, Darío de Regoyos, Maruja Mallo o María Blanchard: por todos siente gran admiración.

Será Solana el Goya del siglo XX, sin embargo, la influencia más cercana la encontraría en los viajes por el interior de la península, retratando sus gentes toscas:

Después de Goya, el pintor que sin efectismos –lo que le hace marginal a Zuloaga– ha acogido la realidad inconsciente en toda su herejía, es Solana. [...] No es Brueghel el Viejo, el que influye, ni el Bosco, ni el mismo Goya, sino sus viajes por los pueblos de España y, a lo más, como un recuerdo tosco y escondido, los pendones de crímenes y catástrofes que se exhiben en las plazuelas de los villorrios. [...] Solana es, ante todo, un vidente de realidades (págs. 606-607).

---

<sup>132</sup> “Autobiografía hay en Pombo, en mi retrato de Azorín, de Silverio Lanza y de don Ramón del Valle-Inclán, en mis dos tomos de *Retratos contemporáneos*, en la historia sobre Gutiérrez Solana...” Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 61.

<sup>133</sup> Juan J. López Ibor, “Solana, existencialista carpetovetónico” en *Papeles de Son Armadans, XXXIII bis*, 1958, págs. 29-50.

<sup>134</sup> No faltan las anécdotas de Solana a la hora de retratar a escritores como por ejemplo el cuadro que le realizó al Unamuno de la última época, ya anciano y cascarrabias: “Su última época fue de lucha con todos, de disconformidad con los unos y con los otros. [...] Estaba más cascarrabias que nunca, y Gutiérrez-Solana lo ha pintado en ese momento, meses antes de la hora trágica de España. Por cierto que Solana, que me dio la fotografía de ese cuadro inédito hasta hoy en la publicidad me decía: –A don Miguel hay que pintarle con el pelo alborotado... Un día me vino muy peinado de la peluquería y le dije: “Así no es usted”. Y esa tarde no di una pincelada en su retrato.” Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Don Miguel de Unamuno”, en *Retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ed. cit., pág. 352.

Llegados a este punto, observamos un fuerte contenido crítico hacia la sociedad como lo hizo en otro tiempo Goya, si bien, no se anticipó a los horrores de la guerra: los vivió. Solana, en cambio, con sus retratos de la sociedad de entonces se anticipó al horror.<sup>135</sup> Su pintura es más sórdida, más dolorida que la de Goya, ya que, las vivencias no son las mismas. Los colores que impregnan la paleta –metáfora de la vida– son más sombríos, oscuros, más agrios:

Está plasmada más que pintadita la realidad que recoge Solana. [...] Sus colores son por eso humanos, abruptos, trágico-cómicos, sombríos. [...] Los colores de la vida son más crudos, con una crudeza como esta de Solana que no se puede elaborar en las grandes fábricas.

La paleta de Solana ¿Qué es? Más sórdida que la de Goya, porque la vida española se ha vuelto más torva. [...] Se ha preparado el pintor con excursiones por las calles, con mirada a diestro y siniestro. [...] Con esta paleta en la mano, Solana se deja guiar por el Destino, que es el que le dispone la gran verdad que surge, la escena de gran realidad que consigue (págs. 614-615).

Con Valle-Inclán similitud, pero no copia al retratar personajes:

En Valle-Inclán, los personajes son marionetas cuyos rasgos grotescos e hipertrofiados están deformados como si sus rostros se reflejaran en los espejos de la calle de Álvarez Gato. Solana ve, en cambio, a sus personajes como muñecos, como algo muerto, inerte, inspirado en un museo de cera. Valle observa al hombre desde un plano superior en una visión estética del sentido trágico del alma española. Solana lo hace desde la otra ribera que pertenece al mundo de los muertos. [...] El esperpento en Solana es muy *sui generis*, un esperpento que pudiéramos bautizar como *solanesco*, que está esencialmente en oposición al valleinclanesco.<sup>136</sup>

A María Blanchard la compara con algún rasgo del artista; comentando el lienzo *Venus en Madrid*, escribe:

Tenía que haber pintado como Solana, con amargura de barrio, confundiendo con el proletariado y la burocracia del suburbio, empolvada en polvo de albañilería, con ese algo de máscara de un carnaval de

<sup>135</sup> Huerta Calvo escribe: “Solana parece levantar el acta de una cultura popular, afincada aún en los arrabales de la ciudad y en los pueblos y ciudades de la España negra o profunda, en trance de extinción pero también parece ir ilustrando, de modo tan constante como fatalista, el irrefrenable camino de la sociedad española hacia su enfrentamiento fratricida. En esto presenta un nuevo paralelismo con su maestro Goya, aunque a diferencia de éste, que reflejó a posteriori los horrores de la guerra. Solana se anticipa para irlos ofreciendo de modo solapado pero no menos sistemático”. Véase Javier Huerta Calvo, “El humor de la España negra: Solana”, en *El humor en España: Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, n° 10 (1992), pág. 200.

<sup>136</sup> Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, Santander, Estvdio, 2002, pág. 149.

destrozones y destrozonas que debe soportar el artista español en espera, en larga espera.<sup>137</sup>

La pintura de Solana la iguala con la segunda época de Maruja Mallo:

En esta segunda época revela la pintora que posee la gama de los oscuros y con ellos trabaja en el pardo, en el opaco, en el “muerto”, color este muy español que ha de entusiasmar a los franceses, como ultratumbal que en su *Juicio Final* utilizó Solana y en el que se ve a los muertos con camiseta de barro.<sup>138</sup>

Los inicios como pintor fueron arduos por la incompreensión de la crítica.<sup>139</sup> Nace Solana en 1886, tiene prácticamente la misma edad que Ramón, comparten las mismas inquietudes. No cuenta nada de su infancia y adolescencia, excepto el ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1900 y su primera y polémica exposición en 1907:

En 1907, en los primeros días de enero, se exponen en el Círculo de Bellas Artes, que entonces estaba en la casa número uno de la calle de Alcalá, los primeros cuadros de Solana, que producen escándalo en el público (pág. 622).

Escribe de los artículos publicados para conmemorar la exposición; el tercero es de Corpus Barga, lo transcribe íntegro y comenta:

El tercer artículo es de Corpus Barga, y está publicado en *El País* del 31 de octubre de 1907.

Corpus había visto su exposición del Círculo de Bellas Artes, pero se refiere a la que en aquellos mismos días celebraba Solana en una tienda de marcos del señor Iturrioz, y en la que sus cuadros tenían consigna más inaudita que en el Círculo de Bellas Artes, porque estaban ya en medio de la calle de Fuencarral (pág. 625).

---

<sup>137</sup> Ramón Gómez de la Serna, “María Gutiérrez Blanchard”, en *Otros retratos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 938.

<sup>138</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo”, en *Otros retratos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 949.

<sup>139</sup> Su ingreso en la Escuela de Bellas Artes no fue casual: “Los fracasos de los exámenes oficiales y su afición por el dibujo deciden a José a abandonar sus estudios de bachillerato y a intentar el ingreso en 1900 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, para lo cual le sirvió de preparación su estancia anterior en la Escuela de Artes y Oficios. [...] A partir de este momento, todo lo que aprenda Solana será de una forma autodidáctica mediante la lectura de libros y la experiencia que habrá de ofrecerle la vida a través de sus viajes y el trato con diferentes personas” Véase, Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ob.cit., pág. 50.

Vivirá intensamente su juventud:

En estos años es cuando Solana se lanza a la calle y comienza a fumar y beber, hábitos que no abandonaría ya nunca. Uno de sus compañeros más inteligentes, Arrechabala, muere alcoholizado y el propio Solana parece que sufre, cuando todavía es un muchacho, su primer ataque de *delirium tremens*.

Su juventud transcurre en Madrid donde lleva una vida bohemia, visitando los barrios más típicos de Madrid callejero, que luego describirá con sus rincones y tipos populares. [...] Ya muestra en estos años sus preferencias por los carnavales, los espectáculos taurinos y circenses, las procesiones y una rara afición a lo truculento y morboso.<sup>140</sup>

A la tertulia del Café de Levante le acercará Corpus Barga:

Corpus Barga es el bautizador que tiene el grupo de Valle-Inclán para que asista a los casos de rigor y urgencia.

Bautizo y extremaunción al mismo tiempo.

Así Solana va ya consagrado al Café de Levante, de la calle del Arenal, donde no le acaban de comprender, aunque le admitan. Le hacen rabiar. Valle-Inclán a veces se ensaña con él y a veces le deja hablar y le admira (págs. 627-628).<sup>141</sup>

En la biografía de Valle-Inclán, Gómez de la Serna recuerda las visitas al Café de Levante. No olvidemos que comenzó siendo tertuliano:

El Café de Levante que ve Solana es turbio, osado, sobrecargado de tipos, buen sitio para ir revelando a su luz las placas de realidad que trae de la calle y que le han salido al paso en las esquinas. (pág. 628).<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ob. cit., págs. 53-54. El cambio de siglo no fue fácil para los artistas. Tiempo de cambios: “Difíciles tiempos aquellos de principios de siglo. [...] Las exposiciones bienales que llegan con la primavera del segundo año traían grandes lienzos. [...] Todo es un poco de feria y de pacotilla, un pozo zarzuelero, sin acabar de centrarse, pero el torrente de la pintura se mueve, se desparrama para caer en esa cascada original. [...] El inmejorable pintor vive entre el café, la miseria y el viaje, pobre como corredor de comercio sin clientela. Así Darío Regoyos. Regoyos aparece por el café de Levante a veces. [...] Otros jóvenes que vienen detrás de esos luchadores aparecen en la meseta llena de luz cenital, Julio Antonio, Viladrich, Gutiérrez-Solana. [...] La escuela española, con toda su sabiduría, aparece en él, pero también en Solana aparece la desgarradura castiza, la realiza tumefacta, vascular, crudiza, y sus cuadros tendrán un valor de Grecos y Goyas algún día. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán, O.C., XIX*, ob. cit., págs. 543-545.

<sup>141</sup> Solana es un hombre joven cuando se acercó por primera vez al Café de Levante: “Solana fue un precoz en el sentido más amplio de la palabra en lo que se refiere al comienzo de su vida intelectual y a las relaciones culturales con los personajes de su tiempo. [...] A los 14 ingresa en Bellas Artes, a los 20 acude a las tertulias de El Café de Levante y en 1904 se presenta por primera vez a una Exposición” Véase, Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ob. cit., pág. 54

<sup>142</sup> Se piensa que, junto a su inseparable hermano, debió de acudir anteriormente a otras tertulias: “También debió de acudir, con la compañía inseparable de su hermano, al Café de Madrid en el que figuraban como contertulios Valle-Inclán y Benavente, si bien nos parece casi imposible que fuera alrededor de 1898, ya que el pintor tenía entonces sólo doce años”. Véase Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ob. cit., pág. 54.



Muchos regentaron la tertulia, algunos eran conocidos en el ambiente cultural, otros no llegarían nunca a cumplir sus sueños. Ramón recuerda cómo Solana tenía en su casa cuadros de Regoyos cuando todavía no era conocido.<sup>143</sup> No es lo único que recuerda y rememora en la biografía de Valle-Inclán con referencia al pintor y su asistencia a la tertulia. Comentaré chascarrillos de los contertulios del Café de Levante, si bien, no es el único escrito en el que los encontramos como anécdotas recordadas y rememoradas; también se referirá al pintor y su asistencia a la tertulia,<sup>144</sup> lugar donde surgirán bromas macabras que consideraba imprescindibles para curtirse y madurar artísticamente. De las tardes en la tertulia, Solana escribió cuartillas entregadas –inéditas– a Ramón para que algún día las utilice para escribir su biografía:

En las antologías del futuro, en el Rivadeneyra del porvenir y en la gran variedad de lo español y lo americano, irán estas y otras páginas de Solana como ejemplo de un más allá de la retina.

Poseo muchas cuartillas inéditas de Solana, y como cierre de este capítulo voy a dar una narración que va a la imprenta en sus cuartillas autógrafas (págs. 726-727).

Como tertuliano de Pombo, retratará el famoso cuadro (*La tertulia del Café de Pombo*); años más tarde sería donado a la comunidad de Madrid. Cómo Solana decidió pintar el cuadro lo cuenta en *La Sagrada Cripta de Pombo* y la historia de la donación la explicará en *Automoribundia*.<sup>145</sup> El retrato fue criticado en su época, entre los críticos

---

<sup>143</sup> “Darío de Regoyos es un gran personaje que yo atisbé en mi adolescencia. [...] Yo le vi pasar por el viejo Café de Levante y fui de sus admiradores cuando aún no le admiraba casi nadie. Había visto cuadros suyos en algún estudio de París, y Gutiérrez-Solana tenía colgadas en las paredes de su casa telas del pintor perseguido por la incomprensión y el hambre”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Darío de Regoyos”, en *Nuevos retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., pag. 368.

Ambos pintores fueron tertulianos del Café de Levante: “Ha llegado la hora del Café de Levante, cuando Solana le trata como a su maestro, cuando nos asomamos a su maleta con el políptico escondido, cuando nos lo encontramos en algún viaje junto a una tapia, con el caballete montado como una lámina blindada de ametralladora, tocado con una boina y subiendo, como las moscas una torta, la expectación de cuarenta chiquillos que impacientan sus pinceladas”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Darío de Regoyos”, en *Nuevos retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 572

<sup>144</sup> “Alguna noche, porque era una tertulia musical [...] aparecía algún tenor del próximo Teatro Real.

Uno de esos días apareció un gran tenor italiano, acompañado de un tenorio español.

Gutiérrez-Solana, que además de un gran pintor es un monumental *dodepechista*, citó en la tarima al célebre tenor, y, después de hacerlo cantar, le desafió a que no daba la *nota parietal*.

–¿Parietal?

–Parietal, sí.

Y Gutiérrez-Solana se lanzó a dar la nota desquijarada, la nota que debe dejar descoyuntada la mandíbula y dolor de vorágine en la parte baja de la mejilla, en el mastoides ¡Fue una noche célebre!”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María de Valle-Inclán. O.C., XIX*, ob. cit., págs., 534-535.

<sup>145</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., págs. 834-836.

se encontraba Francisco de Alcántara con unas breves líneas en *El Sol*;<sup>146</sup> también participaría con opiniones, Luis Bello.<sup>147</sup>

En otro texto –en el retrato de Bacarisse–, recuerda el momento en que Solana quiso inmortalizar la tertulia:

Cuando Solana quiso pintar el cuadro de la tertulia de Pombo, yo elegía a Bacarisse como compañero en la barca de la perpetuación, y Solana le retrató en ese kilométrico para el viaje en las noches tertulieras del café que surca el camino del futuro, todos agarrados al flotante mármol de la mesa.<sup>148</sup>

De nuevo, en *Automoribundia* relatará cómo en 1933 llevó el cuadro a América para una conferencia y cómo fue la vuelta a España:

En octubre de 1933 volví de mi segundo viaje a América, e inmediatamente inauguré de nuevo Pombo.

Esta vez había viajado conmigo, como velamen de mi carabela, el cuadro de Solana.<sup>149</sup>

En el momento de donarlo, recuerda lo acontecido en 1933 como prueba acreditativa de propiedad:

Envié pruebas que acreditaban mi derecho de propiedad y hasta rebatí la idea jurídica de que lo que llevaba tantos años dentro de un local pertenecía al locatario, porque el año 1933 se descompuso ese encantamiento, pues traje enrollada a América la magnífica tela de Solana para que fuese telón de fondo de una conferencia que di sobre los cafés literarios.

Pero al fin el cuadro ha pasado el puente de los suspiros entre el café y el museo y va a ser colgado en su mansión eterna.<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Crítica en el sentido positivo del término que Ramón recuerda en el libro *La Sagrada cripta de Pombo*: “La mejor crítica del cuadro ha sido la de Alcántara. Don Francisco de Alcántara no conoce a los Solana, pero como es un hombre caballeroso, con el alma abierta a lo antiguo y a lo nuevo, espíritu liberal y solitario, hombre de madurez intachable, nada ácido nunca, y, sin embargo, abnegado como nadie a la crítica, ha sorprendido el secreto franco, conseguido, definitivo, de ese cuadro, y una mañana leí en *El Sol* esas breves líneas entusiastas, ingenuas como las de un niño genial y sano”. Véase, *La Sagrada cripta de Pombo*, ob. cit., pág. 319. A continuación de lo transcrito, Gómez de la Serna copia íntegramente el artículo.

<sup>147</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Biografías de pintores. José Gutiérrez Solana*, ob. cit., págs. 685 y siguientes.

<sup>148</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Prólogos sueltos*, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 1006.

<sup>149</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 647.

<sup>150</sup> Ídem., pág. 837.

En *La Sagrada cripta de Pombo* (1923) relata con detalle el proceso de creación del cuadro y la celebración posterior. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *La Sagrada cripta de Pombo*, ob. cit., págs. 298-357.

En Pombo se relacionará, entre otros, con Francisco Vighi: “Paco Vighi, recobrado, pasea por el Madrid nocturno junto al pintor Solana, cantando vaqueiras y asturianas que conmueven a los serenos.”<sup>151</sup> Sin lugar a dudas, conocer a Gómez de la Serna y asistir a Pombo, fueron dos sucesos importantes en la vida del pintor:

En 1918, cuando finaliza la Guerra Europea, tienen lugar dos hechos trascendentales en la vida de Solana: la aparición de su segundo libro y la incorporación a la tertulia del Café de Pombo. La segunda parte de Madrid. *Escenas y Costumbres*, que posiblemente también fue escrito en Santander, venía a ser una continuación del primero en cuanto a la temática y al desarrollo.

En este mismo año el pintor y sus dos hermanos se integran en la tertulia fundada por Ramón Gómez de la Serna en el Café de Pombo.<sup>152</sup>

Viajes, pintura y escritura llenarán estos años:

En los libros de Solana las descripciones pictóricas son abundantes; es una literatura colorista, como si la pluma hubiese sido sustituida por el pincel. [...] En 1920, Solana se decide a publicar su tercer libro, *La España negra*, que es casi seguro escribiera también en Santander y que dedica a su amigo Ramón Gómez de la Serna. [...] En los años que preceden a la aparición de *La España negra* es cuando el pintor inicia la fase más importante de su faceta viajera, de trotamundos visitante de los pueblos de Castilla. [...] El lugar a donde vaya le es indiferente, aunque es su instinto el que le guía a elegir el área geográfica de sus excursiones y los lugares de su visita, casi siempre los mismos, en esos pueblos o ciudades castellanas: museos, iglesias o ermitas, las mancebías y los cementerios.<sup>153</sup>

La ciudad, y más concretamente Madrid, importaba en la obra de ambos artistas, sin olvidar otras ciudades de la geografía española e incluso europea como París. A otros como Valle-Inclán y Goya también les interesó Madrid. Ramón viajaría a ciudades como Segovia o Nápoles hasta la llegada de la contienda. Desde ese momento su ciudad

<sup>151</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Francisco Vighi”, en *Retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 136.

<sup>152</sup> Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ob. cit., pág. 87. Reencuentro y encuentro con viejos y nuevos amigos: “Allí encontró de nuevo Solana, que solía ir todos los sábados, a viejos amigos como los montañeses Cabero y María Blanchard, a su condiscípulo Victorio Macho y conoció a otros personajes destacados de su tiempo: el excéntrico Nogales [...] a Picasso [...]. Aunque el “café literario” tiene ya su historia, parece como si aquellos contertulios tan numerosos y heterogéneos hubieran querido estar presentados –y así lo fueron– por los seleccionados en el célebre cuadro de José Gutiérrez Solana que, el 17 de diciembre de 1920, se colocaba presidiendo las reuniones”. Ídem., pág. 88.

<sup>153</sup> Ídem., pág. 91-92.

Años intensos para Gutiérrez-Solana: “Coincidiendo con su regreso definitivo a Madrid y su incorporación a la tertulia del Café Pombo, Solana participa casi de una manera continua en las exposiciones colectivas y particulares de España y del extranjero”. Ídem., págs. 89-90 De estos acontecimientos escribe en *Pombo* (1918) y en *La Sagrada cripta de Pombo* (1923).

de referencia sería Buenos Aires. Sin embargo, Solana sentía predilección por Santander, pero no por ello dejó de visitar el interior de España para inspirarse y, sobre todo, Madrid que seguiría siendo su referente:

En Madrid, Solana comprendió la fuerza de la realidad española, el sentido popular de lo ibérico, la aislación de la península para no hacer otra cosa que exaltar la fisonomía de la vida y abundar en sus detalles bajo una fiera luz y en apartamiento total y voluntario del mundo (pág. 635).<sup>154</sup>

En momentos de crisis se retira a Santander, pero sigue viajando a Madrid:

Allí, en Santander, ha estado pensando en todos los salientes de la vida, escondido en esa montañesa casa misteriosa, en cuyo gran guardillón se mete para ver en perspectiva las cosas (pág. 659).

Escapadas recordadas en el retrato de Juan Ramón Jiménez;<sup>155</sup> tan importante como Madrid lo fue Santander:

La estancia en Santander constituye una de las etapas fundamentales de la vida del escritor costumbrista. Madrid y Santander se reparten sus preferencias y en las dos ciudades tiene lugar el desarrollo de su proceso artístico como pintor y escritor. [...] La capital de España le interesa únicamente por los lugares que frecuentan los estratos más humildes del pueblo: el Rastro, la casa del Pobre, el Retiro, la romería de San Antonio de la Florida, el matadero, etc. [...] Santander es otra cosa. La familia vive en una casa del Paseo de la Concepción. [...] El Solana viajero recorre Santander y sus pueblos en busca de temas para sus cuadros o de descripciones costumbristas para sus libros.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Para conocer la importancia de Madrid para los artistas véase Álvaro Ribagorza, *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*, ob. cit.

Para profundizar en la obra del Solana pintor-escritor, y su relación con Madrid véase, José Luis Calvo Carilla, *La vanguardia emocional*, ob. cit., págs. 120-126.

<sup>155</sup> No sólo va en busca de Gutiérrez Solana como indica en el retrato de Juan Ramón Jiménez: “Al cabo de muchas cartas y algunos años conseguí que Juan Ramón dijese que volvía a Madrid. [...] Yo había renovado el ánimo de Silverio Lanza, que estaba retirado en Getafe –y del que fui una única visita hasta su muerte–, y yo también busqué en Santander al gran pintor Gutiérrez-Solana, retirado y desengañado de Madrid, hasta que le hice volver definitivamente, comenzando entonces su revelación y éxito”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Juan Ramón Jiménez”, en *Retratos contemporáneos.O.C., XVII*, ob. cit., pág. 59.

<sup>156</sup> Weston Flinn, “Más sobre la prosa de Solana”, art. cit., págs. 56 y 58.

Para Solana, las dos capitales se autocomplementan en su vida y obra: “Estando en Santander es cuando Solana, en 1913, hace una de sus primeras escapatorias a Madrid y se instala en la célebre Posada del Peine durante el tiempo que tardó en publicarse su libro *Madrid. Escenas y costumbres*. [...] Gutiérrez-Solana lleva cuartillas en los bolsillos, donde va anotando los detalles de sus curiosas observaciones. A la vez aprovecha la ocasión para trazar bocetos de cuadros. Premeditadamente huye de los formalismos sociales y de los contactos con las gentes que no tienen nada que decirle. Sabe que es el pueblo el que puede proporcionarle los temas más interesantes de su obra”. Ídem., págs. 68-69.

Recrea procesiones y carnavales, “las dos certezas máximas de Solana”, donde más se aprecia el ambiente popular de la capital de España en principios del siglo XX. Pinta y escribe de las máscaras de los pueblos que quieren imitar a las de la ciudad. El origen del acierto de estos cuadros es porque “conocedor de la veracidad del vivir, conoce también la gran farsa de la vida, y por eso sus carnavales, que no se parecen a los de nadie, son en él tan sinceros” (pág. 676). Fiel reflejo de la vida, Solana “pinta carnavales porque en el carnaval se amalgama todo, ya que es la temporada en que está cubierta de colores revueltos la paleta de la vida” (pág. 611); pertenecía al grupo de “los pintores geniales” que no se conformaban con el simple retrato sino que “dan el signo de las máscaras y de los esqueletos” (pág. 613).

Gozaba viajando y visitando pueblos de la España interior, esta predisposición para la movilidad no le evitaba tener a Madrid como referente.<sup>157</sup> Resaltará la distinción pueblo-ciudad al analizar la obra:

En los pueblos todo el carnaval está indispuerto, traspuesto, traspasado. Por tener la nostalgia de las cosas lejanas de la ciudad, se imita al carnaval de la corte. [...] Las máscaras de los pueblos evocan un Jueves Santo o un día de Cuaresma más que un día de carnaval. Recuerdan a la muerte, a las brujas, a los trasgos, a los vagabundos que cruzan el pueblo. [...] Las máscaras de los pueblos evocan ideas extravagantes y son una pesadilla que se ha quedado encendida y materializada en pleno día (págs. 682-683).

No sólo viajó por la península, también visitó París:

La aventura del primer viaje de Solana a París le apretó más a España y le sirvió como para darle más sed de beber en sus charcos castellanos. [...] No fue inútil aquel viaje, pues desde que comenzó a volver comenzó a ver aún mejor en la perspectiva sus tipos castizos, sus casas, sus portales con sombras de rey y de mendigo, sus naturalezas muertas de cachivaches llenos de curtida personalidad (pág. 750).

Culpará a la España “raqúitica, perlática y escuchimizada” de las críticas al pintor. El carácter nacional, el “alma de España” –tema central y obsesivo en pintores y escritores– transmutará en *La España negra*.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> “Madrid es la ciudad donde se habita, donde se pinta y se escribe, es el foco de referencia en el quehacer de Solana. [...] Madrid, es por tanto, el centro de un espacio ordenado para actividades centrales como ganarse la vida, asistir a tertulias, o realizar aquello que se llama vida cultural. Incluso a otro nivel, Madrid es el centro económico, social y político de España; también es el centro en el texto de Solana”. Véase, Julián Santos Guerrero, *La pasión del cuerpo presente. Imagen y escritura en la obra de Solana*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2005, págs. 15-16.

Con sus pinceles retrata la realidad cotidiana, “la que ha de perdurar” (pág. 614): carnavales, fiestas populares, mujeres... Ramón lo llama “vidente de realidades”. Lo que más choca: no le influyen las circunstancias históricas; pinta lo que le gusta y se recrea en los lienzos: mujeres, carros, descampados, calles de Madrid, toreros... Busca, medita, observa lo que le rodea para luego reflejarlo en el lienzo. Hablar de influencias es perder el tiempo porque

es un continuador racial, y por eso es vano y es hacer suposiciones gratuitas. [...] Solana ha tenido sólo dos movimientos: el volverse para mirar la vida y el de tornar a encarar su cuadro llevándole la pincelada como una gota en la punta de un probador. (pág. 607).

La calle y sus gentes serán la principal –pero no única– fuente de inspiración:

Labriegos, chulos, prostitutas, mendigos, charlatanes, etc., son captados y descritos con ojos de pintor. En su producción literaria todo un mundo de bajos fondos, de miseria y de tristeza, resulta hipertrofiado por rasgos grotescos. Solana frecuenta los hospitales, presidios y cementerios donde el dolor y la muerte tienen plena vigencia. En las capeas de los pueblos castellanos recoge las alegrías y desgracias de un espectáculo agrio y embrutecedor. Allí está también la muerte, compañera del hombre, entre los ruidos de gritos y clarines.<sup>159</sup>

Los personajes masculinos y femeninos están cargados de un fuerte simbolismo relacionados con valores tanto positivos como negativos que rigen la vida. Su visión de la mujer es machista razón por la que en múltiples ocasiones

le inducirá a tratar frecuentemente a la mujer con caballerosidad, entre otras cosas porque su opinión sobre ella es positiva, siempre y cuando cumpla, claro está, con su condición de mujer y con lo que ésta les impone.<sup>160</sup>

Gómez de la Serna piensa que no se casó por no distraerse de su obra, sin embargo, las mujeres no tienen un papel especial en los cuadros; otros críticos opinan que no se unió a ninguna por su amor a los objetos, “hasta el punto de que el contacto

<sup>158</sup> Véase, Miguel Ángel Lozano Marco, *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2000, pág. 41.

“Su visión de la España negra es una más de entre las imágenes nacionales que aparecen en su época, pero también una de las más potentes; y, sobre todo, estas visiones no son otra cosa que la expresión del propio yo”. Ídem., pág. 43.

<sup>159</sup> Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ob. cit., pág. 69.

<sup>160</sup> Ricardo López Serrano, *J. Solana: los personajes en su pintura y en su escritura. Una visión simbólica de la vida*, Santander, Universidad de Cantabria, 2004, pág. 192.

con esas era tan táctil y visceral que no admitía ser compartido.”<sup>161</sup> En 1958 escribirá la Condesa de Campo Alegre sobre el papel de la mujer en su pintura y encuentra tres categorías o grupos muy diferenciados: la mujer de carne y hueso, la máscara y la mujer maniquí.<sup>162</sup> Posteriormente, la crítica estudiará la importancia de la mujer en el artista: leemos comentarios en los que tiene una gran carga simbólica relacionada con los valores sociales y con la muerte. Por ejemplo, para Santos Guerrero, los cuerpos de mujer –como el del hombre– son autómatas sin alma, “animados y muertos a la vez”.<sup>163</sup> Ricardo López Serrano estudia a fondo la imagen de la mujer en la doble obra de Solana señalando la alta carga simbólica de los personajes, tanto masculinos como femeninos.<sup>164</sup> Rof Carballo vio a la mujer retratada por Solana, junto a la muerte.<sup>165</sup>

Contemplando los cuadros, advertimos la mirada erótica del autor hacia la mujer en general, sin destacar ningún tipo. Aparecerá en los ambientes festivos aportando alegría y belleza. En ocasiones, plasmará tópicos claramente machistas (poco pudorosas, lujuriosas); personajes femeninos diferenciados en positivos y negativos es común en el artista. Pintó las vitrinas del Museo Arqueológico y es con estas pinturas donde encuentra al Solana alegórico de la realidad:

Las intrigas de España, los toros, los amores, los goces del domingo y del jueves, el paseo, la vuelta a misa, la conspiración, todo estaba en esas vitrinas y Solana se lo revelaba a los que no las habían visto antes (pág. 647).

Mirada erótica, pero en ocasiones podemos admirar la belleza natural que suele aparecer en ambiente festivo:

---

<sup>161</sup> Ídem., pág. 192.

<sup>162</sup> La Condesa de Campo Alegre, “Solana y las mujeres”, *Papeles de Son Armadans*, XXXIII bis, 1958, pág. 9-25.

<sup>163</sup> Julián Santos Guerrero, *La pasión del cuerpo presente. Imagen y escritura en la obra de Solana*, ob. cit., págs. 45-55.

<sup>164</sup> López Serrano indica: “Como ocurría con los personajes masculinos, los femeninos están cargados de una clara simbología, relacionada con los valores positivos o negativos que rigen la vida. [...] A diferencia de los hombres, las mujeres soportan sobre sus personas su condición femenina, cosa que no ocurría con la masculinidad. [...] El sexo femenino va a ser visto por Solana con un enfoque no exento de machismo. Para Solana la mujer es diferente del hombre por su condición y por desempeñar funciones”. Véase, Ricardo López Serrano, *J. Solana: los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*, ob. cit., pág. 192.

<sup>165</sup> Rof Carballo no duda en situar a la mujer junto a los esqueletos: “Y, entre los esqueletos, a la propia Muerte que es, no lo perdamos de vista, su primer modelo femenino. [...] Junto a la Muerte y los esqueletos, son musa inspiradora de Solana, mozas de partido, criadas, lavanderas, coristas de pueblo y, al final, máscaras”. Véase, J. Rof Carballo, “Máscara de la mujer en la pintura de Solana”, *Papeles de Son Armadans*, XXXIII bis, 1958, pág. 65.

Siempre se fija en que las mujeres aportan con su presencia alegría al ambiente. En estos casos, aunque el autor se fije en su belleza como componente de la fiesta, esa belleza está bastante desprovista de su carga erótica, pues es vista como un componente agradable del sano ambiente festivo y su contemplación queda reducida a mera complacencia, teñida a veces de añoranza.<sup>166</sup>

Le gusta incluirlas en corridas de toros como objeto erótico, carente de emociones:

En el cálido ambiente de las corridas de toros alarde de valor masculino, el autor ve bien que las mujeres luzcan su capacidad erótica como un homenaje más al valor del torero. En este caso, todos los hombres son de algún modo partícipes del banquete de belleza que las mujeres propician. En cambio le parece muy mal que las mujeres participen en la crueldad de las corridas taurinas y que exciten emocionalmente con ellas. Estas mujeres excitadas por la crueldad le parecen al autor particularmente degradadas por su comportamiento antinatural.<sup>167</sup>

Describe cómo son las mujeres que Solana retrata:

Las mujeres “de la vida” las ve muy bien también. Íntimamente, las mujeres de Solana son terriblemente peludas. Alguna es solo una cabeza viviente, y, como a esas de las ferias, se la puede preguntar la edad que tiene, si se encuentra bien y vive a gusto. ¡Qué mujeres las de Solana! Son mujeres con una cicatriz entre la mandíbula y el cuello, mujeres de batas llameadas”. (pág. 730).

Parece que entre ellos comentaban cuadros y discutían en la intimidad del estudio:

–Sentía a través de mis pinceles –me dijo Solana cuando pintaba a una tersa mujer– como cuando pasan las lentejas por entre los dedos.  
Otra vez, menos delicado que dijo:  
–Yo también pintaría bien esas reinas con collar de perlas y cara de p... que pintaba Goya (pág. 739).

Conversaciones que versan en lo retratado, si bien, parece que le gusta retratar criadas:

–Son criadas desacomodadas, de esas que echan de todas las casas porque son sordas y gruñonas...  
Era necesario que esas chatas con el pelo mal cortado y que llenaron el mundo generación tras generación quedasen en el espejo embalsamado del cuadro. (pág. 739).

---

<sup>166</sup> Ricardo López Serrano, *J. Solana: los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*, ob. cit., pág. 197.

<sup>167</sup> Ídem., pág. 195.



Criadas que le obsesionan, aún así, comparte con ellas parte de su vida.

Por el fondo de la casa pasan las opulentas criadas de Solana, las que le sisan cantidades dignas de un indiano y un distraído de los bienes materiales. A veces le sirven de modelo y hasta se prenda de ellas. (pág. 740).

Escribe de las mujeres en un tono intimista; en ocasiones pensamos que esas opiniones no sean las del pintor sino más bien las suyas, pues no olvidemos la obsesión casi enfermiza que le persiguió a lo largo de su vida:

En verano es cuando más se encara con la mujer, y desde el primer día de calor pinta a mujeres desnudas, los desnudos más desnudos del arte, los verdaderos, los de la sorpresa y el asalto, los de la *oscuridad* en la luz, despojados del traje de la desnudez académica, mujeres en pelota, ante cuyos retratos tengo que confesar que Solana es el mejor pintor de ombligos con hache y sin hache (pág. 741).

Como le sucede a Ramón, siente predilección por los maniqués y por las figuras de cera:

Solana ha creído siempre mucho en los maniqués y en las figuras de cera –otra influencia sobre Baroja–, y además de haber pintado muchos cuadros a base de esos seres yertos y expresivos en su libro *Madrid, escenas y costumbres*, escribió un capítulo sobre figuras de cera en que se ve cómo el pintor está secundado por el escritor en su gran comprensión y fijeza de las cosas (pág. 648).

Considera a Solana “el gran alegórico de la realidad” (pág. 647). Entre las figuras artificiales que más admiraba, surgen las nombradas muñecas de cera y los muñecos de tiro que le sirven de metáfora:

Volviendo a otras figuras artificiales del mundo de Solana, a los muñecos del tiro al blanco y a los autómatas, se hace patente que Solana tiene a su disposición una dimensión más, la del movimiento. [...] Cuando los muñecos caricaturizan las perversidades, la crueldad y la violencia humanas se producen con mayor frecuencia una disparidad entre ellos y los que deberían ser como entes humanos suficientes para crear lo grotesco. En el tiro al blanco, hay muñecos de cartón vestidos para representar a las víctimas del escarnio y odio contenidos del público. Algunos muñecos ya están vendados y ensangrentados, uno se ha quedado tuerto. Los golfos son los asesinos de Madrid, los tarados de mente y cuerpo, hombres que disparan a quemarropa y que se regodean cuando han acertado en el ojo que quedaba. Sus víctimas mueren violentamente, en posiciones torcidas, desgarradas por la mitad y

escupiendo sus vísceras, o bien un golpe en la cabeza pone al descubierto sus cráneos y sesos de cartón.<sup>168</sup>

Weston Flinn llega algo más lejos comentando la confusión entre lo real y lo irreal que provocan estas figuras artificiales; también le interesa la función artística de estas figuras así como su aparente relación muerte-grotesco, si bien

es necesario separar las figuras de cera, los muñecos, los autómatas y las máscaras. [...] Todos ellos son objetos que reproducen la figura humana pero varían respecto al grado de disparidad existente entre ellos.<sup>169</sup>

La mano representa la parte física del cuerpo humano que crea y humaniza los objetos. Metafóricamente:

La mano de Solana es una mano leal, una mano de piedra, una mano duradera, una mano que sabe pintar y escribir, una mano única. El día que yo la estreché por primera vez noté que era menos resbaladiza que las otras manos, que era una mano que quedaba, la mano del hombre, otra mano superior a las demás manos, y me cercioné de que aquella mano demasiado sincera era la mano que había pintado los cuadros y había escrito sus libros (pág. 660).

Destaca la mano y, sobre todo, el carácter tozudo y nervioso que, en ocasiones, se refleja en el lienzo por medio de la mirada:

Hay que tener esa condición cerril y tenaz de Solana, esa mano áspera y rústica que él tiene, ese modo palurdo que él tiene de pararse ante las cosas, esa lenta torpeza de su lengua. [...] Es muy nervioso, y, sin embargo, se domina, se concentra, se aprieta fuertemente contra sí mismo, y su mirada es directa, seria y definitiva. No mira superficialmente a las cosas ni cuando se distrae (pág. 661).

Ver y mirar no es lo mismo; a Solana los ojos le proporcionan una mirada particular pero tiene que ir regida por una mano que sepa plasmarlo:

La mirada es una mano. Esto quiere decir que tiene un poder constituyente. No cumple la función de recibir o de copiar inocuamente el mundo de los hechos; la mirada coge, selecciona e interpreta. No hay que confundir ver con mirar, el ojo con la mirada. Detrás de la mirada hay una intencionalidad, toda una moción interpretativa que viene a elaborar un

---

<sup>168</sup> Weston Flinn, "Más sobre la prosa de Solana", *Papeles de Son Armadans*, XLI, abril 1966 n°121, págs. 40-42.

<sup>169</sup> Ídem., pág. 34.

mundo; se mira hacia el lugar donde algo llama la atención y de este modo la mirada marca ya una jerarquía de los lugares, organiza un espacio, lo maneja.<sup>170</sup>

Supo inmortalizar lo que veía ante sus ojos al mismo tiempo que acudía al Café de Levante: “Solana, después de sus comprobaciones secretas y de pintar lienzo tras lienzo en la soledad de su casa, sigue yendo al Café de Levante para recibir aliento” (pág. 656). El ojo que todo lo ve se presenta como espejo, el doble que todo lo ve y siente. Para Julián Santos Guerrero, todo en el pintor llega a ser doble:

Todo en Solana es doble, su producción entera lo es. El paralelismo entre sus escritos y sus pinturas es tal que puede decirse que pinta lo que escribe y que escribe lo que pinta. [...] El ojo de Solana es el ojo del reemplazamiento. [...] El cuadro o los escritos son la otra cara de un espejo en la que un efecto óptico muestra las cosas en su realidad más paralizada, más inquietante.<sup>171</sup>

Observador nato, retrata lo que ven y sienten sus ojos:

Busca, observa, medita, se queda cabizbajo, sonrío y después escribe, pinta o esculpe. [...] Santanderino sombrío con luz en el iris de sus ojos, como tomándola del mar en el lejano horizonte de las olas. [...] Se mueve con una visión apasionada y dramática (pág. 609).

El espejo y su funcionalidad le acercarán a la obra de Valle-Inclán:

Valle puso el símil de los espejos cóncavos de la calle de Álvarez Gato para explicar el esperpento y Solana hace de espejo al transformar las imágenes que le llegan directamente. Las pocas alusiones a los espejos en el pintor se refieren a espejos de imagen normal, si bien se trata siempre de espejos que proyectan una imagen borrosa por estar sucios. En cierto modo, la imagen que nos llega es imperfecta e impide la visión. [...] Las manchas y la suciedad borran la imagen, no la deforman, pero la imitan, la apagan. [...] Pero Solana, cuyo espíritu infantil observa detalladamente la población ficticia de seres mecánicos de la feria, comprueba como Valle que los espejos nos dan una imagen múltiple y engañosa, pero no deformada tampoco en este caso, sino igualmente falsa, ya que sólo una es la verdadera.<sup>172</sup>

En esta visión entran en juego los espejos:

---

<sup>170</sup> Julián Santos Guerrero, *La pasión del cuerpo presente. Imagen y escritura en la obra de Solana*, ob. cit., pág. 108.

<sup>171</sup> Ídem., pág. 83.

<sup>172</sup> Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ed. cit., pág. 161.

Valle nos da una visión de la realidad total deformada a través de espejos, pero él está como por fuera de este proceso de deformación, como contemplando fríamente el fenómeno. En Solana, por el contrario, el esperpento, es una forma de subjetivación, lograda a través de él mismo, como espejo deformante: él está comprometido en esa realidad, no la mira desde fuera. [...] Solana, es pues, el espejo deformante, cóncavo. [...] Si Valle maneja desde arriba los muñecos procedentes de la deformación, Solana no, Solana simplemente produce los muñecos como reflexión del mundo que incide en él.<sup>173</sup>

Como se ha comentado sentía obsesión por los objetos; le gustaba –como a su amigo Ramón– adquirirlos y coleccionarlos. La obra y vida de ambos gira en torno a los objetos y a las visitas al rastro, donde observaban y compraban al mismo tiempo que les inspiraba; entre los objetos favoritos se encontraban los ojos de cristal de los maniqués:

Los ojos de cristal además de ser duraderos nos producen la ilusión de ser lo suficientemente reales como para mirarnos, igual que un retrato bien pintado parece seguirnos con sus ojos. Pero lo más importante es que para Solana están asociados con la muerte. Una y otra vez describe los ojos muertos con los ojos de cristal. [...] Ahora está claro que cuando Solana, en vez de encontrar figuras de cera que se parezcan a los seres humanos describe a las personas reales como si fueran figuras de cera, están camino de la muerte. [...] La técnica de Solana de asemejar figuras de cera con gente real y viceversa, con la consecuente confusión entre realidad e ilusión de realidad, no produce generalmente lo grotesco.<sup>174</sup>

Para retratarlo, le es útil la máscara y la animalidad que, según Ricardo López Serrano<sup>175</sup> aparecen como símbolo sexual y, muy emparentado, con la brutalidad. Según Ramón:

Solana pinta carnavales porque el carnaval se amalgama todo, ya que es la temporada en que está cubierta de colores revueltos la paleta de la vida, y aunque todos parecen divertirse como locos, la verdad es que se divierten como si estuviesen ya la categoría final como muertos (págs. 611-612).

Ricardo López Serrano lo considera uno de los artistas más conocedores del arte de la “máscara” considerándolo superior a Goya, Valle-Inclán, Larra o Pardo Bazán.<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Ídem., pág. 149.

<sup>174</sup> Weston Flinn, “Más sobre la prosa de Solana”, art. cit., pág. 39.

<sup>175</sup> Ricardo López Serrano, *J. Solana: los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*, Santander, Universidad de Cantabria, 2004.

<sup>176</sup> Ricardo Lopez Serrano, *J. Solana: los personajes en su literatura y su pintura. Una visión simbólica de la vida*, ob. cit.

Son muchos los críticos que hablan de la máscara y del carnaval en Solana, pero es él mismo quien lo define en unas escenas de su propia obra, como en el capítulo titulado “El entierro de la Sardina” en *Madrid. Escenas y costumbres*, 1ª serie. Este primer capítulo es una clara parodia del sermón cuaresmal ya que consiste en el desenfreno carnavalesco donde aparecen todos los elementos paródicos (lujuria, gula, hipocresía, irreligiosidad...).

Juan J. López Ibor cree que en el artista la máscara es irónica.<sup>177</sup> En cambio, Weston Flint observó que la máscara era un recurso artístico que siempre desemboca en lo grotesco. Así mismo, encontró más pictóricas que verbales.<sup>178</sup> Gómez de la Serna, vio en las máscaras de Solana tradición goyesca, pues no en vano fue observador, y

conocedor de la veracidad del vivir, conoce también la gran farsa de la vida, y por eso sus carnavales, que no se parecen a los de nadie. [...] Sus máscaras en plena follina –como las de Goya– gritan, bailan, dan los aullidos humanos que son más penetrantes que los de los lobos. [...] Frente a toda la hipocresía y el tartufismo de la vida reacciona Solana con sus máscaras y da expresión brujesca a su caretas rígidas en tortícolis graciosa (págs. 676-677).

Toda su obra está íntimamente ligada a la estética de lo grotesco: mediante las máscaras, los maniqués y los muñecos realiza una fusión o confusión entre muñecos y figuras humanas.<sup>179</sup>

El carnaval y la máscara no tienen nada de inocentes, esconden un trasfondo cruel.<sup>180</sup> Las máscaras no aparecen como personaje individual sino como un colectivo

---

<sup>177</sup> Escribe López Ibor: “la máscara es la defensa contra el vértigo de la angustia y la náusea. La máscara, aunque sea grotesca e irónica, defiende contra la angustia de la existencia. [...] Las máscaras de Solana son irónicas, tremendamente irónicas”. Véase, Juan J. López Ibor, “Solana, existencialista carpetovetónico”, *Papeles de Son Armadans*, XXXIII bis, 1958, págs.38-39.

<sup>178</sup> Flint encuentra más abundantes las máscaras pictóricas que las verbales: “Hay sin embargo un recurso artístico que Solana emplea en sus escritos y en su pintura y que siempre desemboca en lo grotesco. Se trata de la máscara, que en sí misma combina lo fantástico con la caricatura. [...] Las máscaras que son creaciones grotescas derivadas de un cuerpo humano unido a una cara inmovilizada y deforme –a veces una cara de animal–. Las descripciones verbales de máscaras en Solana son proporcionalmente pocas en comparación con su pintura”. Véase, Weston Flint, “Más sobre la prosa de Solana”, art. cit, págs. 42-44.

<sup>179</sup> Paul Ilie, “La prosa de Solana: estética de lo grotesco”, en *Papeles de Son Armadans*, Agosto 1961, XXII, nº 65, págs. 165-180.

<sup>180</sup> Santos Guerrero encuentra en la máscara crueldad, malicia hasta desembocar en lo grotesco: “Hay algo horrible en las máscaras de Solana. Sus mascarones borrachos y descontrolados bailan frenéticamente en una torpe danza que asusta; su risa de cartón, absurda y grotesca, retiene intensamente un rictus de malicia, de oscura maldad asesina. [...] La máscara nada tiene de inocencia, de sencillez ni de linealidad. [...] En la máscara se encarna la esencia de lo grotesco”. Véase, Julián Santos Guerrero, *La pasión del cuerpo presente. Imagen y escritura en la obra de Solana*, ob. cit., págs. 23-24.

que forma parte del carnaval en su totalidad; en ocasiones aparece como un elemento irónico, grotesco. López Ibor encuentra en la ironía la defensa para el amor:

La máscara es la defensa contra el vértigo de la angustia y la náusea. Solana amaba las máscaras, los relojes y los juguetes mecánicos [...] El reloj mide el tiempo físico, y éste no es más que una especie de tiempo visual. [...] La máscara, aunque sea grotesca e irónica, defiende contra la angustia de la existencia, precisamente por lo que tiene de fijeza de permanencia. Las máscaras de Solana son irónicas, tremendamente irónicas. Es que la ironía es también una defensa. [...] Al ironizar nos defendemos del amor y de la entrega. [...] Solana es irónico para defenderse de su amor por las cosas, porque su amor le angustiaba.<sup>181</sup>

El ser humano se esconde detrás de la cara y, más tarde, se revela como máscara que surgirá como verdad grotesca y amarga. En algunas ocasiones, utiliza las que proyectan animales, si bien, no serán éstas las únicas que encontremos.<sup>182</sup> Las máscaras de los pueblos tienen para Gómez de la Serna un retratista único:

El pintor que las ha retratado mejor ha sido el magnífico don José Gutiérrez-Solana, cuyos cuadros de máscaras recogen esos momentos en que las máscaras parece que se ahogan, que han naufragado en esa plazoleta o en esa soledad de las afueras. [...] Estas mascaradas de los pueblos las ha pintado Solana con maravillosa veracidad y con genial malicia (pág. 683).

Todo es farsa hasta la vida llega a serlo; el artista no quiere vivir con tanta hipocresía:

Solana era como una máscara de sí mismo, como hombre enmascarado de pintor, pero él asistía a su carnaval con esa condición suprema de espía de las cosas, las costumbres y los tipos que tienen la máscara. [...] Yo estaba también en mi carnaval de escritor, tampoco me admitían como escritor y yo me creía solo máscara de escritor, pero persistía en mi farsa como si fuese la única sinceridad que admitían (págs.662-663).

Junto a las máscaras, la predilección del pintor serán las procesiones, los carnavales, las calaveras...:

---

<sup>181</sup> Juan López Ibor, "Solana, existencialista carpetovetónico", art. cit., págs. 38-39.

<sup>182</sup> Flint escribe a este respecto: "Existen también las máscaras que imitan burlescamente a los mutilados, enfermos, cojos e impedidos. El carnaval callejero se convierte en una parodia de las preocupaciones humanas más básicas: el sexo, la vejez, la familia, la religión, el nacimiento y la muerte. Un caso de extrema ironía ocurre durante el carnaval cuando una comitiva fúnebre auténtica se cruza con un grupo de máscaras borrachas. El lector se desequilibra momentáneamente, sin saber con certeza si la muerte está realmente presente en la orgía o si se trata de una simple burla a la muerte". Véase, Weston Flint, "Más sobre la prosa de Solana" art. cit., págs. 45-46.

Junto a cuadros viejos como *Los autómatas* y *El entierro de la sardina*, van apareciendo más carnavales y más procesiones, las dos certezas máximas de Solana. Oscila entre procesiones y carnavales, procesiones con calaveras y carnavales con calaveras. [...] En esa España recrudescida, metida en su solar como nunca, de principios de siglo, los carnavales tenían gran abundancia de caretas de muerte. [...] Las procesiones de Solana son excepcionales y representativas. [...] Domina Solana toda la sierpe de la procesión, sus voluntarios, sus beatas de cirio y escapularios y sus imágenes sufrientes levantadas en alto por los sayones del paso (págs. 674-675).<sup>183</sup>

Aunque parecen tener más vida los objetos que los personajes, abundan los retratos de “tipos” como los toreros: anteriormente lo hizo Goya, si bien, Solana no duda en mezclar crueldad y erotismo:

En su hora de la pintura de toros tiende a inmortalizar los toreros de pueblo, que no torear en una plaza de Turégano, de Navalperal o de Villaverde de Abajo. Solana, conmovido por el trabajo de estos toreros anónimos y extasiados ante la fuerte armonía de las piedras doradas por los siglos y el oro viejo de sus trajes de torero, ha insistido mucho en esa pintura. Estos toreros de pueblo desaparecen misteriosamente sin llegar a ser grandes toreros (págs. 732-733).<sup>184</sup>

En el mundo del toreo lo inició un amigo coincidiendo con la época en que asiste al colegio de don Mateo Aroca,<sup>185</sup> sin embargo, resulta contradictorio que escritos y dibujos sean una “crónica antitaurina”.<sup>186</sup>

---

<sup>183</sup> Benito Madariaga y Celia Valbuena profundizan en la psique de Gutiérrez Solana para llegar algo más lejos: “En estas descripciones solanescas del Carnaval existen rasgos medievales en los que se combina la muerte, la ironía y el anticlericalismo, como en aquellas danzas macabras cuya victoria postrera sobre el hombre representó el pintor en su cuadro *El juicio final*. [...] La selección del pintor, con aficiones literarias, de los temas del carnaval es constante en su obra. Nace en su psiquismo de una manera traumática en su niñez y perdura ya toda la vida. Hay algo en los carnavales que le atrae”. Ídem., págs. 96-97.

<sup>184</sup> Los toreros no fueron los únicos “tipos” que retrató: “Los tipos de Solana son de una clase social, se encuentran siempre al margen de la economía, al margen de la ley, de la política, del poder y del centro de las ciudades, en los márgenes del Manzanares, siempre en los márgenes de la *capital*, en las extremidades y lugares *inferiores*, empujados por una maquinaria tecnológica y económica que les lleva cada vez más lejos. [...] La obra de Solana no ensaya una construcción de la agonizante sociedad tradicional española. [...] No se trata de buscar los supervivientes de una cultura que se acaba y que se recupera ya como folklore. En sus descripciones aparecen retratados con un realismo casi anecdótico los pobres de solemnidad, los tontos, los inocentes de pueblo que corren tras las risas y las pedradas de la chiquillería, las prostitutas sin esperanza. [...] No hay nostalgia en los textos de Solana”. Véase Julián Santos Guerrero, *La pasión del cuerpo presente*, ob. cit., págs. 17-19.

<sup>185</sup> Este aspecto de la obra de Solana lo comentan Benito Madariaga y Celia Valbuena: “Un amigo suyo es quien por vez primera le habla de los toros y le descubre los secretos de la tauromaquia. Es la época en que asiste al colegio de don Mateo Aroca. Aquel amigo, antiguo estudiante de veterinaria, le habla con entusiasmo de José García Rodríguez, más conocido por “El Algabeño”, que por cierto también estudió esta profesión, y le inicia en el mundo de los toros. Sobre todo le transmite su apego a la fiesta, que a partir de este momento, perdurará para siempre en el pintor. Lo demás viene ya solo, cuando se tiene afición. Solana acude a corridas y capeas y anotará cuidadosamente la parodia del espectáculo”. Véase

Pinta el mar y, sobre todo, el ambiente madrileño. Si no fuera por su fortaleza y su carácter sería incapaz de pintar con tanta lucidez:

Hay que tener esa condición cerril y tenaz de Solana, esa mano áspera y rústica que él tiene, ese modo palurdo que él tiene de pararse ante las cosas, esa lenta torpeza de su lengua, torpeza que le sirve par que no se pierda en el vano artificio la naturalidad, que es lo más inasequible e incontrolable. A través de esa cazurrería y esa flema suya encuentra la claridad y el traslucimiento que le permiten ver los huesos de las cosas (pág. 661).

No son sus cuadros más estudiados y conocidos, pero el mar y el paisaje también se encuentran en algún lienzo:

El mar lo ha visto también Solana como nadie, y ha pintado un cuadro apasionado en el que el mar es todo lo serio que es y naufragan en él unas embarcaciones.

Los cielos de Solana son grises; en ellos hay nubes informes sin que se le haya ocurrido nunca esa estilización de las nubes que es una falsedad terrible que pervierte los cielos informes (pag. 732).

La admiración de la obra pictórica de Solana llega a tal extremo que incluso la cree superior al impresionismo: “Su pintura es la del gran párrafo frente a las comas del impresionismo” (pág. 614). Gran parte de la excelencia de la obra es su difícil estudio: “No se puede hacer fácilmente la anatomía de sus cuadros porque están hechos con sugerencias, empastes y un barroquismo frenético” (pág. 614). Crudeza y realidad que no deja indiferente a los ojos del observador ya que la realidad que refleja “está plasmada más que pintadita”. Imprescindibles son los colores y su uso, de ahí que sean “humanos, abruptos, tragicómicos, sombríos, salientes, rudos, impares, a veces con solo chiribitas de sol, y son los propios de la vida” (pág. 614). Para Ramón, los colores de la vida son los que presentan la crudeza de lo vivido “acres, agrios, destemplados, en fermentación, en vez de esos otros colores nuevecitos, siempre con algo industrial, colores de telas y de papeles pintados” (pág. 614). De lo más dentro del artista surgen los colores de la vida ya que “son más crudo, con una crudeza como esta de Solana que

---

Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ob. cit., pág. 69. Los autores explican “A los ocho años, José es enviado por sus padres al colegio de don Mateo Aroca” (pág. 49).

<sup>186</sup> La importancia del toro y lo taurino en la obra del artista la comentan Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ed. cit., pág. 70: “Solana es un curioso de los toros, pero sus escritos constituyen una propaganda antitaurina. En sus pintorescas crónicas, el caballo y el toro son siempre las víctimas que mueven a compasión. Miserables caballos esqueléticos y viejos, que son muertos a cornadas por toros. [...] También tiene sus preferencias respecto a los toreros”.



no se puede elaborar en las grandes fábricas” (pág. 614). Para describir de la paleta, utilizará elementos vivos de la naturaleza:

Solana tiene en su tumefacta paleta, moco de caracol, enjundia de gallina, jugo verde de sapo, amarillos de sol en las tapias que mejor absorben, mantecas de niño, resinas de árbol, miel de la Alcarria, nogalina muerta. (pág. 615)

Colores toscos, agrios completan la paleta que Solana “deja guiar por el Destino, que es el que le dispone la gran verdad que surge, la escena de gran realidad que consigue” (pág. 615). La viva realidad de España es descrita por una gama de colores difíciles de encontrar en otros artistas de su tiempo.

Comenta pasajes dedicados exclusivamente a describir España (Madrid y provincias españolas), descubrir tipos y tradiciones. Le interesa la escritura de Solana por lo que tienen de real, si bien, no escribirá mucho por la dificultad. En breves líneas, explicará su estilo:

Sus cuartillas son bravas, sinceras, y se permiten la espontaneidad suprema en faltas de ortografía, tanto que en la imprenta le cobran un plus para corregir y poner en prosa legible su prosa con tropezones. Solana es un escritor formidable. [...] Es un escritor lleno de ráfagas, que escribe con un estilo de ráfagas (pág. 714).

Estilo similar al que practicaba Ramón en su obra literaria, de hecho, sus biografías y retratos se impregnan de “ráfagas” anecdóticas que le sirven para resaltar la personalidad del biografiado. En *La Sagrada cripta de Pombo* encontramos referencias que incluirá en la biografía.

Admira la forma de escribir del artista y no dudará en calificarla de veraz y escueta sin olvidarse de comentar sus objetos de escritura y su caligrafía:

Solana es un escritor formidable, que ha encontrado los bajos de las cosas y que ha hallado piedras talladas expresísimas de realidad y de expresión. Su pluma y su tintero para escribir son de esa clase de plumas y tinteros que hay en las estaciones para escribir los talones o de esas que también hay en las viejas oficinas de telégrafos. [...] ¡Pero qué profundas verdades, y qué cosas más meridanas, estupendas y breves no se pueden escribir con esa pluma y esa tinta!

Gutiérrez-Solana escribe con letra de hidalgo de pueblo, de esa letra de la que solo se encuentran trazos en las cartas antiguas que hay tiradas en los desvanes de la casa solariega, o en los folios de los testamentos (pág. 714).<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> También lo podemos leer en *La Sagrada cripta de Pombo*, ob. cit., págs. 308-309.

### Critica a los que no comprenden este tipo de escritura descriptiva:

Esta literatura de Solana es de esas que rechazan los estúpidos porque solo es descriptiva, porque creen que describir describe cualquiera (de cualquier manera, sí; pero de la manera *única*, casi ninguno); opinión de los fracasados de la descripción. [...] Esa auténtica descripción solo surge ante la verdadera sobriedad. [...] Sus descripciones son cabales (pág. 715).

Javier Huerta presenta a un Solana cercano a la tradición española: Quevedo, Valdés Leal, Goya y Valle-Inclán. No se muestra como escritor costumbrista sino como artista del mundo imaginario carnavalesco en contraste con la realidad. Por ello, Javier Huerta le coloca tópicos referidos a la literatura carnavalesca de Rabelais. Así comprobamos el interés por las anomalías del cuerpo humano, lo grotesco, la animalización, la cosificación. En sus obras no faltan desgracias físicas, psíquicas, banquetes, la gula, el sexo, escenas escatológicas, la fiesta y, como rasgo más caracterizador, la muerte; en ocasiones unida a la risa.<sup>188</sup> Cercanos a esta línea se sitúan Benito Madariaga y Celia Valbuena.<sup>189</sup> Paul Ilie no llega tan lejos, simplemente percibe cierta conexión con lo grotesco.<sup>190</sup>

Otro de los temas favoritos de la prosa solanesca “será el museo de cera, donde creará una atmósfera fantástica mediante la mezcla de elementos morbosos y vivaces en

---

<sup>188</sup> Huerta Calvo a este respecto dice: “Es lógico que, siendo Solana el autor más representativo del humor negro contemporáneo, sea la muerte uno de sus temas más frecuentados. [...] Podemos encontrar en los numerosos cuadros y escritos de tema macabro; tan numeroso que, con el tema del Carnaval, bastarían para definir toda la obra de Solana. El pintor y escritor, tan medieval en este concepto, se complace en subrayar el poder igualador de la Muerte”. Véase, Javier Huerta Calvo, “El humor de la España negra: Solana”, *El humor en España: Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 10 (1992), págs.194-195.

<sup>189</sup> Si bien, no sólo la muerte es importante pues, para ambos críticos, se debe tener en cuenta el parentesco con otros poetas de la tradición literaria que también trataron la muerte: “Es indudable que Solana leyó *Los Sueños* de Quevedo, en donde encontramos abundantes consideraciones sobre la muerte, el uso arcaizante que hace del pronombre átono enclítico, que utiliza también Solana en este momento. [...] Para escribir sus escenas de carnaval Solana se inspiró también [...] en Mesonero Romanos”. Véase, Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ob. cit., pág. 82. Aunque Gómez de la Serna intuyó el valor de estas páginas literarias, no fue así con la crítica: “La obra de Solana debió pasar bastante desapercibida, al menos para los críticos, que si conocían bien la personalidad del autor al que estaban dispuestos a considerar como pintor, no estimaban que aquel libro que recogía, como anunciaba su título, escenas y costumbres del Madrid de su tiempo, pudiera tener alguna transcendencia literaria”. Ídem., pág. 82.

<sup>190</sup> “Los pasajes grotescos de los escritos de Solana se dan en conexión con el mundo cuasi-real de muñecos y autómatas, tiene además la importancia de aproximar la realidad de las artes plásticas”. Véase, Paul Ilie, “La prosa de Solana: estética de lo grotesco”, *Papeles de Son Armadans*, XXII, agosto, 1965, n°65, pág. 165.

las figuras”.<sup>191</sup> Benito Madariaga y Celia Valbuena se fijan en los personajes de Solana y su parecido con las figuras del museo de cera, así como su conexión con lo grotesco:

No desdice Solana de Valle a la hora del retrato grotesco que deforma la personalidad física y, por tanto, la imagen psicológica del personaje. Los personajes extraordinarios de la obra literaria de Gutiérrez Solana son parejos, muchas veces, a los que nos dejó en sus cuadros. Personajes irreales inspirados en las figuras de los museos de cera a los que Solana concede categoría humana, mundo extraordinario que le cautiva y absorbe.<sup>192</sup>

En la obra –escritura y pintura– se encuentra el tema de la muerte, que interesó profundamente a Ramón. Transcribe la introducción de *La España negra* que tituló “Prólogo a un muerto.” La muerte, para Solana, se adueña de la gran metáfora de la vida que es el carnaval. También transcribe en una biografía el capítulo “El velatorio” de la novela *Florencio Cornejo*. Vive profundamente el tema de la muerte que “Solana escribía en una cámara oscura, en la habitación en que solo se recuerda y se ven los esqueletos de los personajes” (pág. 722). La muerte, tema principal y obsesivo en la personalidad del artista:

El problema más hondo de la pintura-escritura de Solana es el de la muerte.

Se muestra valiente aunque herido al quererla desarmar inútilmente, pero su principal problema es que quiere ser un muerto y no lo quiere al mismo tiempo, imitando un juego de sobreponerse a la muerte.

En su pintura hay el mismo terror y la misma majeza y el escalofrío premonitor y alerta nos sacude ante su prosa y ante sus oleadas de óleo (pag. 717).<sup>193</sup>

J. Rof Carballo advierte la diferencia con otros artistas que también aluden a la muerte.<sup>194</sup> Juan J. López Ibor encuentra una nueva manera de proyectar la muerte: no

---

<sup>191</sup> Ídem., pág. 177.

<sup>192</sup> Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, ob. cit., pág. 165.

<sup>193</sup> La muerte aparece como tema obsesivo y recurrente en la obra de Gutiérrez-Solana “El tema de la muerte en Solana es algo más que un fenómeno expresivo de su estética literaria o pictórica para constituir un estado ligado a su psiquismo. La muerte en Solana es siempre terrorífica por su realismo. [...] La búsqueda e insistencia en los temas macabros, que se repiten también en sus actos, cuando compra o colecciona esqueletos, cráneos, relojes, o visita los cementerios, hospitales, cárceles, asilos, etc., son propios de hombres de reacciones obsesivo-compulsivas. Su casa se decora de la manera más extraña con cráneos, una lámpara que proyecta al encenderse una calavera y objetos apreciados, como una caja de caoba con el feto y otra con el dibujo de un agonizante”. Véase, Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez-Solana*, ob. cit., pág. 119.

<sup>194</sup> “Lo que Solana con complacencia pinta son, ante todo, *cosas muertas*. No “naturalezas muertas” como hacen otros pintores, sino cosas que aluden constantemente a la muerte; concretamente, esqueletos de

sería desde el final de la vida sino desde la vida misma, como sombra que nos acompaña siempre.<sup>195</sup> Paul Ilie ve grotesca la muerte que presenta Solana por la inquietante conexión que realiza entre el mundo real y el de los muñecos.<sup>196</sup>

Nunca explicó su actitud ante la muerte ni cómo la sentía él en el mundo pero sí la pintó y se describió a sí mismo metido en un ataúd. Es en *La España negra* donde comienza con el prólogo de un muerto.<sup>197</sup> Los muñecos le acercan a la muerte, si bien, no siente temor ni pudor a la hora de tratar el tema.<sup>198</sup> Aunque no siente temor, en ocasiones, aparece vestida, disfrazada: “La máscara burda vestida de Muerte la suele gastar una broma pesada la verdadera Parca y se la lleva al otro mundo agarrándola por el hombro” (pág. 679).

Las muñecas de cera le dan juego suficiente para vivir la muerte. Juega con el doble juego de la vida y la muerte. Es un objeto que le cuadra perfectamente con la preocupación de Solana por la muerte:

Solana testimonia urgentemente la realidad de la muerte porque se da cuenta de que la mayoría de la gente se empeña en no verla. [...] Pero, aunque las figuras de cera se asemejen a las personas reales cuando éstas están muertas, hay una diferencia entre las figuras de cera y las personas, muertas o vivas, y es que las primeras tienen la facultad de perdurar, cosa que no acontece con los seres humanos.<sup>199</sup>

---

hombres o cosas abandonadas, rechazadas”. Véase, J. Rof Carballo, “Máscara de la mujer en la pintura de Solana”, art. cit., pág. 65.

<sup>195</sup> “La peculiaridad de Solana estriba, no en pintar la muerte como final de la vida, sino la muerte en la intimidad actual de la vida. Si la muerte está ya como posibilidad en la vida misma, aunque el vivir cotidiano no sea olvidarnos de ello, con esa posibilidad es con la que se mantenía Solana en pertinaz y escalofriante contacto”. Véase, Juan J. López Ibor, “Solana, existencialista carpetovetónico”, art. cit., pág. 41.

<sup>196</sup> “Mediante sutiles conexiones entre el mundo real y el de los muñecos [...], la idea de la muerte se hace grotesca. La humanización del mecanismo es paralela a la técnica deshumanizadora de los seres vivientes, con el mismo efecto inquietante”. Véase, Paul Ilie, “La prosa de Solana: estética de lo grotesco”, art. cit., pág. 170.

<sup>197</sup> Flint escribe: “El prólogo de Solana a *La España negra* es un sueño fantástico y grotesco. El escritor se encuentra muerto pero con las percepciones sensoriales intactas. Le han metido en un ataúd que está aún abierto, tiene los brazos rígidos a los lados, la mandíbula encajada y atada, y no puede moverse. Puede ver y oír aunque esté solo en la casa”. Véase, Weston Flint, “Más sobre la prosa de Solana”, art. cit., pág. 48.

<sup>198</sup> “Los muñecos acercan a Solana al mundo de los muertos. Es su representación inerte más placentera. Sin embargo, no creamos que el escritor se recreara sin temor en la muerte. El análisis lingüístico descubre lo contrario. La pintura, las máscaras, los muñecos e incluso los ritos fúnebres o mortuorios a los que asiste son una válvula liberadora de la angustia”. Véase, Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez-Solana*, ob. cit., pág. 102.

<sup>199</sup> Weston Flint, “Más sobre la prosa en Solana”, art. cit., pág. 35.

Pero no siempre perduran estas figuras de cera como los maniqués que solían terminar destrozadas en algún rastro; lo que le fascina y considera perdurable en el tiempo fueron los ojos de cristal de esas muñecas. No extraña que se fije en estos detalles ya que los objetos le fascinaban. Para el pintor los ojos de cristal están asociados con la muerte; en algún texto describe los ojos muertos como ojos de cristal.<sup>200</sup>

Resulta curioso cómo no todos los críticos estuvieron a favor de su obra pictórica y literaria. E. Sordo Lamadrid en 1952 escribe un artículo criticando la obra literaria con un gran énfasis en el egocentrismo.<sup>201</sup> No es lo único que le reprochará ya que tampoco estaba conforme con el estilo, si bien, advirtió un resquicio de arte;<sup>202</sup> creía que escribía así por su faceta de pintor.<sup>203</sup>

Benito Madariaga y Celia Valbuena reflexionan de las preferencias del artista:

Sus preferencias literarias y pictóricas son siempre las mismas: las ferias y profesiones, los toros, los prostíbulos y cementerios. ¿Por qué elige insistentemente estos temas? Se ha hablado siempre de Solana como el pintor de las máscaras y carnavales, de una España devota y religiosa que el pueblo manifiesta en las procesiones de Semana Santa. Pero es también el cronista de la muerte, de *El fin del mundo* y de la vida difícil de las coristas mujeres de prostíbulo.

Estos temas, portadores de la anécdota, no son más que la máscara de la verdadera temática solanesca: la muerte, la enfermedad, el dolor, el egoísmo, la hipocresía, la crueldad, la miseria física y moral, la superstición, la

---

<sup>200</sup> Ídem., pág. 38.

<sup>201</sup> “Solana escribe porque sí, porque le va fluyendo del alma su peculiar literatura, con una clarísima carencia de antecedentes. [...] Se mueve en el universo que le envuelve como si éste únicamente hubiese sido creado de la nada para que él lo transformase en plasmada realidad según su egocentrismo”. Véase, E. Sordo Lamadrid, “Solana escritor; Solana, pintor”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 29, 1952, pág. 190.

<sup>202</sup> Sordo Lamadrid critica la escritura de Solana aunque es consciente de la originalidad y de su carga crítica “la elocución literaria de Solana carece de ornamento adventicio, de ordenación y ritmo, de todas esas invenciones con las que el propio instinto natural del hombre procura dar vitalidad a la monotonía de la forma. Se diría que cuida el abandono, que mima el desaliño; y así resultan sus viñetas literarias una a modo de monólogo hablado, de un despreocupado procedimiento verbal, que ha huído de todas las gramáticas y de todas las restricciones retóricas.

Pero, a pesar de todo, el escritor Solana ha creado arte. Porque detrás de esa exotérica imperfección hay una misteriosa belleza, un dramatismo que yace latente, como un caudal subterráneo, y que anima las sequedades, las adusteces y la desnudez esquelética de su prosa”. Véase E. Sordo Lamadrid, “Solana escritor; Solana, pintor”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 29, 1952, pág. 192.

<sup>203</sup> “Páginas y páginas de sus libros, casi en su totalidad, no son sino ristas de imágenes, de observaciones y detalles, apuntadas en frases cortas, limitadísimas que fluyen isócronamente como golpes de batán”. Véase, E. Sordo Lamadrid, “Solana escritor; Solana, pintor”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 29, 1952., pág. 193

pobreza. En la pintura nos percatamos de su insistencia en los mismos temas macabros o motivos infrahumanos.<sup>204</sup>

Ramón juega con el lenguaje para explicar cómo se encontraba el artista en un mundo difícil de definir: como en otras biografías utilizará las imágenes de la naturaleza, ya sea del mundo animal, vegetal o mineral. En este caso utilizará la imagen de los gusanos: “Lo que hace Solana es la reconstrucción, la reintegración de lo agusanado, la superación en una mística realista del polvo mortal” (pág. 611). La mina y el mineral como metáfora de lo interior que sale a la superficie le sirve para calificar su percepción del arte, fidelidad que concuerda con la tenacidad de su carácter: “Solana es el artista fiel a sí mismo, siempre sacando su rico mineral de su gran mina de mineral solanesco, galería tras galería, en laberinto subterráneo” (pág. 612). Operar, diseccionar la realidad, eso es lo que realiza en el lienzo:

En su fervor, en su obcecado trabajar, en su dedicación de cirujano, había eso, ese deseo de salvarse por el arte, ya que no iba a misa por estar pegado al abismo superficial de la tela (pág. 613).

Su vida giró en torno al arte; Ramón lo apreciaba: presentará a un artista lleno de humanidad, si bien, de su familia solo sabemos unos pocos datos de infancia y juventud.

Biografía encubierta de autobiografía en la que ambos caminan a la par: tertulias, el Rastro, los objetos, gustos artísticos semejantes, amistades, viajes e inquietudes, describen la dedicación plena al arte encubierto de crítica. Supo ver en él una agudeza visual semejante a la de Goya y Valle-Inclán; retrata los sectores más marginales, metáfora de decadencia social: chulos, mendigos, brujas, prostitutas, toreros... El carnaval, las máscaras y la animalización en los retratos le servirán para denunciar; la muerte, le acompañará siempre y, sobre todo, España, tema central y obsesivo que recorrerá toda su obra tanto pictórica como escrita.

Pese a las opiniones de algunos críticos, supo presentar por dos medios artísticos (literatura y pintura) los sectores más marginales de la sociedad, metáfora de la decadencia que ya se vislumbraba y que, desembocará en una guerra civil. Se observa en la vida y obra de Solana la sencillez de su alma en contraste con la complejidad de su obra. Vivió por y para el arte y lo que es más admirable, disfrutó con ello.

---

<sup>204</sup> Benito Madariaga y Celia Valbuena, *Cara y máscara de José Gutiérrez-Solana*, ob. cit., pág. 94.

### **2.3.3. El Greco y Velázquez: dos retratistas del Barroco.**

#### ***El Greco. El visionario de la pintura.***

*El Greco. El visionario de la pintura*, editada por primera vez en Madrid (1935) por Ediciones Nuestra Raza. Volverá a ver la luz en Santiago de Chile (1941) en Ediciones Arcilla. Más tarde, la incluirá en *Obras selectas* (1947) con el título *El Greco*. Se vuelve a publicar en Buenos Aires en la Editorial Losada en 1950 (2ª ed. 1960). Años más tarde, en *Obras Completas, I* (1956) y *Biografías Completas* (1959). La publicó por última vez en 1962, en Madrid, en Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes. Actualmente la encontramos en *Obras completas, XIX. Biografías de pintores* en la editorial Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg (2002) edición a cargo de Ioana Zlotescu.

La admiración por el artista proviene de comienzos de siglo igual que le sucede con escritores como Unamuno, Azorín, Baroja o Maeztu. No en vano, hace referencia a comentarios realizados por Azorín y otros siendo, para Gómez de la Serna, Azorín será “el que mejor ha recogido el resumen de lo dicho sobre el Greco, después del silencio que siguió a su vida”.<sup>205</sup> También contribuyó a ello el que en 1908 se publicara “la monumental monografía de Cossío.”<sup>206</sup>

En 1908 Manuel Bartolomé Cossío publicó *El Greco*, suscitando gran interés en los escritores que llevaban una década interesándose por el pintor, símbolo hispanista suscitado, en gran medida, por la pérdida de las colonias españolas en América; la agudización de la crisis política y militar de 1898 “contribuyó a desacreditar la parafernalia militar y política del patriotismo al uso.”<sup>207</sup> Formaron parte de la fantasía

<sup>205</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XVIII. Biografías de pintores. El Greco. El visionario de la pintura*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 498. Todas las referencias a páginas irán por esa edición.

<sup>206</sup> José Álvarez Lopera, *De Céan a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: Textos, Documentos y bibliografía. Vol. II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, pág. 90. Publicó entre 1905 y 1908 una serie de artículos en la *Región extremeña*. El 8 de noviembre de 1907 escribe “Significado de una firma”. En esas páginas le dedicará una breve dedicatoria a su primo: “A mi primo Rubén Landa, que hace unos días en Toledo se sentía emocionado ante los cuadros de Doménico Theotócopoli mientras el maestro Cossío glosaba amorosamente sus maravillas profundas y atormentadas...”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Otros textos, en O. C., I*, ob. cit., pág. 1034. El artículo que escribe posterior a la dedicatoria le sirve para justificarse por la polémica surgida a raíz de unas palabras de Ramón. Transcribo parte del texto: “En los diarios madrileños ha aparecido mi nombre firmando el mensaje que con justa indignación ha dirigido la intelectualidad española al Gobierno, protestando de la malversación de un bien común, por voluntad de un particular. Para justificar mi firma escribo estas líneas. [...] Esa venta no niega el valor del Greco, ni se dirige en contra de él. [...] Lo sensacional es el conflicto que parece suscitar para el derecho de la propiedad. A este propósito, se me ocurre preguntar: ¿Hasta qué punto es lícito usar de un objeto como los cuadros del Greco, que es algo cansaguíneo de toda una nación significando el peculiar modo de ser del espíritu castellano, y estando en

histórica idealizada que por esas fechas fue reivindicado junto a otros como Cervantes,<sup>208</sup> si bien, no por ello dejó de sentir admiración y respeto; en 1910 en la conferencia “Sur del renacimiento escultórico español”, se refiere a este arte como un “arte abrumador, abracadabrante y atormentado”.<sup>209</sup> Salvo alusiones esporádicas en *La Sagrada Cripta de Pombo* (1924), recordando la visita nocturna al Museo del Prado, hasta la conferencia pronunciada en 1933 en Buenos Aires;<sup>210</sup> parece que está alejado de la personalidad del Greco, pero hay que pensar que la escritura la realizó empujado por necesidad económica después de que su esposa –Luisita–, sufriera una grave infección; como dice en *Automoribundia* la escribe “entre insomnios y premuerte”.

En 1914 se celebraría el centenario, si bien, “a comienzos de siglo se realizaron exposiciones en el Prado como la celebrada en 1902”.<sup>211</sup> Si de momento descartamos los escritores anteriormente mencionados, encontramos a Picasso:

---

ese destello pictórico la síntesis de sus divagaciones, de su misticismo, de su ideología y hasta de su carnación?”. Ídem., págs. 1034-1035.

<sup>207</sup> Véase José Carlos Mainer, *Historia de la literatura española, VI. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Madrid, Crítica, 2010, pág. 49.

<sup>208</sup> Con respecto a Cervantes: “La conmemoración del centenario del Quijote en 1905 fue la primera piedra de toque del nuevo patriotismo”. Ídem., pág. 51.

El interés por el Greco se acrecienta con la visita a Toledo en 1900 de Azorín y Baroja, si bien, el Greco “adquiere en las páginas de Azorín –artífice del concepto del 98– la idea de *tradicionalidad* y de *melancolía*. La mística se aleja para aproximarse a la intrahistoria”. Véase, M<sup>a</sup> del Pilar Palomo, “El greco: modernismo y 98”, en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 1994, Vol. IV, pág.281.

En 1912, Azorín publicó *Castilla*: “Lo que en Cossío es crítica de arte e interpretación sociológica, en Azorín es belleza literaria y percepción psicológica”. Seguimos comprobando que el interés por el Greco, lejos de decrecer en Azorín es casi constante. Véase, Leopoldo de Luis, “El tema del caballero y la mano en el pecho”, en *Anales Azorinianos*, 3, 1986, pág. 284.

<sup>209</sup> En “Sur del renacimiento escultórico Español”, tiene unas palabras para el Greco: “Quizás inquieto de este escultorismo de los hombres de raza, El Greco dio tan en relieve sus cosas; irritado su pincel, agudizado de un ríscoso deseo, de un deseo plástico sugerido por el modelo, que así tuvo rasgos de claro oscuro parecidos a los que solo da la punta rejoneante y afilada de los palillos de escultor, con los que profundizó e hizo más relevante la planicie de los lienzos”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 1115.

Para ampliar información acerca de la importancia que tuvo el Greco para determinados escritores y pintores en aquellos años, véase José Luis Calvo Carilla, *La vanguardia emocional*. ob.cit.

<sup>210</sup> “Di nuevas conferencias en Amigos del Arte [...] hablé en primera persona como Napoleón vestido de Napoleón, de Goya vestido de su época y del Greco con ferruelo y gola, frente a una reproducción que mandé hacer de *El caballero de la mano en el pecho*, y que mediante un artificio distendía el brazo después de tenerlo en cabestrillo durante siglos”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 645.

<sup>211</sup> José Álvarez Lopera, *De Cean a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Ob. cit., pág. 146.

En 1914 Aureliano Beruete y Moret pronunció una conferencia en Salamanca sobre *El Greco*, donde encuentra un lazo de unión entre el pintor y los intelectuales modernos: “Existe, a no dudar, un lazo invisible entre el pintor y el mundo de los modernos intelectuales. Es debido en gran parte a la emoción que sus obras despiertan, al misterio en que están envueltas que no hallamos en otro pintor, el poder



En 1908 las únicas influencias directas ejercidas por el Greco entre los pocos escogidos que se aprestaban a renovar el curso de la pintura, eran quizá las detectables en Picasso.<sup>212</sup>

Al comienzo, explicará que pretende escribir, admitiendo que no hay datos concretos<sup>213</sup> sino más bien imaginación al contemplar las pinturas. Admiración por los cuadros y las texturas así como los colores que utiliza en concreto; alaba el contraste tan peculiar del blanco con el negro (este tipo de contraste lo utilizó en sus novelas, por ejemplo en *La viuda blanca y negra*).

En el prólogo describe cómo preparaba las curiosas conferencias:

En América he dado varias conferencias sobre el Greco, y al final de ellas hacía que la reproducción del retrato del caballero de la mano en el pecho, que presentaba en un caballete, bajase el brazo en cabestrillo de siglos. El artificio para conseguir ese efecto consistía en haber logrado una reproducción de la mano, fotografiada aparte, que caía gracias a un hilo negro que estaba en comunicación con mi mesa de conferenciante.

El efecto era sorprendente, y un grito de pasmo y espanto se levantaba en la sala (pág. 353).

Este ambiente delirante lo quiere reproducir: “Esta biografía viene a poner en marcha la figura del Greco, a que se mueva en la vida y se distiendan sus resortes hacia los horizontes del Toledo actual” (pág. 354). En cierta manera, esta biografía es especial: por un lado admira esta obra de arte; y, por otro, económicamente Gómez de la Serna no estaba en su mejor momento.<sup>214</sup>

No engañaba a los lectores, ya que desde los primeros párrafos del prólogo explicaba lo que iban a encontrar: “Voy a escribir una vida del Greco, movida en

---

sugestivo que ejerce, a algo inexplicable que sentimos al contemplarlas, que nos apasiona y nos subyuga. De ahí que estos devotos del Greco, tan escasos hace pocos años, son hoy legión numerosa, y sus cuadros ignorados y sin precio no ha mucho, se han hecho célebres y van ocupando sitios preferentes en Museos y colecciones”. Véase, Aureliano Beruete y Moret, “Conferencia sobre El Greco dada en Salamanca en 1914” en *Conferencias de Arte*, Madrid, 1924, pág. 127.

<sup>212</sup> José Álvarez Lopera, *De Céan a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, ob.cit., pag. 146.

<sup>213</sup> La biografía la escribe a partir de las notas y apuntes anteriores que Ramón guardaba de conferencias, lecturas como la del libro de Cossío o los textos escritos por Azorín así como sus continuas visitas al Museo del Prado en las que contemplaba con gran admiración las salas dedicadas al artista.

<sup>214</sup> Será en *Automoribundia* donde confiese que la biografía la escribió para sufragar los gastos de la operación que tuvieron que realizarle a su esposa Luisa Sofovich: “Para salir de gastos escribo la biografía de El Greco, entre insomnios y premuerte”. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 647.

raudales de palabras, dejada en su mayor parte a la inspiración, sometida a la vivencia” (pág. 353).

Pretendió escribir a partir de su vivencia, de la observación en el Prado y de las lecturas que realizó a lo largo de su vida de literato. Como cualquier artista incomprendido, se sintió identificado, de ahí que sea la simple observación uno de los mecanismos para escribir la biografía: “He jugado el solitario de sus cuadros para predecir sus horóscopos, para llegar a tal o cual frase que pueda ser clave del signo que explica al Greco” (pág. 353). Reafirmaría la idea de que esta forma de escribir es la que mejor evoca la obra del biografiado: “Este es otro procedimiento de escribir biografías, quién sabe si el más conducente a evocar al grande hombre y su mérito” (pág. 353). Con ello, quiere un “lector divertido, el lector que busca el drama supponible de cada vida” (pág. 354), con imaginación y actitud para suponer y juzgar “si mi biografía lo deja o no le deja movilizarse por entre el Greco y sus bosques” (pág. 354).

Explicará muchas de sus ideas del arte y de la literatura; surgen temas como los espejos, la muerte, el paso del tiempo, o la mujer. Madrid y Toledo merecen líneas especiales llenas de pasión y delirio; también escribió líneas críticas hacia el Museo del Prado por la dejadez.

En definitiva, como sucede con otras biografías, apenas se sirve de datos, a excepción de alguna carta o documento. Él mismo dice: “Hay muy pocos datos fehacientes sobre el Greco, notas de carta, marginalías, referencias de referencias, hipótesis de hipótesis de hipótesis” (pág. 358). No tiene claro ni el lugar ni fecha de nacimiento, pero “Lo importante es situarlo en ese primer ámbito de influencia bizantina y en tierras tan llenas de vestigios de arte” (pág. 365). También admitió que “El único dato fidedigno de su vida es el de la fecha de su muerte” (pág. 478); justificación suficiente para comprobar que la biografía está escrita alrededor de su obra, de sus vivencias pictóricas en diferentes ciudades; de ahí que separe las obras según las ciudades por las que vivió, prestando gran atención a Madrid y Toledo. Según Ramón, al Greco, Venecia “le desorientaba en su afán, sonaba a banquetes, y adulterio” (pág. 369); y, en Roma “no debió llegar a estar dos años, aunque tuvo bastante para mirar modelos, para avivar su aprendizaje” (pág. 376).<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Cossío a este respecto dice: Pasar de Italia a España en aquel tiempo era ir, por lo que toca al arte, de la metrópoli a la colonia; y a través de las vagas noticias de los biógrafos, bien se percibe que el Greco presentóse aquí con todas las pretensiones de quien ostenta el derecho de ciudadanía. Habíase agotado en el primer cuarto del siglo XVI la corriente de arte flamenco, que durante el XV dominó en la península y que, combinada, al final, con los influjos italianos, dio origen a las primeras manifestaciones indecisas de

En Toledo y Madrid, realizará retratos y pinturas religiosas: quiso y vio donde los demás no veían. Llegó a España con la intención de “pintar el ensueño de España y el retrato de sus soñadores” (pág. 377). Su gran inspiración, “la corte de las Españas en el siglo XVI, rica en sugerencias, rica en pobrezas, con sus misterios teatrales” (pág. 377). No sería en lo único en que se fijaría ya que “no hay que dejar de ver al Greco paseando por Madrid, visitando sus capillas, viendo los cuadros que entonces estaban en las sacristías” (pág. 378). Visitas a la corte, paseos por las iglesias y encuentros fortuitos con las gentes de Madrid “y esos literatos que sólo creen que el secreto de la vida está en la labor personal, en la verbosidad de la plegaria íntima” (pág. 379) serían suficientes para empezar una nueva etapa artística.

En Toledo “es el Greco el emigrante definitivo” (pág. 382). No en vano, Ramón escribe: “La historia de España era para él su propia historia” (pág. 382). Cree en el Greco como “el pintor vidente de España porque pintó el tormento de los rostros y de las almas ante el teatro de sus fanatismos” (pág. 385). Para ello “mezcló todas las sangres azules y rojas en su paleta. Pintaba el sueño y el soñador, el visionario y su entrevisión” (pág. 385).<sup>216</sup>

Dependiendo de lo que se retrata, utilizará una u otra paleta mezclando colores, así, cuando Ramón comenta las pinturas religiosas, escribe: “En su paleta se mezclan tumefacciones entrañables y se estiran los blancos y los amarillos entre derrames de negros, azules y rojos” (pág. 422).

Con respecto a los retratos, escribe: “El secreto del Greco es que encuentra el color carne de sus personajes, y mezcla al rosa, al blanco y al ocre, verdaderas livideces ciriales” (pág. 411).

De la fisiología, se centrará en la mano; comparará sus dedos con pinceles que retratan ese momento crucial y único en el que el rostro se perpetua para la posteridad: “Estafermo de una época, cuerpo de manos largas y con dedos como pinceles de

---

la pintura propiamente española. [...] No hubo en España casi otra cosa que romanistas y manieristas de segundo y tercer orden, al lado de los extranjeros, que los reyes, a veces, preferían”. Véase Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, ob. cit., págs. 75-76.

<sup>216</sup> En *Automoribundia* nos relata Ramón cómo decidió junto con un grupo de amigos pasar una noche en Toledo. Rememorando aquel momento, recuerda al Greco: “En aquella noche de frío escogido y epocal, esa réplica de un cuadro ancestral en su cuna de arte y en el espejo real me dejó más desconcertado, sin saber si vivía un frío del pasado o un frío del presente, metido en esa duda de realidades que es Toledo y que tuvo febril al Greco”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 338. En aquella aventura, pasaron mucho frío: “Comprendimos aquella noche que el Greco y sus caballeros debieron su delgadez y su ahilamiento a que estaban encogidos de frío”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 340.

difunto, el Greco perpetúa la pesadilla de rostros humanos y divinas figuras entunicadas” (págs. 357-358). No sólo se fijará en las manos del artista, sino que también lo hará con las de los retratados: “El Greco encontró que la palabra del cuadro está en las manos pintadas, y por eso dio tanta unción a sus manos” (pág. 474). No en vano, “las manos eran lo abnegado, lo fino, lo conmovedor” (pág. 474). Ramón reflexiona acerca de esto: “Casi todas las manos de sus cuadros hacen el signo revertido, impresionado el blanco de su palma por la entrevisión del cielo” (pág. 474).

En relación con su retrato y la mano, encontramos palabras alusivas a la firma: “Se podría decir que el único retrato que queda de él es su firma, y como alma de su firma, su nombre” (pág. 398). Incluso con la firma del Greco, siente cierta admiración, no extraña este asombro:

La firma del Greco es decorativa, como su manera de pintar, sobre todo en su época juvenil, cuando usaba de las letras como de bellas formas, y asimismo más tarde, cuando empleó la escritura cursiva latina para firmar sus documentos.

El Greco dibujaba las letras con cierta intención ornamental. Todos sus cuadros de juventud están firmados con perfectas mayúsculas griegas. [...] Todo en el Greco es genial, hasta cuando traza sencillamente su firma en un cuadro (pág. 399).

Las percepciones son fruto de horas de observación en el Museo del Prado –lo narra con detenimiento en *Automoribundia*–. Confabula, fantasea:

Tanto hizo de fantasma y tanto vivió entre fantasmas que se convirtió en uno de ellos, ¿cuál?

La incógnita es casi absoluta y en esos momentos en que las salas del Museo del Prado se quedan solitarias y silenciosas –sobre todo cuando todos se han ido a almorzar y hasta los guardianes se han metido en un rincón para rumiar su apetito–, yo he ido preguntando uno a uno a sus cuadros si era él. [...] El cuadro se volvía lúcido de tanto mirarle yo, y me comprendía más a mí que yo a él, pues me miraba desde el otro mundo (pág. 401).

Admiración y observación han sido imprescindibles para conocer y reconocer al Greco en su pintura:

En el silencio del Museo del Prado y de las iglesias de Toledo y en su falsa casa nos hemos acercado cuanto hemos podido a sus caballeros; hemos respirado el barniz y hemos rozado el azabache de sus pinceladas hinchadas como venas (pág. 402).

En cambio, no se conformará con la visita al Prado o a las capillas ya que se preguntará por otros posibles cuadros, incluso un autorretrato. A su afán de saber lo

llama “detectivismo, frenético de admiración” (pág. 403); curiosidad que le llevaría a visitar el museo cuando tenía oportunidad: “He estado en el museo para ver al Greco después de haber escrito su biografía” (pág. 503).

Cierto desasosiego le inunda; reflexión y desahogo irradian las páginas dedicadas a este viaje al Prado: “Contemplo este desvanecimiento, esta tuberculosis paulatina y grave a que ha llevado a los cuadros del Greco su desmejoramiento” (pág. 504). ¿Metáfora de lo que sucede en España?: “En la clínica de los museos los Grecos están en plena depuración, esperando constantemente la consulta de los doctores que no llegan” (pág. 505).

Los museos son los cementerios vivos en los que el arte se deja contemplar; paradoja ya que se pinta para no olvidar, para vivir. Así, el artista, en palabras de Ramón “pintó sus cuadros para salvarse del olvido eterno y no se salvó; se olvidó de ese pequeño detalle” (pág. 400). Raro es el artista que no se sienta conmovido por su ego, por su afán de protagonismo. Para cubrir este narcisismo, resulta imprescindible el espejo, alma gemela del yo. Ramón recuerda:

En su estudio tenía el espejo veneciano confidencial y autorretratador y, tentado por él a veces, recurrió a sí mismo como modelo, transfigurándose en caballero de un tiempo anterior o protomártir de un tiempo remoto” (pág. 401).<sup>217</sup>

Como reflejo de la realidad es lo único que nos queda de esa realidad pasada, inexistente: “Todo es mentira, y, sin embargo, la pintura y la literatura son verdad que postexiste, el único certificado, el único espejo no roto, el único día de santo completo” (pág. 497). Si bien, aunque parezca contradictorio, esa mentira sirve para no morir, en apariencia sigue vivo; el artista es partícipe de la resurrección:

Todo lo que no quiere morir en nosotros tiene que vivir de alguna manera. [...] El artista no es más que el más exasperado por no morir, el que lleva esa exasperación a mayores extremos. (pág. 491).

Incluso al retratar la muerte, lo realiza con un cierto matiz de vida:

El Greco elevó sus cráneos místicos a sin igual expresividad y ya no son de caballeros alargados por el espejo soberbio de la vida, sino seres

---

<sup>217</sup> Idea que encontramos bien definida por Estrella de Diego: “Cada autobiografía y cada autorretrato tiene algo de espejo en el cual el otro y el yo se obstinan en intercambiar papeles ad infinitum”. Véase, Estrella de Diego, *No soy yo*, ob. cit., pág. 11.

devueltos a su normalidad y proporción, aplastados por el desastre, proporcionados por el pintor (pág. 438).

La muerte, la calavera y los cementerios le interesaron siempre; teorizará y escribirá sus ideas de la muerte y salvación. Interpretará la muerte en el lienzo con la de la sociedad del momento:

Para el español esa imagen breve de la muerte, ese espejo de mano que tiene en su mano con valentía, significa que se está mirando con arrepentimiento y llega a creer que es su propia calavera la que tiene delante, que ese sobrante de otra muerte era ya –cuando no había radiografía– su propia radiografía (pág. 440).

Es tal la admiración que sólo tiene palabras para alabar su pintura:

Si los literatos de España se han valido de la palabra para llegar al conocimiento de Dios y del hombre, él se vale de la pintura. [...] El Greco sólo entendía la pintura excepcional, la que nace de la unión del Cielo con el Infierno, la que no es regla, sino fuego y destello, misterio inextricable e inexplicable, solo creación de la nada y algo casi creación perfecta de Dios, que es el que tiene el mérito supremo de crear solo de la Nada (págs. 355-356).

De entre todos, los pintados en España son excepcionales:

El arte español esperaba desde la prehistoria, desde las cuevas en que fue descubierto el rupestre, considerado hoy como el mejor de los que han aparecido en el mundo, este momento en que el Greco pinta su oración. (pág. 391).

También escribió unas líneas sobre las pinturas religiosas: “España no era más que religión y caballeros poseídos de fe religiosa” (pág. 425). El capítulo que les dedicó lo justifica comentando lo “diverso y complicado” (pág. 421). No extraña que la mujer apareciera representada como virgen; pintó iglesias y retrató santos que se justifican por la época que le tocó vivir “llena de retablos y de iglesias”. Se recrea opinando de los cuadros religiosos pero sin ningún rigor estético, es más bien una crítica personal, procedente de la visión y análisis de estos cuadros. Escribe de cristos, frailes, vírgenes humanizadas; las mujeres, apenas aparecen en la obra del Greco y, las que surgen, son imágenes caricaturizadas:

Las vírgenes del Greco son mujerucas toledanas, quizá la judía que se puede suponer que estuvo enamorado, monjas tímidas, madres con último

rescodo de mendigas, piadosas y caritativas damas de mucho manto, mujeres comprensivas de la maternidad ajena (pág. 429).

Vírgenes representadas por los ojos del Greco:

La virgen se ve en su espejo que alarga rostros, dándoles esa languidez agudizadora que los espiritualiza, esos ojos en que lo místico eleva los arcos superficiales y las mejillas lloran la excelencia de su carne (pág. 429).

Sabemos qué mujer le sirve de modelo para recrear esas vírgenes:

Hay un cuadro del Greco que representa su familia y en el que está su mujer, rodeada de sirvientes, y con el hijo que juega junto al grupo. [...] La mujer que cose es la que le sirve de modelo en sus vírgenes, y recuerda, por su hermosa frente, su óvalo y su estar envuelta en chal blanco, a la dama del armiño y a la del chal de encajes.

Ha pintado con todo celo una escena familiar (págs. 452-453).

De los Cristos escribe:

Cristo, pálido de sorpresa, sorprendido del engaño de los hombres. [...] El Greco no pudo pintar los Cristos rubios de Leonardo, sino estos Cristos despavoridos, redentores, demacrados y sin fuerzas frente a la intriga humana. [...] Los Cristos del Greco hacen un gesto con las piernas, con el cual parecen ascender, dando un salto al cielo, tomando impulso en la cuña en que reposan los pies para distenderse en ese gesto alado (pág. 431).

Ramón en su retratar no quiere compararse con el Greco. Así cuando escribe de Wilde apunta:

Yo, que en medio de cierta indiferencia de biografías como esta cuando estaba muy lejos de ser moda el biografar a todo trance, sentía, sobre todo, el arte del retrato como pintor de caballete.

No quiero en la comparación compadrear me con el Greco, pues sus retratos son modelos de espiritualidad sin tener demasiada erudición, sobrios y alabastrinos.

El retratista literario de grandes hombres tiene que saber lo que sobra al cuadro, pues lo que más mata un retrato es abismarlo demasiado y ponerle pinceladas de más que lo apaguen.<sup>218</sup>

Justifica el capítulo al retrato reparando en la “falsedad” de sus palabras, lo literario y lo poco de “verídico”. No es casual ya que son fruto de la observación de

<sup>218</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Oscar Wilde”, en *Otros retratos. O.C.*, XVII ob. cit., pág. 686.

obras que ha admirado desde siempre. Sabe que de toda su obra, los retratos son los que representan la novedad del estilo:

Lo que más nos emociona a todos –blancos y negros– son los retratos que pintó el Greco, y por eso merece este capítulo holgada extensión y contradictorias y hasta falsas palabras que traigan con su falsedad mayor luz a la verdad. (pág. 408).

Los retratos del artista son originales frente a los de otros:

Cuando junto a los retratos del Greco se ven los otros, los que habían sido también pintados antes, se ve que los otros eran indecisos, copia de tipos en habitaciones sórdidas, seres plantados frente a los que aún no sabían interpretarlos ni coordinar sus fulgores íntimos con la lividez de su rostro (pág. 356).<sup>219</sup>

Cuando Gómez de la Serna escribe de Cocteau, lo compara físicamente con el Greco: “Cocteau, que siempre ha sido un “Greco”, quizá su Juan Bautista, aunque con los ojos más pequeños, es ahora un “Greco” desmejorado”.<sup>220</sup> Del mismo modo, comparará a Maruja Mallo con el Greco:

Esta Maruja Mallo, ante la inmensidad del retrato –ventanas de ojos hacia galerías de almas, que se corresponden en laberinto y, en este momento, como el Greco, como los grandes retratistas italianos–, medita en la soledad de la figura humana, la única fórmula condigna de la vida, la que merece estudiar su resolución.<sup>221</sup>

Manuel Bartolomé Cossío advierte en la biografía *El Greco* la diferencia de luz y color de *Expolio* y *Mercaderes* donde priman los colores claros, tonos pastel, los azules, el carmín o el gris ceniciento frente al blanco y negro de *El Entierro del conde de Orgaz*.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Acerca de los retratos del Greco, Pedro Azara comenta: “Los retratos del Greco muestran figuras circunscritas o encerradas frente en un fondo liso y oscuro, vestidas de negro, rostro lívido y alargado, terminado en una corta barba en punta (y cuyos contornos almendrados –silueteados por la franja blanca de la gola, o, como en el caso del *Retrato de una dama con una flor en el pelo*, de lato tocado bordado que parece completar el óvalo del cuello de lechuguilla– recuerda las mandorlas medievales alrededor del Hijo de Dios –del Pantócrator–). Las figuras tienen una mirada bondadosa dirigida hacia el espectador, o hacia lo alto”. Véase, Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, ob. cit., pág. 73.

<sup>220</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Jean Cocteau”, en *Otros retratos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 815.

<sup>221</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo”, en *Otros retratos. O.C., VII*, ob. cit., pág. 955.

<sup>222</sup> Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1965, págs. 106 y 130.



En esta obra no sólo debemos fijar la vista en lo cromático, ya que, como indicará Pedro Azara:

Los deficientes mentales, los locos y los subnormales, junto con los iluminados barrocos, como los visionarios transfigurados del *Entierro del Conde de Orgaz*, y el nervioso *Fray Paravicino*, ambas obras del Greco, constituyen un nuevo peldaño en la sublimación del heroísmo. A estos desdichados ya sólo les quedaba su mundo interior por conquistar. Desengañados del mundo exterior, aspiraban a entrar en contacto con el alma y con Dios o, más exactamente, con el reflejo o la imagen de Dios en su alma.<sup>223</sup>

Ejemplo de la representación del tema de la muerte *El Entierro del conde de Orgaz*. Aquí justificará el gusto por la representación de la muerte:

En realidad, cada retrato perfecto de la pintura es identificación del retratado para denotarse más ante Dios, un acto de presuntuosa visibilidad para que tomo mejor nota de él (pág. 443).

Todos los retratados ya han muerto, lo que queda es ese momento inmortal en el que son retratados. El tiempo ha pasado para todos menos para el cuadro que, a lo largo de los siglos, se encuentra impoluto. Es justamente su idea del arte:

A todos esos vivos del entierro los tiene matados el muerto. [...] Todos los cirios barbados se fueron apagando. Todos los contempladores de la muerte están ya en la muerte (pág. 450).<sup>224</sup>

Cossío ve en *El Entierro del conde Orgaz* “las páginas más verídicas de la historia de España.”<sup>225</sup> También se dio cuenta Ramón de este aspecto aunque Cossío llega mucho más lejos en su biografía y pone en paralelo *El Entierro* y *El Quijote*:

Así como el *Quijote* vino, de un lado, a concluir con los artificiosos y desbarajustados libros de caballerías, y por otro, a ennoblecer e idealizar, dentro del género épico, la trivial forma novelesca. [...] De igual suerte, el

---

<sup>223</sup> Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, ob. cit., págs. 107-108.

<sup>224</sup> El comentario de Cossío de *El Entierro del conde de Orgaz* es de indiferencia al contemplarlo ya que para él, el lienzo no le atrae: “Trátase de un funeral; el asunto es sencillo y transparente pero esta misma claridad, que no obliga a esfuerzo alguno para darse cuenta de la acción, hace que resalte más vivo el efecto de extrañeza que, durante algún tiempo, no permite formular juicio favorable o adverso. El Entierro del conde de Orgaz, ni atrae, ni repele; ni asombra ni deja indiferente; pero excita la atención y sorprende el ánimo, en cuanto el contemplar no recuerda haber visto nada que se le parezca.” Véase, Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, ob. cit., pág. 130.

<sup>225</sup> Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, ob. cit., pág. 135.

No olvidemos que España estaba pasando un mal momento en lo que se refiere a la política. Hay un replanteamiento histórico de España y sus valores morales y religiosos.

íntimo, familiar y espiritual realismo del *Entierro* fue, no sólo la precursora y más clara protesta contra las falsas y pomposas composiciones manieristas postmiguelangelecas. [...] La novela y el cuadro, las dos fuentes de vida más intensas, las dos más armónicas y originales conjunciones de idealismo y realismos que en el arte español se han producido.<sup>226</sup>

Otro de los cuadros que contempló fue *El caballero de la mano en el pecho* quizá nos encontramos con el retrato del Greco que más literatura ha creado:<sup>227</sup> personaje de medio cuerpo con un fondo neutro, característico en sus retratos. Toda la expresividad y la luz se concentra en dos únicos puntos: el rostro y las manos que refleja la psicología del retratado:

Solo el gran hablador a bulto que es Baroja ha podido decir que *El caballero de la mano al pecho* era el retrato del Greco cuando se está viendo el fanatismo del juez y capitán en ese rígido tipo que da a la espalda tanta importancia y cuya mano parece llamar al pecho a mayor arrepentimiento con golpe de llamador para ahuyentar al pecado y excitar al dolor interior de la conciencia (pág. 407).

Su pintura refleja la visión de aquellos días:

Fue el pintor vidente de España porque pintó el tormento de los rostros y de las almas ante el teatro de sus fanatismos, de sus ávidos deseos de inmortalidad, de su voracidad por ser redimidos y así penetrar en cielos de mártires y curanderos (pág. 385).

Del mismo modo que a Ramón le sirve para teorizar del arte, retratar y crear forma parte de la salvación del hombre frente al olvido: “Todo el arte es salvación del hombre por el hombre, estratagema para vencer el olvido, pero de un modo más disimulado” (pág. 443). Retratar de manera fidedigna es “un acto de presuntuosa visibilidad” (pág. 443). Defiende lo diferente: “El pintor de hoy tiene que pintar la fealdad de estos hombres de hoy, el trastorno de su cara, la anfractuosidad de sus facciones. Merecen estos hombres el cubismo” (pág. 500).

Reflexiona de la importancia de la pintura, de su labor en la sociedad que ha cambiado, pues no es lo mismo vivir en la época del Greco que en la de Gómez de la Serna en que no sólo se tiene la pintura para retener el tiempo:

---

<sup>226</sup> Ídem., págs. 136-137.

<sup>227</sup> Iniciado por Cossío, “el motivo de la mano ya en el pecho, ya en la corbata, estaba también, y antes de *Castilla*, en un poema de Manuel Machado, incluido en *Apolo*, de 1910. Es un soneto dedicado directamente al cuadro del Greco”. Véase, Leopoldo de Luis, “El tema del caballero y la mano en el pecho”, art. cit., pág. 287.

Pintura es la distribución somera de las cosas para ser recordadas en lo porvenir. Tiene que ver mucho con el presente, y, sin embargo, apenas tiene que ver con él, pues ha de dar de él la capa de pintura justa para que se revele en lo futuro.

A la pintura de ese tiempo le favorece que no había más que ella para retener sus centuras. La pintura muere ahora por la fotografía y el gran cuadro movido del *cine*. La pintura muere irremisiblemente frente a ese Greco de documentación por otros procedimientos (pág. 490).

El Greco no alcanzó en España “el favor de los príncipes” que se creía necesario e imprescindible para que un pintor lograra una plena realización y para cuya consecución es posible que fiara en su habilidad como retratista. No por ello dejó de retratar: en su recorrido artístico retrató familiares, amigos, personajes que pertenecían al círculo intelectuales de la época, así como literatos toledanos, clérigos de diversa condición y personajes de la nobleza local. Sin embargo, apenas retrató mujeres y los de los hombres son de busto o medio cuerpo (efigies) ante un fondo neutro. Cuadros que no le debieron aportar grandes beneficios económicos, pero fueron el medio por el que se desarrolló.<sup>228</sup>

En la biografía *Quevedo*, recuerda:

Se han perdido los huesos de Velázquez, Cervantes, Lope y Greco, y cuando se devolvieron los que quedaban de Goya en Burdeos, fue a España todo el esqueleto menos el cráneo que había sido robado.<sup>229</sup>

Pintor que –como sucedió con Cervantes– influyó en el arte posterior y en el de sus contemporáneos: los viajeros y escritores de la época romántica aceptaron la leyenda popular de la locura del Greco. Escritores románticos son los que divulgarían en el exterior su nombre y sus cuadros.<sup>230</sup>

Representar la verdad del momento sería la justificación última:

El Greco sintió la pesadilla de España y la pintó con crudeza suma, desafiando los relámpagos con su mirada fija, pintando pustulosos trasluciendo caballeros (pág. 484).

---

<sup>228</sup> Sobre el Greco como retratista véase Portús Pérez (ed.) *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

<sup>229</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Quevedo*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 1181.

<sup>230</sup> Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, ob. cit., pág. 247.

Visionario de la vida y muerte, “el pintor siempre es un *medium*, pero en el Greco fue el *medium* sin encarnación” (pág. 488). Los retratos formarían parte de su vida trasunto de la vida: Ramón aprovechará comentarios y opiniones impresionistas de los cuadros para escribir. Al finalizarla, reflexiona:

El Greco es hoy cuando más vive, y sus Apocalipsis bailan hasta en los ballets modernos. [...] Pintó la humanidad de su tiempo, su grado de ofuscación y de pasmo. [...] Los personajes de sus cuadros miran al presente con absoluta seriedad (pág. 500).

La admiración de Ramón por el artista fue suscitada tanto por sus visitas al Museo del Prado como por la monografía de Cossío y la Institución Libre de Enseñanza.<sup>231</sup>

### ***Don Diego de Velázquez.***

Publicada por primera vez en Buenos Aires en 1943 y escrita por encargo, accedió a redactarla para cubrir deudas. La incluirá en *Obras selectas* (1947) y *Biografías completas* (1949). Actualmente en *Obras completas XVIII. Biografías de pintores* en Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg (2001), edición a cargo de Ioana Zlotescu.

Escrita a partir de recuerdos de una noche en que paseó por el Museo del Prado y que describió en *La Sagrada Cripta de Pombo* y en *Automoribundia*:

Pasamos más allá, y el farol prende su luz material y le pone la lamparilla de noche al Cristo de Velázquez. Ahora la sombra de su melena atosigante sobre su rostro está más explicada que nunca, es más formidable. Esa emoción del Cristo de Velázquez iluminado desde abajo por un farol de aceite, no la olvidaré nunca; todo el Cristo caía, pendía sobre la luz escasa, luz de capilla, una de esas luces de velas urgentes que arden en medio de las losas de la capilla, corriéndose en la soledad. [...] El cielo de *Las lanzas* brilla con viva luz, y sus lanzas se enardecen. [...] Seguimos nuestro viaje un poco ciego alrededor de la sala redonda. [...] En los ángulos vemos los cuadros, y por eso no distinguimos nada en el de *Los borrachos*, que parecen dormir la mona del día en la sombra tupida del cuadro. La fragua de *Vulcano*, que también parece apagada, y en el que solo brilla el seno de hierro forjado de las armaduras, y en el fondo del cuadro de *Las meninas* brilla el espejo inimitable.<sup>232</sup>

<sup>231</sup> “En 1908 el editor Victoriano Suárez imprimió la fundamental monografía *El Greco*, obra de Manuel Bartolomé Cossío, segundo de Giner en la dirección de la Institución Libre de Enseñanza y que ya había sido el artífice principal de la exposición de 1902”. Véase, José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo*, ob. cit., pág. 56.

<sup>232</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit. págs. 393-394.

Recuerda cómo en un paseo por el Museo del Prado, sintió la gran unión del cuadro *Las meninas* con su gran admirado Azorín:

He estado a la par de Azorín, algún día, en la sala misteriosa y trascortinada, y he visto más nítida que nunca la lágrima del maestro, que ha intentado en literatura lo que está conseguido en ese cuadro: las presencias reunidas y amalgamadas, hipótesis ideal, del espacio y del tiempo.<sup>233</sup>

Frente al paso del tiempo se encontraba el lienzo que es lo que permanecía: “Los siglos amanecen con su parecido rutinario, pero el arte amanece con su excepción”. (pág. 520). Con el arte se llega a la “diferencia y muestra de un modo ascendente la evolución del hombre, su soberanía y su superhombría” (pág. 520). Observamos la importancia del color:

Ahí tenéis la paleta como valle de madera, con sus montículos de ocre, de blanco, de negro, de azul, de verde, de sepia.

¿Queréis carne humana? Blanco, rosa, ocre... ¿Queréis aceitunarla? Pronto se sabe cómo se hace... pero ¿es eso bastante? Eso no es nada (pág. 520).

Lo que interesa en el cuadro son los colores bien mezclados, con tonalidades imprescindibles, para fotografiar la realidad:

Entremete y pasma con verdes extraños, azules verdosos, grises verdeantes, toques rosas, negros resbalantes, asonancias rojoazulvioletas, todo dado con pinceles de pelo invisible y de un modo abreviado (...) No tiene la preocupación del claroscuro, sino el deseo de una flexibilidad de las carnaciones en la luz que lo rodea todo (pag. 559).

Importancia del tiempo y del espacio como complemento al color: “Tutea al tiempo y al espacio. La cuajada del color que se ve en los otros pintores en él llega a ser etérea, como la conversación del silencio, como la vida de la muerte” (pág. 559).

Pero no todos los lienzos que observa en las visitas al Prado le interesan de la misma manera; sería su justificación del por qué escribe de unos con tanta profusión y no de otros:

Numerosos cuadros de Velázquez, unos desaparecidos en el incendio, otros en remotas colecciones y algunos colocados entremedio de sus grandes obras en el Museo del Prado, atraerían una glosa interminable.

---

<sup>233</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XVIII. Biografías de pintores. Don Diego de Velázquez*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2001, pág. 586. Todos los números de páginas irán por esta edición.

Sólo unos cuantos, y de pasada, piden palabra entre los que merecen capítulo aparte (pág. 562).

Sabe que la biografía es nueva e inédita; presenta la visión personal de los lienzos que se encontraban en el Museo del Prado: los paseos por las galerías y, la gran admiración que le une a él, es lo que le movió a escribir. El texto lo justificará:

Una vez más me propongo que se vea en esta nueva e inédita biografía el milagro del artista –no la cosa consuetudinaria y pedagógica– y que se desprenda del conjunto su gesto individual, su acertada visión de los rincones de su época, su mezcla de fe y copistería. [...] Estudiando a los artistas y sus discípulos con un acopio de experiencia de más de treinta años sin domingos, se ve que el arte es la nueva sinceridad de un artista y la imitación de su estilo añadido a los estilos. En verdad, la creación de la obra de arte obedece a una rebelión fuera del tiempo del artista, a un acto frenético, genial, deseoso de originalidad (pág. 519).<sup>234</sup>

Reconocía lo difícil que era comprender su obra en la totalidad, sin embargo, no dudará en compararlo con “una gran cámara fotográfica que hubiese sido precursora de las fotografías en color” (pág. 522). Su genialidad –según Ramón– no alcanzaría “a la placa más ultramoderna” (pág. 522). Pintura, con todas sus palabras es lo más admirado y envidiado ya que es una “pintura austera, pintura de Castilla, pintura de la concentración, pintura con luz interior y el espacio por el espacio, como el arte por el arte” (pág. 522).

Crearé una biografía a partir de luces y sombras por lo que no es extraño que le salga una biografía “impresionista” con mucho imaginado, poco dato cronológico y breve ya que es la menos inspirada de todas las biografías sobre pintores. Prestará gran importancia a la capital de España, Madrid, porque “es la ciudad donde Velázquez tiene la auténtica revelación”. Sevillano de nacimiento, su biógrafo apenas lo menciona. Viajará a Italia: “excitado por Rubens, y queriendo cumplir un sueño antiguo, se prepara para visitar Italia” (pág. 542). En diversos viajes a Italia retratará *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*.

Volverá a Madrid requerido por el rey; su nombramiento como pintor de la corte supondrá un cambio del retrato en el ambiente cortesano ya que, lo que se hacía hasta

---

<sup>234</sup> Velázquez innovará el arte español del momento: “A las negruras y sombrideces de los pintores anteriores opone una luz que plastifica las figuras sobre la latente claridad castellana, revocando las paredes con esa fluorescencia y abriendo balcones al campo. [...] Velázquez humaniza la pintura española y acerca lo pinturable al soportal del pueblo. [...] Escapando a la pintura simbólica, promueve el gran escándalo pintando a los bufones, a los idiotas, a los locos risueños”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Lope viviente*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 768.

entonces, eran retratos fieles al ideal de la generación anterior de retratistas. Sería pintor de la corte de Felipe IV a quien retrató en numerosas ocasiones como a toda la familia real. Con sus retratos intentará analizar el alma de su efigiado, para no dejar ni un mínimo detalle:

Velázquez pinta, arregla cuadros, hace superposiciones, moderniza grandes retratos encuestres, mejor caballos blancos como los de Isabel de Borbón, la primera mujer de Felipe IV; la cabeza de Felipe III y la figura de su real esposa, Margarita de Austria de la que deja que cuelguen sobre el caballo los brocados de la reina, debido a otros pinceles más meticulosos (pág. 539).

Valiente donde los haya por su osadía al quedarse en Madrid, ya que es “sede de destinos trágicos, de preocupaciones fatales” (pág. 536). En esta ciudad realizaría los mejores retratos llenos de “vida” porque a través de su visión del ser humano llegará a lo más recóndito del alma humana; la naturalidad de los rostros y la mirada traslúcida será el espejo del retratado.

De la primera etapa en Sevilla surgieron cuadros de costumbres como *El aguador de Sevilla*, lienzo que le sirvió a Ramón para escribir del agua y su simbología. Se entretiene describiendo vasos, copas y otros objetos que personifica dándoles condición de humanos:

España, modesta, usaba más vasos que copas, como si así, el dar de beber tuviese llaneza de comunidad en escondido convento. La copa es más orgullosa y reticente. (pág. 526).

*Vieja friendo huevos* y *Dos muchachas comiendo* son cuadros de esta primera época de bodegones donde retratará mujeres, mas la culminación del retrato femenino se resolverá en *Las meninas*. Nombra otros cuadros como el de *Las lanzas que rindieron a Breda*, lienzo que inspiró a Manuel Machado unos versos (que no duda en transcribir), *El Cristo del mechón*, que inspiró a Unamuno otro texto (de nuevo, se permite copiarlo). Los bufones y los locos son en realidad, lo que inspirarían a Ramón las mejores líneas. Representan los bufones y “hombres de placer” la libertad del “loco” que se ve libre de cargas con pinceladas más ligeras y una imagen más humana de los retratados. Son retratos, los de los bufones, de una gran profundidad humana donde Velázquez, como artista y, por un afán de compasión, evitará la representación de las

taras físicas. En ocasiones encontramos afecto.<sup>235</sup> Reivindicará la función de estos peculiares personajes que los remonta a tiempos de Aristóteles. El primer bufón de fama es Esopo. La Edad Media “tiene bufones que son su única clarinada de luz, su único grito de porvenir, su único atisbo de modernidad” (pág. 572). Tiene su propia opinión del bufón:

El retrato español está lleno de bufones, y hasta un bufón contemporáneo en una obra de Azorín que sólo se puede leer en las bibliotecas nacionales, porque no se repitió su edición desde aquella época de juventud en que Azorín la escribió: bufón de amor, bufón por amor, que vive sus bufonerías para poder vivir disfrazado en el palacio de la dama de sus amores (pág. 578).<sup>236</sup>

Otro lienzo que observó en su visita nocturna al Prado, y que le gustó por lo que tenía de “radiografía y copia” de la masa trabajadora: *Las hilanderas* “cuadro de parada y luz, es como el recuerdo de sol y sombra, un día optimista” (pág. 592).

Un lienzo merece la admiración de Ramón, *Las meninas*:

Después de un filtraje de años, me he dado cuenta de que el cuadro que más añoro es el de *Las meninas* de Velázquez. [...] Velázquez está anclado en la atmósfera de la capital de España y tiene luz conjunta e inapagable de su montículo cimero, buhardillón de la atmósfera altaparamera o altillo de las dos castillas (pág. 585).<sup>237</sup>

Entusiasmo y admiración al contemplar y escribir del cuadro; sorpresa por la modernidad al tratar el doble juego de representarse en el lienzo. Interesante para nombrar uno de los temas que más le entusiasmaron: los espejos, la doblez de la mirada, el juego visual que suscita, ese “doble realismo” (pág. 585) que lo hace compararlos con Quevedo:

---

<sup>235</sup> Portús Pérez (ed.) *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

<sup>236</sup> Pedro Azara considera a Velázquez, uno de los primeros artistas: “Que concedió el protagonismo del cuadro a un enano retratado sin complacencias ni condescendencia. Los enanos, entonces, se crecieron y se ganaron el respeto de los demás. Algunos eran nobles, otros cultos literatos, sentados entre libros, plumas y papeles, que compensaban con la aptitud de sus luces y la agilidad de la mente la falta de aptitudes y de agilidad físicas”. Véase, Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, ob. cit., págs. 106-107.

<sup>237</sup> En la biografía que escribe de Lope, tiene unas palabras para ese cuadro: “El mejor cuadro de Velázquez, *Las meninas*, es teatro puro, escenario abierto, decoración y recinto iluminado por la luz bajera y frontal de las candilejas. [...] En *Las meninas* la dama de compañía de la infanta doña Margarita parece que habla en verso cuando entrega un vaso de agua a la señora, y la monja vendada de misticismo del fondo, y los demás actores, todo es teatro, quedando como una acotación ese personaje que sale y entra por el foro del bastidor”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Lope viviente*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 769.



Así como Quevedo se llamaba a sí mismo poeta de cuatro ojos, porque gastaba lentes, Velázquez, por esta doble personalidad lusitano-sevillana, y sin gastar cristales, es un pintor de cuatro ojos, y por eso distinguió el doble fondo de las estancias y la multiplicada plasticidad de los rostros” (pág. 585).<sup>238</sup>

La significación del cuadro reside en el juego conceptista en el que se convierte, ya que la colocación de los retratados tiene que ver con la vida política del momento. Admite la añoranza que siente por no poder recorrer las salas del Prado; confesará “después de un filtraje de años, me he dado cuenta de que el cuadro que más añoro es el de *Las meninas*, de Velázquez” (pág. 584). Una manera de volver a vivir aquellas visitas es rememorándolas: volverá a recordar la visita nocturna al Museo del Prado, esa sensación especial que le recorría por el cuerpo cuando contemplaba *Las meninas* en una sala aislada del resto:

El Museo del Prado ha hecho una excepción del aislamiento para este cuadro y lo ha encerrado en una sala proporcionada, con gran balcón y entornado de postigos y cortinas, culminando este arreglo mágico en un espejo al fondo que recoge toda la encuadración de la pintura y desafía con el espejo que tiene en la pared final del cuadro (pág. 586).

Queriendo cumplir un viejo sueño, Velázquez viajó a Roma; allí contemplaría obras de artistas admirados:

Instó al rey para que le concediese la licencia que le había prometido, y al fin la tuvo en 1629. [...] Agradaron mucho a Velázquez las pinturas de Tiziano, Tintoretto, Verones y de otros profesores de aquella escuela, por lo que no dejó de dibujar y copiar todo el tiempo que permaneció en aquella corte, particularmente la famosa *Crucifixión*, de Tintoretto, e hizo una copia de otro cuadro del mismo que representa a Cristo confortando a los discípulos (pág. 544).

La vida de la corte, Madrid, el pueblo llano con sus trabajadoras y con las gentes de la calle; aspectos de la vida diaria es lo que retrata, pero donde mejor apreciamos su arte y será en los retratos llenos de vida: afecto, compasión en el caso de los bufones y hondura, profundidad de visión en los de la corte.

Recalará en los Cristos de Velázquez:

---

<sup>238</sup> En la biografía de Quevedo también dedica unas palabras a Velázquez: “Velázquez pertenece a Lope de Vega. Sus reinas y sus princesas son como las damas de honor de sus comedias que estuviesen recitando sus poesías, y sus reyes, sus caballeros y sus abufonados escuderos son como personajes claros de su innumerable repertorio. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Quevedo*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 1086.

Velázquez, religioso más que pintor religioso, tiene, como español verdadero, su Cristo en el espejo del corazón, y como es un gran pintor, que se ha encontrado, más que nunca, a sí mismo después del viaje a Roma, al establecerse de nuevo en Madrid le sale uno de los Cristos más admirables de la pintura.

Le sale de dentro, y por eso es tan verdadero por fuera (pág. 547).<sup>239</sup>

El capítulo “Lope y Velázquez” lo escribiré para la biografía de Lope. En varias páginas contrastará la obra del escritor con la del pintor: “Insisten en la tentación de emparejarse con Velázquez otros escritores de recio estilo y de consagrada memoria, pero no puede ser; eso solo le pertenece a Lope”.<sup>240</sup> Comparará la personalidad de ambos: “Tanto Lope como Velázquez son dos grandes hombres y sin envidia”.<sup>241</sup> Los dos artistas fueron agraciados por los comentarios de Felipe IV: “Indudablemente se sintió emulado por la crítica de tan fino rey, tanto como el comediógrafo Lope, primero, y después el dramaturgo Calderón” (pág. 540). Admiración por el arte que, no decrece con el paso del tiempo.

#### **2.3.4. Lope viviente y Quevedo: dos biografías cruzadas.**

Sobre las biografías de Lope y Quevedo escribe Ramón en el prólogo a *Quevedo* que “son más que nada biografías cruzadas”. Lo dice por las numerosas conferencias leídas sobre ellos. Cervantes tuvo gran importancia para él, pero nunca lo biografio específicamente.

De ambos escribió abundantes textos ya que Ramón consideraba su estética de origen barroco y, en parte, quevedesca como escribió en “Humorismo” de *Ismos* (1931); son múltiples las ocasiones en que admite la importancia de estos poetas: “La edad de oro de la literatura fue fecunda porque, además de Góngora y los demás poetas, fueron

---

<sup>239</sup> Tan distante en apariencia, Velázquez pintó retratos religiosos: “Curiosamente, algunos de los retratos más religiosos fueron obra de un artista tan distante, en apariencia, y tan poco dado a las efusiones sentimentales como Velázquez. La temprana imagen profana de un joven sevillano, de pómulos salientes y ojos enrojecidos, vueltos hacia un interior de azabache donde brilla la luz (y que Velázquez utilizaría posteriormente de modelo para un extático *San Juan Evangelista en Patmos*) encarnaba este ideal de superación anímica, que ya nada tenía que ver con la ocasional nostalgia del héroe renacentista lejos de su tierra”. Véase, Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, ed. cit., págs. 108-109.

<sup>240</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Lope viviente*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pag. 768. Capítulo completo: págs. 768-773.

<sup>241</sup> Ídem., pág. 772-773.

sus contemporáneos Quevedo, Cervantes y Lope”.<sup>242</sup> Entre ambas biografías se presenta el panorama literario del barroco: en la biografía de Lope escribe de Cervantes, Góngora y Velázquez, en la de Quevedo aparecen Góngora, Valdés Leal y Lope, entre otros.

Podemos pensar que estos escritos sirvieron de excusa para tratar el barroco: Madrid, la sociedad, las fiestas, las tradiciones, la vida diaria y las ideas; así como la importancia de la mujer en sus vidas y obras. Escribieron de Madrid con relación a otras ciudades europeas; con respecto a sus obras destacaríamos de modo general el teatro de Lope y, *El Buscón* de Quevedo como obra simbólica. Los dos trataron la muerte; Ramón casi siempre la tuvo en cuenta.

### *Lope viviente.*

La primera edición fue publicada en Buenos Aires (1945) en la Editorial La Universidad con el título *Lope de Vega*. Saldrá por segunda vez en 1954, *Lope viviente*. Incluida en el volumen de *Biografías Completas*. En la actualidad se encuentra en *Obras completas, XIX* en Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, edición de Ioana Zlotescu.

Es una biografía personal, con la que quizás más se identificó. En la advertencia preliminar dice: “Mi libro es Lope. Los demás son sobre Lope”<sup>243</sup>. Siente como propio lo que le sucedió al dramaturgo e incluso la indiferencia y olvido sufrido en sus últimos días. Con lenguaje intimista y advirtiendo “todo es verdadero y nada es falso” escribe el tipo de biografía que quería para sus lectores.

Intentó justificar todo lo que le sucedió al dramaturgo, considerando esta biografía tan real que “puede resultar uno de esos retratos de la escuela de Madrid en que el retratado sale vivo de la pared que encubre el más allá” (pág. 663).<sup>244</sup>

Esta biografía, por lo que tiene de personal, voy a ponerla en estrecha relación con la vida de Ramón a pesar de separarles varios siglos encontraremos rasgos comunes. Importante fue la celebración del tricentenario de la muerte del dramaturgo celebrado en

<sup>242</sup> Ramón Gómez de la Serna *La palabra y lo indecible* (1936) en Ana Martínez-Collado, *Una teoría personal del arte*, ob. cit., pág.197.

<sup>243</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C., XIX. Retratos de escritores. Lope viviente*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 663. Todos los números de página irán por esta edición.

<sup>244</sup> Constantes palabras de elogio y admiración: “He vivido como madrileño actuante a la sombra de Lope, y, al cabo de medio siglo de experiencias y biografías, mi concepto de Lope es que fue el hombre perfecto –en el sentido más profundo y humano e inteligente– que ha vivido la lucidez de una larga vida”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Lope viviente*, ob. cit., pág. 665.

1935 y que sirvió para relanzar la figura del genuino escritor. Momento en que también surge la revalorización de la figura de Miguel de Cervantes,<sup>245</sup> de ahí que no extrañe el capítulo escrito a Cervantes. Resaltará de él lo novedoso de su obra frente a su fisonomía: “Cervantes, con sus gafas de pobre limosnero, entenebrecido y con aire campesino, desplaza una sombra inmensa que da zancadas hacia el futuro” (pág. 737).

Los actos conmemorativos se celebraron en Madrid y otras provincias como recuerda la revista *Fénix*.<sup>246</sup> En 1935, se consiguió utilizar a Lope como figura nacionalista, con mucho de españolismo y poco de artista individual y rebelde.<sup>247</sup>

Para Enrique García Santo-Tomás:

La recuperación de Lope llega en un momento de intensa actividad intelectual y su figura convoca reflexiones en torno a su teatro, en torno a su persona, pero también en torno a una realidad española problemática y enfrentada como nunca.<sup>248</sup>

Al margen de las interpretaciones políticas, se encuentran las propuestas culturales, que destacaron por la gran calidad de la puesta en escena de algunas de sus obras; Rivas Cherif alcanzó cierta perfección en el tratamiento escénico del teatro clásico. *Fuenteovejuna* fue representada a comienzos del año por la compañía Xirgú-Borras; el estreno tuvo lugar el 23 de marzo de 1935, con escenografía de Burmann y figurines de Miguel Xirgú y Victoria Durán. La crítica la acogió sin recelos y con gran éxito de público como se pudo comprobar en la prensa de aquellos días.<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup>“La competencia que ambos escritores entablaron en vida, y que concernía fundamentalmente al fenómeno del teatro [...] trasciende ahora por encima de géneros para englobar dos estilos representativos de dos “castas” que conviven y participan de la historia nacional. [...] La República, con los fastos del tricentenario, rescata a Lope como esencia de lo nacional, como valor inmortal”. Ídem., pág. 362.

<sup>246</sup> Enrique García Santo-Tomás, *La creación del “Fénix”. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000, pág. 343.

<sup>247</sup> Alfonso Reyes “Recordemos aquí que ninguna nación, sea en su historia política, sea en su obra avilanzadora, en sus letras como en sus armas, deja sentir al igual de España el aliento del espíritu popular del grito [...] que sale de todas las bocas y parece unificarse en el aire, en ráfagas de clara epopeya. [...] Ninguna literatura hay más invadida de folclore. Dentro de ella, la grande figura del Fénix de los Ingenios adquiere proporciones fabulosas, confundiendo contornos con los de ese inmenso fantasma que se llama Juan Español, y al que no pudo bastarle un mundo para derramar y hacer correr la plétora de su vitalidad generosa”. Véase, Alfonso Reyes, “Silueta de Lope” en *O.C., VI. Capítulos de Literatura Española. Segunda serie*, México, Letras Mexicanas, 1957, pág. 66.

<sup>248</sup> Enrique García Santo-Tomás, *La creación del “Fénix”*, ob. cit., pág. 343.

<sup>249</sup> Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, pág. 282. Es interesante leer las críticas que escribieron diversos críticos: V.T. (*La voz*, 18-III-1935; pág.5), Juan G.

Sin estar decidido por la Junta del Tricentenario, apuestan por la representación de una segunda obra, también en versión escénica de Rivas Cherif. Como éste afirmó en su momento, la puesta en escena de *El villano en su rincón* no tuvo el éxito esperado constituyendo un fracaso de público; aun así, fue la elegida para acabar la temporada de la compañía del Español, el 24 de junio de 1935.<sup>250</sup>

Los actos oficiales del tricentenario de Lope habían comenzado el 25 de julio. En el programa de acontecimientos culturales figuraban representaciones dirigidas por Rivas Cherif:

La primera de ellas, el mismo día del tricentenario de la muerte de Lope el 27 de agosto, ve la versión de *La dama boba* que Federico García Lorca había estrenado en Buenos Aires en 1934 con gran éxito. Éxito que se repitió en la Chopera del Retiro ante 5000 espectadores.<sup>251</sup>

De nuevo, se representó *Fuenteovejuna* el 1 de septiembre con gran acogida de público. Entre las actuaciones de aquellos meses se encuentran *El villano en su rincón* y *La dama boba* con gran éxito que se prolongarían hasta el 8 de septiembre, fecha de la despedida definitiva de Madrid para salir de gira por capitales de provincia. El 31 de enero de 1936 Margarita Xirgú partirá hacia América y no volverá a España debido a su condición de republicana.<sup>252</sup>

Dejando a un lado lo que representó para la cultura española la celebración del tricentenario, no hay que olvidar que, Ramón desde muy joven sintió gran predilección por los escritores del Siglo de Oro. Lo recordaba en *Automoribundia* cuando escribió cómo le gustaba pasear por el barrio en el que pasaron escritores del Siglo de Oro:

Hay una temporada, la más jovial de aquella juventud callejera, en que descubro y amo el barrio de Santa Cruz, sin saber todavía que estaba lleno de pasos de Lope, de Calderón, de Quevedo y que por allí habían andado los teatros del gran ensayo poético del Siglo de Oro.<sup>253</sup>

---

Olmedilla (*Heraldo de Madrid*, 25-III-1935, pág. 9), A. Mori, (*El Liberal*, 24-III-1935, pág. 8) y E. Díez-Canedo (*La Voz*, 25-III-1935, pág. 5). Para leer el contenido de estos artículos véase Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, ob. cit., págs. 282-283.

<sup>250</sup> Ídem., pág. 285.

<sup>251</sup> Ídem., pág. 287.

<sup>252</sup> Ídem., pág. 287.

<sup>253</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 302.

Ya en la segunda década del siglo XX, formando parte de la redacción de *El Sol*, escribió un primer artículo en tono quevediano y al estilo de Lope.<sup>254</sup> Al realizar comentarios sobre el escritor y la literatura no dudará en nombrar a Quevedo y Lope.<sup>255</sup> En *Lo cursi y otros ensayos* recordará la fecundidad de ambos poetas:

Ya sucedió con el Romanticismo en España, que por tener más poetas que literatos, quedó flojo y un poco frustrado.

La edad de oro de la literatura fue fecunda porque además de Góngora y los demás poetas, fueron sus contemporáneos Quevedo, Cervantes y Lope.<sup>256</sup>

Los dos escritores destacan por sus peculiares “matices” al encarar los textos. Este hecho lo contrasta con la figura de Pérez Galdós:

El isleño –más provinciano que ningún provinciano–, si no tiene la condición poética –que nunca tuvo Galdós–, se queda en el primer matiz, y el primer matiz es poco en la presciencia literaria. ¡Qué de matices a diestro y siniestro hay en Quevedo y en Lope!<sup>257</sup>

De nuevo, en *Automoribundia*, teorizará sobre la vida del literato admitiendo desavenencias entre escritores, críticas y juicios:

La vida del literato ibérico que marca las épocas con su obra siempre ha sido así de ausente, de desligada, de exasperada, y así se han dilucidado esas erguidas siluetas que promueven después la incesante lectura, consiguiendo la fijeza admirativa.

Aquí, donde Lope de Vega dijo del *Quijote* que no iban a servir sus hojas más que para envolver géneros ultramarineros o para más bajos menesteres, y Ruiz de Alarcón llamaba a Quevedo “pata coja”, y Quevedo a Alarcón “corcovilla”, y Góngora a Quevedo “pedante gafo, que, de pasión ciego, la suya reza y calla la divida”, y Quevedo a Góngora, en numerosos sonetos, cosas tan fuertes como “perro de los ingenios de Castilla”, “verdugo

---

<sup>254</sup> “En incesante colaboración –que comienza el 6 de marzo de 1923– escribo la nota del día, captando el matiz por el que se une Madrid todos los días a la eternidad de Quevedo y Lope. Mis amigos al leer aquellos artículos saben qué bufanda han de ponerse o qué itinerario les conviene en el divagar de los días”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 405.

<sup>255</sup> “Todos los españoles son escritores que ven pasar la vida, que piensan en ella sobre el contraste negro de la muerte. [...] Todo es literatura en España, pero literatura arraigada y fecunda. [...] Quevedo es el literato de los exabruptos. [...] Lope de Vega fue el que mejor vivió y comprendió la vida literaria española. No se metió en política ni en nada, comprendió la gracia de teatro que tiene la vida y que es frente a la poesía lírica su poesía de relación”. Ídem., págs. 422.423.

<sup>256</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Las palabras y lo indecible” en *Lo cursi y otros ensayos. O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 805.

<sup>257</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Pérez Galdós”, en *Nuevos retratos contemporáneos. O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 566.

de vocablos”, “musa momia, famélica figura”, y Góngora, en el claro marginal de un libro de Lope: “Lopillo, eres un idiota, sin arte ni juicio”, además de muchas otras cosas por el estilo, no es posible congregarse alrededor de la misma mesa a todos los poetas.

Toda la historia literaria de España está llena de esas desavenencias entre los escritores.<sup>258</sup>

No sólo las desavenencias califican al escritor sino también cómo se adapta al medio, cómo vivir del arte por el arte sin dejar de hacer lo que le fascinaba. En la época de Lope, la solución más rápida era la iglesia, fuente de conocimiento y recogimiento. De este manera, no dudará Lope en ordenarse sacerdote cuando la situación económica le sea insostenible.<sup>259</sup> En el siglo XX resultará más sencillo dedicarse al periodismo; pero no sólo era cuestión de crear, había que vender. Se podría resumir “en un día de su vivir y su morir para obtener la gran instantánea de su aparición” (pág. 689).

La admiración por el dramaturgo estriba en sus convenciones como literato recordando que “escribe como quiere y sin pensar en esa coma tan fea en que iba a incurrir el porvenir rastreando sus correcciones” (pág. 695). Aún así “cumplía esa condición de cinco pliegos diarios que se había impuesto y que a veces eran más” (pág. 695). Escribir estaba sujeto a los pedidos del público: “él hubiera querido escribir lirismos interiores –por eso se esmeraba y corregía más sus poesías que sus obras de teatro–, pero tenía que estrenar para sostener su casa” (pág. 698)<sup>260</sup>. Aunque no redactó todo lo que le hubiera gustado la “vida se ha vivido tan bien y con sombra escrita de poesía, queda un recuerdo de ella” (pág. 706). Crear –obligado por las circunstancias– no fue impedimento para hacerlo con calidad.<sup>261</sup>

Recuerda en *Automoribundia* a los mecenas:

---

<sup>258</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 541.

<sup>259</sup> “No existía el periodismo que después vino a salvarle ni la vida editorial podía ser la salvación de esas vidas excepcionales, que no se podían defender con oficios distraerentes, siendo por eso por lo que se acogieron al curato como a una salvación *in extremis*. Lope va a entrar en el sacerdocio”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Lope viviente*, ob. cit., pág. 710.

<sup>260</sup> Como le sucediera a Lope, Ramón obligado por las circunstancias escribía biografías por encargo porque, en realidad, era lo que se vendía en aquellos años. Los horarios de trabajo eran diferentes; a Ramón le gustaba trabajar por la noche y a Lope con el alba: “Pero como uno y otro trabajaban tantas horas, con frecuencia más de la mitad de las veinticuatro, resultaba que se encontraban en el alba. El alba para Ramón era el comienzo del epílogo; para Lope, el prólogo” Véase, Gerardo Diego, *Lope y Ramón*, Madrid, Ateneo, 1964, pág. 4

<sup>261</sup> Gerardo Diego afirmó: “Lo asombroso en Lope no es la cantidad desmesurada de pliegos que escribió a lo largo de su vida, con tiempo para amar fabulosamente, gozar de la vida, viajar, enfermar, etc., lo asombroso de Lope es la calidad siempre sostenida. Sólo ella sumada a la cantidad arroja la maravilla de su fecundidad incomparable”. Véase, Gerardo Diego, *Lope y Ramón*, ob. cit., pág. 8.

A propósito de Lope de Vega, resucitado todos los días por lo que tuvo de Fénix de los Ingenios, se plantea siempre la discusión sobre su cortesanía hacia el duque de Sessa, su incesante protector hasta la hora de su muerte.

No le duelen prendas a Lope y consagra las mejores alabanzas a aquel sin cuya protección su vida hubiera sido más postergada, más pobre, sin serenidad para la inspiración, más descalabrada.

Lope cura la cuestión al decir llanamente: “Cuando veo un príncipe que trata de honrar las letras le hago un altar en el alma y le adoro por cosa celestial y divina”.

Tiene razón Lope. El mundo está lleno de indiferentes que dejan morir al poeta. [...] El duque le da dineros con que a veces se sustenta o paga deudas perentorias. [...] Ese mecenas de por vida para el poeta merecen los más superlativos elogios, y como Lope era un bien nacido y sabía tener gratitud, besaba la tierra que pisaba el de Sessa.<sup>262</sup>

Al margen de los “enredos” de la corte, vivió en Toledo: “todos los dramaturgos y escritores de su tiempo aparecen toledeando en amparo de lejanía a los mayores rigores de la corte” (pág. 710). Toledo se encontraba a unas horas en mula lo que les sirve para distanciarse. Explicará que “hay que tener en cuenta este alternar del poeta con las dos ciudades, porque así se comprende mejor su inspiración” (pág. 687). De sus obras “muchas comedias son escritas en ese burladero de Toledo, en ese parapeto contra el rey y contra el pueblo” (pág. 687). No por ello dejará de sentirse madrileño “en su vivir y en las muchas poesías que dedicó a su Madrid” (pág. 697). Las mejores páginas escritas a sus noches veraniegas se encuentran en las comedias.<sup>263</sup>

Madrid como telón de fondo del que se sirve el dramaturgo para redactar comedias, así como la mayoría de sus sonetos. Las ausencias de la capital de España fueron por fuerza mayor: la amenaza de muerte.

Gómez de la Serna se siente íntimamente unido a esta ciudad que, en la mayoría de las ocasiones, le sirvió para ambientar sus novelas y otros textos, si bien, vivió y visitó otras ciudades que le inspiraron, por ejemplo, Segovia, París, Nápoles... Viajó y visitó Portugal y vivió una temporada en Lisboa, como su tía Carolina Coronado. Viajó por América y vivió en Buenos Aires desde el comienzo de la Guerra Civil, en 1936 hasta su muerte en 1963.

Por Ramón conocemos el Madrid de Lope y el que conoció él mismo. Observamos dos periodos diferentes en una misma ciudad: la del siglo XVII, “Es aquel un Madrid santo, parsimonioso, a media luz, olvidado como en el Siglo de Oro y los

<sup>262</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, págs., 811-812.

<sup>263</sup> “Resuenan en sus mejores comedias las noches veraniegas del Madrid sonoro, ese Madrid con su población unida por el contento de vivir y morir, sacando mayor voluptuosidad para la vida de la propia muerte”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Lope viviente*, ob. cit., pág. 694.



demás otros siglos de mote diferente de todas las fortunas lejanas”.<sup>264</sup> Siente por esta ciudad un cariño especial: por sus calles pasearon almas literarias de otros tiempos:

Lope vivió rodeado de “ilustres coetáneos”:

A su alrededor vivía el barrio bohemio y querido, el barrio de las Musas. Estaba rodeado de ilustres vecinos en un radio de cien metros a la redonda. Miguel de Cervantes, don Francisco de Quevedo (pág. 696).<sup>265</sup>

Las obras de Ramón como las del dramaturgo se entrecruzan con “retazos” de sus biografías: ambos constantemente sufren de celos y de amor; vida y obra se entrecruzan; se dedican exclusivamente a escribir. Madrid les interesa así como el tema de la muerte, el amor y la literatura, ya que todos ellos son comunes en ambos. Lope vivió dedicado a la escritura y al amor<sup>266</sup>, rasgo semejante a Ramón ya que para él, Lope: “Era el único hombre escritor que no tomó la literatura como profesión de otra clase que no fuese la de escribir” (pág. 689). Ambos entendieron la literatura como oficio en el que no se debía contagiar con política ni compromisos ajenos al arte.<sup>267</sup>

La vida del Fénix se entrecruza con su obra: escribe poemas, y sonetos cuando se le presenta cualquier acontecimiento por ejemplo, escribe de su nacimiento, despedidas a Elena Osorio o a Isabel de Urbina, cartas poéticas, sonetos de felicidad y de tristeza, etc., que Ramón transcribe por lo que tiene de vivencia cotidiana: amor, celos, hijos,

---

<sup>264</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 301.

<sup>265</sup> Enrique García Santo-Tomás presta atención al espacio urbano madrileño para los artistas del siglo XVII y, entre ellos, Lope: “Sabemos que para 1640 la ciudad de Madrid ya había adquirido una anatomía básica que conservaría durante los siglos siguientes. [...] El sentido de espacio resulta entonces fundamental, no sólo como un acto de ocupación, sino también como cultivo de ese espacio desde nuevas propuestas. [...] Desde el ámbito estético, el entorno físico se convierte muy pronto en lugar de lucha, dando lugar a un espacio simbólico en donde lo fundamental es la adquisición de un capital social y cultural que sea garantía de un cierto prestigio o cotización”. Véase, Enrique García Santo-Tomás, “El espacio simbólico de la pugna literaria”, en Enrique García Santo-Tomás, *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid, Iberoamericana, 2002, págs. 40-41.

<sup>266</sup> En 1919 escribió Alfonso Reyes: “Fue Lope enamorado precoz, también tardío. Por toda su obra se nota la preocupación amorosa; no única, claro esta, pero tampoco dispersa en mil episodios como los de un ligero Don Juan o algún otro alquilón de amor, sino concentrada en torno a tres o cuatro pasiones que cortan en otras tantas eran su virtud. [...] Las experiencias equivocadas de su mocedad, el sabor venenoso de sus primeros amores, todo predisponía a Lope para tener de la naturaleza humana una idea falsa y exaltada.” Véase, Alfonso Reyes, “Silueta de Lope”, ob. cit., pág. 54-55.

<sup>267</sup> En *Automoribundia* escribe: “Lope de Vega fue el que mejor vivió y comprendió la vida literaria española. No se metió en política ni en nada, comprendió la gracia de teatro que tiene la vida y que es frente a la poesía lírica su poesía de relación armonizó su casilla con la ida y con la vuelta de un paseo por las calles y afueras, presintiendo la escala entre lo divino y lo humano [...] defendiéndose de las academias y de las reuniones públicas, aunque por haber ido a la última y haberse sofocado de la vanidad doctoral de los demás fue por lo que murió de soponcio final”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 423.

Madrid, etc., en definitiva, escribe sobre todo lo que le preocupa y le acontece. A través de él, refleja la vida de una época grandiosa por el número de escritores y obras. Ramón escribe de esa época y, comprobamos que no son tan diferentes en inquietudes literarias y en vivencias vitales.

Pérez de Ayala llegó a equiparar Lope con Sakespeare, pero con la pertinente diferencia de sus respectivas nacionalidades.<sup>268</sup> También escribió unas palabras para las formas métricas, los motivos y escenas del teatro; prestará más atención en el tema de la virtud y la moral en el escritor, concluyendo con la consideración de que Lope es superior a sus coetáneos porque la virtud es cualidad superior a la moral:

La virtud, sea a lo pagano, sea a lo cristiano, es una cualidad irreductible a lo moral, es un don de los Dioses o gracia de Dios, respectivamente; es el heroísmo a la santidad, la extremada soberbia o la extremada humildad. [...] La virtud imprime al que la posee un carácter dramático y estético, que no es un carácter moral. La virtud es amoral.<sup>269</sup>

En el epistolario personal de Lope encontramos los datos más sinceros, pero no cronológicos. En estas cartas, como aclara Ramón, se encuentra el alma limpia y tranquila del dramaturgo; se aclaran aspectos oscuros de su vida y observamos rasgos psicológicos esenciales para su obra.

Gerardo Diego advierte de los aspectos que lo diferenciaron de sus contemporáneos y de sus herederos y precursores ya que “es el amor a la vida total, hasta reflejarla [...] en la inmensidad acaparadora de su obra. [...] Todo está en Lope”.<sup>270</sup> Si bien, Gerardo Diego prefiere decir: “Lope armoniza y ramonea y Ramón

---

<sup>268</sup> Pérez de Ayala escribe: “En Lope y en Sakespeare están cabalmente representadas las respectivas dramaturgias nacionales, con sus virtudes y flaquezas. [...] A Lope, en los mismos géneros y aun en los mismos temas sobrepusieron en perfección otros autores españoles: Calderón, Moreto, Rojas, Alarcón. En esto reside justamente el valor de Lope, en haber desflorado todos los géneros y en haber roturado, aunque a veces corto trecho, todos los caminos, algunos de ellos todavía pisamos los hombres de hoy”. Véase, Ramón Pérez de Ayala, *Las máscaras, II* en *O.C.*, XI, Madrid, Renacimiento, 1924, pág. 46.

<sup>269</sup> Ídem., 77.

Alfonso Reyes en 1919 dice: “Lope fue su vida y mayor su obra. [...] Lope siempre optó por la vida. Y con todo, la obra es inconmensurablemente superior es en caso. Aun suponiendo que no hubiera hecho más que escribir, resulta Lope un verdadero portento: mucho más si se considera que su existencia fue un torbellino de aventuras. Sus contemporáneos, en parte por eso y en parte por la calidad poética, que es otra maravilla más dentro de la cantidad de su obra, le llamaron el *monstruo de la naturaleza*”. Véase, Alfonso Reyes, “Silueta de Lope”, en *O.C.*, VI, ob. cit., pág. 58.

<sup>270</sup> Gerardo Diego, *Lope y Ramón*, ob. cit., pág. 8.

lopeveguesa o lopiza.”<sup>271</sup> Vivirá entre el amor que siente por la mujer, la literatura y los celos. Tratará al amor con desigual cariño poético. Casi todos los conflictos trágicos surgen entre el amor y el honor o entre el amor y los celos. Celos y amor son inseparables. Muchas mujeres formaron parte de su vida desde que una prima le rompiera el corazón:

En esa incertidumbre de su destino tiene amores con una prima suya llamada Marfisa, pero la familia la casa con un juriconsulado y los dos desdichados lloran la despedida detrás de una puerta y se atragantan de lágrimas y de palabras (pág. 673).

También Ramón estuvo enamorado en su adolescencia de una prima, Cristina, joven y rubia que visitaba todas las tardes; se declara enamorado desde su niñez: “Sí. Enamoradizo. Enamoradizo en una especie de delirio sonámbulo que me ha poseído toda la vida”.<sup>272</sup>

Son muchas mujeres las que formaron parte de la vida de Lope y que conocemos por su obra: escribe numerosas comedias, sonetos y poesías donde aparecen sus amadas ya sea con el nombre real o ficticio. Algunas amantes son: Elena Osorio (Filis), Isabel Urbina (Belisa), Juana de Guardo, Micaela de Luján (Camila Lucinda), Jerónima de Burgos, Marta (Amarilis). Tendrá relaciones esporádicas que entrecruzarán con las duraderas: se casa varias veces, tiene hijos e incluso llega a ordenarse sacerdote. De estas relaciones escribe, ya que están estrechamente unidas a su vida y obra.

Cuando conoce a Elena Osorio es poeta joven que comienza a escribir las primeras comedias. La obsesión por esa mujer es la causa de enemistad con Cervantes: la pena de ocho años fuera del reino y dos lejos de la corte. Su existencia está llena de aventuras y desventuras amorosas; así lo describe en versos y sonetos e incluso en comedias. Cuando parece que su vida ha tomado rumbo, el poeta ya es un hombre maduro:

El Fénix tiene cuarenta y ocho años cuando entra en su casa propia, lleva siete de casado con doña Juana, tiene dos hijos, Carlitos y Feliciano, y está dispuesto a olvidar sus aventuras y hacer vida de familia (pág. 691).

---

<sup>271</sup> Ídem., pág. 20.

<sup>272</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 108.

Al escribir el prólogo para la obra de O.W. de Lubicz Milosz, especificará las diversas obras escritas en torno a *Don Juan* entre las que incluye la obra *Dineros son calidad* de Lope:

El primer Don Juan que va al teatro aparece en la obra de Juan de la Cueva: *El infamador*.

Lope bordea el Don Juan en una comedia, *Dineros son calidad*, en donde ya aparece la estatua tratada con descaro. [...] Pero Lope que bordeó el posible Don Juan, no dio con él por más que haya muchos galanes jactanciosos y con suerte en sus numerosas comedias, y recortados y juntados todos pudiesen dar por arte de brujería el más jacarandoso Don Juan.

A Lope le bastó con ser él mismo la más acendrada estampa del Don Juan verdadero, sin crímenes ni engaños, muy seductor y con muchas seducidas, pero con gran contentamiento de todas, no quedando por él la continuidad en el amor, pues eran ellas las que alguna vez se le fueron y la mayor parte de las veces se le murieron. Amador sin tregua, tuvo, para ser más Don Juan, hábitos sacerdotales al final de su larga vida y se disciplinó por sus pecados de tal manera que hasta las paredes de su alcoba la salpicó con su sangre de pecador.<sup>273</sup>

Han sido muchos los desengaños sufridos en cuarenta y ocho años de vida, pero aún le quedan otros tantos de sufrir. Ramón se sentía identificado; cuando escribe *Automoribundia* tiene sesenta años. Comenta sus ideas de la literatura, la vida, la muerte, la amistad o la mujer: “Realmente he sido un obsesionado por la mujer y he sabido que el amor conseguido dignamente es una riqueza inconmensurable.”<sup>274</sup> Ambos dan importancia al amor: “La mujer representa a mi lado el idilio porque el idilio es imprescindible para la tranquilidad creadora.”<sup>275</sup> De ahí que encuentre la mejor medicina contra el vacío de la vida:

Siempre su intención estuvo puesta en el amor como si fuese un regalo y el premio de la vida. No se le siente autor castigado y triunfante solo se siente satisfecho de amor si el amor va bien. Lleva a la mujer suspendida de su corazón. A todas las mujeres que amó las amó. No hubo en él ni engaño ni lucro no burla. Ponía su alma en ellas, se jugaba su alma, hacía crecer su alma gracias a ellas. [...] Lope correcto y enamorado, no las abandona nunca. Son ellas las que le abandonan, las que se le mueren, las que se le enneguecen, pero él es siempre rendidor amador (pág. 745).

Otras características que le aplica al Fénix explican aspectos de ambas personalidades:

<sup>273</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogos sueltos”, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 1070.

<sup>274</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 501.

<sup>275</sup> Ídem., pág. 501.

Al reunir dos vidas en la sola figura de un escritor, la vida de su vivir y la vida del escritor intoxicado, sucede en Lope que lo primero que hay que destacar es que de esa dualidad brota el prodigio (pág. 746).

Sufrirá de celos ya que para él, como se ha comentado, el amor es inseparable de los celos:

Los celos él sabe porque el más agudo placer y constatación de la propiedad del mundo es que la mujer sea de uno sólo, porque sólo esa soledad de dos no es el vacío mundanal. [...] Los celos son una fractura del amor, no una enfermedad (pág. 749).

Celos y amor encontramos en textos de todas las épocas<sup>276</sup>: tema de dramas, comedias y sonetos. Ramón, Lope, Cervantes, Calderón, Herrera, Quevedo y un sin fin de escritores se sirvieron de los celos para escribir algunas de las mejores obras. Para Lope, formaban parte del amor. A este respecto Ramón comenta:

Yo no planteo frente a Lope el caso de un amor irritado, en desavenencia constante, en que sea difícil mantener la armonía y en el que, al repetirse los celos, quiere decir que hay base para ellos (pág. 758).

En la biografía aparecen líneas escritas a *Gatomaquia*, poemas burlescos que en esa época produjeron un especial interés. De hecho, son abundantes los comentarios de los críticos de todos los tiempos. Por ejemplo, Azorín en 1935 dice:

*La Gatomaquia* es una de las obras más admirables de Lope. No hay un libro de más atrevida invención verbal en nuestra lengua. Causa delicias el ver a un gran artista dominador del idioma, en plena posesión de sus recursos, desplegar ante el público su fantasía. No tiene par este poema, en sus siete silvas, sino en las Odas funambulescas de Teodoro de Banville.<sup>277</sup>

El tema central son los celos y el amor, con tono burlesco ya que se trata de una epopeya cómica en la que la guerra es consecuencia del amor. La novedad estriba en que Lope eleva a los gatos a la categoría de verdaderos protagonistas de la obra: valiéndose de ellos, inserta una visión cómica y alocada de las pasiones humanas. De esta manera da una transposición metafórica de los términos gatos-hombres y gatos-mujeres. Para Lope, una característica genética de la mujer es el “alma de gato” por lo

<sup>276</sup> Ramón aclara: “Al hablar de celos solo hablo de los infundados, pero los otros, los que tienen motivo, son otra cosa y entran en el largo inventario de la abyección humana”. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Lope Viviente*, ob. cit., pág. 749.

<sup>277</sup> Azorín, *Lope en silueta*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935, pág.42. La cita procede del libro de Marcelo Blázquez Rodrigo, “*La Gatomaquia*” de Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1995, pág. 7.

que incluye también el significado de “ingratitude” “crueldad” que también encontramos en *La Gatomaquia*.<sup>278</sup>

Hay que pensar que no todo fue amor y celos; sus últimos días estuvieron envueltos de soledad:

Así Lope moría triste por injusticia que se había cometido con él olvidándole anciano después de sus grandes éxitos y no haciéndole caso en la justicia que pide por el rapto que ha cometido el señorito poderoso con sus más querida hija.<sup>279</sup>

Ramón se sintió sólo en la etapa final de la vida y esta sensación la supo transmitir en los últimos textos autobiográficos. Lope moriría solo en 1635 habiendo cumplido su cometido: la de renovar el teatro español y el haber vivido una larga e intensa vida. Ramón muere “socialmente” con el comienzo de la Guerra Civil en 1936: abandonará Madrid con su esposa Luisita Sofovich; llegarán a Buenos Aires donde le esperarán años difíciles, aunque colaboraría en diversas publicaciones que le proporcionaron pequeñas cantidades de dinero con las que pudo subsistir. Contaba el hermano de Luisita, Bernardo, que en aquellos días Buenos Aires era una ciudad muy republicana y que Ramón era neutral.<sup>280</sup>

Tanto Lope como Ramón se sintieron solos en los últimos años; les marcará la soledad y la tristeza al comprobar lo cerca que estaba el final:

A Lope fue el que le dejaron vivir más en paz porque tuvo gran cuidado en no meterse en las políticas de su época. Bien es verdad que abogó siempre por su deseada paz del campo en la ciudad, en su callecita. Tuvo un comportamiento leal, pues, como se ve en su correspondencia poética, su alma sacó la cabeza hacia el ideal de la justicia en medio de las aventuras en que se ovillaba su imaginación (pág. 669).

Con unos siglos de diferencia, morirían sin muchas amistades que les llorasen en el lecho de muerte; Ramón no lo podía saber cuando escribió *Automoribunda* pero lo intuía como se comprueba en este párrafo:

---

<sup>278</sup> Marcelo Blázquez Rodrigo, “*La Gatomaquia*” de Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1995.

<sup>279</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág.840.

<sup>280</sup> Bernardo Sofovich, “Ramón en Buenos Aires”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, agosto de 1994, pág. 51.

Tiene razón Lope. El mundo está lleno de indiferentes que dejan morir al poeta y que encima se escandalizan si el escritor agradecido dedica a su deferente señor las mejores palabras considerando que todas son banales y pocas ante el acto macizo y denso de la dádiva.<sup>281</sup>

Ventura García Calderón compara la escritura crítica de Ramón con la que escribiera Lope:

Fértil como Lope [...] Ramón hubiera debido escribir más comedias. [...] Su *gregería* es eso mismo, un capricho de flor cimbrándose sobre la puerca fecundación caliente. [...] Nadie escribe crítica literaria con mayor indulgencia, nadie recuerda injusticias padecidas con más donairoso perdón. Claro está que no puede ver lacras de los hombres este niño extasiado ante el calidoscopio alucinante del mundo para quien todo es prisma de belleza. Un español ha venido a desmentir la constante elegía de España, su perpetuo y místico malestar. “No estoy bien ni mal contigo”, decía Lope que tantas semejanzas tiene con Ramón.<sup>282</sup>

Gómez de la Serna en Buenos Aires se fue aislando poco a poco y sólo salía con su esposa en contadas ocasiones. Hacia 1955 los intelectuales –pintores y escritores– españoles de izquierda que vivían allí, percibiendo la soledad y aislamiento; decidirían rendirle un homenaje. Lo contó Bernardo Sofovich:

Luis Seoane, el gran pintor gallego y mi llorado amigo, me pidió que materializara la idea; entonces organicé en mi casa una cena a la que asistieron Rafael Alberti, María Teresa León, Luisa y Maruja Seoane, Rafael Dieste y Gerstein. [...] La cena fue estupenda y con su vozarrón, toreó a todos los comensales, brilló como un mago y fue escuchado a la fuerza por todos, con deleite y admiración, durante horas.<sup>283</sup>

Resulta curioso que fueran intelectuales de izquierda los que celebrasen el banquete en su honor. No hacía mucho que había regresado de un viaje de Madrid donde había sido recibido por Franco; todos sabían que colaboraba en periódicos afines al régimen franquista, pero en la distancia de los acontecimientos, no era excusa suficiente para rendir un afable homenaje a quien tanto había hecho por el arte.

---

<sup>281</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 811.

Se lamenta “Toda su vida estuvo dedicada a la inspiración y al amor, dos deliciosos tormentos que le van consumiendo, dejándole enjuto, alargado, macerado, pero siempre con la más vivida luz en los ojos”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Lope viviente*, ob. cit., pág. 667.

<sup>282</sup> Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 895.

<sup>283</sup> Bernardo Sofovich, “Ramón en Buenos Aires”, art. cit., pág. 52.

Ramón escribiría esta biografía desde la perspectiva del tiempo: su vida se proyectará en Lope. Las lamentaciones en boca del biografiado, en realidad, también son del biógrafo. Él ha vivido en carne propia el ascenso y decadencia del Fénix entre los que en su día dieron una lectura política y partidista.

Maestro del teatro<sup>284</sup> en el sentido más amplio del término, supo vivir por y para el arte, íntimamente unido a Madrid y a Toledo, paradójicamente, no dejó que los entresijos de la corte le infectaran su quehacer diario. Amor, muerte, celos, apuros económicos y dudas existenciales envolvieron sus años más prolíficos. Años compartidos con otros artistas con los que no le faltaron reyertas verbales.

Cervantes, Góngora y Velázquez tienen su hueco en esta biografía; sin embargo, Quevedo tiene libro propio gestado mucho más tarde, con gran interés para completar la nómina de escritores y pintores que interesaron a Ramón por la gran importancia que tuvieron en su obra, Madrid y alrededores, además de ser de los más fructíferos de las artes y de las letras.

### ***Quevedo.***

La biografía *Quevedo* no comienza a gestarse hasta 1950, fecha en que publica un par de artículos que más tarde serían capítulos de la misma (“Quevedo, Madrid y América” en el número 15 de *Cuadernos hispanoamericanos*, y “Quevedo y la mujeres”, en el número 3 de *Clavileño*). Las ediciones de 1953 a 1963 presentan el mismo texto. Apunta Ioana Zlotescu<sup>285</sup> las numerosas inexactitudes de las citas de Quevedo como también ocurre con las de Lope o Valle-Inclán.

*Quevedo* la publica por primera vez en Buenos Aires (1953) en Espasa Calpe Argentina; incluida en *Biografías Completas* (1ª ed., Buenos Aires, 1959; 2ª ed., Madrid, 1962). Actualmente en *Obras completas, XIX. Biografías de escritores*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg (2002) edición a cargo de Ioana Zlotescu.

Rescata aspectos de su vida y obra. No hay apenas datos cronológicos pero sí muchos textos de la propia obra para ejemplificar. Advierte en el prólogo –como hemos visto– que esta biografía junto con la de Lope “son más que nada biografías cruzadas”.

---

<sup>284</sup> Ramón escribe: “Lope es un sosegado poeta que ha reunido en sí la poesía con la vida –lo progenitor– y después de esa unión de poesía y vida surgió su teatro”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Lope viviente*, ob. cit., pág. 760.

<sup>285</sup> Ioana Zlotescu, “Notas a la edición” en *O.C., XIX. Biografías de escritores*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 1203.



Sólo hay que ir al índice de ambos textos para comprobar los aspectos coincidentes: hablan de la niñez y la juventud, de las obras más representativas, coincidiendo en los dos casos en las *Gatomaquias*; también escribe de Madrid y la relación con las mujeres en la vida diaria, si bien, se advierte una clara diferencia: Quevedo, por su carácter era más problemático al entablar relaciones con coetáneos, rasgo que se destaca.

Sabemos que leyó –con anécdotas incluidas– conferencias de Quevedo:

El público de la conferencia, muchas veces impreparado –el de los libros es otra cosa–, cada vez me entiende menos. [...] En una conferencia sobre Quevedo, no me querían dejar salir si no contaba algún chiste verde de Quevedo.<sup>286</sup>

En “advertencia preliminar” de la biografía, aclara y admite la mezcla de los apuntes que había escrito de Lope y Quevedo, justificando, de este modo, la inexactitud de algunos de los sonetos transcritos:

He escrito y perorado durante años sobre Quevedo, sobre Lope y algo sobre Cervantes en España y América, y por eso las biografías de Lope y Quevedo son, más que nada, biografías cruzadas.<sup>287</sup>

Como en otras biografías, la justifica y caracteriza para poner en antecedentes al lector lo que va a encontrar y, lo que no. Madrid, ciudad predilecta formará parte de la vida del poeta por lo que no extrañará encontrarse con un “cuadro de costumbres” de la vida de los literatos de la época:

Desmenuzar la biografía, mamotrearla y prontuariaarla con noticias inútiles o premiosas, es no dar su conjunto el Madrid eterno. Con este criterio plástico, blasonal, caratulesco de fachada madrileña está escrita esta biografía (pág. 970).<sup>288</sup>

Si bien Gómez de la Serna admitirá desde el comienzo la importancia de Quevedo en su formación como escritor y la intención de no recargarla con datos:

---

<sup>286</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 708.

<sup>287</sup> Ramón Gómez de la Serna, *O.C.*, XIX. *Biografías de escritores. Quevedo*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 969. Todos los números de páginas irán por esta edición.

<sup>288</sup> El río Manzanares –símbolo madrileño– le sirve a Ramón para mencionar a los clásicos: “El Manzanares es el río seco, río huerta, por cuyo cauce vacío de agua corre el verbo castellano, el habla de Quevedo y Cervantes, la invisible improvisación del estilo, que todos toman de su contenido invisible, pero cierto”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Goya en O.C.*, XVIII, ob. cit., pág. 257.

Le dejo a él solo o le acompaño según las circunstancias. He procurado dar lo esencial; lo que muestra sin estorbos su dramatismo, dosificándolo, teniendo en cuenta que no cargue a mis amigos, a los que saben cuándo no se les engaña, y verán a Quevedo en mi biografía (pág. 969).<sup>289</sup>

No dudará en compararlo con el escritor español que intenta la perfección de su obra.<sup>290</sup> Para Gómez de la Serna, estas obras son de gran importancia e imprescindibles para el aprendizaje de todo el que quiera ejercer de escritor.<sup>291</sup>

Sus reflexiones le llevarán a considerarlo “una entelequia, un esperpento, un engendro del barroquismo español” (pág. 969). Con las obras “sabemos que quiso dar algo de la verdad que suele oscurecer la hipocresía en el mundo” (pág. 970). Palabras que se las escribe a Quevedo pero que son opiniones útiles para reflexionar sobre el sentido de la vida “porque la mayor riqueza, la única que merece la pena, es morir enterados de algo de lo que sucedió mientras nos tocó vivir” (pág. 970). Quevedo “representa la carcajada y la muerte” y es este contraste el que caracteriza la vida y obra que le sirve para teorizar de la risa y la muerte. Así se preguntará qué es la carcajada y dónde se encuentra: “su carcajada está en su obra pero se ha acrecentado con la muerte, puesto que bien se sabe que la calavera es la mejor que ríe” (pág. 980). Imprescindible ya que “si no reconstruimos bien el reír de Quevedo no habremos logrado resucitarlo lo bastante” (pág. 980). Esa ironía representa toda su obra, “Quevedo es una carcajada en medio de los siglos y eso es lo que lo mantiene joven” (pág. 987). La risa, pero ¿y el llanto? “Cuando no se puede aplicar la risa a una cosa, cuando el ridículo llega a lo trágico, es cuando se llora” (pág. 987). Palabras dedicadas a Quevedo que también se las ha aplicado en alguna ocasión. Demasiada teoría en la que leemos reflexiones:

---

<sup>289</sup> Pronunció una conferencia sobre “Los faroles” en Gijón. De esa conferencia se escribió un artículo en el diario *El Noroeste*, el 18 de octubre de 1923. En el largo artículo resaltó la comparación que hace el periodista acerca del humor de Quevedo con el humorismo de Ramón y que Gómez de la Serna transcribe en *Automoribundia*: “Ramón resucita el humorismo clásico español, el de Quevedo y Mesonero Romanos, el humorismo que tiene color de costumbre y rango de tradición castellana”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 458.

<sup>290</sup> “El escritor español tantea tanto hacia lo absoluto, se imperfecciona tanto para perfeccionarse más, que, como Quevedo, llega a un gigantismo que se queda aparentemente patizambo”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 773.

<sup>291</sup> “hogar –el *Quijote* es lectura de hogar, y Quevedo es para leerlo allí mismo y en los más cómodos sillones– es fundamental en la vida escritorial, y todo lo que no se oriente hacia el logro de su calor literario será desbarajuste, desquiciamiento, disolvencia y desgracia”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo” en *Nuevos retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 384.

Quevedo fue viviente, simpático, mano de obra, maniobrador, obrero del vivir y del pensar, parado de las esquinas, borrador perpetuo, proyector de lo que escribió y por lo tanto, por ser todo eso: español, típico y macizo (pág. 983).

La parodia cobrará tonalidades nuevas para servir de cauce de enfrentamiento: juegos alusivos y parodias; nada nuevo: proceden de la poesía tradicional y del romancero viejo.<sup>292</sup> El humor de Quevedo no fue aprobado por Baroja que en *La caverna del humorismo* escribe:

Este que viene después es Quevedo, con sus mendigos, sus verdugos, sus hidalgos piojosos y desastrados. No tiene la gracia compresiva y páfida de Cervantes. Es un teólogo metido a chusco y un ingenio conceptuoso, amanerado y retorcido.<sup>293</sup>

Junto a la risa, resaltará el humorismo:

Así Cervantes, Hurtado de Mendoza y, por fin, Quevedo, que lleva al laberinto de la ciudad, al baile de la Corte, el humorismo verdadero, enjundioso, con espesura, con profundidad.

Quevedo se arrastra por la vida y luce su gesto de humorista, su arraigado punto de vista de gusano que está en lo cierto, lo cual no evita que se empine con altivez y se crea más gallardo que el que más.<sup>294</sup>

A lo largo de su vida redactará *Sueños*. Comenzada como algo festivo, grotesco, no tardarían mucho en ir adquiriendo dignidad e importancia; llegaron a formar una serie de considerable importancia ya que “la sucesión de personajes, tipos y escenas, sirve para trazar un cuadro de la sociedad contemporánea”<sup>295</sup>. Obra íntimamente relacionada con la muerte y que para acercarnos a esta obra, Gómez de la Serna comparará a Quevedo con Goya:

Con su lección de pintor humorista que pintaba sobre una preparación negra, el humorismo de Quevedo adquiere gracias que se adjudica lo goyesco provocando mayor optimismo, aunque también tenga abruptidades de genio.

---

<sup>292</sup> Pablo Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, ob. cit., pág. 920.

<sup>293</sup> Cita extraída de Evaristo Acevedo, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editorial Nacional, 1966, pág. 48.

<sup>294</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo”, en *Ismos. O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 486.

<sup>295</sup> Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, pág. 280.

De la región de los sueños, como Quevedo, saca espectricidades y relentes que dan a su obra ese algo de proyecto monstruoso o de diseño de supuestos enormes.<sup>296</sup>

Transcribe en *Automoribundia* lo que el poeta escribió sobre las dedicatorias de esta obra, espacio donde dejó claro que no le gustaban porque servían para murmurar. A Ramón sí le gustaban pero debía esforzarse para pensarlas:

Uno de los esfuerzos más dubitantes de mi vida ha sido el de encabezar cartas o escribir dedicatorias.

Para mí la dedicatoria es poner un poco de sangre y vida en honor del amigo que cuenta siempre entre los veinticinco o cincuenta excepcionales que merecen libro y dedicatoria de libre.

Se exageran a veces las dedicatorias porque el escritor es el ser desinteresado y tierno.<sup>297</sup>

En otro orden de cosas, Quevedo, a diferencia de los críticos de la época, no quiere demostrar que existe hambre porque le sirve como punto de llegada (como horizonte y perspectiva) y no de partida. De esta manera, tendrá una nueva manera de ver la realidad, que consistirá en la construcción de su mundo a partir de la miseria y el hambre. Valeriano Bozal opinó:

La obra de Quevedo no es un chisporroteo estilístico, por interesante que nos pueda parecer y elevado que sea su nivel. [...] La realidad se distorsiona y retuerce y, con nítida lucidez, recuerda a un tablado de marionetas en el que los personajes se han convertido en muñecos. La realidad quevedesca es una realidad esperpéntica.<sup>298</sup>

Ramón reproducirá y enumerará algún soneto cuando le viene a cuento como lo hace en *Automoribundia* cuando escribe acerca del vino.<sup>299</sup> Gran apasionado de los

---

<sup>296</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Goya. O.C., XVIII*, ob. cit., pág. 123.

<sup>297</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ed. cit., pág. 564.

Escribe Gómez de la Serna acerca de la relación de Jorge Borges, –el hermano de Norah Borges– y la obra *Sueños* de Quevedo: “Norah ha encontrado paralelamente el sentido de su tierra, así como su hermano Jorge propalaba en esa época su amor excepcional por Quevedo y llevaba siempre en el bolsillo una edición príncipe de sus *Sueños*”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Norah Borges” en *Otros retratos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 961.

<sup>298</sup> Valeriano Bozal, “Quevedo y Goya”, ob. cit., pág. 119.

Interesa tener en cuenta la importancia a este respecto que tuvieron Góngora y Quevedo en los poetas que empezaban a despuntar y, la situación de España: “Frente a Góngora desideologizado, el pensamiento neocatólico de los años treinta vuelve los ojos a un Quevedo doctrinal, [...] Es el Quevedo que encarna los valores tradicionales; el de la decadencia de España, de la reacción contra la misma y de la importancia y amarga resignación”. Véase, José Luis Calvo Carilla, *Quevedo y la Generación del 27 [1927-1936]*, Valencia, Pre-Textos, 1992, pág. 10.

banquetes y de la organización de los mismos, los comparará con los que se celebraban en la época de Quevedo.<sup>300</sup>

Goya y Valle-Inclán son dos autores que utilizaron esa misma poética de la distorsión, pero no será Quevedo –en opinión de Bozal– el que lo inaugure ya que es un procedimiento utilizado en las *Danzas de la muerte* medievales.

Quevedo, visionario de la realidad en un periodo de tiempo donde primaban las necesidades y las injusticias que, en realidad, son las mismas en todas las épocas. Como les sucedía a otros escritores, fue un incomprendido:

Él nació, vivió y murió para no ser apenas leído, sino sospechado, sacado de puntos, alargado, rafagueado, sumergido –más que ahogado– en el agua del río pasante (pág. 997).

Quevedo representa para Ramón la carcajada y la muerte. Esta ligazón entre la risa y la muerte aparecen desde el origen de los tiempos; las máscaras esconden el contraste entre lo trágico y lo cómico. Aprovechará esta circunstancia para escribir de la vida y muerte en la obra del escritor ya que redactó excelentes epitafios y letrillas: “lanza la risa y después el epigrama”. Gran humorista, utilizó metáforas, el sarcasmo y, todo lo que le prestó el lenguaje.

En *Humorismo*, comenta:

Cuando en el lecho de muerte instaba a Quevedo el varío de Villanueva para que subsanase un olvido que había en su testamento, no consignando el bastante dinero para que su entierro fuese lujoso y con asistencia de músicos, el gran humorista respondió “La música páguela quien la oyere”, y “púsose a morir al punto”.<sup>301</sup>

Quevedo “vive” humorísticamente la muerte. Gómez de la Serna escribe:

---

<sup>299</sup> Escribe: “Siempre me beberé de un trago los vinos buenos –ya saborearé la tercera copa–, pues si fuesen vinos malos los tomaría con temor y lentamente, y siempre removeré esa botella tumbada en canastillo como si fuese un niño que nos presentan acabado de nacer y disfrutaré con sus posos, pues no en vano Quevedo dedicó un soneto laudatorio al vino con mosquitos”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 747.

<sup>300</sup> “Encargué un jabalí –que cazaron misteriosos cazadores en Riofrío–, pastel de liebre a estilo de los tiempos de Quevedo, una gran lubina de metro y medio y toda suerte de buenos vinos –con más de cincuenta años el que menos– y la mejor repostería dulce”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 751.

<sup>301</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo”, en *Ismos. O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 482.

Don Francisco de Quevedo se vio una vez acompañado de la muerte. En el camino le dice: “Yo no veo señas de la muerte porque allá nos la pintan unos huesos descarnados con su guadaña”, y la Muerte se para y le responde: “Eso no es la muerte sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos huesos son el dibujo sobre que se labra el cuerpo del hombre. La muerte no la conocéis y sois vosotros mismos vuestra muerte; tiene la cara de cada uno de vosotros mismos. La calavera es el muerto y la cara es la muerte y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo; y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobre a la sepultura”.<sup>302</sup>

La muerte en comparación con las calaveras y los cráneos. Por toda la dedicación a la muerte “fue maestro de epitafios tanto epigramáticos como seriamente fúnebres” (pág. 1114). Vierte Gómez de la Serna la opinión de Quevedo:

Casi todos los grandes escultores españoles conflagraron pirámides o promontorios de cráneos en sus obras.

Para el español esa imagen breve de la muerte, ese espejo de mano que tiene en su mano con valentía, significa que se está mirando con arrepentimiento y llega a creer que es su propia calavera la que tiene delante, que ese sobrante de otra muerte era ya –cuando no había radiografía– su propia radiografía.

Le suplantaba la calavera, pero Quevedo iba más allá, porque dice haber oído que “la calavera es el muerto y la cara –la cara viva– es la muerte”.<sup>303</sup>

Muerte y sueño son contrastados por Ramón:

La muerte no es ni un sueño. [...] La comparación de la muerte con el sueño se va también al engaño y se debilita la implacabilidad de la vida.

Los paganos llamaban dormitorios a la habitación fúnebre en que velaban a sus muertos y eso es lo que significa la palabra *cementerio* (*necrópolis*).

Quevedo, con tanta influencia romana en su vena castellana decía “hasta el sueño nos recuerda a la muerte retratándola en sí” y la Convención fijó en los cementerios un letrero que decía “La muerte es el sueño eterno”.<sup>304</sup>

Sus mejores obras fueron las dedicadas a la muerte:

Es Quevedo el escritor español que más y mejor ha encarado con la muerte, pues Séneca, sereno y filosófico, aunque de admirable manera, soslaya su terribilidad.

<sup>302</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Lucubraciones sobre la muerte”, *O.C.*, XVI, ob. cit., págs. 1100-1101. A continuación de este texto, Gómez de la Serna transcribe la glosa de Quevedo a Morirás (ver pág. 1101).

<sup>303</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El Greco*, en *O.C.*, XVIII, ob. cit., pág. 440.

<sup>304</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Lucubraciones sobre la muerte”, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 1098.

Quevedo es el tremendo español y por eso anda a vueltas como nadie con el tremebundismo de la muerte.

Por su personalidad de muerto de vocación se nos aparece mondo y lirondo, valiente en su esqueleto, después de más de tres siglos de pulimentación de su calavera (pág. 1090).

En *Automoribundia* situará en paralelo la muerte de Quevedo y Lope:

Así Lope moría triste por la injusticia que se había cometido con él, olvidándose anciano después de sus grandes éxitos y no haciéndole caso en la justicia que pide por el rapto que ha cometido el señorito poderoso con su más querida hija, y así Quevedo muere perseguido porque secretario al duque de Osuna, el más grande señor y acertado político de su tiempo.<sup>305</sup>

Uno de los comentarios de Quevedo lo escribe Ramón en *Las mariposas*: “Entre las mariposas inclasificables están las “mariposas de aquí yace”, como llamó Quevedo a las que vuelan en torno a las tumbas”.<sup>306</sup>

Vive el reinado de Felipe IV con fuertes cambios;1621

es un año importante en el que las rivalidades literarias alcanzan nuevas cotas de virulencias en donde la llegada al poder de Olivares produce una serie de reajustes en un parnaso estético que convoca muchas de las más excelsas plumas en este Madrid que parece crecer descontroladamente. El fenómeno del teatro resulta uno de los retos teóricos de mayor atractivo, acaso debido al impacto de las plumas más conocidas e ilustres.<sup>307</sup>

Política y religión estaban totalmente unidos en una sociedad cortesana donde lo que más importaba eran los juegos de poder en torno al Rey.<sup>308</sup> La política le interesa, frente a otros como Lope que no quiso entrometerse; Quevedo quiso “con su literatura y con sus versos ejercer chulería sobre ella” (pág. 1067). A Gómez de la Serna no le gusta

<sup>305</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 840.

<sup>306</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Las mariposas”, en *Lo cursi y otros ensayos. O.C., XVI*, ob. cit., pág. 785.

<sup>307</sup> Enrique García Santo-Tomás, “El espacio simbólico de la pugna literaria” en Enrique García Santo-Tomás, *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ob. cit., pág. 36.

<sup>308</sup> “Política y religión, dos obsesiones. [...] Es evidente, sin embargo, que como cortesano, como intelectual y como hombre que quiso tomar parte activa en la historia, se movió en un terreno en donde, forzosamente, conoció los peligrosos límites del pensamiento libre. [...] Los rincones de sus obras están llenos de pasajes temerarios o que, leídos al trasluz, darían pie a todo tipo de conjeturas sobre su ideario religioso y político: el enjuiciamiento del suicidio, las sátiras de costumbres, la actitud ante el tirano, las imágenes nihilistas de la muerte, el juicio concreto sobre reyes, gobernantes y hombres públicos”. Véase, Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, ob. cit., pág. 28.

esta faceta de Quevedo ya que “sólo consiguió perder el tiempo escribiendo panfletos y alegatos políticos”.<sup>309</sup>

Política y religiosidad se mezclan; tienen especial interés en su vida sus ideas acerca de la monarquía y de Dios ambos como representantes:

Con algo de predicador en su alma pasa de los escritos políticos a los religiosos, para hacer más caritativos a los políticos; y ya en ese camino se queda, a veces, solo haciendo penitencia, orando, revelando misticismo que le defiendan de la persecución inquisitorial (pág. 1068).

Viajó por Nápoles y Venecia, pero vivió toda su vida en Madrid:

Parsimonioso y lento se paseaba por Madrid encontrando los mismos pícaros, los mismos curas movidos por la urgencia de confesar a los moribundos de momento, las mismas mozas jóvenes pero ya empolvadas como viejas (pág. 1062).

En el Madrid caduco se acordaba de Nápoles:

Ante aquel Madrid forrado de negro, suspicaz, solo amparado por la noche se acordaba de su Nápoles vestido como un bufón con medio traje oscuro de cristiandad de agonizante y la otra mitad de amarillo como color de su paganismo inextinguible (pág. 1061).

Ramón cuando se sentía asfixiado en su Madrid natal, se iba a París o a cualquier ciudad, pero siempre volvía movido por la nostalgia; le gustaba visualizar y agudizar el oído en sus recorridos callejeros para escribir sobre ellos. Encuentra dos tipos de escritores, los que escriben vivencias y los que prefieren dar rienda suelta a su imaginación por países exóticos:

Muchas veces los literatos madrileños pasan luciendo su frente tersa de inteligencia y no hacen nada, pues saben que su principal obra literaria es vivir el paraje que les ha tocado en suerte, lejos de Europa, Asia, África, y América (pág. 1066).

---

<sup>309</sup> La política es importante en la vida de Quevedo: “Cada biografía tiene sus constantes históricas, que hace falta reconocer y que modelan de manera más o menos profunda al individuo. En el caso de Francisco de Quevedo la preocupación histórica, en su dimensión política, es quizá la más fuerte, y ella fue la que le impulsó las más de las veces y probablemente con mayor intensidad a expresarse, literariamente o no. Ello no quiere decir, en modo alguno, que Quevedo fuera un político puro en el sentido moderno de la palabra –temporadas hubo en que se acercó mucho a esa figura–, pero sí que en la espera de lo político solemos encontrar casi siempre las raíces de su conducta real y de sus manifestaciones literarias”. Véase, Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, ob. cit., pág. 31.



La relación de Quevedo con América tiene reservado un espacio en la biografía. En un principio, este capítulo fue publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*<sup>310</sup>; cree oportuno incluirlo: “En América ha influido mucho Quevedo, en la Argentina, en Chile, en el Perú, en México, etc”. (pág. 1181). Pensaba en América, e intentó viajar, sin embargo, “los reyes no querían por aquel entonces que los escritores se viniesen a América” (pág. 1183). La objeción de los reyes no fue excusa para que fueran a América y trajeran “esas palabras que sorprenden al recién llegado como si fuesen exóticas y lunfardescas” (pág. 1183). Hermandad con ambos continentes por medio del idioma: “Quevedo fue el mejor derivador de la lengua hacia moldes nuevos y audaces, y por eso derivó hacia América” (pág. 1184).

Con este capítulo elogia el idioma americano, lo que ha ofrecido al español de todos los tiempos, la riqueza lingüística que traspasa fronteras para llegar al entendimiento verbal.

Lo institucional y académico no sienta bien ya que Quevedo –para Ramón– no puede ser “tratado académicamente sin que reaccione de mal humor su calavera, mueca inverosímil pues las calaveras y sobre todo la suya siempre están riendo” (pág. 987). Por encima de discusiones academicistas, Quevedo está “lleno de vida futura” (pág. 993).

Carácter difícil, rebelde en que no toleraba las composiciones de modas; utiliza la palabra para burlarse de la vestimenta de la época:

Quevedo se burló de esos “cuellos de muela”, como también se les llamaba, y describió algún hidalgo adornado con uno tan enorme “que no se echaba de ver si tenía cabeza”, y que al topar con los demonios “solo reparó en que le ajarían el cuello”.

Luego vino la *golilla*, especie de ménsula con puntas, y Quevedo hizo el epitafio de las grandes golas escaroladas o alechugadas en los siguientes versos:

Yo, Cuello azul, pecador  
arrepentido, confieso  
a vos, Premática Santa,  
mis pecados, pues me muero.<sup>311</sup>

Lo considerará el primer periodista moderno:

Voy a poner en contraste anacrónico dos épocas –la de él y la nuestra para que se vea lo periodista y lo moderno que fue, pues sus premáticas

<sup>310</sup> Consultar *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 15, 1950.

<sup>311</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El Greco*, en *O.C.*, XVIII, ob. cit., pág. 404-405.

fueron las primeras cosas periodísticas que vieron la luz en la forma de diario suelto, de pliegos de cordel, con como estaban colgadas de la cuerda del puesto esquinero (pág. 995).

Textos breves, sin embargo, “son los primeros juegos periodísticos de la prosa libresca” (pág. 995). Escritos en su juventud en que “lo más sorprendente cuando se leen estas cosas de Quevedo llenas de franqueza es que como fue un visionario de la realidad, las necesidades de aquel tiempo son parecidas a las del nuestro” (pág. 996). Considerado por Ramón el “primer periodista de España, sin haberse inventado aún el periódico” (pág. 1008), caracterizado como, “reportero de su siglo” (pág. 1008) por lo que tuvo de visionario pues “en su época de grandes miedos, él tiró para adelante y entabló diálogo con la calle” (pág. 1013). Observador nato “quiere solo que los españoles no sean demasiado batuecos, supersticiosos, viciosos vergonzantes o pobretones sin alegría ni burla” (pág. 1014). Pasea, observa, piensa y escribe con libertad.<sup>312</sup>

Su literatura fue afianzando a lo largo de los años, si bien, no está claro dónde se sitúa el inicio de sus primeros textos:

El poema en los preliminares de un cancionero religioso no debió de ser la primera obra de Quevedo. [...] Es probable que Quevedo fuera conocido como poeta en los medios universitarios alcañinos; pero no sólo como poeta: conocemos de su ingenio verbal y de su capacidad como conversador. [...] Es el caso que las muestras más antiguas de su quehacer literario parecen sencillas trasposiciones de ese ingenio vital a papeles volanderos, que algunas veces alcanzarían, con el regocijo, el aplauso de quienes le rodeaban.

Así se comienza a labrar una de las imágenes de Quevedo, la que mayor fama le va a dar, la de satírico, y la que más va a emborronar su biografía de leyendas.<sup>313</sup>

Agudeza, ingenio, visión moderna, Ramón lo caricaturiza teniendo como referente un retrato que se conserva y se sigue utilizando para los manuales literarios:

Melena rojinegra, lentes doctorales que después pluralizaron su apellido, mirada inquisitoria, nariz de rábano, bigote medio borgoñón y chiva en coma como nota musical de su fisonomía. [...] Cuatrojos, le enfurruña un

---

<sup>312</sup> A todo ello habría que añadir la pasión del poeta al expresarse: “Lenguaje y pasión, pues, como fuente del legado quevedesco a la posteridad. Ambas están indisolublemente unidas, hasta el punto de que podríamos decir que Quevedo se nos ofrece como poeta de la pasión del lenguaje, pero que, a la vez, su lenguaje, incluso en sus más extremas estridencias, es el vehículo de la pasión, del “desgarrón afectuosos” que lo motiva”. Véase, José Luis Calvo Carilla, *Quevedo y la generación del 27*, ob. cit., pág. 16.

<sup>313</sup> Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, ob. cit., pág. 113.

poco su miopía pero sacan de todo ese emborronamiento sus ojos que miran como sólo miran los ocho o doce ojos excepcionales de un par de siglos (pág. 1006).

Lo llama “cuatrojos”, “como el mismo Quevedo se llamó a sí mismo” (pág. 1007). Nueva mirada “son tan poderosos esos dos círculos con puente de uno a otro, que si se los ponéis a una calavera ella se convierte en magistrado del último tribunal” (pág. 1008).

Todos los retratos conservados son de medio cuerpo por lo que difícilmente podemos apreciar rasgos físicos que no tiene que ver con su rostro: tenía los pies zambos –hacia adentro– y era excesivamente cargado de espaldas, “de cuerpo abultado”, defecto que se acentuó con la edad. Se decantará por vestir de negro y dejarse crecer la abundante cabellera; no dejará de contemplarse a sí mismo:

Aunque burla burlando, Quevedo se contempla a sí mismo casi siempre a través de unos rasgos físicos definitorios, como son los de sus dos mayores defectos, la cojera y la miopía, y los que caracterizan sus mejores retratos: cierta nobleza varonil en el porte, blancura de tez, abundancia de cabello y hasta esas cicatrices en la frente, que Díaz Roig señalaba en la escultura de la Biblioteca Nacional de Madrid, al parecer el mejor testimonio de su auténtica imagen física.<sup>314</sup>

El retrato que le realizó Velázquez es difícil de datar:

El cuidado de fechas con Velázquez es peligroso –alguna vez se incurre en anacronismo–, pues la hora española se va pasando, y los últimos años de Felipe IV son como los primeros de Carlos II: los dos reyes agonías de la misma gloria de España.

Por eso es difícil situar el retrato de Quevedo, ya grisáceo, llena la melena de la sal y la pimienta de la vejez prematura que le dieron persecuciones y cárcel.

¿Lo hace en este claro último de la vida de Quevedo, cuando llega a él el indulto tardío?

Probablemente, porque no se hubiera atrevido en pleno auge de su protector el conde-duque.

Los eruditos discuten. Stirling supone que fue pintado entre 1645 y 1648, siendo esto un error, puesto que Quevedo murió en 1645 en Villanueva de los Infantes, habiendo salido en 1644 de Madrid. Ceán lo cree en 1644 pero también esto parece imposible, porque en 1643 terminó Quevedo su prisión en León, y no es fácil que un enfermo, lacerado y casi moribundo, doliéndole el habla y pesándole la sombra, según él, tuviese humor ni esfuerzo para reproducir tan lastimosa efigie, y que en este caso resultaría un anciano de sesenta y cuatro años, de aspecto bien diferente al transmitido de generación en generación. Observando la vida de ambos, se deduce que se

---

<sup>314</sup> Ídem., pág. 895.

pintó entre 1623 y 1639, que es el único tiempo en que coincide su estancia en Madrid con el pequeño intervalo del viaje del artista a Italia. Debió de representar el lienzo a Quevedo de más de cuarenta y tres años y menos de sesenta, lo que confronta con el tipo de cincuentón bien conservado, lleno de vida y energía.<sup>315</sup>

En la biografía, compara y pone en relación a Quevedo con otros poetas de su época, lo hace por ejemplo, cuando escribe de su cojera:

La manquedad de Cervantes fue solo una gafedad, y la de los pies de Quevedo fue lo mismo; con lo cual ni fueron mancos ni perniquebrados, sino solo zopos, zopillos o séase personas que tienen las manos o los pies torcidos o un poco contrahechos (pág. 1033).

Defecto físico que le sirve para ironizar: “fue el escritor del que mejor pudo decirse, cuando murió, que estiró la pata” (pág. 1036). La tara física fue aspecto que resaltará al escribir biografías y retratos; también lo hace, por ejemplo, con Valle-Inclán, o con María Gutiérrez Blanchard, entre otros.

Vivió en la calle de las Musas, donde también lo hicieron Lope y Cervantes. Fue enemigo de Alarcón y de Góngora como más tarde se comprobará; los ejemplos más claros de estas disputas se encuentran en los sonetos que se entrecruzaron. Con veinte años, siendo todavía estudiante, lanza sus primeros sonetos; con veintiocho años tiene unas calenturas que le hacen pasar unos días en Fresno de Torote, en la Alcarria y allí le dedica al párroco el famoso a una nariz que Ramón lo transcribe completo opinando sobre el mismo: “Soneto que se podría decir que es la nariz de los sonetos; un soneto bien narigudo, o mejor dicho, perfectamente narigudo” (pág. 993).

Utilizará para sus sátiras los subgéneros literarios con marcada tonalidad satírica y crítica ante la sociedad en la que vivía. Su imagen de satírico se comenzó a labrar en los medios universitarios alicantinos: “Se comienza a labrar una imagen de Quevedo como satírico, y la que más va a emborronar su biografía de leyendas.”<sup>316</sup>

En el romance encontramos lo más anecdótico y privado, siempre en tono festivo; las letrillas recogerán mayor carga satírica, si bien, serán los sonetos los que lleven el peso moral. Quevedo no dejará de ensayar géneros nuevos, llegará a la silva, también cultivará los entremeses y la picaresca para denunciar injusticias sociales, pero siempre con tono alegre.

<sup>315</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Don Diego de Velázquez*, en *O.C.*, XVIII, ob. cit., págs. 566-567.

<sup>316</sup> Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1550-1645)*, ob. cit., pág. 113.

Percibe cierta semejanza entre Quevedo y Goya. Paralelismo que ve Valeriano Bozal,<sup>317</sup> sin embargo, este paralelismo –como advierte Bozal– es externo; si se va más allá, se comprueba en Quevedo y Goya un afán de búsqueda de nuevos horizontes. No ponen su arte al servicio de la crítica de la época: Quevedo y Goya no son moralistas sino críticos con la época que les tocó vivir. En *Vida de Buscón* está encubierta una realidad bien concreta y nada imaginaria: esa “novela larga centrará toda su obra y su figura” (pág. 1000). Encontramos al hombre y a la miseria como universo real e individual pero también universal:

*El Buscón* es un relato satírico de carácter costumbrista: lo que aparece en sus páginas es el mundo urbano a través de tipos y escenas, el autor hace protagonistas de la obra a personajes de la plebe, de las clases medias y de la aristocracia, aunque matizando el tratamiento de cada uno de ellos. Segovia, Alcalá, Madrid y Sevilla son los escenarios urbanos “naturales”. [...] De este retablo humano no se salva casi nadie: Quevedo emplea en casi todos los casos la deformación ingeniosa hasta llegar a la hipérbole grotesca muchas veces.<sup>318</sup>

El poeta aparecerá como antecesor de Goya<sup>319</sup> y Larra, hasta llegar a su buen amigo Silverio Lanza:

Silverio Lanza después de interrumpida la sinceridad trágica, la experiencia imperiosa del crítico literario de la patria y en medio del adocenamiento y del carácter mortecino de todos, fue el verdadero sucesor de Larra, y como a veces solo era pintor, fue el verdadero sucesor de Goya. ¿Debo citar antes a Quevedo anteponiéndole a los recios eslabones de Goya y Larra? Si, también, como antecesor de Silverio Lanza y antecesor de los otros.<sup>320</sup>

A Quevedo lo compara con Gutiérrez Solana:

---

<sup>317</sup> Valeriano Bozal encuentra un gran paralelismo entre Quevedo y Goya: “Ambos viven en un tiempo en que la crítica moral es norma común y aun intensa, en que la reforma ocupa muchos y buenos textos, magníficas y vivaces imágenes. Quevedo, en un periodo cronológico en el que, en nombre de la moral y la religión, se afirman las reglas severas para la vida de los hombres; Goya, en el Siglo de las Luces, en medio de un ámbito reformista que la razón esgrima como suyo. En ambos casos, también la reforma –barroca o ilustrada– nutre, como material, buena parte de la actividad cultural del momento, y a ella no escapan ni las obras de entretenimiento ni las reflexiones ni ensayos”. Véase, Valeriano Bozal, “Quevedo y Goya” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (1980), pág. 13.

<sup>318</sup> Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, ob. cit., págs. 131-132.

<sup>319</sup> Coincidencias en Goya y Quevedo: “En su diario íntimo apuraba sus miramientos, sus tenebrosidades, sus miedos, sus desoladas sospechas. Eran los agrios sonetos del Quevedo español de la pintura, el segregal ludibrio”. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Goya. O.C., XVIII*, ob. cit., pág. 67.

<sup>320</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Prólogos sueltos*, en *O.C., XVI*, ob. cit., pág. 904.

Gutiérrez-Solana escribe con letra de hidalgo de pueblo. [...] Desde luego, no es la de Solana esa letra llena de guasita, de venalidad y de superficialidad con que escriben casi todos casi siempre. La vida del buscón, de Quevedo, parece que debió de ser escrita así, en cuartillas como las de Solana.<sup>321</sup>

Escribe *Gatomaquias* con clara intención satírica de la sociedad española del siglo XVII. No duda en llamarlo “gato, gatazo padre” (pág. 1018). Ramón se considera valedor para hablar de ellos: “Yo puedo decir algo de los gatos desde dentro y no desde fuera, porque yo soy de los madriles” (pág. 1018). Siente cierta admiración por la figura del felino, de hecho considera que “el misterio del escritor madrileño es que es una superación del gato” (pág. 1019). Leyendas en torno al gato, sin llegar a ninguna conclusión final: “Nadie sabe por qué se llama gato al madrileño, pero los que lo somos presentimos una leyenda” (pág. 1020). Recuerdos de infancia lo “relacionan con gatos y ratas” (pág. 1020) En esto coincidirá con Lope ya que ambos, criticaban y ridiculizaban las acciones humanas. Para Ramón

Quevedo y Lope escriben sus gatomaquias porque en el espectáculo de los tejados de barrio y de las Musas donde los dos habitan, los gatos eran como letras vivas de la noche. [...] Fueron los dos académicos de la Academia de los Gatos y en su soledad supieron que entre gatos andaba el juego verdadero de la nohegata, encantados de estar despiertos y dispuestos a dar un premio a esos gatos alborotadores que tienen indigestión de ratones (págs. 1021-1022).

Las *Gatomaquias* de Quevedo fueron escritas en 1627; las tituló *Consultación de gatos, en cuya figura también se castigan costumbres y aruños*. La intención satírica es indudable: critica a las gentes y los vicios de la sociedad española del siglo XVII. Hay diferencias con el texto de Lope:

La diferencia estriba en que el romance de Quevedo esa crítica y ridiculización se hacen, no a través del remedo gatuno, sino por el comentario de los gatos que las observan y sufren.<sup>322</sup>

Agradecimiento ya que “gracias a Quevedo y a Lope, quedan situados los gatos madrileños en la poesía” (pág. 1030). El Siglo de Oro, “siglo de las gatomaquias” (pág. 1032) con Quevedo y Lope como representantes.

<sup>321</sup> Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez Solana*, en *O.C.*, XVIII, ob. cit., pág. 714.

<sup>322</sup> Marcelo Blázquez Rodrigo, “*La Gatomaquia*” de Lope de Vega, ob. cit., pág. 53.

Escribió *Gatomaquia* y *El Buscón* –entre otras obras– de intención satírica hacia la sociedad de la época. A otro nivel, por debajo de la sátira a personajes y oficios con un objetivo marcadamente moral, advierte José Luis Alonso Hernández otros tipos:

También critica Quevedo una serie de gestos y costumbres anodinos y mecánicos que demuestran su exacerbado sentido de observación hacia detalles nimios que, presentados agrupadamente, ponen de manifiesto la tontería humana. La falta de carga moral de lo criticado hace de la denuncia un mero juego jocoso sin más transcendencia que la de señalar una de las claves chistosas del escritor.<sup>323</sup>

Visión particular de la vida, críticas a la sociedad que en ocasiones provocó la censura de algunas obras:

En esta particular visión del mundo y de la sociedad tomaría aliento la musa satírica de Quevedo para lanzarse al ataque de estamentos sociales de corte mercantilista y burgués [...] Resulta menos fácil de justificar los ataques y persecuciones que, a su vez, el escritor sufre por parte de, precisamente, los estamentos guardianes de la estabilidad social, que él mismo parecía defender, y en particular por parte de la censura oficial.<sup>324</sup>

Vida y creación junto con la muerte, la risa y, sobre todo, las mujeres como fuente de inspiración. Este capítulo lo escribió y publicó en la revista *Clavileño*, si bien, creyó conveniente introducirlo. Cree en la importancia de la mujer; lo vemos en que en todo un capítulo es transcripción de sonetos escritos al amor. Lo comienza criticando a los que no ven en Quevedo a un gran “amador”:

A Quevedo, que fue uno de los amadores más célebres que en el mundo ha habido –solo Lope lo aventaja–, hay muchos improvisados biógrafos que quieren hacerle pasar por enemigo de la mujer y hasta por misógino (pág. 1137).

La actitud que tiene con respecto a las mujeres la justifica:

Enamorado sensible y celoso tiene aprensiones de por si acaso y cree que todo el desprecio es poco para la mujer que mira a un desconocido cuando tiene ya a un conocido al que ha prometido amor y fidelidad (pág. 1137).

---

<sup>323</sup> José Luis Alonso Hernández, “Quevedo: lo satírico, lo jocoso y lo burlesco”, *El humor de España: Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 10 (1992), pág. 102.

<sup>324</sup> Ídem., pág. 116.

Exageración que “como satírico, buscaba la repercusión de su sátira en el público” (pág. 1138), debido posiblemente a que “lo burlesco es lo que más abusa de ese efectismo” (pág. 1138). La burla, la ponderación “la barbaridad que gustaba en su tiempo” (pág. 1138) caracterizan estos sonetos que no son más que “pullas contra el matrimonio” (pág. 1139). Actitud justificada por Ramón:

El gran amador, el encenizado de tanto arder, el que se revuelve contra las malas mujeres, lleva en su alma un luto eterno, pues su amor más profundo fue un amor no correspondido, que, como el de Pretarca por Laura, dura veintidós años (pág. 1142).

Desengaños, enredos matrimoniales y muerte de amadas envolverá su vida pasional; marcarán su personalidad y su vida: le dejarán un aire de enlutado por sus “desengaños” amorosos. No sólo el amor y el desengaño encontrarán cabida en su vida, también el odio, son conocidas las disputas con otros escritores: Alarcón y Góngora fueron sus sombras negras sin descartar las ya mencionadas, es decir, algunos de los estamentos sociales con los que convivía la sociedad española del siglo XVII. Góngora, mucho más viejo, no conocía nada de Quevedo antes de 1600. El cruce de versos se alargó veinticinco años: “Momentos hubo en que ambos se encontraron parodiando temas, motivos, cantarcillos semejantes, del romancero o de la lírica tradicional.”<sup>325</sup> Lo que destaca del enfrentamiento: dos poetas, uno castellano y otro andaluz. La obra de Quevedo es normalmente más urbana y compleja que la de Góngora.

Acercándonos al final de la biografía, advertimos su unión. Ramón se siente Quevedo, se transforma en Quevedo para confesar:

Al abarcar en conjunto de rememoración sus jolgorios, sus sarcasmos, sus prisiones y el ir muriendo concienzudamente que fue su vida, vemos cómo ardió su cirio pascual y cómo gracias a tantos trabajos y pensamientos se nos ha hecho memorable en silueta macerada y espiritualizada (pág. 1186).

Con este texto pasea por las calles de Madrid junto a Quevedo, se enamora, sufre de desamor y celos, siente cerca la muerte, viaja a América, comprueba el valor de la palabra, las enemistades, las injusticias sociales... y, finalmente, lamenta la indiferencia de la sociedad.

Con las biografías, no sólo narra anécdotas de los biografiados; pretende retratar la época en que vivieron y, así hemos recorrido las calles de Madrid, los espacios más

---

<sup>325</sup> Pablo Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, ob. cit., pág. 911.



emblemáticos, los cafés y las plazas en distintas épocas. Con la de su tía Carolina se acercará a otra de las etapas culturales y literarias con mayor importancia para las generaciones venideras, la del romanticismo.

### **2.3.5. Mi tía Carolina Coronado.**

Tiene un primer acercamiento a su tía abuela en el *Almanaque de Blanco y Negro* del 4 de enero de 1931 (págs. 19-39). Como libro individual se publicará por primera vez en 1942 en Buenos Aires. Emecé Editores será la editorial encargada de dar a luz este volumen. En 1956 la incluirá en *Obras completas, I* y en *Biografías completas* (1959) donde introdujo correcciones ortográficas.

Si leemos lo escrito en *Almanaque de Blanco y Negro* observaremos que fue un primer intento de conocer a su tía, incluyendo algún texto significativo de su obra.

Si en la biografía escribe varios capítulos introductorios (“Prólogo”, “Siempre el Romanticismo”; “El primer romántico de España”, “Cadalso el desenterrador”; “El segundo romántico se suicida”; “El Espronceda que le esperaba y un secreto que nunca se supo”), no sucede lo mismo en el *Almanaque de Blanco y Negro*. En la biografía, al concluir estos capítulos, escribe: “Después de estos antecedentes ya podemos entrar en la vida de Carolina”. Sin embargo, en *Almanaque de Blanco y Negro*, comienza directamente diciendo “Voy a trazar la silueta romántica de mi tía Carolina Coronado, hermana de mi abuela materna” (pág. 19).<sup>326</sup>

Si en la biografía titula los capítulos, en el texto de 1931 prefiere numerarlos. El Capítulo de la biografía “Nacimiento y primeros años de Carolina Coronado” pertenece al número I de *Almanaque Blanco y Negro*; “Carolina en Madrid” y “Boda accidentada de Carolina” le corresponde el número II; “Vida y dulzura”, número III; “Viajes y poemas”, número IV; “Huida a Lisboa”, número V.

En el texto de 1931, se refiere al parentesco que le unía con su madre:

Mi madre pasó temporadas con ella y jugó en los jardines de su quinta de la calle Lagasca, y durante muchos años oí hablar de mi tía Carolina Coronado en largas confidencias.<sup>327</sup>

En la biografía prefiere escribir:

---

<sup>326</sup> Ramón Gómez de la Serna, “La última romántica. Mi tía Carolina Cononado”, en *Almanaque Blanco y Negro*, 4 de enero de 1931, pág. 19.

<sup>327</sup> Ídem., pág. 19

Todavía de niño soy llevado por mi madre a la Quinta de la Rosa, la posesión que la cedió la reina Cristina en la calle de Lagasca, de Madrid, y en cuyo jardín quedaban vivas las confidencias de Carolina.<sup>328</sup>

En la biografía transcribe abundantes textos frente a lo publicado en *Almanaque Blanco y Negro* que –por espacio– se atreve a transcribir fragmentos de algún poema como sucede con el que escribió en su niñez “A la palma”.

Físicamente la retrata teniendo en cuenta una fotografía que aparece al inicio del texto del *Almanaque Blanco y Negro*:

Esbelta, blanca, con reflejos de aguileñismo judío, se presentaba con marco de tirabuzones que eran jaula de sus ilusiones, barras graciosas y aladarescas del noble pensar de la que quiere hacer muy duradera su adolescencia.<sup>329</sup>

Similar retrato en la biografía:

Era la agarena blanca de ese suroeste de España, y el óvalo de su rostro era perfecto, y en su perfil, sobre todo en su nariz, había la pureza árabe.

Juncal, blanca con cierto reflejo de aguileñismo judío, se presentaba con el pelo negro y rizado que caía en melena de aladares sobre sus hombros (pág. 371).

La infancia es retratada del mismo modo, en *Almanaque* escribe “Se asoma a la ventana de la vida con franca inocencia, y en el alféizar juegan palomas y tórtolas” (pág. 20); en la biografía: “Asomada al ajimez de la vida, ve jugar en el alféizar de azulejos a las palomas y a las tórtolas que vienen a comer en sus manos” (pág. 371).

En la biografía encontramos una serie de “retratos” de románticos que, de alguna manera, influyeron en la formación de Ramón como escritor. Junto con esta “galería de retratos”, explica lo que significó el Romanticismo para el mundo y, posteriormente, para España; concluirá escribiendo de su tía Carolina Coronado.<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> Véase Ramón Gómez de la Serna, *Mi tía Carolina Coronado*, en *O.C., XIX. Biografías de escritores*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 367. Todas las citas irán por esta edición.

<sup>329</sup> Ramón Gómez de la Serna, “La última romántica. Mi tía Carolina Cononado”, art. cit., pág. 20.

<sup>330</sup> “En este primer capítulo de la biografía de mi tía Carolina Coronado tengo que encararme con lo que fue y lo que sigue siendo el Romanticismo”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Mi tía Carolina Coronado*, ob. cit., pág. 335.

Dedica un capítulo para su primera estancia en Madrid, en donde encontramos abundantes textos poéticos intercalados frente al texto de 1931 en el que se decantó por transcribir el poema “El amor de los amores”.

El capítulo “Vida y dulzura” pertenece al número III del texto publicado en *Almanaque Blanco y Negro*. Lo que escribe de su tía, con algún cambio semántico, son similares, encontramos diferencia en el volumen del texto ya que en la biografía transcribe el poema “En la noche”, un texto de León Daundet y unas palabras de disculpa que escribió Carolina en una antología poética.

En lo que resta de ambos textos sucede lo mismo. En la biografía prefirió transcribir obra literaria así como alguna carta o prólogos que podían ayudar a entender la personalidad de quien fue la última romántica. La biografía la amplió con recortes de periódicos de España y con unos versos de Sofía Casanova “En memoria de Carolina Coronado”. Finalizará refiriéndose a la desidia de las instituciones por el olvido en el que se encuentra la memoria de su tía así como la intencionalidad de la biografía: salvaguardar la memoria de quien fue “la última romántica”.

No es el único texto en el que escribe del Romanticismo ya que, como apunta en el *Prólogo*, no quiere repetir, “ahí están mis biografías, desde la de Poe a la de Lautréamont, pasando por otras cien más”. Algo cambia con respecto a los otros libros, la “veraz intimidad” (pág. 333) que inunda las páginas de la biografía que como él mismo explica, “hacía mucho tiempo que quería publicar”. Si ha tardado tanto en escribirla ha sido porque “siempre esperaba oír nuevas confidencias de las otras viejas tías que *la conocieron*” (pág. 333). No ha podido ser por lo que ha tenido que conformarse con lo que “tenía de ella en mi veráscope interior”(pág. 333).

De nuevo encontramos una biografía cargada de vida propia y recuerdos, de historias familiares con el simple objetivo de intentar despertar en el lector “la chispa fría que llegue al alma” (pág. 333).

Si bien ha justificado que, en la biografía de su tía no va a repetir ningún dato que haya escrito en otros textos de escritores románticos, argumentará por qué escribe teorizando del Romanticismo: “En la composición de un libro como este hay que caer de los dados que corresponden a su época y a su tema, tal como hayan caído” (pág. 333). Redacta el capítulo del Romanticismo con intención de ser diferente: “No pretende este capítulo ser un ensayo más sobre el Romanticismo, bordeando su misterio” (pág. 335); dejaría claro el por qué de la brevedad de los retratos que les escribe a otros románticos:

Podría reposar más en cada figura, podría contar más confidencias, pero lo peor de las biografías, como de los retratos pletóricos, es amanerarlos, agravarlos, dormirse en la suerte de pintar o de evocar (pág. 334).

La buena biografía se basa fundamentalmente en “saber suicidarse como biógrafo en una simplicidad última y rematar estos libros sin haberse acabado de despedir” (pág. 334). Confiesa la confianza que tiene en que

del conjunto de los capítulos de esta visión del antecedente y del consecuente saldrá el temblor humano de una figura romántica tan destacada como la poetisa española del tiempo de los poetas románticos (pág. 334).

De tanto vivir el ambiente romántico, de pasear por las calles madrileñas por las que anduvieron Larra o Espronceda –incluso su tía– se siente con suficiente autonomía para escribir esta biografía abarrotada de recuerdos:

Muchos años de asistencia, de ver desde lo alto del Viaducto los fondos de la Casa de la Moneda vieja que regentó el padre de Larra, de ir de noche por la calle de Santa Isabel y hasta de estar veinticinco años sentado en los divanes de Pombo, en que todos ellos estuvieron, es lo que me da la clarividencia sin exageración ni retórica para hablar de ellos y sus maneras.

De todo ese conjunto de cosas y figuras, de acariciar como un ciego el edificio agramilado que hace esquina al Prado y la carrera de San Jerónimo y donde estuvo El Liceo, de ver cuadros de Madrazo –entre ellos el de mi tía– y, sobre todo, de llevar sangre en mis venas de la romántica perdida que fue Carolina Coronado, viene toda la letra de este libro (pág. 334).

Este texto servirá de pretexto para exponer sus teorías del Romanticismo que para él “es el único movimiento vivo y permanente” (pág. 334). Comienza justificándose: “En este primer capítulo de la biografía de mi tía Carolina Coronado, tengo que encararme con lo que fue y lo que sigue siendo el Romanticismo” (pág. 334).

No se sintió capaz de definir el término Romanticismo porque:

el romanticismo es indefinible y no puede empequeñecerse y ser sólo propensión a lo sentimental y generoso y fantástico. [...] El Romanticismo es algo vivo, permanente y feliz. [...] No ser romántico es ser idiota (pág. 335).

Estas son algunas de sus ideas: para él ser romántico era llevar indumentaria negra porque “todos visten de negro como recogiendo el pesimismo que viene de Petrarca, en verdad de verdades el primer precursor del Romanticismo” (pág. 337); también es característico el morir joven. Carolina Coronado es para su sobrino “la última

romántica, amanece a la vida cuando llegan a ella los ecos de esos deseos de amar por encima del amor, que llevan a la muerte o a la desgracia” (pág. 339).

Imposible de acotar por lo complejo, este movimiento acaparó todo. Aún así, Ricardo Navas se atrevió con una definición de Romanticismo:

Se trata de un movimiento originado en Inglaterra y Alemania a finales del siglo XVIII, que se extiende por el resto de Europa en las primeras décadas del XIX. Implica el fin del orden clásico con su dominio de la monarquía absoluta, la razón y la regla, instaurando en cambio la democracia, la libertad, la voluntad individual.<sup>331</sup>

### En España

fue incorporándose lentamente al romanticismo. Las nuevas ideas le llegaron por diversos caminos: gentes que viajaban al extranjero o tenían que exiliarse, entrando así en contacto directo con autores y obras fundamentales; noticias que se filtraban en revistas, en libros, sobre lo que se pensaba fuera. Y por supuesto las traducciones al castellano.<sup>332</sup>

Sin embargo, España adoptó una actitud pasiva frente a los cambios, simplemente –como indica Navas Ruiz– aceptó:

Hay que constatar que España, si se exceptúa quizá la contribución especial de Goya (1746-1828), no ayudó en nada a la transformación en curso. Se limitó a aceptarla con más o menos entusiasmo.<sup>333</sup>

### Comienzos en la literatura y época de cambios, de búsqueda de nuevas fórmulas:

Carolina escribe lo fundamental de su producción poética durante la década de los cuarenta, cuando la literatura española en todos los géneros atraviesa un momento de liquidación y búsqueda de nuevas orientaciones.<sup>334</sup>

El romántico no se opone a nada y tiene un programa solitario e ideal. El problema viene “al ser cosa original nacía con escándalo” (pág. 342). Ramón encontraría diferencias que caracterizan al Romanticismo español del francés:

---

<sup>331</sup> Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 18.

<sup>332</sup> Ídem., pág. 19.

<sup>333</sup> Ídem., págs. 13-14.

<sup>334</sup> Gregorio Torres Nebrera, “La obra poética de Carolina Coronado”, en Carolina Coronado, *Obra poética*, I, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, pág. 28.

Fue más ocre y más apenado el Romanticismo español, más represivo y más hondo, porque en España el hombre se siente solo entre hombres si quiere salvar toda su elevación sentimental.

El Romanticismo francés de Chateaubriand y de Lamartine fue más solemne, y no dejó de tener aires épicos y paisajes esplendorosos (pág. 343).

Uno de los modelos extranjeros admitidos por Carolina fue el francés Lamartine:

El poema que le dedica se acaba convirtiendo en un elogio al poeta francés (Carolina creyó durante un tiempo que el nombre de Lamartine ocultaba el de una mujer) por haber entendido aquel la capacidad artística de las féminas, tanto tiempo negado, para expresar sus más íntimos sentimientos<sup>335</sup>

La crítica consideró la repercusión que tuvo Lamartine en la poesía de Coronado:

Junto a los probados influjos de otros autores españoles en la poesía coronadiana, hay que rastrear otras posibles huellas del romanticismo foráneo que tuvieron documentada repercusión en España, y por ende en nuestra poetisa. Entre todos es del nombre de Alfonso de Lamartine el que descuella a la hora de valorar su posible repercusión en cierto tono, y hasta en diversos motivos, de la poesía de Carolina Lamartine alcanzó una influencia importante durante la década fundamentalmente romántica.<sup>336</sup>

El objeto como conquista del mundo, exploración de lo visto y vivido; elemento básico para la poesía de Chateaubriand y de Lamartine, pero con diferente visión ya que para Lamartine escribir “es, en suma, partir de la conquista y a la exploración de un mundo”,<sup>337</sup> para Chateaubriand el nerviosismo, el desasosiego hará que su poesía sea diferente:

La difusión verbal recorre todo este universo pero sin la menor brutalidad ni apresuramiento; es algo totalmente distinto de la impaciencia que lleva a Chateaubriand a aislar con un gesto nervioso el objeto de su mirada o de su deseo, y después a atravesarlo, a quemarlo con el ardor mismo que le proyecta ya hacia otro objeto diferente, el cual a su vez pronto es consumido, abolido y superado por otro.<sup>338</sup>

---

<sup>335</sup> Ídem., pág. 82.

<sup>336</sup> Ídem., pág. 48.

Lamartine “imagina la poesía como una corriente en calma, de carácter casi erótico, con la doble función de liberar el yo y de ocupar frente a este yo todo el campo de un paisaje, ejerciendo un cierto poder de seducción. Pues el desbordamiento tiene también el carácter de expansión natural”. Véase Jean-Pierre Richard, *El romanticismo en Francia*, Barcelona, Barral, 1975, pág. 176.

<sup>337</sup> Jean-Pierre Richard, *El Romanticismo en Francia*, ob. cit., pág. 176.

<sup>338</sup> Ídem., pág. 176.

En la poesía de Lamartine,

La fantasía poética camina aquí de un sitio a otro, apresa lo más cercano, luego lo menos próximo, más tarde lo que está un poco más lejos, por fin lo que está muy lejano, y todo mediante una especie de capilaridad propia. [...] El objeto en la poesía de Lamartine se nos ofrece adoptando el modo evasivo de la generalidad; es género o concepto antes que existencia; además poco a poco se le adhieren las abstracciones y las analogías propias del lenguaje que lo nombra, lenguaje acompasado, clásico convencionalmente retórico, regularmente aliterativo.<sup>339</sup>

Ambos poetas del romanticismo francés difieren en su perspectiva:

Lamartine no es un Chateaubriand que guste de trepar sobre las rocas y sobre los árboles para provocar desde allí orgullosamente al vacío de los espacios. Sus exigencias son distintas: se encaminan, más bien, como indica el mismo título de una de sus colecciones de poemas, hacia la práctica de un *recogimiento*; es decir, separación de todo lo *otro* (cosas, hombres, instituciones, historia) en primer lugar; y luego, en una especie de reverberación celosa, el redescubrimiento casi táctil de sí por sí.<sup>340</sup>

Para Ramón, no hay en España una influencia directa:

No se busque en el Romanticismo español una influencia directa de nadie. Fue el aprovechamiento de un amor de libertad a la que siempre están dispuestos los espíritus españoles. Sería injusto –más bien parricida– el considerar a una literatura tan original como la española dependiendo de otras que son su posteridad (pág.343).<sup>341</sup>

Gómez de la Serna no dudaría en comparar lo romántico con lo clásico:

Se ha dicho que lo clásico es lo ordenado y lo romántico lo irregular, confundiendo irregularidad con inquietud, silueta en movimiento con silueta mal trazada, confundiendo con otro frenesí el natural arrebatado de echar los brazos a otro tiempo (pág. 347).

---

<sup>339</sup> Ídem., pág. 177.

<sup>340</sup> Jean-Pierre Richard, *El Romanticismo en Francia*, ob. cit., pág. 177.

<sup>341</sup> Sin embargo, no es la opinión de algunos críticos ya que piensan que la poesía de Carolina Coronado estuvo influida por poetas clásicos: “En la confección de su particular mundo poético Carolina debió tener en cuenta diversas presencias y lecturas. Ella solicitaba orientación al respecto a su mentor Hartzenbusch. Huellas poéticas de los dos siglos anteriores, además del suyo propio, son detectables en la concepción del mundo poético de Coronado.

Una influencia clásica, pues, que coadyuva a ese eclecticismo estético, proclive a un cierto clasicismo. [...] Clasicismo que proviene también, como en casi todos los románticos tocados de su influencia –incluido Bécquer–, de magisterio ejercido por ciertas figuras del neoclasicismo dieciochesco, a los que tampoco Carolina negó respetuoso recuerdo”. Véase, Gregorio Torres Nebrera, “La obra poética de Carolina Coronado”, ob. cit., págs., 46-47.

Juan Eduardo Cirlot explicará la expansión geográfica del romanticismo:

La penetración de los ideales y de las formas románticas fue verificándose en toda Europa hasta Rusia, los países nórdicos, España y Portugal. En Francia había de adquirir rápida y profunda expansión, gracias al interés y la devoción de Madame de Staël (1766-1817), divulgadora de las obras de Círculo Romántico de Jena, a la obra de Chateaubriand, dirigida a la exaltación del cristianismo y de sus valores humanos y divinos, a la de Lamartine (1792-1869) y, sobre todo, a la de Víctor Hugo.<sup>342</sup>

A este movimiento nos acercará Jesús Miranda de Larra:

Sentimiento frente a razón. En Inglaterra apareció el movimiento o, al menos, los primeros síntomas de lo que posteriormente sería denominado Romanticismo. Fue un movimiento principalmente literario, pero que también afectó a la música y a las artes visuales. [...] Se trató de anteponer el sentimiento al racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo. Rompió con las reglas establecidas por la Ilustración, estableciendo una nueva manera de estar en el mundo desde la perspectiva del individuo. El Romanticismo favoreció la conciencia del Yo, dando preponderancia al Genio creador. [...] La creatividad y la originalidad, frente a la norma tradicional, fueron primadas, y el liberalismo se impuso al despotismo. El Antiguo Régimen murió.<sup>343</sup>

Para Cirlot el romanticismo, en el siglo XIX, no fue cuestión de ideas, más bien, de conductas:

El romanticismo es el estilo creacional del siglo XIX, si bien sus antecedentes y sus consecuencias rebasan este marco cronológico. Aun cuando se haya querido definir a la tendencia romántica como un ideario, en realidad no es posible una amplia generalización sino respecto a la conducta, es decir, a la manera de producirse que durante esa época tuvieron los hechos culturales, literarios y artísticos.<sup>344</sup>

Lo nuevo y lo desconocido comienza a tener cierta importancia:

El proceso de ascensión hacia lo nuevo y hacia lo desconocido empieza en el último tercio del siglo XVIII. A partir de ese momento, un torrente de renovación desciende desde Alemania hasta el Mediterráneo, como respuesta a las emisiones culturales que éste había proyectado hacia el norte.<sup>345</sup>

---

<sup>342</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, Barcelona, Siruela, 2006, pág. 577.

<sup>343</sup> Jesús Miranda de Larra. *Larra. Biografía de un hombre desesperado*, Madrid, Aguilar, 2009, pag. 145.

<sup>344</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, ob. cit., pág. 571.

Cirlot afirma: "Si se comparan obras románticas de diferentes países, periodos, intenciones y aun artes, se observará que es difícil atribuir al romanticismo una unidad intencional o significativa". Ídem., pág. 372.



No debe mezclarse el Romanticismo con política ni con las clases sociales porque es un valor “en plena vigencia y permanencia en la vida” (pág. 346). Sin embargo, el sueño romántico coincidirá en todos ellos:

con la pesadilla de una España desganaada entre los partidarios de la libertad, que se identificaron con lo joven, y los partidarios de la opresión, identificados con lo viejo. El mismo año que Larra publica su estremecedor artículo Día de difuntos de 1836 con la no menos estremecedora frase “aquí yace media España; murió la otra media”, expresión extrema del enfrentamiento, recomendaba la lectura del folleto que Espronceda había publicado en febrero sobre el Ministerio Mendizábal.<sup>346</sup>

Movimiento sin reglas; el ser o no ser romántico depende, para Ramón, de la personalidad de cada uno:

El hombre se despierta romántico y se acuesta romántico, pues lo que desentumece su actitud es que el Romanticismo proviene del contraste de la vida con la inevitable muerte, y de allí sale su principal actualidad. [...] El romántico, próximo a las fuentes de la vida, sabe que fue creado como ser original.(pág. 347).<sup>347</sup>

Se defenderá la libertad:

El Romanticismo es precisamente eso: defender la pura intimidad de las distracciones del mundo exterior, de las coacciones de los que quieren especular con la suma de las unidades componiendo cifras para la explotación política. [...] El artista romántico sabe que el arte no tiene más reglas que las que elige la inspiración superable. (pág. 347).

No olvidemos que con el romanticismo se abrieron las puertas de España a otros países. Ricardo Navas Ruiz<sup>348</sup> destacará la importancia que tuvo para dar a conocer lo

<sup>345</sup> Ídem., pág. 574.

<sup>346</sup> Roberto Mansberg, “La joven Europa y la España joven: Romanticismo y Fin de Siglo”, en Gabriel Oliver (y otros), *Romanticismo y Fin de Siglo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992, pág. 257.

<sup>347</sup> En los románticos, el futuro aparece de distintas formas: “En ellos el futuro aparece con claridad impresionante. Hay dos modos de hacer arte con respecto al tiempo. Uno de ellos, el más frecuente, es el de escribir, pintar, o pensar “sobre” algo o “de” eso que obsesiona o impone admiración. Otro modo, mucho más valiente, consiste en prescindir de las columnas de este vasto templo del pasado y escribir “hacia” lo que se ha definido todavía, ni con presentimiento”. Véase, Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, ob. cit., págs. 573-574.

<sup>348</sup> Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, ob. cit, pág. 24.

español en Estados Unidos. Si bien, en sentido inverso no fue tan provechosa; resulta curioso ver cómo los extranjeros consideraban a España un país típicamente romántico:

Los románticos de Inglaterra, de Alemania, de Francia, de Estados Unidos la vieron así. Y gracias a esta visión hicieron de España una de las fuentes esenciales de su inspiración. Miraron hacia su cultura y su historia pasadas y las convirtieron en modelo que se podía admirar y aun imitar. [...] Pero no fue sólo el pasado lo que les atraía. Les admiró también la pervivencia de un espíritu heroico, tal y como se manifestó en la guerra contra Napoleón. Les admiró la existencia de un ayer en ruinas que aún se reflejaba en espléndidas catedrales y semiderruidos castillos. [...] Nunca dejó Francia de interesarse por la cultura española, aunque aparentase despreciarla.<sup>349</sup>

Ramón admirará a los “auténticos románticos”:

Los nuevos poetas, los nuevos definidores de la vida, los reconstructores del ritmo roto, van a ser románticos, y de cómo lo sean de la elocuencia y decisión que desplieguen, dependerán la fuerza de la paz, la cicatrización de los corazones, la anchura feliz del futuro ciclo (pág. 349).

Comenzará la biografía con la contextualización para justificar la importancia y el significado del Romanticismo en nuestra cultura. Continuará con una “galería de retratos” de los cuatro poetas románticos españoles que son imprescindibles para entender el Romanticismo en el contexto literario: Cadalso, Larra, Espronceda y, en cuarto lugar, su tía Carolina Coronado.

El primer romántico de España, “Cadalso el desenterrador”, porque fue el precursor:

Fue Cadalso uno de aquellos que hicieron eficaz el sueño quijotesco de la unión de las armas y las letras, y estando de capitán en Zaragoza sintió el aliento de la poesía (pág. 351).

Conocemos su vida ejemplificada con versos y epitafios. Mezcla y entremezcla vida con epigramas, epitafios y versos. Lo llama “saltatumbas” suficiente para que quede inaugurado el Romanticismo en España. Pero no sólo cuenta historias truculentas con amor y muerte porque **Cadalso** también quiere criticar a la sociedad de su tiempo.

En *Cartas marruecas*, quiere dirigirse de manera sencilla al público; elegiría la epístola porque era el género de moda y el que consideró más adecuado para expresar

---

<sup>349</sup> Ídem., págs. 25-26.

sus ideas y sentimientos.<sup>350</sup> Esta idea de criticar a la sociedad es la que le sirve de enlace a Edith Helman para situar a Cadalso junto a Goya y, en especial, con el significado de la palabra “capricho” y de “monstruo”:

Cadalso emplea “capricho” en una serie de formas, en plural, en su significado más simple y común, como en *caprichos de la moda o caprichos de la suerte*, pero también, en singular, en el sentido de libre imaginación del artista o de noción extravagante concebida por la imaginación libre. Se ha sugerido que su empleo de la palabra en este doble sentido en la Carta XIII podría haber dado a Goya el título para su colección de grabados, pues el escritor y el artista usan *capricho* con el mismo doble sentido y refiriéndose a un tipo de sentido idéntico.<sup>351</sup>

El término “monstruo” se utilizaba en lenguaje coloquial con un sentido humorístico. En las obras teatrales, en las fiestas populares y en los carnavales era normal que apareciesen monstruos o criaturas fantásticas. No se sabe si es de esta tradición popular o de la *Ars poética* de Horacio de donde Cadalso y Goya tomaron conscientemente el término.<sup>352</sup> Recuerda Edith Helman que son los primeros versos con especial interés desde el séptimo de la *Epístola a los Pisones*, de Horacio donde posiblemente escogieran pasajes para inspirarse tanto Goya para los *Caprichos* como Cadalso para sus textos.<sup>353</sup> Se vuelve tétrico y escribe *Noches lúgubres* con mucho de autobiografía:

Vive de un solo recuerdo y cree estar en catafalco con gualdrapas negras bajo el lustre de la luna y cobijado a la sombra del baldaquín del sauce.

El molde impasible de lo clásico va a entrar en el molde pasible de lo romántico (pág. 355).

Conocer el movimiento pictórico en general y, en particular, la pintura de Goya resulta imprescindible para conocer el movimiento romántico:

La pintura de Goya (1746-1828) brilla como una oscura luminaria, llena de conmociones crepusculares, pero también de brutal alegría popular, de impulsos de liberación, de crítica contra todo estilo dogmático de opresiones académicas o idealistas. [...] En España, el romanticismo es

---

<sup>350</sup> Edith Helman, *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970, pág. 125.

<sup>351</sup> Ídem., pág. 129.

<sup>352</sup> Ídem., págs. 130-131.

<sup>353</sup> Ídem., págs. 132-133.

cumplido pictóricamente por la descendencia espiritual de Goya, entre la cual destaca por sus hondos valores, más técnicos, o sea puramente pictóricos que creacionales, Eugenio Lucas (1817-1870). Tienen interés, aún dentro de lo estrictamente temático y descriptivo, la pintura de Leonardo Alenza (1807-1845) y la de Valeriano Bécquer (1834-1870), quien extrae del romanticismo el abstracto sentimental prescindiendo de toda grandiosidad y de todo contacto con el mundo de las ideas, para hacer de él una obra que, en el presente, sigue obscureciendo, por sus puras cualidades de concreción y verdadero aliento poético, todos los intentos de proseguir por ese camino.<sup>354</sup>

Cadalso acudía a la tertulia de la fonda de San Sebastián; también lo hizo Goya, si bien, no influyó en sus pinturas:

En la tertulia de la fonda de San Sebastián, en la plaza del Ángel, se reúnen, alrededor de don Leandro Fernández de Moratín, Montiano, Luján, Clavijo, Cadalso, Ayala, Iriarte, Signorell, etc. Allí recala Goya; no es esa la influencia literaria que en él hace efecto. [...] La reunión de la fonda de San Sebastián, aun plafonada de sesudez, daba la inquietud de la fermentación. Era aquel cuarto, que habían alquilado los literatos más estimables, amueblado de mesas, escribanías, sillas-mesas y chimeneas, la academia privada de la época, y su lema era que no se podía hablar más que de teatros, toros, amores y versos.

Allí se leyeron los libros que el extranjero enviaba, libros de Boileau, Fragoni, Filicaján, Chiarbrer, Petrarca y nuevas traducciones más claras del Tasso y Ariosto; Cadalso leyó sus *Cartas marruecas*. [...] Aquellos hombres reían a sus solas, y debía de ser de una explosión sentimental, en medio del ahogado ambiente español.<sup>355</sup>

Para Ramón, Cadalso sería el inaugurador del movimiento, porque “dejó desenterrada la poesía desgarradora más a la medida de lo humano frente al clasicismo que yergue estatuas y el realismo que entierra lo que toca” (pág. 358). El primer rasgo destacable en su personalidad fue el de haber desenterrado a su amada:

Nadie podía suponer lo que fraguaba, hasta que una noche algún amigo –y algún enemigo– vieron una silueta sospechosa por entre el blanco de las tumbas y distinguieron que era él, Cadalso, que cavaba en el huerto de la muerte, pues quería tocar fuese lo que fuese, carroña o espectro, a la que fue su amor, la inolvidable (pág. 355).

Después, como era predecible, llegaron otros poetas que querían hacer lo mismo, pero ya no tendrían tanta importancia como Cadalso por ser el primero e inaugurador de

---

<sup>354</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, ob. cit., págs. 580-581.

<sup>355</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Goya. O.C., XVIII*, ob. cit., págs. 81-82.

esta práctica que se hizo común en textos románticos y que la tía de Ramón también lo puso en práctica.

El segundo romántico, *Fígaro*:

El bautizo de sangre del Romanticismo lo celebra *Fígaro*. [...] El bautismo del Romanticismo español se va a celebrar con profundo derrame de sangre en su cerebro principal (págs. 358-359).

Indirectamente, la relación con Larra se inicia en sus años escolares. Escribe en *Automoribundia*.<sup>356</sup>

Siente Ramón una especial admiración por *Fígaro* y a lo largo de su vida le realizó varios homenajes, llegándolo a considerar uno más de la tertulia de Pombo.<sup>357</sup> Son textos en los que aprovecha para escribir de Larra ya que para Ramón “Fígaro fue el primer compañero comprensivo de todos los que escribimos” (pág. 361). Compañero comprensivo porque “sintió antes que nadie la desilusión de la época de escepticismo que se inició en su tiempo” (pág. 362).<sup>358</sup> Comparará la tertulia de Pombo con las que pudieron asistir los románticos:

La tertulia de artistas y literatos de la Cripta de Pombo fue, entre las muchas habidas en Madrid a través de siglo y medio, la más brillante sucesora de aquella otra, sugestiva y lejana, del Parnasillo, cuando Fernando VII gustaba paletó y Larra, Espronceda, Zorrilla, Esquivel y demás *vedettes* de la época formaban el *elenco* intelectual del Romanticismo.<sup>359</sup>

---

<sup>356</sup> Escribe: “El nuevo colegio de segunda enseñanza fue el regentado por los padres escolapios, y que daba a tres calles, entrando nosotros por la puerta de la calle de la Farmacia, viejo edificio en el que estudió Fígaro y al que Goya visitó con constancia, con un alma en paz para la que se vacía todo Madrid como haciendo el mayor hueco para eso”. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 175.

<sup>357</sup> “La fuerte realidad que se aprieta dentro de Pombo se moldea según Larra también. *Fígaro* viene aquí. [...] Fígaro que comprendió Madrid, el Madrid que no ven los que van por sus calles, que son los que le adoquinan y le concrecionan como la argamasa y la cantería entra en Pombo y se salaza en su carácter”. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Madrid, Visor Libros, 1999, pág. 53.

<sup>358</sup> La admiración de Ramón por Larra fue profesada anteriormente por la Generación del 98: “En 1901, La Generación de 1898 le rindió el primer homenaje nacional ante su tumba por encontrar simbolizadas en él las mismas inquietudes y preocupaciones. [...] En 1902, todo el país le honró con ocasión del traslado de sus restos al panteón de Hombres Ilustres. En 1909, un grupo de artistas, que se reunían en el Café Fornos bajo la tutela de Ramón Gómez de la Serna, conmemoró el centenario de su nacimiento llamativamente, con un banquete en que se reservó un cubierto para el gran escritor muerto”. Véase Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, ob. cit., págs. 248-249.

<sup>359</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Salvador Bertolozzi”, *Otros retratos. O.C., XVII*, ob. cit., pág. 1002.

Larra había nacido en 1809 pero no fue hasta aproximadamente 1826 cuando se trasladó a Madrid. Por aquellos años:

Madrid era una ciudad de oficios y pequeño comercio en la que el Salón del Prado y la Puerta del Sol eran los espacios de relación preferidos. [...] La inauguración del Museo del Prado, que tuvo lugar en 1819, y la creación del Ateneo, en 1820, fueron los únicos hechos importantes del momento, aunque ese primer Ateneo tuvo una vida efímera, pues sólo mantuvo la actividad durante el trienio liberal. Afortunadamente, en 1835 se recrearía la “docta casa”.<sup>360</sup>

Con 18 años desempeñaba diversos trabajos de escribiente para lograr la independencia familiar; momento clave en su vida:

Con estos trabajos adquirió una clara visión del panorama político y social del país, lo que le sería de enorme utilidad para definir, con nitidez, su pensamiento y su posicionamiento, no tanto político como existencial, en defensa de la libertad y la prosperidad de su patria. Comenzó a conocer la vida de Madrid y de sus gentes. Se asomó ávidamente al mentidero de las gradas de San Felipe, en la Puerta del Sol, y a la tertulia de la Fonda de San Sebastián, en la plaza del Ángel, y se sintió atraído por el debate sobre la política y las costumbres. Conoció a poetas, artistas y a dos distinguidos personajes. [...] Entró el joven Larra con fuerza en la vida de las tertulias, que se celebraban diariamente bajo el patrocinio y la influencia de algún aristócrata, diplomático, clérigo o familia de la alta sociedad.<sup>361</sup>

Para Larra, como le sucediera a Ramón, las tertulias “fueron de gran importancia. Participó en todas ellas para ver y ser visto, para aprender e introducirse en la sociedad exclusiva y limitada de Madrid”.<sup>362</sup> La asistencia a tertulias le abrió un mundo nuevo. Conoció y entabló amistad con escritores y políticos:

Conoció y entabló amistad Larra en las tertulias de Madrid con Espronceda, Ventura de la Vega, Mesonero Romanos, Bretón de los Herreros, Juan Bautista Alonso y otros jóvenes literatos. [...] Sus comentarios en los debates de las tertulias y reuniones a las que asistía fueron siempre agudos e inteligentes, aunque no exentos de mordacidad e ironía. [...] Quería ser escuchado y ser parte del Madrid culto e inteligente del momento, pero con 18 años también necesitaba una válvula de escape a tan intensa actividad. Con Espronceda y Ventura de la Vega, que siempre fueron amigos, y otros jóvenes tertulianos formaron la Partida del Trueno para divertirse como muchachos ansiosos de vida y de aventuras.<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> Jesús Miranda de Larra, *Larra. Biografía de un hombre desesperado*, Madrid, Aguilar, 2009, pág. 48.

<sup>361</sup> Ídem., pág. 51.

<sup>362</sup> Ídem., pág. 52.

<sup>363</sup> Ídem., págs. 54-55.

Días cruciales para entender lo que sería su vida literaria: “Frecuentó el Parnasillo (1831), donde hizo amistad con otros jóvenes: Bretón, Ventura de la Vega, Mesonero Romanos. Formó la temida Partida del Trueno”.<sup>364</sup>

Sus artículos los recogió en libro; los dividió por temas con el título *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Aunque, la palabra “costumbre” no tiene el significado que podemos pensar en un primer momento:

Larra es el único español para quien la palabra costumbre no significa una incitación al tipismo o a la sátira fácil, sino un medio para efectuar consideraciones sociales y filosóficas, extraer conclusiones sobre el carácter de un pueblo o meditar sobre la vida en general. Es por tanto, moralista, a quien se puede enlazar con la tradición clásica francesa; pero que tiene también precedentes muy estimables en ensayistas españoles como Feijóo, Cadalso y Jovellanos.<sup>365</sup>

Interesante el artículo “Las calaveras” (2 y 5 junio 1835) que de una u otra manera se encuentra muy próximo de lo que hicieran Goya o Espronceda:

“Las calaveras” (2 y 5 junio 1835) constituye un espléndido análisis del gamberro decimonónico en todas sus formas: calaveras inocentes que quizá veía a través de sus propias experiencias en la Partida del Trueno, curas mujeriegos, chulos y matones, mujeres atrevidas. Es curioso notar que existe una especie de anticipo brevísimo del cuadro mucho más amplio pintado por Espronceda en *El diablo mundo*, una inmersión en un mundo bajo y cruel al que pocas veces Larra quiso asomarse.<sup>366</sup>

Escribió poesía, teatro, crítica teatral, artículos periodísticos, novela histórica..., pero su ingenio lo agudizó en los artículos, en particular, en los de costumbres:

Continuó Larra escribiendo sobre teatro, costumbres, literatura y, también, sobre política. [...] Así comenzó el año 1834, con un artículo de costumbres lleno de ironía. Fue un año muy importante para Larra.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, ed. cit., pág. 253. En este mismo texto se informa que por una sugerencia del empresario Juan Grimaldi, “según ha contado Larra en *Mi nombre y su propósito* (15 de enero 1933), debe la adopción de “Fígaro” con el que reconocía más o menos conscientemente a Beaumarchais, como antecedente espiritual”. Ídem., pág. 253.

<sup>365</sup> Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, ob. cit., pág. 260. Como sucediera con Goya en el ámbito de la pintura, Larra con la escritura crea: “De los cuadros de costumbres, de Larra surgen dos cosas diversas, aunque íntimamente interconectadas: por un lado, una pintura animada, viva, de tipos y usos de la época; por otro, una visión pesimista, desgarrada, amarga de la vida, del país, de la sociedad. Ídem., pág. 262.

<sup>366</sup> Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, ob. cit., pág. 268.

<sup>367</sup> Jesús Miranda de Larra, *Larra. Biografía de un hombre desesperado*, ob. cit., pág. 127.

No hay que olvidarse de la precisión con la que elegía las palabras adecuadas en cada momento:

Larra poseía una aguda conciencia lingüística y un sentido de la corrección poco común. [...] No es de extrañar que escritor tan consciente concede a la palabra un lugar único y haga un uso magistral de las figuras. [...] Gracias a ello fue capaz de plasmar su visión del mundo y de España en una serie de imágenes acertadas, rotundas, que han pasado definitivamente al acervo común de la tradición cultural del país.<sup>368</sup>

Utilizaría la parodia para denunciar la sociedad de su tiempo:

La parodia de Larra tiene siempre enfrente el mundo real, no un mundo literario. Mediante ella ha podido destacar toda la falsedad, la hinchazón, la ridiculez, la deformidad, la vacuidad del contexto español como en una distorsionada caricatura que anticipa los esperpentos de Valle-Inclán.<sup>369</sup>

En la revista *Prometeo*, Ramón había escrito sobre el banquete celebrado en honor a Larra, identificándose plenamente con él.<sup>370</sup> Celebrado en 1909; sabemos por este texto los asistentes y las opiniones de algunos de ellos. Se encuentran entre los asistentes: Colombine, Mariano José, Ricardo Baroja, Felipe Trigo, Ruiz-Contreras, Antonio de Hoyos, Javier Bueno, Francés, Canitrot, Antonio Guerra y unos sesenta más que por no participar activamente en los discursos y comentarios, Ramón, sólo los menciona genéricamente.

En este banquete, ya siente cierta admiración por Colombine a quien le dedicará unas líneas.<sup>371</sup> Leerá textos sobre el suicidio que él, dedicará a Larra y al significado en su obra:

---

<sup>368</sup> Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, ob. cit., pág. 259.

<sup>369</sup> Ídem., pág. 260.

<sup>370</sup> “Larra no significa en arte y en el pasado la senaduría vitalicia. Es por primera de la vez en la historia el primero de nosotros, escépticos y burlones, que se hace antiguos y sufre su cementerio. Dado su humorismo de por vida, sería incongruente evocarle entre suspiros. Se burlaría sarcásticamente ¿Para eso enseñó él irrespetuosidad?

“Además no sabemos”, como dice uno de los organizadores, “que distancia hay entre él y nosotros, ni cuál es la diferencia. Yo no sé diferenciarlo de mí mismo. Se emborrachará conmigo”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Prometeo I. Escritos de juventud*, en *O.C., I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 281.

<sup>371</sup> “Estaba Colombine, la *fermosa* mujer y la garrida intelectual. Su gallardía espiritual, tanto más heroica al ser propio de una mujer, y de una mujer española, la consintió venir de Toledo para asistir al homenaje y brindar como todos en la copa de Fígaro”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Prometeo I, Escritos de juventud*, en *O.C., I*, ed. cit., págs. 282-283.



Pero frente a toda su obra escrita, su suicidio representa una nueva fase, más llena de lucidez que la otra. Su filosofía hace sus conclusiones supremas y videntes en esas últimas horas. Porque es innegable que el suicidio tuvo un equivalente filosófico de una rectitud y una sapiencia extraordinarias. De aquí que debe dividirse su obra en la de antes del suicidio y en la de dentro del suicidio, que no fue una cosa momentánea, orillada toda en derredor por un segundo, sino que fue una cosa reflexiva de más diámetro según los adelantos difusos que Larra hizo del suceso, días antes al decisivo en unos conversaciones que sostuvo con Desmolins.<sup>372</sup>

#### Suicidios que llamó “románticos”:

Después de esos suicidios románticos que acaban con los nombres ilustres de Nerval y Fígaro, vienen los numerosos suicidios, hijos de un descontento mezquino que no merece el suicidio, pues debe ser perfecta la estatua del descontento y de la serenidad de morir, en grupo indisoluble, para llevar a cabo el suicidio.<sup>373</sup>

#### Incomprendido, se sintió sin fuerzas para encauzar su vida:

Mariano José de Larra resume en su breve e intensa vida las actitudes y contradicciones del romanticismo. Insatisfecho y rebelde, se opuso a casi todos los usos vigentes de la época; cultor del yo, se virtió entero en su obra y adoró la fama; desesperado y trágico se suicidó. [...] En su tiempo, aunque se le admiraba y, sobre todo, se le temía, no fue comprendido: se vio en él, al menos a través del testimonio público, un escritor festivo que hacía reír con su punzante sátira.<sup>374</sup>

Mesonero Romanos vivió la muerte de dos amigos, Espronceda y Larra, éste último lo visitó el día de su suicidio:

Mariano José de Larra, Fígaro, va a verle –según contará después Mesonero en sus memorias– el mismo día de Carnaval en que se mata, y le habla de sus proyectos, llegando a proponerle la colaboración en el Quevedo teatral, que es la última preocupación de Fígaro. Pero esta vez falla la *bonhomía* de Mesoneros, pues después de esa visita Fígaro consuma su suicidio. ¡Pero es que la hora en que le ve y la hora en que dispara su pistola

---

Escribe unas reflexiones de Ramón acerca de la “cena” en las que incluye a Fígaro: “Fígaro, que fue un gran contradictor de España, no llegó a comprender la rotundidad antifrancesa de la cena española y tomó por llaneza excesiva del castellano viejo esa gran hora de la fraternidad sin tapujos, generosa, capaz de todo en el desprendimiento y en la confesión”. Véase, Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 744.

<sup>372</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Prometeo, I, O.C., I*, ob. cit., pág. 291.

<sup>373</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El suicida Gerardo de Nerval*, en *O.C., XVI*, ob. cit., pág. 241.

<sup>374</sup> Ricardo Ruiz Navas, *El Romanticismo español*, ob. cit., pág. 248.

pasa el amor con su negativa y su desesperación por el escenario del espejo del admirado Larra!<sup>375</sup>

Al escribir de la muerte de Fígaro, Ramón creará un símil:

Fígaro recibe la visita de una máscara el martes de Carnaval, y la máscara, que es su adorada Dolores Armijo, va a despedirse de él para siempre, y entonces Fígaro, no pudiendo sobrevivir a esa despedida, se pega un tiro en la sien (pág. 341).

A Larra le falló su sentimentalismo, su personalidad demasiado perfeccionista en una sociedad poco sensible con los hombres de buena voluntad:

En lo más íntimo era quizá débil demasiado idealista para ello, desgarrado entre su racionalismo certero y su temperamento romántico. Larra es el caso del hombre inteligente, bien dotado, al que de alguna manera por oscuras razones le falla la voluntad (pág. 253).

La muerte de Fígaro le sirve de excusa para teorizar acerca del suicidio:

¡Ah! Pero hay muchas gentes sin imaginación para comprender ciertos actos de pura heroicidad.

Aquí, después de matarse Fígaro, no supo verse la importancia de su suicidio, la crispación tranquila que hubo en él.

¡Que falta de comprensión del suicidio! Es el único acto envidiable y que no pueden sobrepasar más que los que lo sobrepasan [...] ¡Creer que no es feliz la solución del suicida, aunque pueda existir también la felicidad del que cree que para ser feliz basta resignarse a no serlo!<sup>376</sup>

El suicidio de Larra “es un rasgo de humorismo mudo”.<sup>377</sup> No extraña que Larra escribiera del día de difuntos:

Quedó zumbando después de Goya un sentido desdeñoso, sonreidor y acerbo, que Fígaro recoge admirablemente y que culmina, precisamente, en su artículo sobre el día de difuntos en Madrid, repasándolo todo, desde palacio a la cárcel, y leyendo en todos sitios los más sardónicos “aquí yace”.<sup>378</sup>

---

<sup>375</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Mesonero Romanos*, “*Escenas matritenses*”, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 1022.

<sup>376</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El suicidio de Gerardo de Nerval*, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 242.

<sup>377</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo” en *Ismos. O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 482.

<sup>378</sup> Ídem., pág. 488.

Sabemos por *Automoribundia* que, en torno a 1915, reflexionó de Fígaro y de su propia existencia:

Me acuerdo.

Madrid tenía frío y no tenía ideal. Oía yo que decía: “Está loco”. Los intelectuales eran golfos cuarteros. Vivíamos como sobre los bancos de la Cuesta de la Vega, que es donde entonces, y aun ahora, está el verdadero margen de Madrid.

Algo extraño y absurdo debía resultar. Durante mucho tiempo me han estado preguntando los que me conocieron entonces: “¿Y su melena?”, cuando es el caso que yo no usé entonces melena.

Por algo se suicidó Fígaro. No veía fin a la polémica literaria y consideró que solo podía ser capaz el lector de leer sus pocos artículos. Calculó bien.<sup>379</sup>

En la biografía que escribe de Goya, Gómez de la Serna habla de don Ramón de la Cruz, tertuliano de la tertulia de la Fonda de San Sebastián: “estaba allí de prestado, sintiéndose incómodo bajo la peluca de su seudónimo”<sup>380</sup>. Repasaré el catálogo de este escritor de la época en donde encuentra gran similitud con Goya y Larra:

Repasado el catálogo de esas 542 obras de don Ramón de la Cruz, se encuentra como el índice del primer periodista movido y ágil de la historia periodística, y se ve cómo Mariano José de Larra, nuestro Fígaro, encuentra la lección de sus ironizados artículos de costumbres en ese recuento de títulos, aunque él les añade una actitud crítica que no tuvo don Ramón, que se mezcló más al baile, como el propio don Francisco.<sup>381</sup>

#### Estrecha vinculación Goya-Fígaro:

Goya, sin recalcar el hecho, puesto que es el primer genio típico del género, con breves frases, con títulos impacientes, con palabras suspensivas, llega a señalar el camino.

Fígaro, después, solo tiene que repasar las fiestas de su época estos recuerdos humorísticos que Goya imprimió en el tórculo, para ver el camino del humorismo español, el nuevo género de contraste menos épico que los anteriores y más humano, más periodístico, más para vivir en rapidez moderna.

Por primera vez, en Goya el sarcástico hiera, y para depurar su crimen, se hiera él también y sonrío herido.<sup>382</sup>

<sup>379</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 370.

<sup>380</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Goya. O.C., XVIII*, ob. cit., pág. 77.

<sup>381</sup> Ídem., pág. 79.

<sup>382</sup> Ídem., pág. 120.

Hoy en día, sigue vigente esta idea:

Larra insufla vida y emoción en cualquier lector de ahora mismo y es el resucitador documental de un tiempo pintoresco y trágico, con la fuerza de un Goya de la palabra. Una palabra que graba al aguafuerte cada visión, cada emoción y sentimiento, superados y elevados efectivamente de categoría por obra de un artista. El secreto está aquí. Es el gran artista el que acredita al pensador y satírico, la belleza de la forma, su extrema depuración estética.<sup>383</sup>

Recordándole, y recordando el centenario se siente más identificado a su vida:

Más allá del día de su centenario resulta que estamos en parecido páramo de desolación, y si no nos hemos suicidado es porque no nos ha fallado la mujer como a él y porque hemos encontrado un suelo pacífico en que hay una claridad propicia al espíritu. [...] Fígaro llega en esa angustia del alma hasta el 13 de febrero de 1837, en el siglo pasado, que, por cierto, se pareció tanto en su año 37 a este otro año 37 del siglo XX como ni la sagacidad del mismo Fígaro lo hubiera podido sospechar.(pág. 359).

Cuando Ramón lee *La España negra* –escrito por su amigo Gutiérrez Solana– recuerda que, en la posdata del epílogo, había unas palabras para el cuadro del Pombo; en uno de los fragmentos se rememoraba a Larra:

A su lado Bacarisse, Coll, Bartolozzi, Borrás, Bergamín, Abril, y encima, el prodigioso espejo de Pombo, este espejo cinematográfico cuya luna patinada cambia constantemente de expresión: unas veces nos sugiere ideas antiguas, nos transporta a la época de Larra; los viejos con grandes levitones y las enormes chisteras, los fracs, las corbatas de muchas vueltas y los chalecos remeados, de los que cruzan las pesadas y largas cadenas de oro.<sup>384</sup>

También lo vinculará con Silverio Lanza:

Silverio Lanza después de interrumpida la sinceridad trágica, la experiencia imperiosa del crítico literario de la patria y en medio del adocenamiento y del carácter mortecino de todos, fue el verdadero sucesor de Larra, y como a veces solo era pintor, fue el verdadero sucesor de Goya ¿Debo citar antes a Quevedo anteponiéndose a los recios eslabones de Goya y Larra? Sí, también como antecesor de Silverio Lanza y antecesor de los otros. [...] El mismo Larra, que ha sido la cita perpetua de las juventudes, si se mira bien se ve que ha sido solo un hacedor de artículos sobre los que se destacaba

<sup>383</sup> Francisco Nieva, “La fuerza de un Goya de la palabra”, *Mercurio*, 111, mayo 2009, pág. 15.

Comparará al Larra más artístico y literato con el Goya más crítico: “El plano moralmente oscuro estaba interpretado por aquellas brujas en que se transparentaba en Goya –como en Larra se transparentó en goyesco soneto– el odio a las alcahuetas”. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Goya. O. C., XVIII*, ob. cit., pág. 166.

<sup>384</sup> Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez Solana, O.C., XVIII*, ob. cit., pág. 697.

la suposición de una densidad mayor de una vastedad mayor, de cosas más hechas y más enteras, que da a entender con los ojos y debatiéndose en medio de la oposición española.<sup>385</sup>

Reitera su idea, incluso añade la figura de Azorín:

Por su actitud más que por sus declaraciones y a veces también por ellas, resulta que Silverio Lanza en este último momento de querer con un solo golpe de vista total fijar su sitio en el paisaje de España, aparece con Azorín y con Larra, aposentado como en una residencia real.<sup>386</sup>

Azorín, veía a Larra casi como un mito: estrechas relaciones unen la “Generación del 98” y el Romanticismo. Este escritor, en 1913, recogerá una serie de características de esa generación:

La Generación de 1898 ama los viejos pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por el Greco [...]; se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja, con motivo de su novela Camino de Perfección; siente entusiasmo por Larra y en su honor realiza una peregrinación al cementerio en que estaba enterrado, y lee un discurso ante su tumba, y en ella deposita ramos de violetas (...)<sup>387</sup>

En *La voluntad* (1902), reproduce el discurso que pronunció el día de la peregrinación a la tumba de Larra.<sup>388</sup> Tenía Azorín la costumbre de anotar en los libros que leía la visión personal del texto. Escribe en los márgenes notas y expresiones de desprecio o admiración. De todos los analizados por Azorín se destacan los textos de Fíguro:

---

<sup>385</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Silverio Lanza “Páginas escogidas inéditas”*, en *O.C.*, XVI, ob. cit., págs. 904-905.

<sup>386</sup> Ídem., págs. 957-958.

<sup>387</sup> Azorín, “La generación del 98” (1913), en *Clásicos modernos*, Madrid, 1919, págs. 254 y siguientes. Citado en Mercedes Valdivieso, “La herencia de Larra en la pintura de la España negra” en Gabriel Oliver (y otros), *Romanticismo y Fin de Siglo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992, pág. 436.

<sup>388</sup> Para Azorín como para otros artistas como Ricardo Baroja, o Darío de Regoyos, Zuloaga o Gutiérrez Solana, Mercedes Valdivieso escribe unas palabras: “Su acérrima crítica de los “males de España”, [...] bajo el epígrafe “La España Negra”, estaba motivada por el mismo móvil que había conducido a Larra a analizar y denunciar los males que aquejaban a España. [...] La imagen que nos muestra Larra de la sociedad de su época dista de la de esos cuadros de costumbres de una España apacible y llena de tipismos que muchos de sus contemporáneos nos han legado, tanto en la literatura como en la pintura. La pintura de género proliferó durante la época del romanticismo, especialmente en Andalucía [...] toreros y demás personajes del folklore nacional eran los protagonistas de esos pequeños cuadros de costumbres que hacían la delicia de los visitantes extranjeros que venían a España en busca de una imagen romántica”. Ídem., pág. 437.

De ahí sus acotaciones relacionadas con la visión que Fígaro hace de la pereza nacional, de la nula urbanidad española o de la escasa limpieza de establecimientos públicos.<sup>389</sup>

Carmen de Burgos, en 1919, escribió una biografía de Larra; el prólogo fue redactado por Gómez de la Serna. Con respecto de esta publicación dice:

Este va a ser el libro que quede sobre Larra, el que primero descubre lo que verdaderamente inédito quedaba de él y el que reúne todos los antecedentes dispersos de un modo vivo y “simpático”. [...] Carmen ha hecho esto con sencillez, con una idea genial, instintiva y clara de la distribución, corrigiendo hasta a los contemporáneos y amigos de Fígaro, que tantas falsedades dijeron de él. [...] Solo porque era Carmen la autora de este libro no he sentido envidia de él. Es noble y cabal como él solo, y por eso ante la necesidad de epilogramarlo, y ya que no pueda añadir nada a la figura que traza tan bien ella.<sup>390</sup>

Las desavenencias entre escritores han existido siempre, por lo que Larra no fue caso especial:

Toda la historia literaria de España está llena de esas desavenencias entre los escritores y Fígaro, que es nuestro modelo más vivo, estuvo en riña y pelamesa con muchos literatos de su tiempo, sobre todo con Bretón.<sup>391</sup>

Al escribir de un artista se debía tener en cuenta la vida y obra. Biografiado y biografía están estrechamente vinculados:

Con los biografiados suicidas hemos sido suicidas, y de la mujer por la que se suicidó Fígaro, de Dolores Armijo, de la que no ha quedado ni un retrato, tenemos una idea con nariz aguilada, ojos color nicotina y cabellos negros que se convierten en castaños al llegar al moño.

Después de esta sospecha de que las biografías son nuestras propias biografías, llegaríamos a más, a realizar la biografía surrealista, es decir, la biografía sin dato ninguno, la biografía equivocada.<sup>392</sup>

Como a Carolina Coronado, a Larra le fascinaba Lisboa:

---

<sup>389</sup> Enrique Rubio Cremades, “Azorín y las letras románticas españolas: anotaciones e interpretaciones críticas”, *Ínsula*, 556, abril, 1993, pág. 13.

<sup>390</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Epílogo: Carmen de Burgos (Colombine), Fígaro (Revelaciones. “Ella” descubierta. Epistolario inédito)*, en *O.C.*, XVI, ob. cit., págs. 959-960.

<sup>391</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 541.

<sup>392</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo” en *Retratos completos. O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 39.

A Larra le encantaba Lisboa, y él, tan pesimista, aquí se volvía optimista y sonriente al cruzar la frontera lusitana. Larra había viajado por otras partes y, sin embargo, en Portugal sentía mejores florecimientos y algo como una luz más rica, con esa inmenjorable canela que parece ser que tiene aquella luz.<sup>393</sup>

Su tía le dedicará un poema a Larra, pero

Carolina rechazará de *Fígaro* su carácter profundamente amargado y su literatura exarcebadamente satírica y crítica con una sociedad, y sobre todo –es lo que más le echa en cara la de Almadralejo– con las mujeres de esa sociedad.<sup>394</sup>

Pero no sólo le gustaba Lisboa:

Larra viajó a varios países europeos en 1835, concretamente desde primeros de abril hasta últimos de diciembre. El destino principal del viaje era París. Decidió emprender el viaje por varias razones.<sup>395</sup>

El viajar por Europa le volvería más crítico:

Su paso por Europa le había hecho más liberal y más progresista aún, pues había constatado personalmente la gran diferencia existente en los derechos humanos de los españoles con los de los otros europeos. Siempre fue defensor de la libertad y reclamó los derechos del pueblo.<sup>396</sup>

Aun hoy en día se sigue magnificando la figura de Larra, por su visión de futuro y modernidad; doscientos años más tarde, sus textos se pueden leer sin desmerecer:

Hay en Larra un contemplador insatisfecho, testigo invadido por cierta desazón ante la realidad circundante que lo segrega inmediatamente de los costumbristas coetáneos –incluido Mesonero Romanos–. La visión de Larra opera con dos planos –el de la realidad contemplada y el del mundo deseado– y el escritor subraya sin cesar el desajuste, con un espíritu que anticipa claramente las posturas de regeneracionismo finisecular. La denuncia, a menudo irónica, de las continuas trabas impuestas por la censura gubernamental hace añorar la libertad de imprenta. [...] La administración raquítica y anquilosada repleta de funcionarios perezosos, muestra sobradamente el inmovilismo de la sociedad. [...] Dondequiera que Larra

<sup>393</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Carmen de Burgos "Peregrinaciones"*, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 874.

<sup>394</sup> Gregorio Torres Nebrera, "La obra poética de Carolina Coronado", ob. cit., pág. 82.

<sup>395</sup> Jesús Miranda de Larra, *Larra. Biografía de un hombre desesperado*, ob. cit., pág. 175.

<sup>396</sup> Ídem., pág. 218.

dirige la mirada sólo se ve síntomas de una atroz incultura. [...] En general, la existencia española es átona, mortecina, carente de vivacidad, y se halla sumida en un “monótono y sepulcral silencio”. [...] Estas son algunas de las preocupaciones de Larra, convertidas en motivos permanentes de sus escritos. Pero no olvidemos una de las armas de Larra, la ironía de estirpe cervantina.<sup>397</sup>

En los escritos del humorismo, Gómez de la Serna utilizará a Fígaro para teorizar:

Fígaro decía que el escritor satírico “es como la luna; un cuerpo opaco destinado a dar luz, y es acaso el único de quien con razón puede decirse que da lo que no tiene. Ese mismo don de la naturaleza de ver las cosas tales cuales son y de notar en ellas antes el lado fe que el hermoso, suele ser su tormento”.<sup>398</sup>

### Larra y Espronceda

fueron los dos escritores más profundamente románticos de España, los más liberales, se puede decir, al asumir personalmente el Romanticismo y, también, el liberalismo, como una forma de vida que les permitiera contribuir a la total transformación de la sociedad y al progreso del país.<sup>399</sup>

Los textos de Larra son testimonios inigualables por su interés periodístico e histórico. Esta importancia es de diferente ámbito cuando tratamos a **Espronceda** ya que debió de ser, por lo que comenta Ramón, el poeta que enamoró a Carolina Coronado:

¿En qué reventórium de romanticismo se iba a meter mi querida tía?

Tendía al Espronceda, que la había dedicado los lindos versos de salutación [...] mientras ella se preparaba Espronceda moría el 23 de mayo de 1842. Es posible que de haber vivido Espronceda, que estaba entonces alrededor de los treinta y cinco, mientras Carolina tenía veinte, la poetisa se hubiese casado con el poeta curándole la herida de Teresa (pág. 362).

En 1834, Espronceda era uno de los más activos redactores, por lo que no extraña que tuviera enfrentamientos:

Fue uno de los redactores más activos de *El Siglo* (enero-marzo de 1834), revista que se proclamaba monárquica moderna. Al ser censurado su número catorce por el gobierno, a Espronceda se le ocurrió la idea de

<sup>397</sup> Ricardo Senabre, “El observador insatisfecho”, *Mercurio*, 111, mayo 2009, pág. 10.

<sup>398</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 741.

<sup>399</sup> Jesús Miranda de Larra, *Larra. Biografía de un hombre desesperado*, ob. cit., pág. 218.



publicarlo en blanco con sólo los titulares de los artículos, lo que mereció un jocoso comentario de Larra en “El siglo en blanco”.<sup>400</sup>

Relata Ramón un momento de la vida del poeta:

Espronceda reconoce que está su amada en un hotel de París, al que ha ido por casualidad, porque ve sus zapatos a la puerta del cuarto, comenzando así su idilio fatal. Por fin, una noche, el mismo sino conduce sus pasos por la calle de Santa Isabel y, al pasar frente a la reja de un piso bajo, ve a su amada entre cirios y la dedica el mejor de sus cantos.

¡Aquella Teresa que, según cuentan, lloraba sangre! El romanticismo: lágrimas de sangre en pañuelos de oro (pág. 342).

Le mataría el amor. No superó la pérdida de su amada:

No supo mostrarse como Fígaro y vive medio cadáver sentándose para distraerse en los sillones de la política, inapetente, vegetativo.

Alguien le ha tildado de aburguesado cuando muere en seguida de sus triunfos y sus desengaños, sin perder la palidez primera que le dieron unos y otros (pág. 366).

Como Larra, colaboraría en diversas publicaciones:

Para 1835 Espronceda es ya famoso en Madrid por sus actividades políticas, por su vida desarreglada y por algunos poemas. [...] En 1836 colaboró en *El Español* como su amigo Larra. Teresa lo abandonó, dolida de las frecuentes ausencias y su jactancia de conquistador.<sup>401</sup>

Gómez de la Serna compara a Teresa –amada de Espronceda– con Gómez de Avellaneda y Tassara:

Es el momento apologético de su vida –el apoteósico vendrá después– y hay un poeta joven, Gabriel Tassara, que se enamora de ella al verla enojada por el éxito y con solo treinta años. [...] Acaba de estrenar *Alfonso Munio* en noche triunfal. Ni Tassara ni ella se ocultan, pero despide tal resplandor su pasión que no se les ve y los biógrafos resbalan frente a esta evidencia pasional.

Hubo como en la vida de Teresa, la de Espronceda, una noche fatal de desesperación y celos.<sup>402</sup>

Gómez de la Serna al escribir en 1942 de Mesonero Romanos recuerda:

<sup>400</sup> Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, ob. cit., pág. 223.

<sup>401</sup> Ídem., pág. 224.

<sup>402</sup> Ramón Gómez de la Serna, *G. Gómez de Avellaneda “Antología”*, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 1049.

Mesonero se queda un poco triste, un poco desconcertado, al ver morir, no solo a Fíguro, sino enseguida a Espronceda y a otros amigos de la primera y entusiasta hora.<sup>403</sup>

Cuando Gómez de la Serna –exiliado–, se encontraba recién instalado en Buenos Aires no dudó, –como escribió en *Automoribundia*– en recordar a Espronceda:

Pero cuando ya estaba instalado me di cuenta de que aquí la punta señaladota de la brújula busca el sur, porque está más cerca de ese polo y sus ondas magnéticas, por lo cual resultaba que me había equivocado mi brújula, aunque había tenido la suerte de que los vientos de ese polo –ni no *ardiente* como dijo Espronceda– son vientos moderados y no tienen que ver nada con los del Guadarrama.<sup>404</sup>

La muerte, siempre tan presente en Ramón y en los románticos: “El drama de los románticos tenía siempre un acto epilodal, un extraño sacudimiento de la cola de crespón de sus vidas” (pág. 366).

Después de estos antecedentes, Ramón considera oportuno escribir de su tía **Carolina Coronado**. Hay en esta biografía mucho de autobiográfico y pocos datos cronológicos. Debió de ser la figura de su tía “sobrenatural” para él por lo que tenía de interesante tener una –escritora del siglo– anterior en la familia. Siempre intentó visitar lugares donde ella vivió y revivir de esta manera su vida y obra. Desde el principio advierte que parte del texto se nutre de anécdotas, fragmentos de obras y versos para poder llegar a la “vivencia”. Se justificará:

Llegamos a la mitad del siglo que ya no fue el suyo, y gracias a que yo le he ido guardando sus recuerdos, hay ahora una biografía que aquella última poetisa romántica (pág. 460).

Sentía gran admiración por su tía y, también, satisfacción de haberla conocido y de tener en la familia a una poetisa romántica. Una litografía de su tía joven, con un gracioso peinado de tirabuzones<sup>405</sup> es la que él recuerda de un retrato que había en su casa; conoció a su tía abuela en la vejez de ésta:

---

<sup>403</sup> Ramón Gómez de la Serna, Mesonero Romanos “*Escenas matritenses*”, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 1022.

<sup>404</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ed. cit., pág. 702.

<sup>405</sup> Se puede ver esta litografía en Susan Kirkpatrick, “Desahogo del alma: el amor y la muerte en la poesía de las mujeres románticas”, en *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Madrid, MEC, 2001, pág. 128.

La célebre poetisa romántica Carolina Coronado era hermana de mi abuela materna, y de ahí mi saturación de anécdotas íntimas que hoy me permiten ambientar y completar su silueta, rica en tirabuzones, aquellas columnas salomónicas en miniatura que eran el adorno de sus pensamientos (pág. 367).

Se atrevió con su descripción física aún sin haberla conocido en su juventud:

Además, con el éxito de Carolina, llevado por el viento como la semilla fecundante de la palmera, iba la noticia de su belleza.

Era la agarena blanca de ese suroeste de España, y el óvalo de su rostro era perfecta, y en su perfil, sobre todo en su nariz, había la pureza árabe.

Juncal, blanca, con cierto reflejo de aguileñismo judío, se presentaba con el pelo negro y rizado que caía en melena de aladares sobre sus hombros (pág. 371)

Si bien, lo más sorprendente fue la caracterización de la personalidad:

Extremeña dura, mayestática, turbadora de pueblos, señora rígida en la familia, mujer para un retrato al óleo, buena planta para vivir entre helados y otros rigores, abnegada y superviviente en medio de las calamidades, mujer de retirarse tarde al sepulcro, dama afligida y fuerte capaz de cerrar muchos ojos con sus manos bellas, pero valientes (pág. 404).

Por lo que se documentó Ramón, podría afirmarse que los primeros versos adolescentes fueron vivenciales:

Asomada al ajimez de la vida, ve jugar en el alféizar de azulejos a las palomas y a las tórtolas que vienen a comer en sus manos.

Con un bastidor entre seno y rodillas, borda las flores del aire y se prepara a ver la gracia juvenil del paisaje. [...] Ella, como paisajista que cambia de paisaje, se iba a bordar a casa de una amiga en cuyos muebles se reflejaba el lejano imperio y entre cuyos cuadros se destacaba una copia del *Desposorio místico de Santa Catalina*, del Correggio. [...] De cuando en cuando Carolina se va al campo, a las retamadas fincas extremeñas, en las que lo silvestre toma aspecto arcádico.

De sus excursiones por esos campos con castillos, nacen poesías (págs. 371-372).<sup>406</sup>

Recordará cómo la joven provinciana juega, observa, convive e imagina en el campo extremeño, que le servirá como primera inspiración: “El campo de Extremadura

---

<sup>406</sup> La ermita –lugar de peregrinación– le sirve de inspiración: “El idílico paisaje invitaba a confundirse con la naturaleza y tras el oficio religioso en la ermita, había un abrir de garrafas de vino y cestas de merienda, juegos y bailes con ritmos de guitarras, palillos y panderos.

Verdes prados que rodeaban la ermita cubiertos de amapolas, clavelinas gamasas y dondiegos, de juncos, romeros y jarales. [...] Sitio ideal de inspiración, de retiro espiritual y de recogimiento, allí aprendió Carolina a sentir y a convivir con la naturaleza y volvería muchas veces en su adolescencia. Véase Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, Madrid, Veramar, 1987, págs. 20-21.

es más provincianos que los otros campos, más cándidamente selvático que los demás paisajes. [...] Allí juega y poetiza Carolina” (pág. 375). Describe estos primeros años de Carolina como felices en estrecha relación con la vida campestre y, el recogimiento interno; no le faltaría tiempo para imaginar y leer:

A veces se sienta en la página que ya se leyó del libro abierto y da pena levantarla y se espera que se desperece de su descanso, y mientras se lee lo que dice su suficiencia plumosa, su manera de contradecir el libro como diciendo: “yo supongo más y llevo dentro más lontananzas” (pág. 377).<sup>407</sup>

Rememoraré y transcribiré algunas de las primeras composiciones:

A los diez años compuso su primera elegía, dedicada “A la muerte de una alondra”, y esos versos se perdieron, porque enterró al pajarillo con ellos como sudario.

Su primera poesía con repercusión fue la dedicada “A la palma” cuando apenas contaba doce años. [...] En “A la palma”, de Carolina, la adolescente se yergue con esbeltez poética de gallardo árbol (pág. 369).

No sólo compuso poemas, con tan sólo doce años se atrevió con una carta en verso:

Niña delicada, solitaria y de un gran mundo interior. [...] Hacia los ocho años componía de memoria y dictaba a sus hermanos sus primeros poemas, cuando aún no sabía escribir.

Los primeros versos de los que se tiene noticias, habrían sido un poema que compuso hacia los diez años, de tono elegíaco, “A una tórtola muerta” que la propia Carolina habría enterrado envuelta en el papel que contenía el texto como sudario a los pies de una encina, y que anunciaba temas en su obra poética recurrentes: amor por la naturaleza, por los pájaros, preocupación por la muerte.

Los primeros destellos de inspiración poética de que haya quedado noticia, proceden de una carta a una amiga escrita en verso, hacia los doce años, en la que revelaba su anhelo más íntimo y profundo de dar a unos “sonidos interiores” la adecuada expresión poética.<sup>408</sup>

---

<sup>407</sup> Gregorio Torres Nebrera recuerda este pasaje de la vida de la poetisa: “La leyenda –que enfermedades de su cuerpo y su mente vendrían a alimentar años después– quiere presentarnos a una Carolina introvertida y soñadora, que emborriona con poemas unos papeles que serán sudarios de pajarillos muertos; sea lo que fuera, el primer hecho documental indubitable con el que contamos en la biografía literaria de la Coronado es que en el número 262 (del viernes 22 de diciembre de 1839) del diario madrileño *El Piloto* se imprimió su primer poema, “A la palma”, composición que reeditaba unos meses después, en 1840, la revista teatral *El entreacto*, acompañado de otro poema, “A la mariposa” (ambos iban recomendados por Hartzenbusch)”. Véase Gregorio Torres Nebrera, “La obra poética de Carolina Coronado”, ob. cit., pág. 14.

<sup>408</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 21.

En *Automoribundia* recordará con grandes dosis de humor un suceso relacionado con sus textos juveniles y lo poco que gustaron a su tía:

Hay un revuelo en mi casa porque se sabe que mi tío Alejandro ha recibido una carta de mi tía Carolina Coronado, la poetisa romántica que vive con su carga de ochenta y cuatro años en Lisboa, protestando de los primeros artículos que yo había comenzado a publicar en un diario extremeño. Yo, que había de escribir sobre mi inefable tía muchos años más tarde la única biografía completa que quedará de ella, corrí el peligro de que reuniese el consejo de familia para prohibirme escribir.<sup>409</sup>

No olvidemos que, cuando Ramón empezó a escribir, Carolina ya era una mujer mayor, en la que su vida estaba embargada de soledad y tristeza. Además, había vivido muchos cambios y veía venir otros:

En su soledad, la escritora se sabe una mujer vencida, pero también se sabe testigo que alcanza a otear un nuevo tiempo que se avecina. [...] Entre los escasos poemas de estos años no faltan aquellos en los que Carolina expresa su preocupación por la crisis finisecular que está atravesando la sociedad y la política española.<sup>410</sup>

Varias décadas más tarde, todavía conservaba la carta que recibió su familia, la transcribirá en *Automoribundia* para dar fe auténtica y verdadera de lo sucedido en aquellos días. La actitud de su tía con respecto a los primeros artículos escritos por su sobrino fue justificable: les movía distintas inquietudes y quizá su tía no entendía la renovación literaria que resurgía de los nuevos y jóvenes escritores.

Tal vez sintiera cierto rencor por la incompreensión en que se vio abocada por parte de la familia y, en cierto modo, por la sociedad del momento; por lo que no extrañó que compaginara su inclinación literaria con las tareas propias de una chica joven.<sup>411</sup>

Lo que hacía Carolina era lo acostumbrado en las escritoras de aquella época ya que era común la oposición a que la mujer se incorporara al mundo cultura; su papel en la sociedad era otro y, para ello se les educaba. Salir de los cánones no era lo usual y, las pocas mujeres que se atrevieron a ello tuvieron que pelear para hacerse hueco en el

---

<sup>409</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 229.

<sup>410</sup> Gregorio Torres Nebrera, "La obra poética de Carolina Coronado", ob. cit., pág. 25.

<sup>411</sup> Alberto Castilla, escribe: En un principio compaginaba las tareas domésticas con la satisfacción de su inclinación literaria, y mientras las otras chicas se dedicaban a las labores y distracciones propias de su sexo", Carolina pasaba el tiempo en la lectura y composición de poesías". Véase Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 21.

mundillo cultural. Muchas de ellas se colocaban entre el primer y segundo apellido un “de”, que indicaba su estado civil.<sup>412</sup> Esto sucedía en España pero no sucedía lo mismo en el país vecino, Francia, mucho más avanzado. Son vistas de manera diferente, rasgo que no les gustaba por lo que casi siempre se justificaban. Intentaban llevar una vida más o menos tradicional: tareas domésticas, cuidado de hijos, etc. Si bien, no era suficiente para una sociedad apegada a los convencionalismos.

Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro y, un número indefinido de mujeres, tuvieron la valentía de adentrarse en el mundo tan difícil de las letras y la cultura; pocas llegaban a publicar y, muchas menos a tener un mínimo reconocimiento. Extraña si pensamos que en aquel tiempo, las mujeres eran las que más leían.

Incomprendida por todos, siempre buscó y encontró un tiempo para su dedicación literaria:

Además de la madre, Carolina encontró también la hostilidad de parientes y amigos, quienes le censuraban el espontáneo ejercicio de su inclinación insostenible [...] convirtió en vigiliias literarias las horas reservadas al sueño. Su empeño, su voluntad de ser poeta le hizo superar todos los obstáculos. De noche y a hurtadillas, con esfuerzo y voluntad incansables, hacía versos, que empezó a componer mentalmente, hasta memorizarlos.<sup>413</sup>

Afortunadamente, en la casa tenían libros a los que ella accedía gustosamente.<sup>414</sup> Años difíciles para las mujeres que sintieran cierta pasión por alguna de las artes. En la mayoría de las ocasiones escribían para desahogar sus sentimientos:

En la medida en que la poesía femenina funcionaba como desahogo de los sentimientos de la época romántica, el cuerpo de poemas escritos por mujeres constituye un precioso documento histórico, una especie de ventana a la vida interior de las mujeres decimonónicas. Por eso, es lógico recurrir a esta poesía al indagar en el significado del amor y de la muerte en la vida imaginativa y afectiva de las mujeres de aquel periodo. [...] Si una mujer quería escribir sin poner en peligro su reputación moral, tenía que evitar la

---

<sup>412</sup> María del Carmen Simón Palmer, “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación”, *Anales de Literatura Española*, 2, 1983, págs. 478-479.

<sup>413</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 22.

<sup>414</sup> Alberto Castilla cita algunos de los libros de los que Carolina Coronado tuvo el gusto de leer o, al menos, escuchar comentarios por parte de su padre o abuelo: “Leía los libros de la vieja casa solariega, así como todo lo que caía en sus manos. Entre el legado de libros de su abuelo se encontraban la Historia de la España reciente, del abate Masdeu, y obras poéticas de Meléndez Valdés, de Dionisio Alvarez Cienfuegos y de Manuel José Quintana, un nombre que desde niña oía mencionar a su padre con veneración y respeto”. Véase Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 22.

opresión de ideas y sentimientos no compatibles con las características de la mujer virtuosa.<sup>415</sup>

Lo vivido y sentido por Carolina lo tuvieron que sufrir todas las escritoras románticas en España; en Europa, la mujer gozaba de más libertad que sus vecinas.<sup>416</sup> Entre ellas, se carteaban con relativa frecuencia, no lo hicieron como género literario; lo destacado de estas composiciones fue su gran sencillez, premonitorio de la lírica posterior.<sup>417</sup> La sociedad femenina de aquel entonces era lectora de novelas, género por el que no se decantaron las escritoras.<sup>418</sup> Con la escritura no buscaban reconocimiento, más bien, expresar sus sentimientos y el malestar que en ocasiones sentían. El mejor género para sus intereses fue la poesía.<sup>419</sup> Apenas se quejaban –en los escritos– de su condición de mujeres no reconocidas por la sociedad.<sup>420</sup> La amistad que se profesaban, en ocasiones, podía llegar a confundir:

Acosadas en tantos frentes, las mujeres escritoras se refugian en la amistad mutua, apoyándose y animándose a seguir en la tarea iniciada, y también en la amistad de otras mujeres que sí estiman su labor. Son numerosísimos los poemas dedicados a mujeres, sean o no escritoras, y el

---

<sup>415</sup> Susan Kirpatrick, “Desahogo del alma: el amor y la muerte en la poesía de las mujeres románticas”, en *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, ob. cit., pág. 126.

<sup>416</sup> “El proceso de emancipación femenina fue en España más lento que en otros países europeos. Las libertades defendidas por ilustrados y liberales tardaron mucho tiempo en ser extendidas a la mujer. Privada de derechos políticos, con acceso restringido a la educación, ésta apenas le quedaba otro espacio de actuación que el tradicional del hogar y el social de las fiestas. La progresiva, aunque vacilante, imposición de las ideas liberales desde 1812 favoreció ese proceso, eso sí, con no poca prudencia y timidez. Algunas familias pudientes se atrevieron a enviar a las hijas a colegios ingleses y franceses. [...] Por otro lado, de fuera llegaban revistas, libros, ideas que propiciaban actitudes nuevas ante la mujer. Véase, Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, ob. cit., pág. 320.

<sup>417</sup> “Todas estas composiciones constituyen un corpus literario semejante al de las epístolas que los ilustrados cruzaron entre sí, pero más complejo y variado. Lamentablemente, no fue un género cultivado por las grandes escritoras del Romanticismo: ni la Avellaneda, ni Carolina, ni Rosalía lo practicaron. Las otras no supieron encontrar los moldes y las formas adecuadas para expresar sus sentimientos. Con todo, en los casos más afortunados, la blanda sensualidad que respiran las convierte en dignas sucesoras de la lírica rousseauiana dieciochesca, mientras que la sencillez formal anuncia el clima en el que va a desarrollarse la lírica becqueriana”. Véase, Marina Mayoral, “Las románticas”, art. cit., pág. 10.

<sup>418</sup> “La mayor parte de las novelas escritas durante los treinta primeros años del siglo XIX estaban destinadas a la mujer, pero la mujer, lectora infatigable de novelas, se incorpora muy lentamente al quehacer novelístico”. Véase, Juan Ignacio Ferreras, “La novela decimonónica escrita por mujeres”, *Ínsula 516*, diciembre 1989, pág. 11.

<sup>419</sup> María del Carmen Simón Palmer, “Las románticas y la sociedad de su tiempo”, *Ínsula 516*, diciembre 1989, pág. 19.

<sup>420</sup> Ver Marina Mayoral “Las románticas”, *Ínsula 516*, diciembre 1989, págs. 9-10; María del Carmen Simón Palmer, “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación”, art. cit., pág. 484.

tema de la amistad es quizá el más interesante en la obra de estas escritoras menores del Renacimiento.

La amistad aparece en estos poemarios como un sentimiento complejo, profundo y lleno de matices. Algunas no dudan en considerarlo superior al amor. [...] Otras veces los límites entre amistad y amor resultan confusos.<sup>421</sup>

Esta unión ayudaba a la hora de publicar ya que las escritoras con reputación podían servir de ayuda a las que comenzaban. Aquí Carolina Coronado –entre otras– jugaron un gran papel:

El campo de la prensa periódica es el que ofrece más posibilidades de publicar las autoras puesto que menos de la mitad conseguirán tener un libro editado. Las de mayor prestigio, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Fernán Caballero, ayudaron a veces a sus colegas enviando cartas de recomendación a los directores de revistas. Se produce un curioso intercambio poético entre las que tienen algún poder y las que aspiran a la fama de forma que cualquier suceso, ya sea personal o profesional, que ocurre a la directora de una revista origina inmediatamente en una serie de poemas de condolencia o felicitación, a los que ellas no pueden menos de corresponder.<sup>422</sup>

Se fija en la desconsideración –para con las mujeres– en la sociedad del XIX:

Lo que veía claramente Carolina era no sólo los obstáculos concretos al pleno desarrollo de la mujer como ser íntegro de corazón e intelecto. También veía el enerote desprestigio que residía en el fondo de esa sociedad que creó dichos obstáculos.<sup>423</sup>

Lo curioso era que, este desprestigio englobaba tanto a los hombres como a las mujeres por lo que se podría considerar la estrecha vinculación –según Mayoral– con el hecho de que se centraran en determinados temas a la hora de escribir sus textos:

Repulsa de la sociedad a las “literatas”. No sólo los hombres sino las mujeres las hacen objeto de burlas. [...] La oposición de la sociedad a la mujer escritora frenó su incorporación a la vida cultural, confinándolas, incluso cuando las admitía en la vida literaria, a un falso universo “femenino”, de buenos sentimientos, de flores y de pájaros, de cursilerías, al que sólo las más dotadas lograron escapar.<sup>424</sup>

---

<sup>421</sup> Marina Mayoral “Las románticas”, art. cit., pág. 10.

<sup>422</sup> María del Carmen Simón Palmer, “Las románticas y la sociedad de su tiempo”, art. cit., pág. 20.

<sup>423</sup> Noël Valis, “Introducción”, en Carolina Coronado, *Poesía*, Madrid, Castalia, 1991, pág. 12.

<sup>424</sup> Marina Mayora, “Las románticas”, art. cit., pág. 10.



Recuerda cómo sus comienzos fueron difíciles:

Han quedado lejos ya aquellos años anteriores de 1843, en los que la joven provinciana desafiaba un entorno hostil, una falta de formación, críticas, obstáculos, para conseguir emborronar sus primeros versos, hasta el punto de tener que hacerlos de memoria, con el fin de no abandonar las tareas propias de una joven pueblerina.<sup>425</sup>

Innumerables son los críticos que se fijan en este detalle de la biografía de Carolina:

La instrucción que recibió era escasa, y, como suele pasar en estos casos, tuvo que encontrar sus propios “maestros”, o sea lecturas, siendo autodidacta. Parece que la familia, en especial su madre, se mostró bastante hostil a sus lecturas, y a sus contactos literarios. [...] Pero no fue sólo su familia, fue el pueblo entero el que se opuso a que escribiera una mujer.<sup>426</sup>

Encontró cierto apoyo en un tío al que le dedicará –con tan sólo catorce años– uno de los primeros poemas:

A los catorce años, dedicó uno de sus primeros poemas conocidos a su tío Pedro Romero, hermano de su madre, y presidente de la Audiencia de Sevilla, en quien encontró el estímulo y la confianza para proseguir su inclinación. En dicho poema, Carolina exponía, como máxima aspiración y oficio del poeta, deprimir y fustigar los vicios y cantar el genio y la virtud. Pero, en su fragilidad de niña, temía carecer del necesario aliento, se veía a sí misma débil e insignificante para remontarse en pos del águila en su vuelo, y parecía dispuesta a resignarse a imitar a la humilde abeja entre las flores.<sup>427</sup>

Comenzó muy joven a escribir versos; transcribe poemas y, justificará parte de sus obras y actitudes. Ramón destacará la pasión que tuvo toda la vida por las tórtolas, animal que le sirve de símil para escribir de la personalidad de su tía:

---

<sup>425</sup> Gregorio Torres Nebrera, “La obra poética de Carolina Coronado”, ob. cit., pág. 43.

Este tipo de hostilidad no era extraña en la época que le tocó vivir: “En tiempos de Carolina Coronado, ya estaba muy arraigada la noción de que la mujer representaba la pura domesticidad, el hogar, o sea la vida privada. Se había “naturalizado” la imagen de la mujer como ser doméstico o “ángel del hogar” hasta el extremo que era inadmisibles para muchos la respetabilidad e, incluso, la posibilidad de existir algo que se llamara “poetisa”. Al igual que el resto de Europa y en América, se concibió la sociedad como si fuera estructurada en dos sectores: el público y el privado. El acto de escribir significaba respecto a la mujer un acto “antinatural” de querer ocupar el espacio privilegiado de los hombres, la arena pública del poder y de la influencia. Véase, Noël Valis, “Introducción”, ob. cit., pág. 16

<sup>426</sup> Noël Valis, “Introducción”, ob. cit., pág. 10.

<sup>427</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 23.

Las tórtolas son la locura de su vida, esas aves que por ser las más dulces de la Creación han hecho cantar mucho a los poetas.

El poético observador de vuelos y de arrullos distinguió desde la más remota antigüedad el encanto de las tórtolas (pág. 375).

En toda la biografía juega con la metáfora y el símil. La tórtola como su tía:

Pone tristeza de incomprendida y de abandonada en medio de su canto, y quiere mover al amor por la melancolía al mismo tiempo que por el gozo. Saluda a la divinidad del amor inclinando la cabeza mientras canta su melopeya personal (pág. 383).

Los primeros versos tienen que ver con la soledad de campo, la belleza natural, todo muy manido:

El mundo en torno, en las estaciones sucedidas y hasta manidas –primaveras, otoños– en la más acendrada tradición literaria, habitado de flores humildes u orgullosas palmeras, de mariposas “inquietas y vigorosas”, de tórtolas dolientes [...] la particular arcadia coronadiana se perfila prespunteada de gotas de rocío. [...] Un espacio que repite, frecuentemente, con su configuración, sintagmas, epítetos, imágenes, hasta versos enteros.<sup>428</sup>

En *Poesías* aparecerá

una de las fórmulas poéticas más reiteradas en el mundo lírico de Carolina: *contemplatio naturae*. [...] Todas las composiciones reunidas [...] testimonian sobradamente ese tono de íntimo idilio, de raíz marcadamente clasicista, que la poesía coronadiana alcanza en estas primeras entregas.<sup>429</sup>

Fernando Manso Amarillo estudia el mundo imaginativo de Carolina. Numerosas metáforas y símiles que nos llevan a las “imágenes” que, en su mayoría pertenecen al mundo animal y vegetal. Respecto a las imágenes zoológicas:

Es el grupo más numeroso. [...] La autora se identifica con abeja, con águila, o con pájaro [...] además las repite mucho.

Recrean el mundo natural en el que vivió la poetisa y posteriormente sus anhelos. [...] Las alas representan para Carolina un símbolo de libertad. Son el instrumento con el que se mueve el genio. Cortar las alas será cortar la libertad. [...] El sintagma “un pájaro sin alas” expresa una paradoja, que es la figura que mejor explica la personalidad de la escritora. [...] La imaginación de la poetisa coloca alas a la muerte, constante compañera de su vida, alas

---

<sup>428</sup> Gregorio Torres Nebrera, “La obra poética de Carolina Coronado”, ob. cit., pág. 58.

<sup>429</sup> Ídem., pág. 59.

que traen libertad. Estamos ante el tópico de la muerte como libertadora del hombre, que aparece en el Romanticismo.<sup>430</sup>

Extremeña enamorada de su tierra,

“Carolina caminó la región, y en sus versos de este período, los elementos del paisaje y de la naturaleza extremeña, captados con aguda y fina percepción, conformaron su sensibilidad y se transformaron, en virtud del proceso creativo, en signos del lenguaje poético.

Sus versos recrean, con frecuencia, una atmósfera de equilibrio ecológico, místico, pastoral, sin intrusiones del mundo exterior, civilizado”.<sup>431</sup>

Pero, la tórtola es una imagen que no sólo es recurrente en Carolina: “la tórtola aparece en la poesía española constantemente, porque los poetas saben que no se para en árbol verde cuando pierde su pareja” (pág. 378). Poetas como Francisco de la Torre, Quevedo, Góngora –nos dice Ramón con ejemplos– escribieron versos sobre las tórtolas.<sup>432</sup>

Se fija en la tradición literaria:

Usando las formas de los poetas del Siglo de Oro, el endecasílabo, el heptasílabo, la lira, la estancia, el romance, la estrofa sáfica, el verso manriqueño. Su estilo, claro, terso, gráfico y conciso: su forma valiente, directa, de plantear y de abordar los asuntos. [...] La creación de poesía con temas objetivamente bellos y poéticos, animándolos de sus propias sensaciones y sentimientos fue un logro pleno de Carolina y rasgo genuino del romanticismo.

En sus composiciones sobre flores, Carolina prosiguió la tradición de los clásicos, particularmente de uno de los más logrados poetas del barroco, Francisco de Rioja.<sup>433</sup>

El mundo animal y el vegetal tienen para algunos críticos una segunda lectura:

Pero esa naturaleza, en cualquiera de sus ejemplos vivientes o cósmicos, todos sensitivos, todos personalizados, que acuña una y otra vez

<sup>430</sup> Fernando Manso Amarillo, *Carolina Coronado. Su obra literaria*, Badajoz, Ayuntamiento de Badajoz, 1992, págs. 93-112.

<sup>431</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 32.

<sup>432</sup> En esta idea se ha profundizado: “Abunda entre sus primeros versos el tema de la tórtola, favorito de los poetas del Siglo de Oro, entre ellos Quevedo y Luis de Góngora. Observadora atenta de sus vuelos y arrullos, le impresionaba a Carolina su suave y dulce presencia, casi espíritu, su candor y ternura, su amor y su fidelidad a la pareja, su forma de vida”. Véase, Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 34.

<sup>433</sup> Ídem., 32-33.

Carolina en las pequeñas joyas de su camafeo poético, tiene casi siempre una segunda lectura que abandona el tono simplemente descriptivo de la composición para presentarse como referente comparativo del mundo interior de la poetisa, de su alegría, de su tristeza, de su miedo, de su melancolía<sup>434</sup>

Espontaneidad y sencillez caracterizan la poesía de Carolina, si bien, esto no implica ausencia de influencias:

Son perceptibles las de San Juan de la Cruz, Meléndez Valdés, Fray Luis de León, Espronceda. Partió como otros muchos del neoclasicismo, para incorporarse luego a las corrientes de su tiempo.<sup>435</sup>

Carolina fue comparada con otros románticos de su época ya que, como les sucede a sus coetáneos:

Come poco y bebe poco, pues cuando su vida tiene objeto vive de su propio espíritu. Está en sus ojos negros el negro espejo de la pasión del vivir y del morir. Observa, da presencia de ánimo y calla (pág. 377).

Los años en que escribe los primeros versos son de transición, de cambios:

Carolina Coronado publica sus primeros textos en verso, la poesía romántica española está alcanzando ya su canto de cisne, que se acerca casi a la par que su momento de gran plenitud. Por ello su producción poética de los primeros años (fundamentalmente la que se extiende durante la década de 1840 a 1850) debe entenderse como una poesía de transición hacia un realismo poético y un intimismo simbólico que descansarán fundamentalmente en los hombros de Núñez de Arce y Bécquer. Por consiguiente, la poesía de Carolina se configura como una poesía epigonal y de transición hacia la estética del medio siglo y años sucesivos.<sup>436</sup>

Su primera publicación apareció con tan sólo dieciocho años.<sup>437</sup> Los poemas fueron bien acogidos por lectores y escritores de la talla de Espronceda.<sup>438</sup> Destacaba la

---

<sup>434</sup> Gregorio Torres Nebrera, "La obra poética de Carolina Coronado", ob. cit., pág. 60.

<sup>435</sup> Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, ob. cit., pág., 334.

<sup>436</sup> Gregorio Torres Nebrera, "La obra poética de Carolina Coronado", art. cit., pág. 26.

<sup>437</sup> En noviembre de 1839, cuando Carolina cuenta dieciocho años de edad, apareció su primer poema publicado, "A la Palma", en la revista *El Piloto*, de Madrid, que editaba entre otros, Antonio Alcalá Galiano, y su paisano Donoso Cortés. Según los editores, el poema había llegado a la redacción de la revista "por casualidad" y no habían podido resistir el deseo de publicarlo. [...] Escrito en forma de estancias y en modo alegórico, el poema es un canto a la belleza, dignidad y gallardía de la palma, cimbreada y mecida por el viento. [...] Canta Carolina a la palma, que lo mismo resiste el embate del vendaval o el sol abrasador del desierto. Véase Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 29.

calidad de la escritura.<sup>439</sup> Sin embargo, para Gómez de la Serna, el romanticismo de su tía abuela “es inefable, amoroso, señoril, un tanto cursi, de terciopelos cansados, de camafeos de cera” (pág. 398). Por aquellos años “los poetas veían a aquella compañera como una belleza esbelta y temible” (pág. 402). En los inicios publicaba algunas poesías pero, sobre todo “bordaba y escribía y estaba en casa con ratones, metida en su estuche de terciopelo, esperando al amor de sus amores” (pág. 402). Imagina a su tía abuela en aquella “época de trajes en que la moda exige que el pecho esté caído y entre gasas, grandes pecheras escalonadas” (pág. 402).

El año 1840 sería importante para Carolina ya que

iniciaba su correspondencia epistolar con Eugenio Hartzenbusch, el erudito, poeta y dramaturgo madrileño de origen alemán. [...] Desde entonces, Hartzenbusch sería durante varios años su maestro y mentor, quien le guió y aconsejó en cuestiones de preceptiva literaria, y sobre lecturas de poetas españoles y extranjeros.<sup>440</sup>

Le favorecerá la aparición de instituciones artístico-literarias como los ateneos, academias, liceos y el apoyo moral del Hartzenbusch que le abrirá muchas puertas:

En los años 40 Carolina buscaba activamente la publicación de sus libros. No es excepcional en esto. Hay un aumento significativo de publicaciones femeninas en forma de libros, revistas y periódicos en el siglo XIX. También las mujeres se aprovechan de otras avenidas de expresión pública como las tertulias, los ateneos y liceos, los recitales, etc.<sup>441</sup>

---

<sup>438</sup> “La composición resultó sorprendente a los lectores por la belleza de sus imágenes, la madurez y profundidad de los conceptos, la asimilación de los clásicos, y significó la revelación de la joven poetisa extremeña.

El poema sería, inmediatamente elogiado por Espronceda, que nada sabía de la existencia de su paisana, e impresionado por el valor lírico de los versos, así como por el mito de su belleza, le dedicó un poema laudatorio”. Véase, Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 30.

<sup>439</sup> “Carolina tenía un sistema de “escritura mental”: “Traducía los “sonidos” las “voces” que oía en su interior, a través de un método creativo, en el que las particularidades de metro, entonación y ritmo, le facilitaban su memorización, su internalización, y se transformaban, al fin, en la voz de la poetisa, es decir, en el poema concluido. Los versos así elaborados resaltaban no sólo por el valor semántico de las palabras y conceptos, o por el valor emotivo, por la capacidad de aludir y evocar, sino por su cualidad oral, y, en el resultado final, forma y contenido, confirmaban un todo, en el que aparecían, indivisibles, la idea de su molde, el concepto de su expresión verbal.

Carolina poseía un sentido musical, y una capacidad para la música y el ritmo (tocaba el piano y el arpa, de oído) que, evidentemente, contribuyeron a la melodía y ritmo de sus versos”. Véase, Alberto Castilla *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., págs. 31-32.

<sup>440</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 37.

<sup>441</sup> Noël Valis, “Introducción”, ob. cit., pág. 21.

Tuvo suerte en Madrid donde será “presentada en todos los salones y de nuevo en el Liceo” (pág.398). Visitará ciertos salones en la que conocerá a poetas y “ciertos caballeros románticos que sienten curiosidad por la férvida poetisa” (pág. 403). Caballeros que “no son poetas, pero les queda del Romanticismo el deseo de ser felices muchos años con una mujer que les comprenda y crea en el amor” (pág. 403).

Hartzenbusch le editará un primer libro de poesías en 1843 que la poetisa le dedicará a su tío. En el prólogo del libro, Hartzenbusch destacará el autodidactismo de la poetisa así como la belleza de sus composiciones. Con este primer librito fue solicitada por publicaciones varias, y sus textos comenzaban a publicarse en revistas y periódicos de España y de América. Sin embargo, este éxito no cambiaría mucho su vida familiar llena de obligaciones para con los suyos.<sup>442</sup> El trabajo que le suponía ayudar en las tareas del hogar no era el más propicio para la joven Carolina que acabó enfermando de gravedad.<sup>443</sup>

Sus ojos son espejos de la vida. El negro tiene para su sobrino un simbolismo especial, lo mismo que los espejos como ya lo demostró en *La viuda blanca y negra*. El espejo podría ser símbolo de la duplicidad interna igual que los ojos son dos. Juega Ramón en múltiples ocasiones con el simbolismo del espejo y con el simbolismo del blanco en contraste con el negro (y el significado que tenía para las viudas) y en contraste el blanco. De los ojos de su tía abuela escribe: “Está en sus ojos negros el negro espejo de la pasión del vivir y del morir” (pág. 377).

La fisonomía de los seres le interesó desde sus comienzos literarios. Encontramos alusiones en *Tapices* (“El misterio de la encarnación”). Para Ramón, la fisonomía como tal no existe, es un recuerdo. Lo verdaderamente importante es la mirada:

Somos el ámbito de la mirada, nada más, y nos allanan todas las cosas, todos los reflejos y todas las semejanzas, como entrando en un espacio puro, sin materialidades opuestas y duras.

---

<sup>442</sup> “En Badajoz, se había ganado el derecho al apoyo de toda su familia. [...] Lo cual no le eximió de participar en las tareas de la casa. El ser segunda de ocho hermanos, y las más próxima a la madre, le obligaba a asumir quehaceres domésticos, de manera que siempre tuvo que cumplir dos funciones, escribir y las tareas del hogar. Si vida familiar seguía siendo de gran intensidad: madrugaba, escribía, leía y practicaba el piano hasta las once; al atardecer ayudaba con la tarea escolar a sus hermanos y por la noche proseguía la lectura y composición de poesía hasta caer rendida al lecho”. Véase, Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 38.

<sup>443</sup> “Aparentemente, aquel tipo de vida, el concentrarse desde la niñez, tan intensamente, a tan opuestos ejercicios, acabó por quebrantar su salud, resistiendo su sistema nervioso”. Véase, Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit, pág. 38.

La mirada nos salva a la avaricia personal y a la cargazón corporal y nariguda de los otros. [...] En ella se disuade nuestra figura de lo que tiene de lamentable y altivo...<sup>444</sup>

Los ojos para Ramón tienen especial simbolismo desde su juventud y lo seguirá teniendo a lo largo de su vida por las connotaciones que sugieren:

Los ojos están en lo más hondo de la mirada y en lo más perdido, como una cosa opaca y fenecida... Seriamente los ojos no existen más que en los demás... [...] Lo traslúcido de la mirada, lo corriente y lo transitorio se opone a una idea tan parcial, tan opaca y tan crédula...

El ojo es todo menos él mismo... Así nos sentimos vaciadas las órbitas, [...] Es el gráfico de las calaveras viejas que tienen limpio el hueso del ojo y esquirlado en el fondo de su cuenco, en donde se precisa bien nuestra identidad con el cráneo muerto, por como es claro ya, que todo lo que ven da a un aire, aun espacio, y no a un órgano.<sup>445</sup>

A lo largo de su vida escribió novelas ingenuas, teatro, epitafios, versos místicos, cartas literarias, poemas varios que Ramón transcribe en la biografía. Le suceden acontecimientos que también le ocurrieron a él como, por ejemplo, la falsa noticia de su muerte. En el caso de Carolina, es ella misma con unos versos quien desconfirma la noticia de su muerte. Esta noticia debió de producirse a raíz de algunos de los ataques catalépticos sufridos a lo largo de su vida y que le provocarían una extraña y curiosa obsesión por los cuerpos desenterrados. En el caso del sobrino, sucedió el día 15 de septiembre de 1927. La impresión de semejante acontecimiento lo describe en *Automoribundia*: “la experiencia de una necrología en plena juventud es declarativa y conformante”.<sup>446</sup> Como son varios los ataques de catalepsia, no especifica en qué momento se le presentan: “Algún ataque de catalepsia se presenta en Carolina y entra en aquella su muerte aparente, después de la que viene la resurrección” (págs. 419-420). Datos biográficos confirmados por los estudiosos de su obra:

Carolina Coronado sufrió a lo largo de su vida varios ataques catalépticos que fraguaron en ella una extraña y curiosa obsesión por los cuerpos insepultos. [...] El primero de estos estados catalépticos ocurrió en 1844, difundiéndose a los cernáculos madrileños la noticia de su falsa muerte.<sup>447</sup>

<sup>444</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Prometeo I. Escritos de juventud I.* en *O.C., I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 860.

<sup>445</sup> Ídem., pág. 861.

<sup>446</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 541.

<sup>447</sup> Gregorio Torres Nebrera, “La obra poética de Carolina Coronado”, ob. cit., pág. 15.

En 1844 como el del primer episodio cataléptico, también lo aceptó Alberto Castilla:

A principios de 1844, cuando la poetisa, que acababa de cumplir veintitrés años, se encontraba en Almendralejo donde había pasado las fiestas navideñas, fue víctima de una súbita y fulminante enfermedad que la dejó inmóvil y yerta durante varios días. Los familiares la consideraron muerta y a punto estuvieron de enterrarla a no ser por la intervención del médico de Almendralejo que diagnosticó un ataque de catalepsia, salvándole la vida.<sup>448</sup>

Este episodio no tardó en llegar a los círculos literarios;<sup>449</sup> si bien, lo que importa es que la enfermedad le marcará intensamente; su poesía no volverá a ser la misma:

La poetisa había abandonado su lirismo de juventud, su poesía de hermosos paisajes, de canto a las flores, de comunión estática con la naturaleza y asumía la función social del poeta en tiempos adversos para la lírica.<sup>450</sup>

Poesía moral y patriótica llevada por los convencionalismos de la época. Supo reprimir sus sentimientos quizá porque fue así como se lo enseñaron en el seno familiar:

La Coronado, mujer limitada por los convencionalismos de su época, en lo que respecta a la condición de mujer. De temperamento sensual, reprimido, y, por consiguiente, en conflicto, los valores y principios cristianos heredados de su familia y cultivados en la convivencia extremeña, le sirvieron para domesticarlo, decantándose hacia la ternura y hacia la lírica intimidad, al tiempo que desarrollaba conciencia patriótica y moral.<sup>451</sup>

En la primavera de 1847, con problemas de salud decide, por recomendación médica, un “cambio de aires”. Se decanta por Andalucía donde vivían sus tíos:

En Sevilla, fue introducida por sus tíos en el ambiente de salones de la aristocracia andaluza, recorrió la ciudad, por la que mostró una gran admiración. [...] Asistió a las tertulias poéticas.<sup>452</sup>

---

<sup>448</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., págs. 38-39.

<sup>449</sup> No pudo evitarse que los rumores de su muerte se propagaran, rápidamente, por Madrid. Dieron primero la noticia *El mundo* y *La Iberia Musical y Literaria*, y siguieron después el resto de los diarios madrileños, que publicaron orlas y noticias cronológicas. Aun viva en la memoria la desaparición de Larra y Espronceda, la noticia de su muerte, en plena juventud, adquirió para los escritores y poetas de su generación una dimensión y sentido románticos. [...] La propia Carolina desmintió la noticia de su muerte, en carta al *Heraldo de Madrid*. Véase, Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 39.

<sup>450</sup> Ídem., pág. 41.

<sup>451</sup> Ídem., pág. 55.

<sup>452</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 69.



En 1848 –señala Alberto Castilla– la Coronado escribió un ensayo en el que comparaba la obra de la poetisa Safo con Santa Teresa de Jesús. Sin embargo, su ensayo, en un principio

fue mal recibido por la Iglesia y, particularmente, por los jesuitas, insistía la Coronado en la necesidad de estimular y orientar la inclinación intelectual de la mujer, de instruir a las madres, en la necesidad de educar a las familias y de fundar nuevas escuelas, como el camino más deseable para regenerar a España.<sup>453</sup>

Ese mismo año es invitada al Liceo de Madrid para rendirle un homenaje, acepta con gusto:

Mediado septiembre, salió Carolina, acompañada de su madre, hacia la Corte, parando primero en el Molar, para tomar las aguas, lo cual resultó beneficioso para los varios males que padecía Carolina. [...] Los escritores le dedicaron durante esos días su tiempo, su favor y su protección. En los salones y en el Prado se la vio escoltada por Bretón de los Herreros, por Nicomedes Pastor Díaz, por quien, evidentemente, fue su patrocinador en Madrid.

Al término de su estancia en la Corte, se despidió de sus amigos en una velada en el mismo Liceo.<sup>454</sup>

Como era de esperar:

Según propia confesión, aquellos días en la Corte, formaron el período más glorioso de toda su existencia, el momento cumbre de su vida, el de su consagración como poetisa. Su suerte estaba echada. Tendría que volver a Madrid.<sup>455</sup>

El ambiente en el entorno político no fue tan feliz como lo atestiguan varios poemas de la poetisa:

El año crítico es sin duda el 48 cuando el espíritu revolucionario (y contrarrevolucionario) corre explosivamente por toda Europa. Varios poemas de Carolina atestiguan el carácter transcendente de aquel periodo que también quedó grabado en la memoria por una grave crisis económica y agrícola manifestada en el gran hambre y las malas cosechas. [...] Aunque en España los fervores revolucionarios no se sienten tanto como en Francia, llegan las vibraciones.<sup>456</sup>

---

<sup>453</sup> Ídem., pág. 58.

<sup>454</sup> Ídem., págs. 78-79.

<sup>455</sup> Ídem., pág. 80.

<sup>456</sup> Noël Valis, “Introducción”, ob. cit., pág. 33.

De las tierras extremeñas se adentra en el mundo de la capital, Madrid se le abre a los ojos como una ciudad donde “poetisas y poetas de segunda categoría vienen a gozar la implantación en la vida del Romanticismo, que había costado grandes precursores muertos” (pág. 400). Esperaba el gran amor que le viniera a cambiar de vida:

Quería el amor, pero el amor sosegado, porque las últimas heroínas, Teresa la de Espronceda entre ellas, habían sido desgraciadas y estaba muy reciente su desgracia, y sus collares de coral colgaban en los escaparates de las tiendas de empeños como un mal augurio (pág. 402).

Ramón no detalla la fecha de este primer viaje a la Corte ni a qué fue debido, pero sí lo hizo Gregorio Torres:

Su primer viaje a la Corte (probablemente hacia 1848) después de una estancia en Andalucía [...] va acumulando una creciente cantidad de versos escritos. [...] Un primer viaje que culminará con la recepción en el Liceo Artístico Literario madrileño, en donde hasta se la coronará.<sup>457</sup>

Época en lo que lo importante era la moda, las apariencias y las visitas a los salones:

Carolina se atrevía con terciopelos verdes y collares de nácar. [...] En esos salones a los que ella va hay ciertos caballeros románticos que sienten curiosidad por la férvida poetisa. Ya no son poetas, pero les queda del Romanticismo el deseo de ser felices muchos años con una mujer que les comprenda y crea en el amor (pág. 403).

Viaja y vive en ciudades como París, Madrid o Lisboa que cuando tenga Ramón oportunidad de visitar París y Lisboa irá en busca de los lugares donde vivió su tía. En *Automoribundia* cuenta cuando por primera vez, en 1915 visitó Lisboa y fue buscando la sombra de su tía:

En la Lisboa que descubrí encontré la sombra de mi tía Carolina Coronado, la poetisa de 1850, y todo tenía el atuendo del Romanticismo. [...] Allí confundí los tiempos y quedó en mí una ternura herida. [...] Descubrí que somos muertos de otro tiempo que podemos resucitar si encontramos un tiempo más temprano y más irreparable que el que estamos viviendo.<sup>458</sup>

Vuelve de nuevo a Madrid, esta vez acompañada con su familia:

---

<sup>457</sup> Gregorio Torres Nebrera, “La obra poética de Carolina Coronado”, ob. cit., pág. 16.

<sup>458</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 372.

En la primavera de 1850, Carolina, junto con su familia, ya residía en la Villa y Corte. [...] Advertidos de su presencia, los amigos del Liceo pasaron a saludarla y a rendirle homenaje: Hartzenbusch, Campoamor, Fernández de los Ríos, Rodríguez Rubí, Escosura, Gil de Zarate, Bretón de los Herreros... Con ellos se inició en el conocimiento de una ciudad que había logrado conservar, con sello distintivo, las huellas de la historia.<sup>459</sup>

Días de encuentros y disfrute:

Un Madrid de saloncillos y tertulias, de fiestas y saraos, de conciertos y representaciones teatrales, cuyo centro urbano se hallaba situado entre la Plaza Mayor, Puerta del Sol y Paseo del Prado, lugar de habitual ejercicio de convivencia ciudadana, abierto a toda las clases y estamentos sociales.

Al principio no pudo dejar de sentirse atraída por los círculos aristocráticos y cortesanos que le dieron entrada en sus salones, la distinguieron como figura prominente de la literatura, y la acogieron con curiosidad y simpatía.<sup>460</sup>

Sin embargo, del romanticismo apenas queda el rescoldo:

De los hitos del romanticismo español, del Madrid de Larra y de Espronceda, de los grandes estrenos del teatro romántico, ya no quedaba ni el rescoldo, si acaso los gestos y aspavientos de algunos epígonos, de aquellos petrimetros de perilla y frondosa cabellera, de aspecto pálido y enfermizo, de profundos suspiros y de furtivas despedidas [...] Carolina se distanció, discretamente de ellos, se negó a representar el papel de amante o de musa y a engrosar las filas de mujeres que de un modo “romántico” había irrumpido en la vida española.<sup>461</sup>

El tener que mantener a su familia le obligaba a publicar sin descanso todo tipo de géneros: artículos, ensayos, novelas, folletines... Así que, cuando le ofrecieron un nuevo trabajo no dudó en aceptarlo:

Carolina Coronado, también ávida viajera, curiosa de explorarlo todo, quiso observar a la ilustrada Europa, y aceptó la invitación del editor Ángel González de los Ríos, a viajar y escribir unas crónicas en *La Ilustración* de Madrid. En julio de 1851 viajó por Francia, Inglaterra, Bélgica, Alemania, y a su regreso publicó una serie de artículos principalmente dedicados a Francia.

<sup>459</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ed. cit., pág. 87.

En la década de los cincuenta, la vida de Carolina pasará por varios traspiés que le afectarán psicológicamente: “A partir de los años 50, sin embargo, parece que se produce en Carolina un cambio significativo respecto a la publicación. [...] Es difícil saber cómo interpretar la vida íntima de Carolina Coronado. Sin duda los últimos años fueron muy tristes. Se acentuaron mucho más, de viuda, las extravagancias y rarezas, las rachas de despotismo familiar y depresiones mentales, que ya eran visibles en épocas anteriores”. Véase Noël Valis, “Introducción”, ob. cit., págs. 22-23.

<sup>460</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 88.

<sup>461</sup> Ídem., pág. 89-90.

[...] Carolina fue acogida por los escritores franceses con interés y deferencia.<sup>462</sup>

Describe Gómez de la Serna al primer marido de Carolina:

El señor Horario Perry Spragne tenía un aspecto soñador y exótico de teósofo espiritista, un poco melencólico y con largo y punteado bigote, con barba y mosca. Era ese diplomático que en la casa del califa puede vestirse de gran dignatario marroquí y queda imponente.

Hombre alto y garboso –siempre de levita y con un gabán de entretiempos al brazo–, tenía las grandes ojeras del americano, que son su famosa característica, y cortejaba a Carolina como un viudo no siendo viudo (pág. 404).

Gregorio Torres Nebrera fecha la boda en 1852.<sup>463</sup> A partir de ese momento “la vida de Carolina se rodea de perfiles burgueses cortesanos, de directo entronque con las costumbres palatinas y con la amistad de Isabel II”.<sup>464</sup>

Ramón escribe del viaje de novios:

En su viaje de novios van, pasando por el Palacio de Cristal de Londres, hasta la ribera del Rin, itinerario que relatará después en un folleto Carolina, cuando ya se establece en su doble piso principal de la calle de Alcalá, número 26. [...] Allí se celebran las primeras fiestas de conjunto con asistencia de literatos y políticos (págs. 406-407).

Alberto Castilla también la fecha en 1852. Hubo problemas para celebrarse pero, “la boda se celebró al fin en la embajada de España, el 6 de julio de 1852”.<sup>465</sup> En 1953 nacería su primer hijo. Ya no escribe con la intensidad deseada. Ser madre y esposa le había obligado al abandono paulatino. El año 1854 será un año fatídico, ya que fallece el primer hijo de Carolina. Además, la salud de Carolina se vuelve a resentir. Deciden cambiar de casa pero no de ciudad.

Al año siguiente, parece que su vida vuelve a la normalidad: frecuenta, junto con su marido, teatros y tertulias, si bien, su actividad profesional sigue estancada.<sup>466</sup> En

---

<sup>462</sup> Ídem., págs. 90-91.

<sup>463</sup> Gregorio Torres Nebrera, “La obra poética de Carolina Coronado” ob. cit., pág. 20.

<sup>464</sup> Ídem., pág. 20.

<sup>465</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 114.

<sup>466</sup> “Aunque Carolina se distanciaba, gradualmente, de la actividad profesional como escritora, reaparecía en el plano nacional en los momentos que marcaron un hito significativo en la vida literaria de ese periodo. Así, en marzo de 1855, había impulsado el homenaje nacional a Quintana, al que toda España se adhirió, y para el que cincuenta y siete poetas compusieron el álbum “Corona Poética”, desde la poetisa

1857, nacerá su primera hija que “colmó de gozo al matrimonio y recibió el nombre de la madre”.<sup>467</sup> Dos años más tarde, cuando esperaba otro hijo, tuvo un aborto. A esto, se le unió una nueva desgracia: su hija, enferma gravemente. Por recomendación médica deciden salir de la ciudad. En 1861, nacerá su segunda hija.

Carolina decidió marchar a Lisboa tras la muerte de su hija mayor. Gregorio Torres Nebrera escribió cómo fueron los últimos años en Madrid y los primeros días en Lisboa:

Los últimos años en Madrid supusieron para Carolina un nuevo acicate en los sucesos relacionados con la revolución septembrina, que le impelen a la composición de diversos poemas. Al filo de 1872 Carolina preparaba una nueva edición de sus poemas, que nunca llegarían a publicarse. [...] En 1873. –tras la muerte de su hija mayor– se decide el traslado de la familia a Lisboa [...] Como se deduce de los escasos poemas documentados de estos años, Carolina sigue con sumo interés los avatares de la política española. Pero desde la muerte de su marido, Carolina vive en un total apartamiento, profundamente impresionada (casi hasta lo obsesivo y patológico) ante ese nuevo revés en su entorno más íntimo.<sup>468</sup>

Ramón relata cómo sucedió la muerte de la hija de Carolina:

La niña Carolinita está enferma de un mal extraña.  
Mi tía Carolina llama hasta seis médicos, y todos están contestes en que aquello no es grave.  
Carolina, en uno de esos momentos de iluminada, ve claro y tiene uno de sus vagorosos presentimientos, exclamando:  
–¡Dentro de media hora va a estar muerta!–  
Y cuando pasan los treinta minutos de la agorería la niña ha muerto, y ella se vuelve contra los médicos (págs. 424-425).

Posteriormente a Ramón, la muerte de la hija mayor de Carolina, vuelve a ser narrada:

El 6 de julio de 1873, aniversario de su boda. Carolinita, que acababa de cumplir dieciséis años, y que padecía una rubeola desde hacía varios días, vio agravada su enfermedad con un problema respiratorio que se presentó de modo fulminante, con síntomas de asfixia. La asistencia médica nada pudo hacer para evitar el fallecimiento de la niña, que se produjo ese mismo día.

Fue aquel uno de los momentos más tristes y sombríos en la vida de Carolina. Desesperada, intentó arrojarle de un balcón de la casa. Después, no

---

extremeña hasta un desconocido poeta de diecinueve años, Gustavo Adolfo Bécquer, que entregó para el álbum lo que habría de ser la composición más extensa de su obra”. Véase Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 142.

<sup>467</sup> Ídem., pág. 152.

<sup>468</sup> Gregorio Torres Nebrera, “La obra poética de Carolina Coronado”, ob. cit., págs. 21-22.

se desprendió del cadáver, pidiendo que la enterraran con su hija que, al fin, embalsamada, vestida con sus mejores galas, y cubierta por los cabellos rizados de la madre fue depositada, por concesión especial de las monjas Pascualas de Recoletos.<sup>469</sup>

Carolina enloquece, quiere morir, no puede aguantar tanto dolor:

Carolina no quiere separarse del cadáver de su hija, y en su desesperación se quiere tirar por el balcón. Toda la familia forcejea con aquel dolor paroxístico. [...] Embalsaman a la pobre adolescente. [...] Carolina se niega a enterrarla en el cementerio y consigue que las monjas pascualas de Recoletos que la dejen depositar en el fondo de un armario de la sacristía, donde queda oculta con sus joyas y su mejor traje (pág. 425).

Lisboa será su escapa en aquellos días tan difíciles:

Queda detrás de ella, cerrada e intocada, la casa de la calle de Alcalá. [...] No quiere que entre nadie ni toquen nada. [...] Lisboa cambia mucho su psiquis. Se hospeda en el hotel Braganza, en el que tiene reservados los salones principales, recibiendo allí la primera visita de aquella dorada aristocracia lisboeta, dada a los rendimientos más exquisitos (pág. 426).

Sus últimos años estuvieron marcados por la muerte de seres queridos. Periodo de reclusión y alejamiento.<sup>470</sup> La vejez y la muerte la describe muy bien el sobrino. La imagen del mármol como metáfora de la muerte y de no amar o las manos, esas manos que en la juventud escribieron poemas de amor y muerte, se convierten en imagen de esto último al llegar a la vejez. Las manos tienen para su sobrino un alto grado de simbolismo:

En la mirada que somos hay algo que distrae como una cosa exterior y extraña, y que sin embargo, nos es consustancial: las manos.

Las manos nos detienen en nuestras desapariciones cotidianas en los vientos, nos ponen cerca de nosotros como reuniéndonos con una Providencia inmanente y desaparecida, y aplacan todos los otros pensamientos. ¡Ellas tan frágiles, tan mortales y tan llenas de cordura!...

¡Oh, las manos, en su gesto esclavo, resignado y reptil, demasiado abandonadas a su corrupción, llenas de menudos temblores subterráneos,

---

<sup>469</sup> Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 187-188.

<sup>470</sup> “Rarezas, extravagancia y muestras de autoritarismo que no menguan en sus últimos años, en los que sí aumentan el apartamiento, incluso de sus familiares más allegados, como no fuese la compañía de su única hija superviviente, Matilde, accediendo rara vez a recibir alguna visita. Ni siquiera el pretendido homenaje pacense de 1889 (en el que le iban a coronar como poetisa) le hace salir de su encierro lisboeta. [...] Sus últimos años Carolina, ya viuda, los vive en el hermoso palacio de la Mitra, a las afueras de Lisboa, y junto al Tajo”. Véase Gregorio Torres Nebrera, “La obra poética de Carolina Coronado” ob. cit. págs. 23-24.

tendidas como un animal en la tierra, como vivas en sí mismas llenas de un escondido pensamiento sutilísimo [...]!

Cuando fijan la muerte, como ellas solas saben fijarla, parece que contienen una timidez idéntica a la del alma carnosa como ellas y perdonable como ellas. [...] Enseñan una gran dulzura y una gran querencia, por lo que tienen reunidos el sentido del crimen y de la caricia...<sup>471</sup>

Las manos alcanzan gran importancia y simbolismo al ser la herramienta de trabajo más visible:

En las manos nos devolvemos a nosotros mismos, nos vemos y nos afectamos. En ellas nos reconcentramos y nos envolvemos, identificando el pensamiento con ellas, haciéndolo así más ecuánime.<sup>472</sup>

Se entregaría con gran dignidad a la vejez:

Viste trajes de luto con larga cola y su coquetería está en una mantilla blanca que se hecha sobre los hombros y en un abanico que no deja nunca y con el que se abanica en concurso y perfección. [...] Solo se mira sus manos, que ha conseguido que sean en su vejez una reproducción marmórea y exacto de sus manos de juventud (pág. 438).

A fines de siglo, sigue escribiendo,<sup>473</sup> a pesar de su avanzada edad, se preocuparía por el futuro del país por lo que escribirá algún poema que “le condujo a subordinar su poética a un pensamiento político y moral, y a un predominio de lo ideológico sobre lo lírico e imaginativo”.<sup>474</sup> Uno de los poemas que transcribe de Carolina, “A la última luna del siglo” lo escribió “en la noche final del siglo XIX frente al 1900” (pág. 438). No duda en decir de este poema que quizá sea “su mejor poema” (pág. 438).

Retirada y aislada, transcurrieron sus últimos días:

Vestida de largo, y de luto, mantilla blanca y abanico, al cuello una sencilla cinta de terciopelo y maquillado el rostro con crema de azahar y sales de Inglaterra, en la Mitra prosiguió la afición de toda su vida, el cuidado de las tórtolas, para cuya cría había dedicado parte del jardín, que se hallaba invadido por todo tipo de aves y pájaros cantores.<sup>475</sup>

<sup>471</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Prometeo I. Escritos de juventud I*, ob. cit., pág. 863.

<sup>472</sup> Ídem., pág. 864.

<sup>473</sup> Carolina acaba de cumplir ochenta años, y con aire juvenil, sentimiento nostálgico y aliento modernista compuso unos versos dedicados “A la última luna del siglo” en los que anunciaba la mudanza de su infortunio, tan unido al de España, depositando su esperanza en las nuevas generaciones”. Véase Alberto Castilla, *Carolina Coronado de Perry*, ob. cit., pág. 215.

<sup>474</sup> Ídem., pág. 218.

<sup>475</sup> Ídem., pág. 219.

En 1910 “escribe la que ha de ser su última poesía, sin título ya, con solo dos admiraciones y unos puntos suspensivos entre ellas” (pág. 453). Muere en 1911, cuando Ramón contaba con veintitrés años de edad y alguna publicación en su haber.

Vida llena de amor y pasión por la literatura y por la familia. El dolor y la muerte por la desaparición de sus seres más queridos le marcarán los últimos años de su vida. Mujer excéntrica por excelencia, obtuvo la curiosidad y admiración de su sobrino Ramón.

En la biografía añade transcripciones de lo que dijeron los periódicos el día de la muerte de su tía. Es de suponer que Ramón guardó los recortes de la prensa de aquel día. También transcribe “En memoria de Carolina Coronado” que son unos versos de Sofía Casanova que se leyeron –junto con varios discursos– el 7 de marzo de 1911 en “una velada en honor de Carolina Coronado en el Ateneo de Badajoz” (pág. 458).

En el libro *Efigies*, Gómez de la Serna incluyó el texto *Ruskin el apasionado*. Las obras completas que dirige Ioana Zlotescu han incluido los fragmentos suprimidos de esta obra. En uno de ellos, aparece Carolina Coronado:

Son cerradas como cartas, y todas me parecen tener el aroma que una carta de Alejandro Dumas que encontré entre los papeles de aquella inefable tía mía Carolina Coronado, tan pasmada y tan bella, tan inocentona, tan boba y tan vestida de gasas lírica y pueriles.<sup>476</sup>

El epílogo que escribe para la obra *Peregrinaciones* de Carmen de Burgos, le dedica unas líneas a su tía y a los días que pasó en Portugal. Al mismo tiempo, le sirve para justificar la biografía que le dedicará a su tía:

Mi tía Carolina Coronado –tan cargante, tan deliciosa, tan clerical, tan insoportable, tan inefable–, mi tía Carolina Coronado, a la que dedicaré pronto un libro titulado así el que contaré pequeñeces enternecedoras, ridículas, ñoñas y admirables, encontró por eso en Portugal para su vejez –ella que había viajado tanto– todo el ambiente de su juventud, el ambiente que ya se había corrompido en España, cínica, brusca y desconsiderada en una transición brusca. Por eso se quedó a vivir allí, porque necesitaba el dulce ambiente de su juventud que allí encontró, la misma dulzura en el aire, la misma ingenuidad de las torres, los mismos ruseñores cándidos, algo como una esencia de pájaros de la transparencia, unos pájaros como propéndalas que antes había en España y volaban por Madrid.<sup>477</sup>

---

<sup>476</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Apéndice*, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 1169.

<sup>477</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Carmen de Burgos “Peregrinaciones”*, en *O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 875.



Tenemos que señalar que apreciamos tres partes claramente diferenciadas en esta biografía. En primer lugar, la teorización acerca de “lo que fue y lo que sigue siendo el Romanticismo” (pág. 335), en segundo lugar, galería de retratos románticos (Cadalso, Larra y Espronceda); para finalizar con la biografía de Carolina Coronado como otra componente del grupo romántico. Biografía con abundantes anécdotas seguramente recogidas del anecdotario familiar.

Al hacer recuento de lo que ha sido y será el recuerdo de su tía abuela, le entristece el olvido: “El silencio viene después y aumenta de día a día, aunque se eleva una estatua en su pueblo natal” (pág. 460). A mitad del siglo XX cree oportuno hacer recuento de los que de alguna manera formaron parte de su vida entre los que se encuentra Carolina Coronado. Con esta biografía –compuesta por recuerdos que ha ido guardando– quiere lograr, sobre todo, la posteridad. Frente a la muerte que cantaron los poetas románticos, Ramón quiere para su tía abuela la vida, la no caída en el olvido y, en definitiva, la muerte de su recuerdo.

Describe cómo fue el día de la muerte de Carolina que coincidió con las primeras incursiones en la literatura. Puede resultar paradójico que la muerte de un escritor coincida con el nacimiento de otro escritor y todo ello suceda en una misma familia. Leyendo esta biografía se llega a la conclusión de que Ramón sintió un gran aprecio hacia su tía. Narra su vida como si fuera la protagonista de una novela, reviviendo anécdotas que él sólo conoce por otros familiares o describe acontecimientos que considera interesantes para conocer mejor su obra y su vida. Lo importante no son, en este caso, los datos cronológicos y precisos sino lo que queda vivo de su tía: su aportación literaria. A grandes rasgos, podemos considerar ésta una de las biografías más intimista en la que abunda la transcripción de poemas y cartas que pueden aclarar la personalidad y el estilo de Carolina Coronado.

### **2.3.6. Edgar Poe. El genio de América.**

El nombre de Poe fue citado por Ramón en la revista *Prometeo*, en *Morbideces* y, en el relato *La hija fea* desde muy pronto sería tema de algún artículo y, sobre todo, de conferencias. Como biografía la publicó por primera vez en 1953, si bien, no empezó a tomar cuerpo hasta poco antes de esta fecha, cuando comenzó a publicar artículos sobre el escritor en revistas como *Sexto Continente* (núm. 3, septiembre de 1950), *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 24, noviembre-diciembre de 1951) y, en la bonaerense

*Cultura* (núm. 1, 1949). Entre las ediciones de 1953 y 1959 los cambios que se presentan son mínimos.<sup>478</sup>

Para Camón Aznar esta biografía se presentaba como “el temario dramático de los Estados Unidos”.<sup>479</sup> Ramón presentará una biografía en “ráfagas”:

Todo en esta biografía está impregnado de una extraña seducción. Con piruetas de loco, con exaltaciones de beodo recalcitrante, con guiños amarillos y la obsesión total de la muerte. Es la sorpresa macabra de sus relatos donde Ramón se apoya para sus evasiones, pocas veces más audaces y cegadoras que en esta biografía. Por ello son sus “ráfagas” finales la más iluminadas y con más penetrante evidencia. Cuando en su cerebro, el mismo Poe vive sus novelas sangrantes. Y allí cae derrumbado en un banco público, herido por la grandeza sombría de su imaginación.<sup>480</sup>

Poe fue importante y tuvo profundísima influencia en Baudelaire y los simbolistas. Estamos en una época difícil a causa de los conflictos abolicionistas y esclavistas, así como los preludios de guerra entre Norte y Sur. Las ciudades en que vivió entre 1830-1850 van creciendo progresivamente, como sucedería con la literatura:

La literatura se refugiaba en pacatos moldes deciochescos, en el respeto al “ingenio” y a las elegancias retóricas aspirando tímidamente los aires violentos del romanticismo inglés y francés que llegaban en forma de novelas y poemas deliberados de todo yugo que no fuera el sacrosanto yugo del yo. [...] Las revistas literarias prolongaban las líneas de las grandes y famosas publicaciones inglesas y escocesas, sin aspirar a independizarse en el lenguaje o la temática. La mitología seguía siendo invocada profusamente, el mesmenismo, el espiritismo y la telepatía hacía su agosto en los salones de las señoras inclinadas a buscar en el más allá lo que no veían en el más acá.<sup>481</sup>

Especial, no tanto por lo que hizo, sino por el paso adelante que dio en la literatura de su tiempo: proclamó la poesía hasta el final de sus días. La biografía es la de cualquier joven escritor con sus penas y alegrías. En este sentido, no se incluye nada nuevo que no sean datos conocidos. Lo que hace que este texto parezca novedoso es el aire “lírico”, “especial” que se consigue con el lenguaje y el modo de ver la vida que, en último término, es la vida de los artistas en todos los tiempos. Así lo entendería:

---

<sup>478</sup> Véase Ioana Zlotescu, “Notas a la edición”, en Ramón Gómez de la Serna, *O.C. XIX*, ob. cit., pág. 1202.

<sup>479</sup> José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, ob. cit., pág. 446.

<sup>480</sup> Ídem., págs. 447-448.

<sup>481</sup> Julio Cortázar, “Introducción”, en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pág. 15.

La biografía de Edgar Poe, la pintura de su figura y de su vida describen la vida de un innovante escritor actual, es la misma historia de miseria que se repite y a la que también salvan las revistas y los delirios.

He sentido que escribía la biografía de un joven innovador de mis días cuando me he puesto a pensar sobre Poe. La misma tragedia con la que hace poco se eslabonó el caso de Kafka.<sup>482</sup> (pág. 808).

Siente gran necesidad de escribir este texto y, para que conste, explicará y justificará quién está predispuesto para la biografía. No dudará en relatarnos que le había costado varios años elaborarla a partir de escritos que poseía:

La biografía es lenta. [...] La que me ha llevado más tiempo así es esta de Poe.

Después de esos muchos años en que ha estado en ciernes este libro sobre Poe, solo cuando he tirado los grandes y costosos libros sobre él en que estaban detallados los burgueses y capitalistas que dejaron que se hundiese y que fuese un desgraciado, he podido ultimar mi biografía y engavillar las cuartillas que había ido escribiendo a través del tiempo y de las que ya salían polillas (págs. 808-809).

Trabajando en su obra, se atreverá con la pronunciación de una conferencia en la que resaltará su obra frente a otros aspectos:

Cuando me afinqué en América en este tercer viaje corroborado por nueve años de asidua observación de cielos y horizontes, pensé acabar la visión de Poe en el mundo que le tocó vivir, haciendo el resumen de sus aportes literarios, y me lancé a una conferencia sobre él en Amigos del Arte. (Ahora llevo diecisiete años) (págs. 810-811).

En el “Prólogo” a *Retratos contemporáneos* admite la importancia de Poe en su vida. Cierta admiración le llevó a estudiarlo y a pronunciar conferencias:

En mis conferencias he afrontado figuras como la de Edgar Poe, de cuya vida tengo una idea detallada, dramática, ejemplar, considerándole el genio de América, además del más desolado de los poetas.<sup>483</sup>

En *Automoribundia* recalcaría su afición a las conferencias de poetas que él admiraba, como le sucedería con Poe:

---

<sup>482</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Edgar Poe. El genio de América*, en *O.C.*, XIX. *Retratos de escritores*, ob. cit., págs. 807-965. Todos los números de página irán por esta edición.

<sup>483</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Retratos completos*, en *O.C.*, XVII, ob. cit., pág. 31.

Siempre suelo hacer alguna expuesta experiencia en mis conferencias. [...] En una doble conferencia sobre Edgar Poe, recibí la orden del presidente –como si fuese un presidente de corrida– que lo matase pronto en la segunda.<sup>484</sup>

Con esas conferencias comprobó la importancia del escritor y, sobre todo, intentó introducir la obra a los jóvenes: “En aquella conferencia induje a los literatos jóvenes a que emprendiesen el camino de lo misterioso y del miedo” (pág. 811). Era tal la pasión que invadía su espíritu que lo llegaría a considerar su amigo: “Me di cuenta de que ya era mía la figura y los vuelos de aquel gran pájaro oscuro y genial su dramatismo había sido alcanzado a través de una vida de amistad” (pág. 811). Las conferencias no sólo se constituían a partir de un discurso sino que las solía ilustrar con algún objeto personal del personaje “para dar más confidencialismo y más intimidad a la gran figura” (pág. 811). En este caso, fueron unas cartas que le sirvieron para “ilustrar su retrato”. Aún tardaría un tiempo hasta que se decidiera por la biografía:

Completo el programa de aquella vida, siguiéndole de cerca hasta la hora de su muerte, aún dejé pasar más años para verle mejor, para saber más de su cuervo famoso, para dibujar mejor las principales escenas de su vida (pág. 811).

En *Prometeo* (1909) publicó una reseña, “Edgar Poe y sus amigas”. La transcripción del texto es interesante para conocerlo mejor:

En *Le Mercure de France* de este mes, John H. Ingram, en un artículo sobre Poe, desmiente textualmente la alegación de que Poe no tuviera amigos.

Principia relatando algunas anécdotas infantiles, entre las que sobresale la de un niño, camarada suyo de colegio, que le pedía por favor y con recogimiento le prestara aquella poesías que precozmente hacía Poe en sus clases y aprovechando los recreos; quería enseñárselas a su madre.

¡Cuánto hay de sencilla grandiosidad en esta sencilla anécdota, buena como el pan, en que por ser todo tan privado y haber sido tan ingenuo, no deja de haber una fascinación extraordinaria!

Después nos habla de sus amigos y de sus afecciones amorosas. Predilecciones femeninas tuvo muchas, y en todas supo portarse insuperablemente. Solo en una, en la de Helen Witam, Poe tuvo un desliz descortés, y ella rescindió sus promesas.

Pero pasado algún tiempo, cuando esta mujer quedó viuda, Poe, buscando su equilibrio y su panacea, volvió a requerirla. Se fijó la fecha del epitalamio, pero “algunas semanas más tarde”, termina el articulista, “en el momento en que las campanas debían anunciar los esponsales, el poeta sucumbió prematuramente. El desenlace sobrevino repentinamente. El 7 de octubre de 1849, el alma de Poe abandonó este mundo”. Nosotros, en un

<sup>484</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 708.

relato del malogrado Azorín (Q.E.P.D.) asistimos a su última hora, aunque no avivó aquel recuerdo de la tragedia la noticia de que comprometió en la quiebra unos amores y el destino de una mujer (“Movimiento intelectual”, 3, 1909).<sup>485</sup>

Cuando teorizaba de las biografías se acordaba de Poe lamentando lo olvidado que estaba él y otros artistas:

Las biografías no son un ejemplo. Un ejemplo es lo abstracto. Son una convivencia. [...] Al buscar la biografía ilustre como única compañía de la mala tarde, se descubre que se es dueño de la dominadora herencia, que no tendrá ni verdad, ni valor, ni nombre a no ser porque uno se encara con las figuras del pasado.

¿Es que no queda nada de Poe? Nada, absolutamente nada. Esa es la gran tragedia de la vida, y por eso fue tan triste que muriese en la miseria, con casi todo inlogrado.

Como una venganza en medio de todo inútil, nosotros amos a resarcir en algo lo que sucedió y vamos a celebrar su bohemia bajo su nombre, y al acercarnos a su amada Virginia –¡Oh profanación!– vamos a decir su nombre, pero la dulce niña de los catorce años violetas nos mirará a nosotros con lástima y gratitud por el engaño.

Quizá cuando se logre inculcar en los hombres esta idea del regalo del pasado [...] se pondrán a meditar con más tiento, con más generosidad estoica y desinteresada, cuando sepan con una certeza sin paliativos que son Homero y Sócrates y Cervantes y Poe.<sup>486</sup>

Ser lector y conocedor de biografías lo consideraba rasgo fundamental para el buen escritor. Era imposible escribir bien si no se conocería la vida y obra de los antecesores; en el prólogo a *Retratos completos*, se preguntó acerca del conocimiento de los lectores con respecto a la vida y obra de Poe, justificando la manera en que él creaba biografías:

¿Sabéis la obra y la vida de Poe? Pues entonces no os extrañe oír una voz que os diga:

–¡Oye tú, Poe!

–¿Qué? –Podréis contestar con entera corrección.

En otra ocasión, porque no es cosa de repetir un nombre que se oye, seréis vosotros los que podréis interrumpir la mirada distraída del que sabéis que conoce bien la obra y la vida de Edgar Poe:

–Óigame, Poe.

Y el otro tendrá vuestro mismo derecho a volver la cabeza y preguntar:

–¿Qué?

<sup>485</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Ramón en “Prometeo”*, en *O.C.*, I, ob. cit., págs. 349-350.

<sup>486</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo”, en *Retratos contemporáneos. O.C.*, XVII, ob. cit., págs. 35-36.

Este problema de la acumulación de biografías embocado tan claramente como yo lo emboco, concede en las biografías el derecho a un prorrateo considerable de errores.<sup>487</sup>

Los capítulos de esta biografía los llamó “ráfagas” porque para el biógrafo la revitalización de una biografía consistía en “escoger las diez o quince ráfagas de la existencia del biografado, dejando de lado lo enterrado y eclipsado de su figura” (pág. 809). En el prólogo justifica:

Poe estaba esperando la biografía hecha para él, disculpados todos sus aparentes vicios, justificada su vida hasta el final, perseguidos lo que tuvieron culpa de su miseria. [...] Había que escribir la biografía en que estuviesen olvidados y suprimidos los que no hicieron nada por él y que encima intenta inmortalizarse a su lado por sus contemporáneas intromisiones (págs. 809-810).

No le interesaban los datos cronológicos ni las anécdotas triviales, sino el ambiente con el que convivió y que le sirvió de inspiración:

He procurado que se trasparen las principales fechas, pero poco, porque una vida que solo duró cuarenta años no debe quedar señalada con demasiados números, resultando así más dilatada la magia de su círculo (pág. 810).

Desde América, siente el alma de Poe con más ímpetu y desgarró:

Poe es el genio de América, de América sin especificar Norte, Centro ni Sur.

Aquí, establecido en América, sintiendo en el alma la extorsión de los metales escondidos en las cordilleras, poseído por sueños fantásticos, hijos de la sobreexcitación de estar junto a las radiaciones telúricas, Poe se me ha agrandado. [...] Muy poeta, es decir, muy persuadido de que la belleza y no la verdad es el objeto del arte, subvirtió la verdad de lo que encontró a su paso y reflejó en su obra la sensación de la gran alcoba vacía, inmensa, recién preparada entonces para la procreación de un gran mundo (pág. 812).

Consideraba a Poe el alentador de otros escritores europeos:

En Poe –el genio universal del pensamiento americano más admitido en la literatura mundial– se hace efectivo el deber americano de la originalidad, y lo siente tan profundamente que ha de influir en la literatura europea, y a él le deben mucho Baudelaire, Oscar Wilde, Mallarmé, etc (pág. 812).

En gran medida, escribe párrafos que parecían estar escritos para él y no para Poe:

---

<sup>487</sup> Ídem., pág. 37.

En el más rico y prometedor paisaje sentía la soledad del hombre en la tierra, el horror al trabajo enorme que había que hacer [...] el horror a aquel público materialista frente al que la paradoja y el aire iluminado de Poe le convertían en supuesto borracho. [...] Esas gentes ignoraron a Poe como ignorarían de nuevo al verdadero escritor. [...] Poe caminaba perdido por en medio de la gran especulación, y su obra hubiera sido mucho más importante si le hubieran acompañado, si le hubieran dado algo de su acaparación (pág. 814-815).

Plenamente identificado con el escritor, se lamentaba:

La literatura es ese pasmo ante la realidad que tuvo Poe, ese pasmo y esa abnegación y ese volver a reeditar todo sin dejar de poner a todo marco de humor.

Y precisamente Poe es el genio de América porque a ese pasmo unió la angustia del alma ante el vacío de la inmensidad recién ocupada y solo encontró el crimen para salir de su monstruosa angustia, la resurrección de cadáveres, el cuervo agorero (pág. 817).<sup>488</sup>

Nace Poe en 1809 quedándose huérfano con sólo seis años. Este suceso en su vida le marcará para siempre. Vive unos años en Londres:

Le llamaban el Americano, y los ingleses le miraban con cierta nostalgia dolorida. [...] El crimen y el problema fueron atisbados por Poe al pasar por las calles de Londres. [...] Ve calles sombrías, caserones antiguos, palacios, todo lo que tendrá que inventar cuando vuelva a su patria (págs. 824-825).<sup>489</sup>

Carácter y personalidad complicados para un niño que crece sin padres:

El carácter del poeta no puede ser comprendido si se descuidan dos influencias capitales en su infancia: la importancia psicológica y afectiva que tiene para un niño saber que carece de padres y que vive de la caridad ajena y la residencia en el sur.<sup>490</sup>

---

<sup>488</sup> Ante el mundo y los hombres, Edgar Poe: “se yargue altanero, impone toda vez que puede su superioridad intelectual, su causticidad, su técnica de ataque y de réplica. Y como su orgullo es el orgullo débil y él lo sabe, los héroes de sus cuentos nocturnos serán a veces como él y a veces como él quisiera ser; serán orgullosos por débiles; o serán orgullosos porque se sienten fuertes.” Véase, Julio Cortázar, “Introducción” en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, ed. cit., pag. 18.

<sup>489</sup> Nació en la ciudad de Boston por azar como recordaría Cortázar: “Edgar Poe, más tarde Edgar Allan Poe, nació en Boston el 19 de enero de 1809. Nació allí como podría haber nacido en cualquier otra parte, al azar del itinerario de una oscura compañía teatral donde actuaban sus padres, y que ofrecía un característico repertorio que combinaba *Hamlet* y *Macbeth* con dramas lacrimosos y comedias de magia”. Véase, Julio Cortázar, “Vida de Edgar Allan Poe”, en Edgar Allan Poe, *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de espuma, 2008, pág. 21.

<sup>490</sup> Ídem., pág. 22.

Vuelve a Norteamérica después de cinco años con trece años se enamorará por primera vez de la madre de un amigo del colegio; le dedica unos poemas que Ramón transcribe. Esta señora muere y, se prenderá de una vecina que al poco tiempo se casa, por lo que Poe vuelve a sentir el desengaño:

Lleva brazaletes de luto por ella y se siente otra vez cerca de su macerada figura y ya tiene una muerta más para los pasillos de sus cuentos (pág. 829).

El enamoramiento con la madre del amigo le marcó para siempre; nunca se repondrá de esa pérdida:

Hacia 1823 o 1824 pone todas las fuerzas de sus quince años en esos versos. [...] En aquellos días conoció a “Helen”, su primer amor imposible, su primera aceptación del destino que habría de signar toda su vida [...] “Helen” es la primera mujer –en una larga galería– de quien Edgar Poe habría de enamorarse sabiendo que era un ideal, sólo un ideal, y enamorándose porque era ese ideal y no meramente una mujer conquistable. Mrs. Stanard, joven madre de uno de sus discípulos, se le apareció como la personificación de todos los sueños indecisos de la infancia y las ansias vislumbres de la adolescencia. Era hermosa, delicada, de maneras finísimas. [...] Su amor fue secreto, perfecto y duró lo que su vida, por debajo o por encima de muchos otros. Exteriormente, las diferencias de edad y de estado social condicionaron el diálogo, hicieron de esa relación un coloquio amistoso que continuó hasta el día en que Edgar no pudo visitar más la casa de los Stanard. “Helen” enfermó, y la lucra –ese otro signo latente en el mundo del poeta– la alejó de sus amigos. Al morir en 1824 tenía treinta y un años.<sup>491</sup>

Escribe y publica su “primer librito de versos firmado con el seudónimo de *Un Bostoniano*, ese libro en que hay que debutar” (pág. 828). Al mismo tiempo e influido por el ambiente enrarecido en el que vive, comenzará a beber y a jugar para olvidar mientras América parece que va progresando: levanta casas y ciudades, ponen postes al campo:

Era un mundo de gigantes que se le venía encima, con sus tiendas medio en la calle [...] con sus carros veloces –cuatro o seis caballos– como llevándose todo hacia mercados lejanos. [...] Hay que conocer a América

---

Cortázar describe cómo debió de ser Poe con cuatro o cinco años: “A los cuatro o cinco años, Edgar era un hermoso niño con rizos oscuros, de grandes y brillantes ojos. Muy pronto aprendió los poemas al gusto del día (Walter Scott, por ejemplo)”. Véase, Julio Cortázar, “Vida de Edgar Allan Poe”, ob. cit., pág. 23.

<sup>491</sup> Julio Cortázar, “Vida de Edgar Allan Poe”, en Edgar Allan Poe, *Cuentos completos*, ob. cit., págs.24-25.



para saber cómo el industrial y el comerciante son ensañados y los pudientes crean orfandades espantosas (pág. 830).<sup>492</sup>

De su personalidad, menciona la afición por las drogas y el opio. No fue al único escritor que le sucedió ya que, por ejemplo, un siglo más tarde le sucederá a Rubén Darío. Lo que cuenta de Poe se podría aplicar a cualquier artista dado a la bebida y a las drogas:

Un borracho con todas las ideas en bruto no merece ser borracho, pero un ser excepcional, si. Para que la borrachera no derroche las malas voluntades que hay en el hombre tiene que ser un ángel –como Poe- el que se emborrache. [...] Bebía para olvidar a los demás frente a su inevitable presencia. El gran hombre, el alma sensible –el único borracho admisible–, es impulsado por los demás a beber. (pág. 884).

Y ¿por qué se bebe? Ramón lo justifica:

Se trata de vender el alma a la muerte por conseguir una lógica desorbitada, y si primero se bebe para morir, al ver que no se puede volver de esa lógica a la que Dios le dio, se bebe por el deseo de resucitar al sentirse morir. [...] Si el mundo fuese perfecto y justiciero, el borracho, por genial que fuese, cometería un acto indebido; pero con lo lleno de prevaricaciones y miserias que está, el delirio de la borrachera es una gran protesta (pág. 884).

Beber sin otra finalidad que la de “acabar la botella y recurrir a la muerte, olvidar la vida y con eso olvidar a los perfeccionistas y a los trascendentistas” (pág. 880). Más bien, Poe no se adapta al medio y, bebiendo cierra definitivamente la posibilidad de “adaptarse a su tiempo” (pág. 881). Excentricidad máxima, lujo nada llevadero, “es volverse borracho, pero muy pocos pueden permitirse ese riesgo valiente y supremo” (pág. 880).

Al escribir de las botellas en el texto “Botellismo”, Ramón comenta: “Las botellas maravillosas de Poe, con lo que tienen de cebo para la muerte emparedada, son las

---

<sup>492</sup> Comenzó a beber en sus años de estudiante en la universidad: “Le bastaba beber un vaso de ron (y lo bebía de un trago, sin paladearlo) para intoxicarse. Está probado que un solo vaso lo hacía entrar en ese estado de hiperlucidez mental que convierte a su víctima en un conversador brillante, en un “genio” momentáneo. El segundo trago lo hundía en la borrachera más absoluta, y el despertar era lento, torturante, y Poe se arrastraba días y días hasta recobrar la normalidad. Sin duda, esto era mucho menos grave a los diecisiete años; pasados los treinta, en los días de Baltimore y Nueva York, configuró su imagen más desgraciadamente popular”. Véase, Julio Cortázar, “Vida de Edgar Allan Poe”, en Edgar Allan Poe, *Cuentos completos*, ob. cit., pág. 28.

botellas más cargadas de alcohol secreto”.<sup>493</sup> Sin embargo, lo que desembocará en su muerte, no sería el alcohol sino la mezcla de éste con el opio:

Esa combinación de opio y vino le hacía olvidar y le movía a espectáculos más crudos, descubriendo algo del porvenir aún no nacido gracias a los posos de la mezcla (pág. 885).

Valle-Inclán leyó conferencias de los alucinógenos y, Gómez de la Serna no dudaría en compararlo con Poe:

En su conferencia sobre los excitantes que estimulan al artista para crear, contó sus alucinaciones gracias al cáñamo índico, viendo desfilar por su memoria todas las personas muertas que él había conocido, lamentable espectáculo que le hizo abandonar el *has-chiss*.

Como Poe en sus conferencias “eurekianas”, Valle se creyó obligado a revelar su idea de la cosmogonía, y dijo cosas tan bellas y peregrinas...<sup>494</sup>

En la *efigie* que le escribió a Baudelaire, recordará la afición de Poe por las drogas:

Sainte-Beuve, amigo de Baudelaire y al que llega a llamar “el tío Beuve”, escribe a requerimiento suyo un alegato grave y solemne en su favor, empleando conceptos como los que expresa más tarde, cuando propone a Baudelaire par la Academia francesa: “Monsieur Baudelaire ha encontrado el medio de construirse, en el confín de una lengua de tierra considerada como inhabitable y más allá de los límites del romanticismo conocido, un quiosco valiente, violentamente ornamentado, pero coqueto y misterioso, donde se lee a Edgar Poe, donde se recitan exquisitos sonetos, en el que se embriagan en el *haschisch* para razonar después, donde se toma el opio y mil drogas abominables en tazas de una porcelana magnífica<sup>495</sup>

Dejando aparte estas anécdotas, Edgar fue recordado por todos sus compañeros de estudios como un buen estudiante, sin embargo, las deudas de juego le obligaron a abandonar la universidad. Aún así, en aquellos días, Edgar: “Lee, infatigable, historia antigua, historia natural, libros de matemáticas, de astronomía y, naturalmente, a poetas y novelistas”<sup>496</sup> Sin control, bebe, sufre alucinaciones que “le hace ver a los seres humanos en su verdad de gusanos” (pág. 878). Alucinaciones que le dan fuerza para escribir, sacar toda esa rabia acumulada en su corta vida: “Se desconsolará más en el

<sup>493</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Botellismo”, en *Ismos. Retratos completos*, XVI, ob. cit., pág. 588.

<sup>494</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 558-559.

<sup>495</sup> Ramón Gómez de la Serna, “El desgarró de Baudelaire”, en *Efigies. O.C.*, XVI, ob. cit., pág. 91.

<sup>496</sup> Julio Cortázar, “Vida de Edgar Allan Poe”, en Edgar Allan Poe, *Cuentos completos*, ob. cit., pág. 28.

relato tétrico” (pág. 879). Lo siniestro, lo tétrico, “y después, mojando la pluma en la misma tinta, escribirá lo absurdo, lo incontinente, lo grotesco” (pág. 879).

Ante tanto cosmopolitismo y avance:

Su alma –no vieja, sino antigua– se paraba frente al frenesí de la formación de las casas y las calles y sentía un vagar de vacío inmenso que le hacía proferir gritos inconexos.

Su silueta desgarrada, dramática, de bello continente, se sentía sola en medio de aquel mundo que comenzaba a levantar la cabeza y que no le comprendía. Era una especie de estrella solitaria, mucho antes de que se hubiera inventado la película (pág. 839).

De nuevo, vida y obra en estrecha relación:

El caso de la obra de Poe es tan extraño como el caso de su vida. Es un hombre interesante y sin embargo todo enmudece a su paso. Su obra es una obra interesante y también enmudece. Está siempre lleno de ensueño y sin embargo da pesadilla.

El asesinato rápido con que le apuró la muerte no le dejó hacer toda su declaración. Su literatura solo ha sido un atisbo de posibilidades. [...] No podemos, por tanto, obligar demasiado la literatura de Poe. Fue uno de los que buscaron en el más allá de lo corriente y plateó la muerte y la resurrección como muy pocos (pág. 833).

Como le sucedió a él, Poe también se acercó al humorismo:

El humorismo norteamericano, fuera de ese caso remoto a los siglos que es Poe –apóstol humorístico de la Creación en el Sinaí de su primera declaración humorística–, es un humorismo sano y cívico.<sup>497</sup>

Aparece en su escritura el relato fantástico que “se tomó por verdadero” (pág. 846). El carácter, las obsesiones que aparecen en sus relatos como “fantasía” e “imaginación”. Lo que puede considerarse anormal, es visto como normal en la escritura:

El “realismo” en Poe no existe como tal. En sus cuentos los detalles más concretos están siempre sometidos a la presión y al dominio del tema central, que no es realista. [...] Los personajes de Poe llevan al límite la tendencia nocturna, melancólica, rebelde y marginal de los grandes héroes inventados por el romanticismo alemán, francés e inglés; con la diferencia de que estos actúan por razones morales o pasionales que carecen de todo interés para Poe.<sup>498</sup>

<sup>497</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo”, en *Ismos, O.C., XVI*, ob. cit., pág. 489.

<sup>498</sup> Julio Cortázar, “Introducción”, en Edgar Poe, *Ensayos y críticas*, ob. cit., págs. 40-42.

El ambiente es fundamental:

De la totalidad de elementos que integran su obra, sea poesía, sea cuentos, la noción de anormalidad se destaca con violencia. [...] Pero nada, diurno o nocturno, feliz o desgraciado, es normal en el sentido corriente, que incluso aplicamos a las anormalidades vulgares que nos rodean y nos dominan y que ya casi no consideramos como tales.<sup>499</sup>

Cree saber el porqué de los cuentos de terror:

Fue el alma blanca que se quedó espantada frente al vacío inconmensurable. Tuvo el primer susto consciente y profundo frente a América.

Por eso hizo cuentos de terror, del terror que tenía al lado. Elevó el terror de una manera noble, no como los *gangsters*, que lo han elevado de una manera innoble.

Partiendo de que el arte es una suprema mixtificación, llegó en la mixtificación a la mística poética. [...] Creía tanto en el arte, que llegó al arte por el arte (pág. 862).

Por esto, se dedicaría al misterio, aunque sabía ser dramático en las poesías, por las huellas que la muerte dejó en su vida desde muy joven. Esta es la razón por la cual se le encuentra afinidad con el romanticismo: “Romántico sin romanticismo, su vida fue profundamente romántica. Fue romántico como debía serlo, sin serlo, sin profesión de romántico” (pág. 862). Romanticismo “sobrio, sobrepuesto al cálculo, concretado en el acontecimiento y su fatalidad, siempre diferente y perdido” (pág. 863).

La lección que dio Poe se encuentra en ver el crimen como lo más interesante: “Toma el crimen en serio porque el crimen es la revenganza de la muerte” (pág. 864). Intenta encontrar respuesta al porqué de su obsesión por el crimen:

Quiso promover la neurastenia artística de su país gracias al misterio del crimen y la muerte. [...] Poe presagió la importancia que iba a tener el crimen en el futuro y ponía en guardia al mundo. [...] El invento del hombre es el crimen y sus formas, pues todos los demás inventos pertenecen solo a Dios.

Por eso Poe, que conoce al hombre y se encara con él, le busca en su invención favorita: el crimen y la disimulación del crimen (págs. 864-865).

Sin embargo, será lo grotesco, lo arabesco lo que –según Ramón– daría éxito a la obra de Poe:

El gran éxito de la obra de Poe oscila entre lo arabesco y lo grotesco, y por eso hay que definir bien lo que encierran esos conceptos.

---

<sup>499</sup> Ídem., págs. 17-18.

El genio Edgar Poe era más dado a teorizar cosmogonías que a plantear ideas estéticas de lo grotesco y lo arabesco (pág. 867).

Y ¿cuál es la idea de lo grotesco que transmite Ramón? Como referente Goya para explicarnos qué es lo grotesco:

Ya dijo Goya que “la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles, y unida con ellas es la madre de las artes y origen de las maravillas”. [...] Lo grotesco es como se manifiesta en realidad el mundo, por soberbio o presuntuoso que sea, y lo arabesco es lo que decora con el sentimiento estilizador del artista lo que es ese mundo (pág. 867).

Lo grotesco presenta los seres en su propia naturaleza, sin escudos que tapen la verdad. Es la creación más fiel de la realidad:

Lo grotesco no encubierto por lo arabesco es espantoso, y es como un cuadro de anatomía en que se muestra al ser humano sin piel. [...] Lo grotesco es otro aspecto de lo barroco, su más eterna fuente, y siempre se define confusamente, naciendo su concepto en los primeros diccionarios italianos, donde se clasifica como algo que no merece mejor arquitectura retórica.

En otros diccionarios [...] lo grotesco es definido como extravagante y ridículo, sin darse cuenta de cómo llevado por el arte a su escenario es su mejor primera materia y sublimado por lo arabesco llega a ser la visión natural y sobrenatural del mundo (pág. 868).

Poe vio y diferenció lo grotesco y arabesco:

Poe se quedó temblequeando frente a los dos polos, vio lo “cómico grotesco”, que para él fue como la aparición de lo cómico absoluto, en contraste con lo “cómico comprensible”, que es la comicidad y la grotesquería, que le es fácil de comprender al vulgo (pág. 869).

El secreto del arte estaba en saber utilizarlo en el momento adecuado; además:

El creador literario tiene, gracias a lo arabesco y lo grotesco, dos elementos vagos de metal a medio conocer, pero que se combinarán en la materia definitiva de la obra concluida (pág. 870).

Lo que le hace ser genial, original, son las narraciones, cuentos donde el terror está presente:

Después de los cuentos de *Lo arabesco y lo grotesco*, y siempre con esas dos teorías en danzas, viene la catacumba de sus escritos.

Como poeta hubiera ocupado un asiento en las antologías y nada más, pero lo original, lo desquiciado, lo que lega renovando géneros, es lo cuentístico, lo fantasioso, lo polémico al descuido.

Su cuentística es un signo genial y se puede hablar de sus cuentos, uno a uno o en Torre de Babel, escalonados, mezclados, fundido el museo del terror (pág. 871).

Ramón comparará a Charlot con Poe ya que “realiza lo cómico muy serio, elevando la categoría de la comicidad, sin sonreír, desenvolviendo lo grotesco como una gran teoría dramática” (pág. 817). Comentaré los cuentos más importantes y, los clasificaré por temas.

Para Cortázar, “Poe escribirá sus cuentos para dominar, para someter al lector en el plano imaginativo y espiritual.”<sup>500</sup> Se dará cuenta enseguida de la diferencia entre un cuento y otros géneros como puede ser la autobiografía o la novela. Su mayor logro fue la originalidad como prueba de su genialidad.<sup>501</sup>

El bufón –personaje característico de las obras de Shakespeare– también lo utilizará para uno de sus cuentos:

Poe tiene un terrible bufón en el célebre cuento en que el bufón escarmentado y dolorido, aprovechando una fiesta de máscaras, hace creer que se trata de una broma a los ministros, y después de disfrazarlos de monos con estopas y colgarlos de una cadena que ha de subir con ellas a lo alto del techo, entre el jolgorio de no saber quiénes son, les prende fuego y ríe de la inmolación, su gran venganza.

Poe debió de inspirarse para este cuento en la vida de Carlos VI, que sufrió un grave accidente en un baile de máscaras, yendo a morir quemado, como los ministros de Poe, porque se le prendió el disfraz, de estopa untado en pez, hundiéndose en la demencia desde entonces y no pudiendo ir sino con locos y bufones.<sup>502</sup>

Los cuentos mostraban el vivir del escritor y, de otros de su tiempo que como él también vivieron al límite:

El cuento verdadero tiene que estar montado al aire, como el buen brillante, y los más influyentes en las audacias del arte nuevo vivieron así: Lautréamont como Poe, como Baudelaire y como Aloysius Bertrand, que

<sup>500</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Surrealismo”, *Ismos en Retratos completos*, XVI, ob. cit., pág. 33.

<sup>501</sup> A Breton no le debió de gustar la escritura de Poe. Gómez de la Serna transcribe unas notas recalcando el disgusto de Breton por el estilo de Poe: “¿Adiós a Poe? Poe, que en las revistas policiacas recibe hoy el justo título de maestro de los policías científicos (de Sherlock Holmes a Paul Valéry). ¿No es una vergüenza presentar bajo una luz seductora de intelectualidad a un tipo policíaco, completamente policíaco, que ha dado al mundo un método policial? Escupamos sobre Edgar Poe y a otra cosa” Véase, Ramón Gómez de la Serna, “Surrealismo”, *Ismos en Retratos completos*, XVI, ob. cit., pág. 528.

<sup>502</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Don Diego de Velázquez*, en *O.C.*, XVIII, ob. cit., pág. 577.

murió tan miserable en el hospital como KFK y al que David D'Angers hizo un croquis en su cama de muerto.<sup>503</sup>

Descubrió un nuevo modo de ver el cuento:

No importa nada su estilo, pues solo le sirve para decir las cosas a suficientes distancia sugeridora, para señalar sobriamente lo que ha de desprenderse del conjunto, para tramar con muchas cosas, con detalles de cosas, la belleza trágica del relato, la reunión de coincidencias que le hacen genial por algo más que por el estilo.

Como anticipador busca las leyes de la perversidad y de la fatalidad, poseído por una angustia superior. [...] La llamada perversidad de Poe es la inteligencia misma, sobre la inteligencia, la inteligencia sin ensañamiento y ensañando a defenderse de las tentaciones (pág. 863).

La miseria y el dolor de la pérdida le hicieron desdichado, pero no morboso:

La morbosidad es una tara de rutina, hija de vicios antiguos y de decadencias, cuando él fue el original, el vencedor, el que no padeció la enfermedad de las formas anticuadas (pág. 859).

Como le sucedería a Ramón, la miseria, el trabajo y el amor formaron parte de su vida. La miseria, resultó en su caso más trágica, si bien, “para que la miseria del escritor resulte más indignante hay que saber que siempre está en vísperas de estar mucho peor” (pág. 853). Fue tal la pobreza que para Gómez de la Serna: “Edgar Poe fue el que inauguró la miseria del artista en América” (pág. 859). Pobreza sí, pero “la que se tiene más a honra en la vida de un poeta” (pág. 859). Miseria junto a pobreza, “Poe es romántico sin pertenecer al los románticos” (pág. 862). Sentía tal confianza en el arte, “que llegó al arte por el arte” (pág. 862).

Como Ramón, Poe se incorporará al mundo del periodismo para sobrevivir:

Es la hora de los diarios y de las revistas salvadoras.

Las revistas le salvaron de la inanición absoluta –las revistas, que nos salvan siempre también a nosotros, corregidas y aumentadas–, y Poe camina hacia ellas con sus manuscritos y se dedica a su confección, preparación, relleno de sueltos y exotismos. [...] Revistas, revistas, revistas..., unas buenas, otras malas, unas con un director amable, otras con un director espaventoso (págs. 847-848).<sup>504</sup>

<sup>503</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Kafka”, en *Nuevos retratos contemporáneos. O.C., XVII*, ob. cit. Pág. 582.

<sup>504</sup> Julio Cortázar también lo advierte: “De no haber tenido que ganarse el sustento con trabajos periodísticos, necesariamente en prosa sí había de venderse, acaso Edgar Poe se hubiera consagrado tan sólo a la poesía”. Véase, Julio Cortázar, “Introducción”, en Edgar Poe, *Ensayos y críticas*, ob. cit., pág. 24.

En medio de todas las colaboraciones periodísticas, se enamorará de su prima: “se casaron cuando él tenía veintisiete años y ella catorce” (pág. 851). Como otros biografiados por Ramón “tiene pleitos, cartas desafiantes por sus críticas y hasta alguna mujer despechada le da un escándalo” (pág. 851). Su vida estuvo marcada –como vamos viendo– por la muerte y así, su mujer, Virginia morirá de tisis: “Doliente el alma en pena, tuvo más distinta manera de mirar el mundo que cualquier otro hombre, intimidada su mirada por la luz de la muerte” (pág. 858).

La historia de Virginia, –la joven esposa de Edgar– la relatará Cortázar, si bien, las edades de la pareja no coinciden con las que proporcionará Gómez de la Serna:

La pequeña Virginia Clemm, prima carnal de Edgar, habría de convertirse en su novia y, poco después, en su mujer. Virginia tenía apenas trece años y Edgar veinticinco. Si en aquel tiempo no era insólito que las mujeres se casaran a los catorce años, el hecho de que Virginia no estuviera mentalmente bien desarrollada, y diera hasta su muerte la impresión de una niña, agrega un elemento penoso al episodio. [...] La hipótesis más sensata parece ser que Poe se casó con Virginia para protegerse en su relación con otras mujeres y mantenerlas en el plano de la amistad.<sup>505</sup>

Cortázar relataría la tragedia de la pequeña Virginia:

Este periodo creador se vio trágicamente interrumpido. A fines de enero de 1842, Poe y los suyos tomaban el té en su casa, en compañía de sus amigos. Virginia que había aprendido a acompañarse en el arpa, cantaba con gracia infantil las melodías que más le gustaban a “Eddie”. Súbitamente su voz se cortó en una nota aguda, mientras la sangre manaba de su boca. La tuberculosis se reveló brutalmente en una hemoptisis inequívoca, a la que seguirían otras muchas. Para Edgar, la enfermedad de su mujer fue la más horrible tragedia de su vida. La sintió morir, la sintió perdido y se sintió perdido él también.<sup>506</sup>

Contraste, blanco y negro, vida y muerte para recordar a la joven Virginia:

Con el recuerdo de que muerta parecía viva, con el bello traje regalado que la hacía como vestida para la comunión con la muerte, Poe comprendía que sus novelas de terror eran más verdaderas de lo que había creído, y el cuervo, con su pico abierto, remiraba con los ojos blancos repitiendo como nunca el “nunca jamás” (pág. 913).

---

<sup>505</sup> Julio Cortázar, “Vida de Edgar Allan Poe”, ob. cit., pág. 36.

<sup>506</sup> Ídem., pág. 41.



Escribió *El cuervo*, uno de los mejores poemas; para Ramón “el primer poema de la época moderna” (pág. 885):

El único animal que se burla y se eleva sobre el hombre es el pájaro.

Poe pensó en el vampiro mudo, en los grandes murciélagos que chillan como monos, en el mirlo negro que también habla, pero que es por naturaleza frívolo; en el cuco burlón [...] y, desde luego, aparta de su mente al loro, al que habría que teñir de negro para darle misterio.

Solo el cuervo tenía dignidad para encararse con el hombre, repitiendo una sola palabra, porque es lacónico como él solo.

El cuervo de pico rojo amarillento y en el que solo resalta el blanco de los ojos, quedó como disecado frente a él. [...] Siempre vestido de entierro, es, además, el pájaro que el día de la resurrección vomitará sus cadáveres.

En su torre de silencio apareció la silueta del cuervo que no mata, sino espera (págs. 888-889).

Poema pensado en 1844 cuando tuvo que abandonar Filadelfia para adentrarse con su esposa Virginia en Nueva York. Año de miseria y pobreza:

El período de Nueva York señala el resurgimiento del poeta en Edgar, a quien el tema de “El cuervo” seguía obsesionando de continuo. El poema habría de adquirir pronto forma definitiva, y las circunstancias fueron por una vez favorables [...] “El cuervo” alcanzó aquel verano su versión casi definitiva –pues los retoques de Edgar a sus poemas eran infinitos y se multiplicaban en las diferentes publicaciones de cada uno–. El autor lo leyó a muchos amigos, y hay anécdotas que lo muestran recitando el poema y pidiendo luego la opinión de los presentes.<sup>507</sup>

En estos años, para subsistir pronunciaba conferencias que le aportarían menos de lo que él hubiera deseado:

A fines de año encontramos a Edgar pronunciando una conferencia sobre poesía y poetas. Poco público, poco dinero. [...] Los comienzos de 1844 son oscuros, y lo más interesante consiste en la aparición de “Un cuento de las Montañas Escabrosas”, relato digno de los mejores. [...] Tan pobres estaban los Poe que Edgar partió con Virginia, dejando a “Muddie” en una casa de pensión a la espera de que aquel reuniera los dólares suficientes para mandarla llamar. En abril de 1844 la pareja llegaba a Nueva York.<sup>508</sup>

Obligado por los editores, “tientan a Poe para que dé explicaciones sobre su composición” (pág. 897). Escribió el ensayo *Filosofía de la composición* donde habla de este poema y aclara algunas dudas:

<sup>507</sup> Julio Cortázar, “Vida de Edgar Allan Poe”, ob. cit., págs. 43-44.

<sup>508</sup> Ídem., pág. 43.

Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o una institución, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático.<sup>509</sup>

Escribirá Gómez de la Serna de distintos poetas coetáneos a Poe, si bien, las mejores palabras para entender su poesía, las encontramos en sí mismo. De la extensión de la obra comenta:

Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace en dos veces, las actividades mundana interfieren destruyendo al punto toda totalidad. [...] Lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos. No hay necesidad de demostrar que un poema sólo es tal en la medida en que excita intensamente el alma al elevarla y, una razón psicológica hace que toda excitación intensa sea breve.<sup>510</sup>

Para Poe, el límite de una obra literaria es preciso en lo que concierne a su extensión:

El límite de una sola sesión de lectura; [...] Dentro de este límite puede establecerse una relación matemática entre la extensión de un poema y su mérito, o sea, la excitación o elevación que produce. [...] Calculé la longitud adecuada para el poema que me había propuesto, *longitud* que alcanzaría a unos cien versos. El poema llegó a tener 108.<sup>511</sup>

Otra preocupación fue el efecto que podría producir el poema:

En todo momento de su composición, no descuidé un instante la intención de hacerlo *universalmente* apreciable. Me alejaría demasiado de mi tema. [...] Aludo a que la Belleza constituye el único dominio legítimo del poema. [...] Creo que el placer más intenso, más exaltante y más puro a la vez reside en la contemplación de lo bello.<sup>512</sup>

Después de la Belleza la siguiente cuestión que le preocupó fue el tono que, para él resultó ser “tristeza”:

---

<sup>509</sup> Edgar Allan Poe, “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pág. 67.

<sup>510</sup> Ídem., pág. 68.

<sup>511</sup> Ídem., pág. 68.

<sup>512</sup> Edgar Allan Poe, “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y críticas*, ob. cit., pág. 69.

Cualquier género de belleza, en su manifestación suprema, provoca invariablemente las lágrimas en un alma sensitiva. La melancolía es, pues, el más legítimo de los tonos poéticos.<sup>513</sup>

Escribirá del metro y ritmo del poema, pero en lo que verdaderamente presta atención fue en cómo se las ingenió para reunir al enamorado y al cuervo:

Para esto, la sugestión más natural parecía ser un bosque, o el campo; pero siempre he pensado que una estrecha limitación espacial es absolutamente necesaria para el efecto del incidente por ella aislado, pues la confiere la fuerza que da el marco a la pintura. [...] Decidí, pues, situar al enamorado en su habitación, aposento significativo para él por los recuerdos que aquélla que había frecuentado. [...] Determinado el *lugar*, quedaba por introducir el pájaro, y era inevitable pensar que entraría por la ventana.<sup>514</sup>

Termina por aclarar otros aspectos superficiales, pero no por ello menos importantes:

Hacia la mitad del poema, además, me valí de la fuerza del contraste, a fin de hacer más profunda la impresión final. [...] Sólo en el último verso de la última estrofa se deja ver con claridad la intención de mostrarlo como el emblema fúnebre e imperecedero recuerdo.<sup>515</sup>

Ramón relatará cómo recitaba Poe con público:

Poe, vestido de negro, con el rostro de actor poeta y de suicida lento, se levanta en las reuniones y, a petición de todos, recita su poema maravilloso.

En sus últimos viajes de conferenciante [...] en pie sobre el alto pedestal del estrado como número final, recita *El cuervo*, y la gente no quiere irse de la sala, porque quiere verle un rato más (pág. 900).

El poema “El cuervo” le abrirá las puertas del periodismo:

Poe acababa de obtener un modesto empleo en el flamante *Evening Mirror*. El año 1845 –Edgar tenía treinta y seis años– se abrió con su amistosa separación del *Mirror* y su ingreso en el *Broadway Journal*. De pronto, inesperadamente para todos, pero quizá no para él, la fama habría de difundir su nombre más allá de las fronteras de su patria. [...] La publicación de “El cuervo” conmovió los círculos literarios y todas las capas sociales, hasta un punto que actualmente resulta difícil imaginar. [...] Las puertas de

---

<sup>513</sup> Ídem., pág. 70.

<sup>514</sup> Ídem., pág. 75.

<sup>515</sup> Edgar Allan Poe, “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y críticas*, ob. cit., pág. 79.

los salones literarios se abrieron inmediatamente para Poe. El público acudía a sus conferencias con el deseo de oírle recitar “El cuervo”.<sup>516</sup>

Después de Virginia –su gran amor– llegaría Maria Luisa que, durante algún tiempo, le ayudaría a seguir viviendo; como en otras ocasiones todo terminará. Le escribiría una carta que ella no contestará. Ramón la transcribe. El amor y la sombra de la muerte van a estar íntimamente unidas como lo habían estado anteriormente:

Poe hermosea y dramatiza la Muerte porque ya la vio llegar una vez y porque presiente que la va a volver a ver pronto.

Sus mujeres pálidas, muertas, yertas y vestidas de terciopelo, son Ella, la que va a volver, la que silencia al que toca.

Él, antes de ser silenciado, quiere hablar de ella y pintarla bajando la escalinata del mármol (pág. 911).

En unos párrafos explicará la relación del escritor con las mujeres. Lo considerará “un hombre galante que llevaba de vez en cuando un ramo de flores en la mano como comenzando así el enamoramiento fastuoso de la mujer” (pág. 921). La mujer representaba a su lado “el idilio porque el idilio es imprescindible para la tranquilidad creadora”.<sup>517</sup>

Baudelaire escribirá una biografía a Poe, pero es tan acusada su pobreza que tendrá que empeñar los documentos recopilados para el texto:

A fines de 1852 ni siquiera tiene ya los libros y los papeles que le son indispensables para acabar su estudio sobre Edgar Poe: “Todos mis libros, manuscritos y muebles han quedado –escribe a Veron– en prenda para el pago del último alquiler de la casa”. Naturalmente, hace un llamamiento a la generosidad del director del *Constitutionnel*, confesando que jamás hubiera pensado verse encerrado en este círculo vicioso: *buscar dinero par ganar dinero*.

(¡Tener que empeñar los elementos de su Pe, de su otra obra!... ¡Cómo recitaba él *El cuervo*, con su voz pura, firme y musical!... ¡Tener que empeñar los elementos para esa obra, que tantos millones de pesetas ha dado a Europa y de la que él hizo el extraño descubrimiento!... Elementos entre los que estaban aquellos atlas, mapas y varios instrumentos que cuidaba y limpiaba con gran lentitud y cariño, y con los que verificó, como el capitán del buque matemático, los cálculos náuticos de Gordon Pyn.<sup>518</sup>

<sup>516</sup> Julio Cortázar, “Vida de Edgar Allan Poe”, ob. cit., pág. 44.

<sup>517</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 501. Las páginas 501-504 están dedicadas exclusivamente y, de manera resumida, a sus ideas acerca de la mujer.

<sup>518</sup> Ramón Gómez de la Serna, “El desgarró Baudelaire”, en *Efigies. O.C.*, XVI, ob. cit., pág.94.

Muchos se aprovecharon del arte de Poe por lo que sería injusto mencionar solamente a Baudelaire:

Paul Valéry aceptó también la lección del Poe marginario [...] Barbey d'Aureville y Villiers de L'Isle Adam –también Nerval– pusieron en sus cuentos la sorpresa macabra y la diquisición en lo trágico que fueron otras invenciones de Poe. [...] Sus influencias llenan París, y cuando se traducen al francés algunos ingleses, entre ellos Oscar Wilde, se encuentra el espécimen de Poe. [...] Creó Poe con su obra el detective de sus plagios, el implacable detective que no divaga como sus falsificaciones sino que señala silencioso y aparece macferlánico y encapuchado en el portal del plagiario, *aunque llueva* (pág. 954).

Encuentra semejanzas en ambos por lo que pone en relación dos poemas, *El gusano conquistador* de Poe y “Una carroña” poesía perteneciente a *Las flores del mal* de Baudelaire; en ambos poemas aparece el gusano.

Según Ramón:

Poe y Baudelaire se trenzan, y como ninguno de los dos tenía específica maldad –que es la enemiga del arte y su creación–, es fecunda su colaboración. [...] De los dos se desprende una lección de arte que no ha sido superada y que aún permite aconsejar a los artistas que conserven como ellos conservan una textura del mundo extraña y pura (pág. 953).<sup>519</sup>

En España, a mediados del siglo XIX eran pocos los que conocían la lengua inglesa de ahí que el primer acercamiento que tuvieron a Poe lo realizaran a partir de una traducción francesa realizada por Baudelaire.<sup>520</sup> Un primer acercamiento a Poe por parte de los escritores españoles es fechada entre 1858-1899<sup>521</sup>. Con fecha de 1859 se cita la reseña de Pedro Antonio de Alarcón, si bien, este artículo como los posteriores

<sup>519</sup> Gómez de la Serna relaciona al poeta con los escritores de la generación del 98: “Pero a mi juicio el primer influyente, y al que por eso dedicaré un largo capítulo próximo, es Silverio Lanza.

De los poetas franceses influyen en ellos Gautier, descubriendo a España antes que nadie; Barbey d'Aureville, Poe, D'Annunzio y Baudelaire, “ensayado” ya por Clarín”. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *O.C.*, XIX, ob. cit., pág. 101.

Esta idea la retomará unas líneas más abajo: “Lanza fue el primer inventor fantástico, el que primero inquieta la literatura con un deseo de invención. [...] No fueron los hombres que estuvieron más en medio los que más influyeron en las nuevas épocas de la literatura; un Poe, un Aloysius Bertrand, un Lautréamont, un Rimbaud, un Saint-Poul-Roux, perdidos y como habiendo pasado sin estela.

Solo muy tarde y para historiadores de alma pura, desinteresada e imparcial, esas influencias son decisivas.” Ídem., pág. 135.

<sup>520</sup> Véase, Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *Presencia de Edgard Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, pág.21.

<sup>521</sup> Ídem., pág. 22.

realizados por otros, tomarán como referente la biografía realizada por Baudelaire que, a modo general, cabe señalar la gran cantidad de datos que no son fidedignos ya que

lo que busca Baudelaire no es al Poe real, al autor que escribió los cuentos y poemas, sino la figura literaturizada en la cual reflejarse y con la que pueda afirmar su propia estética.<sup>522</sup>

Resulta complicado distinguir lo verdadero de lo falso de ahí que no sean los datos concretos los que sirvan para comprender su infancia sino, más bien, “un comentario de Baudelaire insertado en ellos”.<sup>523</sup> Con esta forma de tratar a Poe, consigue crear un personaje literario en el que vida y literatura llegan a confundirse.

El texto escrito por Baudelaire fue leído por los escritores españoles en las últimas décadas del XIX y, utilizado para escribir reseñas en revistas literarias.<sup>524</sup>

Como he indicado unas líneas más arriba, Alarcón escribió un artículo acerca de Poe, sin embargo, no fue el único. Otros escritores se animaron y le dedicaron igualmente unas líneas como Juan Prieto<sup>525</sup>. Galdós publicará en 1871 el artículo titulado “Las obras de Bécquer”, texto en el que enfrenta a Poe con Bécquer, tal enfoque hace del artículo un texto original, desvinculada de lo escrito hasta entonces.<sup>526</sup>

En torno a 1882 José Ortega y Munilla en la introducción al libro *Relaciones contemporáneas*<sup>527</sup>, explicará sus gustos y preferencias literarias en las que mencionará a Poe.

---

<sup>522</sup> Ídem., pág. 30.

<sup>523</sup> Ídem., pág. 31.

<sup>524</sup> Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan comenta: “Del análisis del artículo de Alarcón, deducimos que este ha tenido en cuenta exclusivamente el prólogo de Baudelaire. Datos como la biografía, la estética de Poe o el método que utiliza lo confirman. Repite los mismos errores [...] Toma los datos del mencionado ensayo del Baudelaire, pero lo adapta a sus intereses. Elimina todos los elementos morbosos, las penurias económicas y añade sus propias impresiones en lo que se refiere a la literatura de Poe. Además consigue hacer creer que conoce la obra del americano en las ediciones originales. Véase, Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *Presencia de Edgard Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*, ob. cit., pág. 58.

<sup>525</sup> Rodríguez Guerrero-Strachan hace referencia a este respecto: “Hasta 1867 no aparecen artículos en revistas. En ese año, Juan Prieto publica en la Revista Hispanoamericana, el titulado *Edgar Poe: Escritores norteamericanos*, VI, 15 de enero”. De este artículo le interesa a Santiago Rodríguez el texto de Juan Prieto “Vale más por lo que oculta que por lo que revela”. Véase, Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *Presencia de Edgard Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*, ob. cit., pág. 63.

<sup>526</sup> Ídem., pág. 77.

<sup>527</sup> Ídem., pág. 78.

Cuando José María Salaverría escribe un texto recordando la figura de Ramón, no duda en comparar su pasión por los objetos con la fantasía de Poe:

Estamos en presencia de una fantasía que se emplea en las cosas pequeñas, que describe las habitaciones, que personaliza los muebles y los objetos más olvidados y yacentes. Es un Edgardo Poe sin morbosidad ni amargura, con una fantasía *extraña* a lo Poe, aplicada a desgranar sugerencias sucesivas sobre objetos que son inofensivos, cotidianos, y que de pronto el autor los inviste de una vida imaginativa y gesticulante.<sup>528</sup>

Ramón siente cómo sufre Poe:

La lucha melancólica de Poe es que su cabeza sigue queriendo ser una cabeza de maniquí con raya en medio, destacándose el peinado en forma de bisoñé.

Lucha su corta y penosa vida con esa imposición del personaje de novel que quiere seguir ejerciendo presión sobre él mismo (págs. 954-955).

Su espíritu es complejo y por eso él no se siente él mismo: “En esa contradicción entre el parecido de su alma y el de su cuerpo, Poe ve fuera de sí lo que sucede dentro de él” (pág. 956). Frente a los espejos “siempre está esperando que se quite de delante el otro para poderse ver” (pág. 956). Su aspecto no era mucho más alentador que su alma: “sus ojos sufrían la pesadez del derrumbe y sus ojeras eran un hundimiento y su boca se torcía en amarga contemplación” (pág. 939). Por lo que no era de extrañar que los últimos tiempos estuvieran llenos de alcohol, enfermedad y pobreza:

En julio de 1849, Poe abandonó Nueva York para volver a su ciudad de Richmond. [...] Los amigos de Richmond le proporcionaron sus últimos días tranquilos. [...] Se ha dicho que Poe, en los períodos de depresión derivados de una evidente debilidad cardiaca, acudía al alcohol como un estimulante imprescindible. Apenas bebía, su cerebro pagaba las consecuencias. [...] Murió a las tres de la madrugada del 7 de octubre de 1849. “Que Dios ayude a mi pobre alma”, fueron sus últimas palabras. Más tarde, biógrafos entusiastas le harían decir otras cosas. La leyenda empezó casi en seguida, y a Edgar le hubiera divertido estar allí para ayudar, para inventar cosas nuevas, confundir a las gentes, poner su impagable imaginación al servicio de una biografía mítica.<sup>529</sup>

Como era de suponer le llegará la muerte: “Está en su último mes, pálido, con más brillo en sus negros y acerados ojos, patético como nunca” (pág. 935). Poe muere y

---

<sup>528</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, ob. cit., pág. 868.

<sup>529</sup> Julio Cortázar, “Vida de Edgar Allan Poe”, ob. cit., págs. 50-52.

Ramón poetiza su muerte. Nos la cuenta como si fuera el final de una novela y también nos comenta lo que hicieron algunos contemporáneos cuando les llegó la fatal noticia:

La noticia de su acabar se esparció por la ciudad y fueron a verle grandes señores que cortaron mechones de su melena y durante diez años se estuvo esperando que se reuniesen los mil dólares que la suscripción pública recaudó al fin para hacerle un mausoleo (pág. 946).

Mallarmé le escribió un epitafio que lo transcribiré en este texto. También a modo de epílogo añadiré un capítulo donde relacionaré Poe y Baudelaire:

Las dos mayores frentes que he visto en la galería fotográfica de los grandes hombres fueron las de Poe y Baudelaire.

Fueron dos genios parecidos, de frente ancha, alta y lunar, que plasmaron en el arte la figura del humano demasiado humano.

Indudablemente Poe influyó en Baudelaire, que conoció varios fragmentos de la obra del genio norteamericano (pág. 948).

Baudelaire se sintió muy unido a Poe como se comprueba en los textos que escribió acerca de su obra y vida. Ficción y realidad se entremezclan sin distinguir lo real de lo falso. Mezcla de ambos mundos en los que también hay mucho de su propio yo.

Los hombres de su tiempo fueron injustos:

Les parecía demasiado inverosímil que un hombre pequeño, un hombre solo, que se puede ver en un espejo chico llenase una época, pero se sacrificaba como un pobre hombre de gabán de verano en invierno que tuviese la más grande visión, porque era el único que se atrevía a cruzar la calzada bajo las balas de la ridiculez y de la cobardía humana (pág. 963).

Marginalidad e injusticia con un poeta que en su tiempo no fue valorado, por lo que Ramón se sentiría doblemente identificado. Persona y personaje se entrelazan en este texto. Aunque siempre se interesó por él, pero en su última etapa se sentirá más unido. Se fijará cómo en todos los retratos de la época hay un detalle que se repite: “y es que cerraba solo el botón de arriba de su chaleco, dejando un boquete entreabierto que parecía como cabestrillo de su corazón”(pág. 842). Porte “garboso, dramático, lleno de franqueza, dispuesto al amor, que es el principal objetivo de su vida” (pág. 842). Casi al final de la biografía, vuelve sobre su imagen: “La fisonomía de Edgar se tuerce como la veremos siempre, y su bigote de luto es la franja negra de la tarjeta de su cara” (pág. 914).



Al abarcar la vida y la obra, Ramón no comprende: “Yo, que soy tan admirador de Poe, no puedo comprender ese sometimiento” (pág. 916).





## CONCLUSIÓN

Con este trabajo he intentado dar algo de luz a una parte de la obra ramoniana: el retrato y la biografía literaria. El trabajo se compone de dos partes: una primera, genérica, donde he pretendido acercarme al género del retrato y de la biografía, así como a los antecedentes literarios de Ramón; y la segunda parte está exclusivamente dedicada a Gómez de la Serna y al arte del retrato y la biografía, apartado que he subdividido en dos bloques, uno teórico y otro de tipo analítico donde reflexiono sobre algunas de las personas retratadas y biografiadas por Ramón.

Es complicado llegar a una conclusión del porqué del auge de la biografía y del retrato en los artistas coetáneos a Ramón y en él mismo. Se han enumerado varias causas, entre ellas, el gusto del público por este género emergente o la necesidad económica de los artistas, que –como debemos suponer– tendrían sus propias razones por las que publicaban estos libros.

Gómez de la Serna por su condición de creador estaba siempre rodeado de gente: Pombo era el lugar ideal para conocer artistas consolidados y emergentes. Escribe *Pombo* y *Sagrada Cripta de Pombo* donde nombra, comenta y escribe de sus tertulianos y características de algunas tertulias, lugares de encuentro, banquetes.... A lo largo de su carrera literaria repetirá anécdotas, pero no extraña porque en Ramón advertimos cómo se cruzan artistas, escritores... Esta es la razón más contundente que nos hace pensar que los retratos y las biografías son una autobiografía amplificada.

Leer las biografías y retratos implica un viaje a la vida menos oficial y más anecdótico con sus alegrías y sus penas, con justicias e injusticias; de ahí que, como ser humano y artista conocedor de la época anterior y presente, se sienta identificado con todos ellos: por vivir las mismas situaciones socio-culturales o por la influencia que tuvieron poetas y pintores anteriores.

Con la Guerra Civil de 1936 todo se desquebrajó; desde ese momento los recuerdos fluirán con más fuerza: lamentará la incomprensión de algunos de sus contemporáneos y de los injustos que han sido criticando su obra. Años en los que predominará la escritura de retratos y biografías ya sea por nostalgia, cuestiones económicas o por “depuración” de conciencia. La verdadera razón sólo la sabía él y sus circunstancias profesionales y morales.

Una aproximación general al retrato y la biografía como género literario no resulta suficiente para tratar a Ramón en esta faceta literaria, sin embargo, si nos fijamos en

Rubén Darío (*Los raros*) o Juan Ramón Jiménez (*Españoles de tres mundos*), el significado más convencional cambia por completo para amplificarlo en otra estética, más lírica, con menos ataduras y con una mirada más esencial y personal del retratado.

Esta visión del retrato le llegó a Ramón y la puso en práctica: desde sus comienzos rechazó lo trivial para adentrarse en lo personal, centrándose en lo que consideraba más interesante para estudiar la obra del artista; es decir, recogió, recopiló y escogió aspectos de la vida pública y privada que de alguna manera influyeron en la creación personal. Y así lo vemos en sus escritos.

De alguna manera, reproduce la impresión que le han causado evocando aspectos de su vida. Frente a datos objetivos, presenta un retrato en el que la ficción se funde con la realidad sugerida por las anécdotas. Así, el biografiado ya no es un ente social –como sucedía hasta el Renacimiento–, sino una realidad individual con voz propia puesta en boca del biógrafo que, de alguna manera, se funden en un solo ser.

Y es que, ya en 1909, consideraba a la vida como la principal influencia de la literatura. Ser escritor suponía ser testigo de la vida y de la historia, visionario de lo que veía e intuía, escribía y describía para no dejar de vivir porque para él vivir y escribir iban unidos por el eslabón de los que hacen “la historia cultural”, héroes anónimos que de una u otra manera intentaban cambiar la vida cultural y social de España.

Pintores y escritores formaron parte de este grupo heterogéneo; estéticamente coinciden en algún aspecto como, por ejemplo, el que quisieran crear cosas nuevas sin convencionalismos teóricos y retóricos. La pintura, escultura y escritura deben salir de las entrañas del ser humano, del subconsciente más profundo. Lo supo ver muy bien Ramón cuando escribió estas biografías en las que destacan lo personal y artístico.

Su propio yo está presente en el texto, ya sea con su presencia física o como mero observador de las ideas e impresiones del retratado, espejo en el que mira y se ve reflejado. Si nos fijamos en estos puntos de vista, es fácil suponer que lo que Ramón escribe no es una simple biografía como la que podrían redactar los cronistas, sino más bien un escrito vivo, cambiante en el que el estado de ánimo del biógrafo y los intereses de éste con respecto al retratado se observa a lo largo de todo el texto. De ahí que Freud y su teoría del psicoanálisis, tenga cierta importancia en los textos de Ramón y en los de otros artistas que a principios del siglo XX se decidieron por este tipo de textos, tan originales como clásicos; no olvidemos que el género biográfico en sí proviene de la antigüedad clásica. Sin embargo Ramón y sus coetáneos se vieron influidos por una moda procedente de autores como Strachey, Maurois o Zweig.

El humor, el juego de los espejos y la caricatura forman parte de la estética que utilizará en numerosas ocasiones. Cuando cree conveniente hablará de la muerte, de la “España negra” con sus supersticiones y convencionalismos. Tampoco se olvidará de la mujer, atada a las cadenas opresoras de la sociedad española. Y, sobre todo, escribirá de poetas y artistas que, pese a las barreras con las que se encontraron, lucharon para mitigar las calumnias e impertinencias de los no creyentes en la emancipación social de la mujer, ni en su valor como creadora y renovadora del arte, tanto literario como artístico.

Es la crónica social de un periodo histórico más que difícil, aunque, España no participó de manera activa en la I Guerra Mundial, el ambiente social, la preocupación, la inseguridad y los cambios producidos en todos los ámbitos vitales estuvieron presentes en la cultura y el arte. Surgen otras figuras de épocas anteriores –de alguna manera renovadoras del momento en que les tocó vivir– para presentarlas como modelos a seguir. Claro ejemplo lo tenemos en Larra o Goya, entre otros.

Prensa, revistas literarias, conferencias y tertulias jugaron un papel fundamental en la transformación cultural de las primeras décadas del siglo XX. La Guerra Civil de 1936 interrumpirá este avance. Del grupo con el que Ramón convivió, unos mueren, otros se exilian y otros prefieren quedarse en España.

Ramón se marchó a Buenos Aires y, desde esta ciudad americana, con la nostalgia de los días pasados en Madrid, será donde más escribirá y publicará biografías y retratos. El mayor número las escribió o modificó a partir de la década de los cuarenta, cuando se aparta de la vida social. Años durísimos de exilio interior y exterior en los que no ve a ningún amigo: a la calle sólo salía en compañía de Luisa, su esposa (en parte porque los celos de juventud se recrudecen en la madurez llegándole a corroer por dentro). Vive de recuerdos, los escribe y los juzga desde la perspectiva del tiempo y del espacio vital. Recrea su vida literaria en un periodo histórico en el que resaltan los conflictos bélicos, dato curioso pues no olvidemos que no quiso implicarse políticamente: vivía por y para la literatura.

Ramón realiza su primer “amago” biográfico en 1913, según Jacqueline Heuer, y desde este momento no dejará de practicar el género. Sin embargo, llegada la guerra civil, su perspectiva de lo vivido cambiará para volverse más intimista, frente al humor que refluye en los textos de juventud. En su madurez se adentrará en un intimismo en el que tendrá cabida la tristeza y la desesperanza que hasta ese momento era impensable.

La necesidad le obliga a escribir por encargo. Será en estas fechas cuando dedique más horas a la biografía: lo que más le demandan los editores. Pese a esta obligación, no renunciará a retratar y biografiar a quien cree afín a sus ideales literarios y sociales.

Biografía y retrato son géneros propicios para mantener viva la memoria de artistas que “hicieron historia” y que, con el nuevo régimen político impuesto en España, pueden estar condenados al olvido. Memoria para el pueblo pero también para Ramón; savia para llenar el espíritu de recuerdos todavía no olvidados. Prefiere indagar en la obra y en la influencia que tuvieron para otros ya fuera como artistas o no.

De lo personal sólo le interesa lo que le puede aportar al biografiado. Biografías subjetivas donde nada es falso pero tampoco verdadero. El yo de Ramón está presente en todos estos textos de manera consciente o inconscientemente, activa o pasivamente e incluso de modo primario o secundario.

No extraña que el centro de todos estos textos sea él mismo de una u otra manera pues, ya desde sus comienzos como escritor, vemos biografismo en todo lo que escribe. La culminación será *Automoribundia*. En esta obra recrea recuerdos y experiencias vividas y compartidas con otros bien sean amigos o enemigos. Amistad y enemistad, familia, amantes y esposa se mezclan para darnos un compendio de lo vivido y perdido.

Los retratos que redacta se pueden clasificar en dos grupos: los que escribió a personas que vivieron cerca de él y los que de alguna manera conoce por las lecturas o por la observación y admiración de sus obras.

De los primeros encontramos –entre otros– a Maruja Mallo o María Blanchard, ambas pintoras con personalidades muy diferentes a las que las une el afán de renovación y de conquista; ahora bien, en un mundo masculino en el que la mujer no tenía mucho que hacer. Otro artista pictórico es Picasso, innovador y adelantado en su tiempo, consiguió renovar el arte sin dejar de lado la tradición. Ramón lo retrata como un gran artista al que le debe mucho, y así lo vemos con los textos que de él escribe.

A Francisco Vighi, tertuliano de Pombo, le tiene un gran aprecio. El retrato resalta la bondad con la que actuaba: todas las anécdotas contadas y evocadas servirán para aclarar este punto.

Ramón conoció a Ruiz Contreras ya anciano, no por ello le faltaron anécdotas que son narradas en el retrato. Curiosidades vividas y oídas ya que, la personalidad de Ruiz Contreras ayudaba a ello.

En el segundo grupo encontramos –entre otros– el retrato de Ibsen. Lo presenta en sus últimos años de vida, concienciado con la renovación teatral que consiguió en sus

obras. Ramón lo leyó siendo muy joven. Desde sus inicios literarios se aprecian rasgos estéticos del dramaturgo desde sus inicios literarios.

Ibsen profundiza en la visión trágica de la vida y la muerte. Este rasgo fue suficiente para que escritores españoles decimonónicos lo tuvieran presente. No olvidemos lo que supuso para el teatro de su época: llegar a la conciencia humana de sus personajes es considerado su gran logro, así como saber guiar el diálogo de tal manera que la evolución del personaje sea a la par que la de la trama. Esto fue reflejado por Ramón cuando lo retrató.

Entre la biografía y el retrato he insertado la figura de Azorín por la importancia que tuvo tanto en Gómez de la Serna como en otros artistas. Concebida como biografía larga, en su interior presenta un abanico de retratos coetáneos a él: Valle-Inclán, Baroja, Maeztu, Ganivet, Silverio Lanza o Ruiz Picasso son retratados con más o menos acierto. Si bien, en un principio, criticó a Azorín, más tarde se retractó enmarcándolo como una de las figuras más influyentes de su obra. En la última edición publicada de esta biografía, se siente muy disgustado por la actitud de Azorín frente a lo que es ser artista como forma de vida. No por ello, dejó de escribir y alabar las semejanzas que ambos tenían ya que las palabras críticas que le dirige se incluyen al final de la biografía que, apenas ha sido modificada de las anteriores ediciones. Una de las afinidades que compartían era el gusto por la ciudad y, más concretamente, Madrid: sus calles, el rastro, los cafés... enmarcará buena parte de la biografía.

De las abundantes biografías, me he detenido en las que he considerado más interesantes por diversos aspectos; por ejemplo, Goya, retratista y pintor apreciado por Ramón desde su infancia. En varios textos biográficos rememora sus viajes al Prado y la visión de los cuadros. Goya innovó la pintura de su tiempo, supo ver dentro del alma y reflejar la injusticia y la atrocidad de la guerra; en la caricatura encontró su mejor manera de expresión para denunciarlo. Otros también escribieron de Goya, pero nadie como Ramón supo ver en el pintor a un artista excepcional, creador de un arte único basado en una mirada nueva, nítida que sus coetáneos no supieron o quisieron reconocer en su momento. Genialidad que se sustenta en el inconformismo: no se conforma con lo que ve a primera vista, sino que va más allá de lo que los ojos pueden ver.

Su conciencia de pintor le llevó a adentrarse en el alma del retratado. En cierta manera, Goya se adelantó a lo que años más tarde promulgaría Freud en su teoría del psicoanálisis. Ramón da cuenta de la excepcionalidad, evocando distintos símbolos con los que pretende resaltar su originalidad. Apenas escribe datos cronológicos pero



tampoco serían útiles, ya que en Goya sus obras son suficientes para saber los periodos vitales en los que se adentra: sus pinturas son fiel reflejo del estado de ánimo.

Gómez de la Serna rastrea e indaga en la obra de Goya para llegar a lo más íntimo de su ser. Para ello no necesita cronologías ni documentos oficiales, utilizará el legado artístico y su creatividad para justificar la personalidad de un hombre incomprendido en una época en lo que se valoraba la frivolidad y lo superficial frente a la creatividad y la mentalidad abierta y crítica.

Esta manera de ver la realidad no dista mucho de como la vio Valle-Inclán, literato en el que Ramón encuentra abundantes afinidades con el retratista Goya. Figura representativa de la sociedad cultural del siglo XIX y principios del XX, convivió con Ramón, leyó sus obras, admiró su originalidad y la mirada crítica con la que supo retratar la actualidad. Con el esperpento –género creado por él– llevó la originalidad a su más alto grado.

Gómez de la Serna se sirve de algún dato biográfico referido a la familia, con intención puramente informativa para impregnar el retrato con un aire más “humano” ya que, como lamenta a lo largo de todo el texto, la vida de Valle fue absorbida por anécdotas –verdaderas y no tanto–, que se contaban en los cafés y en los locales en donde se reunían los artistas.

Pintor y escritor, gran amigo de Ramón así como compañero inseparable de su juventud y de los comienzos de Pombo, fue José Gutiérrez-Solana, creador del cuadro que retrata la tertulia de Pombo, y que Gómez de la Serna donó al Museo del Prado, la gran pinacoteca de Madrid, su ciudad, referente de muchos de sus textos. Paseos por el rastro, la admiración por los “cachivaches” y Madrid –como ciudad referente– son rasgos que coinciden enteramente con Ramón. Desde siempre hubo afinidad entre ambos. Autobiografía encubierta de biografía.

Con la literatura y la pintura, Solana supo representar lo más sórdido de la sociedad: retratar magistralmente los sectores marginales, metáfora de la decadencia. Chulos, mendigos, brujas, prostitutas, toreros... El carnaval, las máscaras y la animalización –todo ello procedente de la tradición– le sirve para retratar a modo de denuncia la degradación social que culminaría en la guerra civil. Solana vivió por y para el arte disfrutando con ello. Sencillez y humildad caracterizaron su vida frente a lo complejo de la obra que dejó como legado de una época tan querida y amada para unos y odiada para otros.

El Greco, pintor reconocido a nivel mundial, tuvo gran importancia en los escritores finiseculares como símbolo del hispanismo (fue el pilar que corrió peligro con la pérdida de las últimas colonias españolas de Hispanoamérica).

Ramón exaltará la forma en que tenía el artista de ver la realidad. Visionario de la vida y la muerte, los retratos serían fiel reflejo de lo que le tocó vivir y esto es justamente lo que Ramón pretendió resaltar de su figura.

Gran artista español igualmente con reconocimiento más allá de nuestras fronteras, lo fue Velázquez. A Ramón le sirve como referente en sus paseos por el Prado. Gran admirador de su obra, encuentra en sus cuadros abundantes dosis de vida. No en vano, la biografía es una exaltación de lo imaginado por los pasillos de la pinacoteca, recreación de una vida en la que apenas se encuentran datos cronológicos. Entusiasmo y gran admiración por el arte que le sirve para recrear una época histórica en la que Madrid fue su fuente principal.

Lope y Quevedo son biografías que, como ya indicó Ramón, se pueden considerar como textos “cruzados”. Figuras representativas del hispanismo, todo lo que les acontece lo encuentra justificable. Vidas caracterizadas por afrentas, riñas cruzadas, amoríos, muertes y, sobre todo, literatura. Abundantes obras que cubren el quehacer diario: ambos tuvieron a Madrid como referente, rasgo aprovechado por Ramón para escribir estas biografías.

La biografía escrita en memoria de su tía Carolina Coronado es quizá el texto que ha pasado más desapercibido, pero no por ello deja de tener importancia: aprovechará para retratar a las figuras más representativas del romanticismo español.

Recuerdos familiares, anécdotas vividas y narradas inundan la biografía junto con la transcripción de los poemas más representativos de su tía. Quizá por su parentesco sea una de las más intimistas. La finalidad con la que escribió este texto fue que no cayera en el olvido ni ella ni otros escritores del romanticismo español.

Peculiar y poco conocido en España, Edgar Allan Poe tuvo que darse paso en una sociedad hostil al arte. Ramón conoce su obra y le dedica alguna línea en *Prometeo*, si bien, lo más interesante serán los artículos y conferencias. Los apuntes los reutilizará para la biografía, pero no por ello le resultará fácil escribirla –como indica en el prólogo– sino que le llevará varios años elaborarla.

Persona y personaje se mezclan para escribir un texto en el que pinta los rasgos físicos teniendo en cuenta los pocos retratos que se tienen de Poe. Las angustias vitales son narradas como si de una novela se tratara. Lo que más admira del poeta –su obra– le

servirá como centro de atención de la biografía, con especial atención al poema *El cuervo*. Marginalidad e injusticia son los dos pilares en los que se sustentará su vida.

Como si de un actor se tratara, reconstruye la vida del poeta: en todos estos textos de una manera u otra encontramos vidas llenas de sinsabores, incompreensión e injusticia. Pocos son los que encuentran el reconocimiento en el momento. Vida y obra se mezclan sin saber muy bien dónde se encuentra la frontera. Repasar la obra para conocer la vida es lo que encontramos en los textos de Ramón. Así lo hizo él: vivió y, poco a poco, murió con su obra. Vida circular en la que intentó frenar la muerte en vida escribiendo de los demás para salvaguardar la memoria de los otros y la suya propia.

En los últimos días, cuando ya no le queda nada de la juventud, salvo los recuerdos, no dudaría en escribir y reescribirlos junto a anécdotas para la posteridad. No resulta extraño si pensamos que a Ramón le gustó siempre ser punto de atención y protagonista de su propia historia como si de una obra teatral se tratara. El telón fue bajado para siempre el 12 de enero de 1963.

## BIBLIOGRAFÍA

### A) BIBLIOGRAFÍA RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

#### CRONOLOGÍA DE *RETRATOS Y BIOGRAFÍAS*.

##### 1908:

- “Arte: Los maestros. Mariano Belliure, en *Prometeo*, núm. 1, (nov. 1908), Madrid, págs. 89-91.

##### 1909:

- “Arte: Chicharro y sus discípulos”, en *Prometeo*, núm. VII, (mayo, 1909), Madrid, págs. 87-90.

##### 1910:

- “Arte: *Salvador Bartolozzi*”, en *Prometeo*, núm. XXI, Madrid, 1910, págs. 667-682.

##### 1911:

- “Oscar Wilde”, en *Prometeo*, núm. XXVI, Madrid, 1911, págs. 97-106.

##### 1913:

- “Ruskin al apasionado” (estudio preliminar a la traducción de *Las piedras de Venecia*), Valencia, Sociedad Editorial Prometeo, 1913.

##### 1917:

- “Glorias inglesas: Oscar Wilde, el supremo”, *Arte y Letras*. Revista semanal ilustrada II.xii, Madrid-Barcelona, 24 de marzo de 1917, págs. 1-4.

##### 1918:

- “Exhumación de Oscar Wilde”. En Wilde, Oscar. *El crimen de Lord Arturo Savile. Novelas*. Exhumación del autor por Ramón Gómez de la Serna. Madrid, Biblioteca Nueva, 1918, págs. 5-129.

- “Exhumación de Oscar Wilde” (“Prefacio”). En Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray. Novela*. Exhumación del autor por Ramón Gómez de la Serna. Madrid, Biblioteca Nueva, 1918, págs. 279-230.

- “*In memoriam* y epílogo” en *Páginas escogidas e inéditas de Silverio Lanza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1918. (Hyspamérica Ediciones. Col. Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, 1986).

- *Pombo*, portada de Romero Calvet, Madrid, Imprenta de Mesón de Paños (edición de Andrés Trapiello, Madrid, Visor Libros, 1999).

### 1919:

- “Nuevas anécdotas de Wilde”. En Wilde, Oscar. *El crimen de lord Arturo Savile. Novela*. Anécdotas de Wilde por Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1919, págs. 7-56.

- “Palabras finales”. En Wilde, Oscar. *Intenciones (Ensayos de literatura y estética). Seguidas de la Balada de la cárcel al Reading*. Palabras finales de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1919, págs. 247-296.

- “Retrato del señor conde Villiers de l’Isle Adam”, prólogo a los *Nuevos cuentos crueles*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1919.

- “Teodoro de Banville”, prólogo a *Muñecas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1919.

- “El suicida Gerardo de Nerval”, prólogo a *Las hijas del fuego*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1919.

- “Remy de Gourmont, el obispo espurio”, prólogo a *Una noche en el Luxemburgo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1919.

### 1920:

- “Retrato del gran mariscal Barbey d’Aurevilly”, prólogo a *El amor imposible*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1920.

- “El desgarró de Baudelaire”, epílogo a *Páginas escogidas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1920.

- “Isidoro Duchase, conde Lautréamont”, prólogo a *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1920.(Madrid, Guadarrama, 1982).

- *El cubismo y todos los ismos*, inédito, entregado manuscrito a Biblioteca Nueva.

**1921 :**

- “Isidore Ducasse (conde de Lautréamont)” En Lautréamont, conde de (seudónimo de Isidore Ducasse). *Los cantos de Maldoror*. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1921, págs. 5-32.

- “Mac Orlan. El pirata de lo fantástico”. En Mac Orlan, Pierre (seudónimo de Pierre Dumarchey). *El canto de la tripulación. Novela de aventuras*. Valencia, Editorial Sempere, 1921, págs. 5-11.

**1922:**

- “El caso de Anatole France”, *Nuevo Mundo*, 1492, Madrid, 25-VIII-1922.

**1923:**

- *Efigies*, Madrid, Oriente, 1923.

**1924:**

- “La Amazona airada”. En *Revista de Occidente* (marzo de 1924) nº IX, págs. 360-373.

- “Colette la confidencial”. En Willy, Colette (seudónimo de Grabielle Gauthier Vilars). *Querido. Novela pasional*. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1924, págs. VII-XXVIII.

- “Prólogo. Jean de Gourmont”. En Gourmont, Jean. *El vellocino de oro. Novela*. Valencia, Sempere, 1924, págs. V-XVI.

- “Apollinaire, el precursor”, prólogo a *El poeta asesinado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1924, págs. 5-32.

- “Jorge Luis Borges: el fervor de Buenos Aires”, nota crítica en la *Revista de Occidente*, tomo IV, 1924, Madrid, págs. 123-127.

- *La sagrada cripta de Pombo* (t.II, independiente del I), Madrid, Imprenta de Mesón de Paños, 1924 (Prólogo Andrés Trapiello, Madrid, 1986).

- *Mi autobiografía*, separata de la contenida en *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta de Mesón de Paños, 1924.

**1927:**

- *Antonio Ruiz. La vida extraordinaria del campeón de Europa*, Madrid, 1927.

- “Réquiem por Güiraldes”, *Revista de Occidente*, tomo XVIII, Madrid, 1927, págs. 103-105.

- “Ernesto Giménez Caballero: Los toros, las castañuelas y la virgen”, *Revista de Occidente*, tomo XVIII, Madrid, 1927, págs. 129-133

- “El gran español Goya”, *Revista de Occidente*, tomo XLVII, Madrid, 1927, págs. 191-203.

- “Goya o la ribera del Manzanares”, conferencia en el Círculo Mercantil de Zaragoza, Zaragoza, 1927.

- “Mauricio Barrés, el enlutado” (inédito).

- “Azorín”, *Síntesis* 7, Buenos Aires, diciembre de 1927, págs. 5-12.

### 1928:

- *Goya*, Madrid, La Nave, 1928.

- “Variaciones. El héroe Felipe Marinetti”, *El Sol*, Madrid, 11-II-1928, pág. 1.

- “Motivos de Goya. La influencia de Madrid”, *Revista de las Españas* 19, Madrid, marzo de 1928, págs. 79-83.

- “Concepto de Goya”, *Revista de Occidente*, (abril de 1928), págs. 20-44.

- “Cablegrama de auspicios. José Ortega y Gasset. Especial para Cara y Caretas”, *Cara y Caretas* 1562, Buenos Aires, 8-IX-1928.

- “Azorín”, *Revista de Occidente*, (noviembre de 1928), nº LXV, págs. 202-226.

### 1929:

- *Efigies*, Madrid, Ediciones Oriente, 1929. (Aguilar, 1989)

Contiene: *El desgarrado Baudelaire; Retrato del gran mariscal Barbey d'Aureilly; Retrato del conde Villiers de l'Isle-Adam; El suicida Gerardo de Nerval; Ruskin, el apasionado.*

- “Silueta de Cami”. En Cami. *El juicio final. Novela prematura*, Madrid, Ediciones Oriente, 1929, págs. 9-16.

- “Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo (Conclusión)”. En *Revista de Occidente* (agosto de 1929), nº LXXIV, págs.224-250.

- “Goya”, *Revista de avance* 25, La Habana, 1929 [nº dedicado a Ramón Gómez de la Serna].

**1930:**

- *Azorín*, Madrid, La Nave, 1930.
- “Silueta del autor”. En Cassou, Jean. *Vida de Felipe II*, Madrid, Ediciones Literarias, 1930, págs. 9-17.
- “Elías Ehrenburg”. En Ehrenburg, Ilya Erigoriyevich. *La callejuela de Moscú. Novela*. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Ediciones Ulises, 1930, págs. 7-22.

**1931:**

- *Ismos* (con numerosas ilustraciones), Madrid, Biblioteca Nueva, 1931. (Madrid, Guadarrama, 1975; edición facsímil, 2002).

Contiene: *Apollinerismo*, págs. 19-42; *Picassismo*, págs. 42-107; *Futurismo* (Marinetti), págs. 107-123; *Toulouselautrecismo*, págs. 147-152; *Lipchitzmo*, págs. 233-238; *Ninfismo*, págs. 241-246; *Charlotismo*, págs. 256-263; *Riverismo*, págs. 271-281; *Serafismo*, págs. 357-386.

- “Pombo,1930”, *La Gaceta Literaria* 97, Madrid, 1-I-1931.
- (Sobre la muerte de Mauricio Bacarisse), *El Sol*, 5-II-1931.
- “Retrato de Jean Cocteau”. En *Revista de Occidente*, (mayo de 1931), nº XCV, págs. 105-139.
- “Jean Cocteau” (Prólogo). En Cocteau, Jean. *Opio (Diario de una desintoxicación)*, Madrid, Editorial Ulises, 1931, págs. 7-54.
- “Silueta fugitiva de Paul Morand”. En Morand, Paul. *Crónica del siglo XX. Campeones del mundo (novela)*. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.
- “Riberismo”. En *Sur*, Buenos Aires (otoño de 1931), nº 2, págs. 59-85.

**1934:**

- “Siluetas y sombras”, *Cruz y Raya*, núm. 20 (noviembre de 1934).

**1935:**

- “Exhumación de Oscar Wilde”. En Wilde, Oscar. *El crimen de Lord Arturo Savile. Novelas*. 4ª ed. Exhumación del autor por Ramón Gómez de la Serna. Madrid, Biblioteca Nueva, 1935, págs. 5-129.



- *El Greco. El visionario y la pintura*, Madrid, CIAP, Ediciones de Nuestra Raza, 1935.

- “El año pombiano”, *Almanaque literario 1935*, Madrid, Editorial Plutarco, 1935 (ca. Enero).

- “Siluetas de Pombo. Noche movida”, *Estampa VIII*. 390, Madrid, 6-VIII-1935, 5/3.

#### **1936:**

- “Goya en Burdeos”, *La Nación*, Buenos Aires, 27-XII-1936, 2/3 [Recogido en *Goya*, Santiago de Chile, Ercilla, 1940].

- “Prólogo”, en Luisa Sofovich, *La gruta artificial*; reproducido en Luisa Sofovich, *Ramón Gómez de la Serna*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961 (“Un prólogo para Luisa Sofovich”).

#### **1937:**

- “Silueta de Macedonio Fernández”. En *Sur. Revista mensual publicada bajo la dirección de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, (enero de 1937), nº 28, págs.74-83. [Versión aumentada en Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*, Buenos Aires, Losada, 1944].

- “El centenario olvidado. Fígaro. 13 de febrero de 1837-13 de febrero de 1937”, *La Nación*, Buenos Aires, 14-II-1937, 2/1.

#### **1938:**

- “Oliverio Girondo. Silueta total a propósito de su nuevo libro *Interlunio*”. En *Sur*, Buenos Aires, (enero de 1938), nº 40, págs. 59-71. [“Letras hispanoamericanas”; sobre Oliverio Girondo, *Interlunio*, Buenos Aires, Sur, 1937. “Oliverio Girondo”, *Retratos Contemporáneos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941].

#### **1939:**

- *Goya*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1939.

#### **1940:**

- *Mi tía Carolina Coronado*, Buenos Aires, Emecé. Col. “Los románticos”, 1940.

- “Sobre Edgar Allan Poe habló Gómez de la Serna”, *Los Andes*, Mendoza, martes 5-XI-1940, pág. 7 [síntesis de una conferencia titulada “Edgar Poe, genio de América”].

- *Goya*, Santiago de Chile, Ercilla, 1940, 8º, 232 págs. ilustradas.

#### 1941:

- *Pombo* (los dos tomos actualizados en uno), Buenos Aires, Juventud, 1941.

- “Mi tía Carolina Coronado”, *Revista Nacional de Cultura* 32, Caracas, marzo-abril de 1941, págs. 54-88.

- Retratos contemporáneos, Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1ª ed., agosto de 1941 (2ª ed., octubre de 1944).

Contiene: *Jean Cassou*, págs. 103-110; *Paul Morand*, págs. 121-131; *Mac Orlan*, págs. 147-152; *Macedonio Fernández*, págs. 153-173; *Remy de Gourmont*, págs. 175-215; *Miss Barney*, págs. 217-232; *Cami*, págs. 259-269; *Ilya Ehrenburg*, págs. 341-356; *Colette*, págs. 429-447.

#### 1942:

- “Poe el genio de América. Por la poesía hacia el amor” [I parte], *Saber Vivir* 19, febrero de 1942, págs. 34-37.

- “Poe el genio de América. Por el amor hacia la muerte” [II parte], *Saber Vivir* 20, marzo de 1942, págs. 38-41.

- “Cartas inéditas de Lope”, *La Nación*, Buenos Aires, 26-VII-1942, 2/1.

- *Mi tía Carolina Coronado*, Buenos Aires, Emecé, 1942.

- “Maruja Mallo”. *En Maruja Mallo. 1928-1942*. Estudio preliminar por Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, págs. 7-15.

- *Gerardo de Nerval*, Madrid, La Gacela, 1942.

- *Valle-Inclán*, Buenos Aires, La Nave, 1942.

- *Don Francisco de Goya y Lucientes*, Buenos Aires, Poseidón, 1942.

#### 1943:

- *Goya*, Madrid, La Nave, 1943 (2ª ed.).

- *Don Diego de Velázquez*, Buenos Aires, Poseidón. Col. Biblioteca Argentina de Artes, 1943.

- *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1943 (2ª ed. octubre de 1944).

Contiene: *Apollinerismo*, págs. 21-40; *Picassismo*, págs. 41-109; *Futurismo* (Marinetti), págs. 111-123; *Toulouse Lautrecismo*, págs. 149-153; *Lipchitzmo*, págs. 233-238; *Marie Laurencin*, págs. 243-247; *Charlotismo*, págs. 257-268; *Riverismo*, págs. 347-365; *Serafismo*, págs. 377-400; *Ducassismo*, págs. 404-421; *Daliismo*, págs. 423-442.

- “Graciosidad de Gracián”, *La Nación*, Buenos Aires, 28-XI-1943, 2/2.
- *Críticos e historiadores de arte: John Ruskin*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

#### 1944:

- “Vuelta de Ibsen”, *La Nación*, Buenos Aires, 30-I-1944, 2/1.
- “Prólogo. Prosistas de España y América”, en Macedonio Fernández, *Papeles de reciénvenido y Continuación de la nada*, Madrid, Editorial Losada, 1944, págs. 7-46.
- “La sombra de don Juan Ruiz de Alarcón”, *La Nación*, Buenos Aires, 29-X-1944, 2/1.
- *José Gutiérrez Solana*, Buenos Aires, Poseidón. Col. Vidas y obras, 1944. (Barcelona, Edición de José Gutiérrez Solana, Ediciones Picazo, 1972).
- *Don Ramón del Marqués del Valle-Inclán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1944.
- *Lope de Vega*, Buenos Aires, La Universidad, 1944.
- “Retrato de Oscar Wilde. Nuevo marco al retrato” En Wilde, Oscar. *Oscar Wilde*. Selección y prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1944, págs. 7-81.

- *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1944.

Contiene: *Jean Cassou*, págs. 103-110; *Paul Morand*, págs. 121-131; *Mac Orlan*, págs. 147-152; *Macedonio Fernández*, págs. 153-173; *Remy de Gourmont*, págs. 175-215; *Miss Barney*, págs. 217-232; *Cami*, págs. 259-269; *Ilya Ehrenburg*, págs. 341-356; *Colette*, págs. 429-447.

#### 1945:

- “Aquella tarde. Las Campanas de Poe”, *La Nación*, Buenos Aires, 25-II-1945, 2/1.
- “Unamuno y ‘el otro’”, *La Nación*, Buenos Aires, 29-IV-1945, 2/2.
- “Unamuno y Ganivet”, *La Nación*, Buenos Aires, 27-5-1945, 2/1.

- “Nuevo centenario de Quevedo”, *La Nación*, Buenos Aires, 26-VIII-1945, 2/2.
- *Lope de Vega*, Buenos Aires, Editorial La Universidad, 1945.
- “Prólogo” en Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Antología. Poesía y cartas amorosas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945 (col. Austral, 498).
- *El Greco*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1945.
- “Norah Borges”. En *Norah Borges*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945, 42 páginas.
- *Completa e verídica istoria di Picasso e del cubismo*, Torino, Chiantote, 1945, 104 págs.
- *Nuevos retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamerica, 1945.

#### **1946:**

- *Ventura García Calderón*, Ginebra, Kunding, 1946, 36 págs.
- “Retrato de Goya: nacimiento 1746”, *La Nación*, Buenos Aires, 24-III-1946, 2/1.
- “Unamuno en Salamanca”, *Anales de Buenos Aires* 5, Buenos Aires, mayo de 1946, págs.3-8.
- “Juan Gris”, *La Nación*, Buenos Aires, 30-VI-1946, 2/2.
- “Gemelismo: Jorge Manrique y Pedro Berruguete”, *La Nación*, Buenos Aires, 28-VII-1946, 2/2.
- “Gemelismo: Quevedo y Valdés Leal”, *La Nación*, Buenos Aires, 25-IX-1946, 2/2.

#### **1947:**

- “Nuevo centenario de Cervantes”, *La Nación*, Buenos Aires, 26-I-1947.
- “Novísimos retratos: Salinas y Guillén”, *La Nación*, Buenos Aires, 31-VIII-1947.
- *Efigies*, Madrid, Aguilar, 1947.
- *Ismos*, Buenos Aires, 1947.
- *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Argentina, Espasa-Calpe. Col. Austral, 1947.
- Obras selectas. Prólogo de Pablo Neruda e introducción de Federico Sáinz de Robles, Barcelona, AHR, 1947 (2ª ed., 1973).

Contiene (entre otras obras): *Solana y otros pintores*, *El Greco*, *Don Diego Velázquez*, *Goya*, *Picassismo*, *Azorín*.

**1948:**

- “Últimos alcances de Azorín”, *Revista Nacional de Cultura* 67, Caracas, marzo-abril de 1948, págs. 5-20.
- “Resurrección de Juan Gris”, *Cabalgata* 17, Buenos Aires, marzo de 1948, págs. 8-9.
- *Automoribundia (1888-1948)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948. (Madrid, Guadarrama, 1974).
- *Juan Gris*, Buenos Aires, Poseidón, 1948.
- *Goya* (corregido y aumentado), Buenos Aires, Espasa-Calpe (4ª ed. Madrid, 1984).

**1949:**

- “Visión de Poe en su centenario”, *Revista Nacional de Cultura* 76, Caracas, septiembre-octubre de 1949, págs. 12-22.

**1950:**

- “Gatomaquias”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires* 13, 5ª época, enero-marzo de 1950 [Este artículo tiene grandes diferencias con el capítulo homónimo de *Quevedo*].
- “Entrada a Quevedo”, *Cultura* 8, Buenos Aires, 1950.
- *Azorín*, Buenos Aires, Losada, 1950.
- *El Greco*, Buenos Aires, Losada, 1950.
- “Quevedo y las mujeres”, *Clavileño*, nº 3 (mayo y junio de 1950), Madrid.
- *Goya*, Argentina, Espasa-Calpe. Col. Austral, 1950.

**1951:**

- “Camino de Unamuno”, *Revista Nacional de Cultura* 84, Caracas, enero-febrero de 1951, págs. 36-54.

**1952:**

- “Los tres momentos más decisivos en la vida de Quevedo”, *Revista Nacional de Cultura* 90-93, Caracas, enero-agosto de 1952, págs. 40-55.

**1953:**

- *Edgar Poe*, genio de América, Buenos Aires, Losada, 1953.
- *Quevedo*, Buenos Aires, Espasa-Calpé, 1953.

**1954:**

- *Lope viviente*, Argentina, Espasa-Calpe, 1954.
- “Gerardo Diego y Vicente Aleixandre”, *Revista Nacional de Cultura* 104, Caracas, mayo-junio de 1954, págs. 19-24.

**1956:**

- *Obras completas, I*, Barcelona, AHR, 1956.  
Contiene (entre otras obras): *Goya*, *El Greco*, *Azorín*, *Mi tía Carolina Coronado*.
- “Los enigmas de Dalí”, *Revista Nacional de Cultura* 116, Caracas, mayo-junio de 1956, págs. 83-87; cfr. ya “Los enigmas de Salvador Dalí”, *Cabalgata* 15, Buenos Aires, enero de 1948, pág. 1.

**1957:**

- *Nuevas páginas de mi vida (lo que no dije en mi “Automoribundia”)*, Alcoy, Marfil, 1957 (Madrid, Alianza, 1970).
- *Mis mejores páginas* (antología), Madrid, Gredos, 1957.
- *Obras completas II*, Barcelona, AHR, 1957.  
Contiene (entre otros libros): *Pombo*, págs. 33-492; *Efigies*, págs. 495-662; *Ismos*, págs. 957-1232; *Don Ramón María del Valle-Inclán*, págs. 1235-1381; *José Gutiérrez Solana*, págs. 1385-1486; *Retratos contemporáneos*, págs. 1489-1789.

**1958:**

- “Prólogo”. En Jardiel Poncela, E. *Obras completas, I*, México DF. Editorial AHRMEX, 1958, págs. V-XIV.
- “Juan Gris”, *Revista Nacional de Cultura* 130, Caracas, septiembre-octubre de 1958, págs. 27-36.

**1959:**

- *Biografías completas*, Madrid, Aguilar, 1959. Contiene: *Valle-Inclán*, *Lope viviente*, *Quevedo*.

**1960:**

- *Biografías completas*, Madrid, Espasa-Calpe. Col. Austral, 1960.
- *El Greco*, Buenos Aires, Losada, 2ª ed.

**1961:**

- *Retratos completos*, Madrid, Aguilar, 1961.

Contiene: *Retratos contemporáneos*, *Nuevos retratos contemporáneos*, *Otros retratos*.

**1962:**

- *El Greco*, Buenos Aires, Losada, 1962. (3ª ed.).

**1986:**

- *Pombo* [1918]. *La Sagrada Cripta de Pombo (Tomo IIº, aunque independiente del Iº, pudiendo leerse el IIº sin contar con el Iº)* [1923; recte:1924], Madrid, Trieste, 1986.

**1990:**

- *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar. Col. Maior, 1990.

Contiene:

*Nuevos retratos contemporáneos (Pirandello, págs.21-35; Los Machado- Manuel y Antonio, págs. 37-57; Ibsen, págs. 59-65; Ventura García Calderón, págs. 67-74; Don José Echegaray, págs. 75-86; Bartenpelli y Pitigrilli, págs. 87-96; Felipe Trigo, págs. 97-103; Benavente, págs. 105-118; Adriano del Valle, págs. 119-132; Amadeo Vives, págs. 133-140; Vicente Blasco Ibáñez, págs. 141-151; Emilia Pardo Bazán, págs. 153-163; José Pijoan, págs. 165-172; Pedro Luis de Gálvez, págs. 173-203; Enrique de Mesa, págs. 205-212; Pérez Galdós, págs. 213-229; Darío de Regoyos, págs. 231-237; Marcos Chagall, págs. 239-245; Kafka, págs. 247-261; Bartrina, págs. 263-271; Bernard Shaw, págs. 273-288; Pablo Neruda, págs. 289-307; Gabriel Miró, págs. 309-315; Pedro de Répide, págs. 317-322; Manuel de Falla, págs. 335-345).*

*Otros retratos* (Isidore Duchase, págs. 349-366; Oscar Wilde, págs. 367-444; Toulouse-Lautrec, págs. 445-450; Saint-Paul Roux, págs. 451-455; Marinetti, págs. 457-470; Guillermo Apollinaire, págs. 471-492; Jean Cocteau, págs. 493-519; Marie Laurecin, págs. 521-524; Lipchitz, págs. 545-598; Diego Rivera, págs. 499-614; Juan Echevarría, págs. 615-622; Juan Gris, págs. 623-631; Salvador Dalí, págs. 633-651; Maria Gutiérrez Blanchard, págs.653-660; Maruja Mallo, págs. 661-674; Norah Borges, págs. 675-697; Jardiel Poncela, págs. 699-710; Vicente Aleixandre, págs. 711-716; Gerardo Diego, págs. 717-724; Salvador Bartolozzi, págs. 725-731; Enrique Larreta, págs. 733-736).

**1999:**

- *Pombo*. Edición completa. I: *Pombo*. II: *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid: Comunidad de Madrid, Visor, 1999.

**2001:**

- *Obras completas. Tomo XVIII. Biografías de pintores*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2001.

Contenido: *Goya, Don Diego de Velázquez y José Gutiérrez Solana*.

**2002:**

- *Obras completas. Tomo XIX. Biografías de escritores*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002.

Contiene: *Azorín, Mi tía Carolina Coronado, Lope viviente, Edgar Poe, el genio de América, Quevedo*.

**2004:**

- *Obras completas. Tomo XVII. Retratos completos*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004.

Contiene: *Retratos contemporáneos, Nuevos retratos contemporáneos, Otros retratos*.

**2005:**



- *Obras completas. Tomo XVI. Ensayos/Retratos y biografías. Efigies. Ismos. Ensayos*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005.

**2007:**

- *Don María del Valle Inclán*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

**GENERAL**

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “La última romántica. Mi tía Carolina Coronado”, en *Almanaque Blanco y Negro*, 4 de enero de 1931, págs. 19-30.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Quevedo y las mujeres”, en *Clavileño*, 3, 1950.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Quevedo, Madrid y América”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 15, 1950.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, I. *Prometeo. Escritos de Juventud*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Rastro*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, XV, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, V. *Ramonismo III*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Pombo*, Madrid, Visor Libros, 1999.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Visor Libros, 1999.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, VII. *Ramonismo V*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “José Gutiérrez Solana”, en *Obras completas XVIII. Retratos y biografías III. Biografías de pintores (1928-1944)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, págs. 601-761.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, VII. *Ramonismo V*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Doña Juana la Loca. Seis novelas superhistóricas*, en *Obras Completas*, XIII, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Azorín”, en *Obras completas*, XIX. *Retratos y biografías IV. Biografías de escritores (1930-1953)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, págs. 47-328.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Prólogo”, en *Retratos y biografías, II. Retratos completos (1941-1961). Obras completas XVII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pág. 31-41.

GÓMEZ DE LA SERNA, *Disparates y otros caprichos*, Palencia, Menoscuarto, 2005.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Senos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *[Greguerías] intratextuales*, Madrid, Albert Editor, 2007.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Nuevas Greguerías*, Madrid, La Fábrica, 2009.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Automoribunida*, Madrid, Marenostrom, 2009.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Incongruente*, Barcelona, Blackie Books, 2010.

## B) BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

ABRAMS, M.H., *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1962.

ACEVEDO, Evaristo, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editorial Nacional, 1966.

ÁGUEDA, Mercedes, “Prólogo a la presente edición”, en Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Itsmo, 2003, págs. 7-20.

AGUILERA SASTRE, Juan y Manuel Aznar Soler, *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, págs. 281-287.

ALBA, Narciso, “Sobre algunos personajes de *Pombo* y *Automoribundia*”, Evelyne Martin Hernández (ed.), *Ramón Gómez de la Serna*, France, Université Blaise-Pascal, 1999.

ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida, I y II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, “Quevedo: Lo satírico, lo jocoso y lo burlesco”, *El humor en España: Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 10 (1992), págs. 92-122.

ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Antonia, “La autobiografía y sus géneros afines”, *Epos*, 5, 1989, págs. 439-450.

—, “Leon Edel: la nueva biografía literaria”, *Epos. Revista de Filología*, VI, 1990, págs. 425-435.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *De Céan a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: Textos, Documentos y bibliografía, Vol. II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Ibsen y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Yerba Buena, 1946.

—, *La originalidad de Rubén Darío y otras páginas*, Buenos Aires, Biblioteca de Literatura, 1967.

ÁRBOL, Carlos E. y Ángela Olalla Real, “Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, abril-mayo, 1993, págs. 293-300.

ARELLANO, J.E. “Los raros: contexto histórico y coherencia interna”, García Morales (ed.), *Rubén Darío: Estudios en el centenario de Los raros y Prosas Profanas*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 1998, págs. 35-55

ARENAS CRUZ, M<sup>a</sup> Elena, “La biografía como clase de textos del género argumentativo”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 1998.

AUB, Max, *Discurso de la novela española contemporánea*, México, 1945 pags.74-79.

ÁVILA, Ana y John McCulloch, “Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna”, en VVAA, *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y su apéndice circense*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2002, págs. 355-387.

AZÁM, Gilbert, *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*, Madrid, Editorial Nacional, 1983.

AZORÍN, *Lope en silueta*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.

BARCHINO, Matías, “Oro de Mallorca de Rubén Darío: necesidad y fracaso de la ficción”, en *Rubén Darío y el arte de la prosa (ensayo, retratos y alegorías)*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española contemporánea, 1998, págs. 227-244.

BAROJA, Pío, *Obras completas, XIII. Ensayos, I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999.

—, *Siluetas románticas*, en *Obras completas, XIV. Ensayos, II*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999.

BASTONS I VIVANCO, C, “Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística”, *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Miguel A. Márquez/ Antonio Ramírez de Verger/ Pablo Zambrano (eds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2000, págs. 109-116.

BAUDELAIRE, Charles, *Edgar Allan Poe*, Madrid, La bolsa de la Medusa, 1989.

—, *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra-Letras Universales, 2004.

—, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La bolsa de la Medusa, 2001.

BAYÓN, Damián Carlos, “Platero y yo y Españoles de tres mundos”, *La Torre*, V, 19 y 20, julio-dic. 1957, págs. 365-379.

BERMEJO DE LA RICA, Antonio, “Biógrafos y novelistas. El asombro de los literatos ante la invasión de las biografías”, *La Estafeta Literaria*, 13, 1944 (24 sep.) pág. 9.

BERUETE Y MORET, Aureliano de, *Conferencias de Arte*, Madrid, 1924.

BLASCO, Javier y Teresa Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*, Valladolid, Grammalea, 1994.

BLASCO, Javier y Francisco J. Díaz de castro, “Introducción”, en Juan Ramón Jiménez, *Obra poética, II. Prosa, t.4*, Madrid, Espasa, 2005, págs. 3-49.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier, “Introducción”, en Juan Ramón Jiménez, *Selección de prosa lírica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, págs. 17-61.

BLÁZQUEZ RODRIGO, Marcelo, “*La Gatomaquia*” de Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1995.

BONET, Juan Manuel, “Retrato de Ramón en sus retratos” en Ramón Gómez de la Serna, *Retratos completos en Obras Completas XVII*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2004, págs. 11-27.

—, “Juan Ramón Jiménez y la pintura”, *Turia*, 77-78, 2006, págs. 234-241.

BOZAL, Valeriano, “Quevedo y Goya”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, 1980 págs. 112-127.

—, *Pinturas negras de Goya*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2009.

BUCKLEY, R y J. CRISPIN, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza editorial, 1973 págs. 267-276.

BUITRAGO, Alberto y J. Agustín Torijano, *Diccionario del origen de las palabras*, Madrid, Espasa, 2007.

CABALLÉ, Anna, “Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros”, en J. C. Davis, Isabel Burdiel (Eds.), *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Valencia, Universitat de València, 2005, págs. 49-61.

CABALLERO BONALD, José Manuel, “Prólogo. Españoles de tres mundos: ética y estética”, en Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos (1914-1940)*, Madrid, Visor libros, 2009, págs. 7-24.

CALVI, M<sup>a</sup> Vittoria, “Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de vanguardia”, en Gabriele Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El carro de la Nave, 1991 págs.13-28.

CALVO CARILLA, José Luis, *Quevedo y la Generación del 27 [1927-1936]*, Valencia, Pre-Textos, 1992.

—, *La vanguardia emocional. La literatura española ante la Europa de entreguerras. 1918-1936*, Pamplona, Eclipsados, 2009.

CALVO SERRALLER, Francisco, “Las apariencias también engañan”, *Babelia*, El País, 30 de agosto de 2008, págs. 18-19.

CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar, “María Blanchard”, en *María Blanchard (1881-1932)*, Febrero-Marzo, 1981, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, 1981, págs. 29-32.

CAMÓN AZNAR, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

—, “Consideraciones sobre el cubismo”, en *María Blanchard (1881-1932)*, Febrero-Marzo, 1981, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, 1981, págs. 29-32.

CAMPILLO, Evelyne, *La “Revista de Occidente” y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972.

CAMPO ALEGRE, Condesa de, “Solana y las mujeres”, *Papeles de Son Armadans, XXXIIIbis*, 1958, págs. 9-25.

CAMPOY, A. M., *María Blanchard*, Madrid, Gavar, 1981.

CANSINOS-ASSENS, Rafael, “Gómez de la Serna (1918)” en Juan Manuel Bonet, *Ramón en cuatro entregas*, 3, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980, págs. 45-64.

—, *La novela de un literato* (3 vol.), Madrid, Alianza Editorial, 2005.

CARANDELL, Luis, “Prólogo”, *La ciudad (1919-1956)*, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XV*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.

CARDONA, Rodolfo (ed.) “Introducción” en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1993.

CARDWELL, Richard A., “Los raros de Rubén Darío y los médicos chiflados finiseculares”, *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayos, retratos y alegorías*, Cristóbal Cuevas (ed.), Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, págs. 55-77.

CARILLA, Emilio, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1966.

CASTILLA, Alberto, *Carolina Coronado de Perry*, Madrid, Beramar, 1987.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, “Biografías” en *Temas. Historias, cultura, sociedad*, Barcelona, Península, 1989, págs. 143-145.

CASTILLO, David y Marc Sardá, *Conversaciones con José “Pepín” Bello*, Barcelona, Anagrama, 2007.

CELMA VALERO, M<sup>a</sup> Pilar, *Caras y máscaras de 1900*, Valladolid, Difácil Editorial, 1999.

CERNUDA, Luis, “Ramón Gómez de la Serna y la generación poética de 1925”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, págs. 165-177.

—, “Ramón Gómez de la Serna (1963)” en *Poesía y Literatura II*, Barcelona, Seix Barral, 1964, págs. 259-262.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Alfaguara, 2004.

CHASTEL, André, “Ensayo sobre el ornamento sin nombre”, en *El Grotesco*, Madrid, Akal, 2000.

COLINA, José de la, “Ramón, o el juego con el mundo”, *Letras Libres*, noviembre 2003, págs. 14-16.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los Ismos*, Barcelona, Siruela, 2006.

COLOMBI, Beatriz, “En torno a *Los raros*. Darío y su compañía intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en “La Nación” de Buenos Aires (1892-1916)*, Argentina, Eudeba, 2004, págs. 61-82.

CONTE, Rafael, “Las muertes de Ramón”, *Turia, Revista cultural*, 41, 1997, págs. 127-133.

CORREA RAMÓN, Amelina, *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, Granada, Universidad de Granada, 1993.

CORTÁZAR, Julio, “Introducción”, en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, págs. 13-61.

COSSÍO, Manuel Bartolomé, *El Greco*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1965.

CRESPO, Ángel, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Barcelona, Uprex Humanidades, 1974.

CRESPO, Emilio, “Introducción”, en Plutarco, *Vidas paralelas*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 7-46.

CUEVAS, Cristóbal (ed.), *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayos, retratos y alegorías*, Málaga, Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997.

CURI, Umberto, *Mitos de amor. Filosofía del Eros*, Madrid, Siruela, 2010.

DARÍO, Rubén, “Prólogo”, en Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Alambra, 1977, págs. 69-74.

—, *Los raros*, Zaragoza, Biblioteca Golpe de Dados, 1998.

DE DIEGO, Rosa y Lydia Vázquez (eds.), “Prólogo”, en *De lo grotesco*, Victoria, Evagraf, 1996, págs. 7-18.

DE DIEGO, Estrella, *No soy yo. Autobiografía “performance” y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011.

DE LUIS, Leopoldo, “El tema del caballero y la mano en el pecho”, en *Anales Azorinianos*, 3, 1986, págs. 283-288.

DEL REY BRIONES, Antonio, “Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna”, en Javier Pérez Bazo, (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Tolouse, CRIC&OPHRYS, 1998, págs. 227-250.

DE SALAS, Jaime, “Vida y biografía en Ortega”, *Revista de Occidente*, 74-75, julio-agosto, 1987, págs. 77-87.

DE SALAS, Xavier, “Prólogo a la edición de 1982”, en Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Itsmo, 2003, págs. 21-49.

DÍAZ ARRIETA, Hernán, “Estudio preliminar”, en VV.AA., *Arte de la biografía*, Barcelona, Océano, 1998, págs. IX-XXXVI.

DIEGO, Gerardo, *Lope y Ramón*, Madrid, Ateneo, 1964.

DOSSE, François, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Valencia, Universitat de Valencia, 2007.

DOUGHERTY, Dru, *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas del Valle-Incán*, Madrid, Fundamentos, 2003.

DURÁN, Manuel, “Origen y función de la greguería” en Nigel Dennis (ed.) *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Canadá, Ottawa Hispanic Studies 2, 1998.

EDEL, Leon, “La nueva biografía”, *Letra Internacional*, 29, 1993, págs. 38-43.

ELWES AGUILAR, Olga, “La imagen de París en Ramón Gómez de la Serna: la problemática del tiempo”, en VVAA, *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, págs.419-427.

ESPINA, Antonio, *Ensayos sobre literatura*, Valencia, Pre-Textos, 1994.

—, “Ramón, genio y figura”, *Revista de Occidente*, 1, 1963, págs.54-64.

—, “Ramón Gómez de la Serna: Goya”, *Revista de Occidente*, XXI, 62, 1928, págs. 239-242.

—, “Ramón y los Ismos” (1965)” en Juan Manuel Bonet(ed.), *Ramón en cuatro entregas*, 3, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980, págs. 67-77.

ESTÉBAN, José, “El libro popular en el siglo XX”, en Hipólito Escolar (dir.), *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, págs. 273-297.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2001.

FERNÁNDEZ, Pura, “Fichas bibliográficas”, *Obras completas*, Ramón Gomez de la Serna, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996-2004.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, “El *Luis Candelas* de Antonio Espina”, *La Gaceta Literaria*, 74, 1930, pág. 1.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, “La biografía” en *Teoría y mercado de la novela: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982.



FERNÁNDEZ GARCÍA, M<sup>a</sup> Nieves, “Superación de la crisis finisecular en la literatura y en el arte: Ramón Gómez de la Serna”, *Letras de Deusto*, Vol. 20, nº 46, enero-abril, 1990, págs.181-190.

FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universitat de València, 2004.

FERNÁNDEZ UTRERA, M<sup>a</sup> Soledad, *Visiones de estereoscopio, (Paradigma de hibridación en el arte y narrativa de la vanguardia española)*, Chapel Hill, The University of North Carolina, New York, 2001.

—, “Esencia de verbena: sabor popular y estética de minorías en la pintura de Maruja Mallo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXVIII, 1, otoño 2003, págs. 87-102.

FERRERAS, Juan Ignacio “La novela decimonónica escrita por mujeres”, *Ínsula* 516, diciembre 1989, págs. 11-12.

FERRIS, José Luis, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy, 2004

FLINN, Weston, “Más sobre la prosa de Solana”, *Papeles de Son Armadans*, XLI, abril 1966, nº 121, págs. 30-52.

FRANCÉS, José, *La caricatura española contemporánea*, Madrid, Sociedad General Española, 1915.

FUENTES, Víctor, *Benjamín Jarnés: Biografía y metaficción*, Zaragoza, IFC, 1989.

FUENTES MOLLÁ, Rafael, “Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española”, *Revista de Occidente*, 96, mayo 1989, págs. 27-44.

GAMONAL TORRES; Miguel Ángel, *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*, Granada, Excelentísima Diputación Provincial de Granada, 1983.

GÁNDARA, Consuelo de la, “Maruja Mallo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 310, abril 1976, págs. 5-17.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”, *Cuadernos de Investigación*, III, 1977 págs.63-86.

—, “La prosa de Juan Ramón Jiménez: lírica y drama”, en *Juan Ramón Jiménez. Actas del Congreso*, II, Huelva, 1983, págs. 93-113.

GARCÍA OLMEDO, Andrés, “Biografías del 27: excesos y carencias” en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)*:

*Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnología de la UNED, Casa de Velázquez (Madrid), 26-29 de mayo, 1997*, Madrid, Visor, 1998, págs. 227-242.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del "Fénix". Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.

—, "El espacio simbólico de la pugna literaria", en Enrique García Santo-Tomás, *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid, Iberoamericana, 2002, págs. 31-58.

GARFIAS, Francisco, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958.

GIBERT, Rafael, "Hermanos enemigos (Observaciones sobre las relaciones entre Eugenio d'Ors y José Ortega y Gasset)", *Revista de Occidente*, 120, págs. 96-107.

GILBERT MACEDA, M<sup>a</sup> Teresa, "Virginia Woolf y sus biógrafos", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 1998, págs. 425-434.

GINER SORIA, María C., "Biografía colectiva griega", en *Los géneros literarios. Actas del VII Simposio de Estudios Clásicos (1983)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985, págs. 141-160.

GOMBRICH, E.H., "La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte", en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, págs. 99-127.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, "Hacia el concepto de *Greguería*", en *Papeles de Son Armadans*, LXXXIX, Agosto, 1963, págs. 197-204.

—, *Ramón*, Madrid, Taurus, 1963.

GÓMEZ DE LA SERNA, Julio, "Mi hermano Ramón y yo" prólogo a *El Circo* en Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas*, Barcelona, A.H.R., 1957.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum, 2002.

GRANJEL, Luis S., *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Guadarrama, 1963.

—, "Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 195, marzo de 1966, págs. 430-444.

—, *Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

GUBERN, Román, “Esencia de verbena en la cultura del 27”, en Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de Estudios Turolorenses, 1999, págs. 211-223.

GULLÓN, Germán, “Antonio Espina”, en Ricardo Gullón (dir.), *Diccionario de literatura Española e Hispanoamericana, A-M*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 492-493.

GULLÓN, Ricardo, “Destino de María Estuardo”, *Revista de Occidente*, CLV, 1936, págs. 223-233.

—, “El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez”, en Aurora Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1981, págs. 208-231.

—, “Introducción” a *Españoles de tres mundos* de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

GULLÓN, Ricardo (ed.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana (A-M)*, Madrid, Alianza Diccionarios, 1993, págs. 183-184.

GURZA Y BRACHO, Tomás, *Revista de Occidente. Índices. Julio de 1923-julio de 1936*, México, Imprenta Universitaria, 1946.

HELMAN, Edith, *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970.

HEUER, Jacqueline, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, Gêneve, Éditions Slatkine, 2004.

HRISTIC, Iovan, “Biografía y vida”, *Letra Internacional*, 29, 1993, págs. 34-37.

HODDIE, James H., “El concepto de la labor del historiador y biógrafo en las obras de Gregorio Marañón”, *Bulletin Hispanique*, LXIX, 1967, págs. 106-122.

—, “El programa solipsista de Ramón Gómez de la Serna”, *Revista de Literatura*, XLI, 82, 1979, págs.13-148.

—, *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Pliegos, 1999.

HUERTA CALVO, Javier, “El humor de la España negra: Solana”, *El humor en España: Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 10 (1992), págs. 165-200.

ILIE, Paul, “La prosa de Solana: estética de lo grotesco”, *Papeles de Son Armadans*, XXII, nº 65, Agosto, 1961, págs. 165-180.

INMAN FOX, E., “Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad”, *Ínsula*, 556, abril, 1993, págs.1-2 y 30.

IRIARTE LÓPEZ, Margarita, *El retrato literario*, Navarra, EUNSA, 2004.

JARNÉS, Benjamín, “Vidas oblicuas”, *Revista de Occidente*, 26, LXXVII, 1929, págs. 251-256.

—, “Nota preliminar”, en Benjamín Jarnés, *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929, págs. ----

—, “Nueva quimera del oro”, *Revista de Occidente*, LXVII, enero, 1929, págs. 118-122.

—, *Teoría de Zumbel*, Zaragoza, IFC, 2000.

—, *Stefan Zweig, cumbre apagada*, Torrelabega, Quálega Editoria, 2010.

JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Espanoles de tres mundos*, Madrid, Alianza, 1987.

JUNQUERA, Juan José, *Las pinturas negras de Goya*, Madrid, Scala, 2003.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Argentina, Editorial Nova, s.a.

KIRKPATRICK, Susan, “Desahogo del alma: el amor y la muerte en la poesía de las mujeres románticas”, en *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Madrid, MEC, 2001, págs. 125-142.

KOHAN, Silvia Adela, *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*, Barcelona, Grafein Ediciones, 2000.

LAGET, Laurie-Anne, “Ramón y Francia: un intercambio cultural en las primicias del surrealismo”, *Ínsula 742*, octubre 2008, págs. 28-32.

LAGUNA DÍAZ, Elpidio, *Las biografías y retratos de Ramón Gómez de la Serna*, Puerto Rico, Editorial Club de la Prensa, 1974.

LASSAIGNE, Jacques, “Ante un centenario”, en *María Blanchard (1881-1936)*. Febrero-Marzo, 1981, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, 1981, págs. 5-21.

LAZO, Raimundo, *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX (1780-1914)*, México, Editorial Porrúa, 1979, págs. 26-35.

LLERA ESTEBAN, Luis de, “José Ortega y Gasset y las vanguardias”, en Gabriele Morelli, *Treinta años de vanguardias españolas*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991, págs. 69-87.

—, *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Roma, Bulzoni, 1991, págs.136-145.

LÓPEZ CAMPILLO, Evelyn, *La “Revista de Occidente” y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972.

LÓPEZ IBOR, Juan José, “Solana existencialista carpetovetónico”, *Papeles de Son Armadans*, XXXIIIbis, 1958, págs. 29-50.

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso, “Introducción”, en Lytton Strachey, *La Reina Victoria*, Madrid, Valdemar, 1997, págs. 9-22.

LÓPEZ MOLINA, Luis, “Ramón Gómez de la Serna frente al Quijote”, en *Huellas del Quijote en la Narrativa española Contemporánea. Cuadernos de Narrativa, I*, Universidad de Neuchâtel, Neuchâtel, 1996, págs. 55-66

—, “El ramonismo: género y subterfugio” en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998.

LÓPEZ SERRANO, Ricardo, J. *Solana: los personajes en su pintura y en su escritura. Una visión simbólica de la vida*, Santander, Universidad de Cantabria, 2004.

LORENZO-RIVERO, Luis, *Goya y el esperpento de Valle-Inclán*, A Coruña, Edicions de Castro, 1998.

LOSADA FRIEND, M, “Contemplaciones del otro yo: El retrato en el espejo”, *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Miguel Á. Márquez/ Antonio Ramírez de Verger/ Pablo Zambrano (eds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2000, págs. 261-268.

LOTMAN, Iuri M, “La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)”, *Sigma. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 4, págs.9-26.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.

LUDWIG, Emil, “Historia y ficción (a modo de prólogo)”, en Emil Ludwig, *Genio y carácter. Diez y seis retratos y un prólogo*, Barcelona, Juventud, 1931, págs. 11-40.

LUNA SELLÉS, C, “El retrato literario y pictórico finisecular. Simbolismo y expresionismo”, *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Miguel Á. Márquez/ Antonio Ramírez de Verger/ Pablo Zambrano (eds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2000, págs. 269-276.

MADARIAGA, Benito y Celia VALBUENA, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, Santander, Estvdio, 2002.

MADRIGAL, Luis Iñigo (coor.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana, II. Del modernismo al realismo*, Madrid, Cátedra, 1987.

MAINER BAQUÉ, José Carlos, “Creación y teoría literarias en Benjamín Jarnés”, en *Jornadas Jarnesianas*, Zaragoza, IFC, 1989, págs. 109-126.

—, *La Edad de Plata (1902-1939). Un ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999.

—, *Historia de la literatura española. Vol. VI. Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*, Madrid, Crítica, 2010.

—, “Introducción. Acerca de la vida de los artistas y del género del retrato”, en José-Carlos Mainer, *Galería de retratos*, Granada, Comares, 2010, págs. 7-18.

MANZINI, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

MARÍAS, Julián, “Ramón y la realidad”, *Al margen de estos clásicos*, Madrid, A. Aguado, 1966, págs.301-310.

MARICHALAR, Antonio, “Las Vidas de Lytton Strachey”, *Revista de Occidente*, 57, t. XIX, 1928, págs. 343-358.

MARINAS, José Miguel, *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001, págs.233-264.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, “Prosistas y poetas novencentistas. La aventura del ultraísmo. Jarnés y los *Nova Novorum*”, en Guillermo Díaz Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas, VI*, Barcelona, Vergara, 1967, págs. 426-430.

—, “Ramón Gómez de la Serna”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas,VI*, Barcelona, Argos Vergara, 1967, págs.408-416.

MARTÍNEZ COLLADO, Ana, *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad, 1997.

MARTÍNEZ COLLADO, Ana (ed.), *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988.

MARTÍNEZ LATRE, M<sup>a</sup> Pilar, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, IFC, 1979.

MÁS FERRER, Jaime, “Introducción”, en Antonio Espina, *Luis Candelas. El bandido de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, págs. 9-54.

—, *Antonio Espina: del modernismo a las vanguardias*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura, 2001, págs. 71-102.

MANSBERG, Roberto, “La joven Europa y la joven España joven: Romanticismo y Fin de Siglo”, en Gabriel Oliver, Helena Puigdoménech y Marisa Siguan (coords.), *Romanticismo y Fin de Siglo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992, págs. 254-264.

MANSO AMARILLO, Fernando, *Carolina Coronado. Su obra literaria*, Badajoz, Ayuntamiento de Badajoz, 1992.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús, *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

MAY, Georges, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

MAYORAL, Marina, “Las románticas”, *Ínsula 516*, diciembre 1989, págs. 9-10.

MIRANDA DE LARRA, Jesús, *Larra. Biografía de un hombre desesperado*, Madrid, Aguilar, 2009.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003.

NAVALES, Ana M<sup>a</sup>, “Strachey y Carrington”, *Turia*, 35-36, 1996, págs. 39-45.

NAVAS RUIZ, Ricardo, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990.

NICOLÁS, César, “Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna”, *Anuario Estudios Filológicos*, 7, 1984, págs. 281-297.

—, *Ramón y las greguerías*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

—, “Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna”, en Nigel Dennis (ed.), *Estudies on Ramón Gómez de la Serna*, Canadá, Ottawa Hispanie Studies, 2, 1988.

—, “Las paradojas del paseante”, en Harold Wentzlaff-Eggebert, *Bibliografía y crítica de las vanguardias literarias*, Madrid, Iberoamericana, 1999, págs. 355- 386.

NICOLÁS, César (ed.), “Introducción” en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías* (Selección 1910-1960), Madrid, Austral, 1990.

NICOLL, Allardyce, *Historia del teatro mundial: desde Esquilo a Anouilh*, Madrid, Aguilar, 1964, págs.470-492.

NIEVA, Francisco, “La fuerza de un Goya de la palabra”, *Mercurio* 111, mayo 2009, pág. 15.

NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Madrid, Gredos, 1973.

OLASAGASTI, Tomás, “La pregunta biográfica. Heidegger y Ortega”, *Papeles de Son Armadans*, XCIX, 1964, págs. 245-266.

ONFRAY, Michel, *Antimanual de filosofía*, Madrid, Edaf, 2009.

ORTEGA VÁZQUEZ, María Teresa, “Vida y muerte en la greguería de Ramón Gómez de la Serna”, *Cuadernos del Lazarillo*, 25. Suplemento, jul-dic., 2003, págs. 93-96.

OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, II. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza, 1997.

PACHECO, F., *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, ed. P.M. Piñero y R. Reyes, D.P., 1985.

PAGNINI, Marcello, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975.

PALAU DE NEMES, Graciela, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957.

PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, “La forma de la biografía o la comunicación de la materia histórica: Antonio Espina”, *Revista de Ciencias de la Información*, 4, 1987, págs. 277-293.

—, “El Greco: Modernismo y 98”, *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 1994, Vol IV, págs. 275-286.

PARAÍSO, Isabel, *Las voces del Psique*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, págs. 303-312.

PARAJÓN, Mario (ed.) “Introducción”, en Henrik Ibsen, *Casa de muñecas/El pato salvaje*, Madrid, Cátedra, Colección Letras Universales, 1999.

PAZ, Octavio, “Una de cal...”, *Papeles de Son Armadans*, XLVII, 1967, págs.175-197.

PEDRAZA, Felipe B. y Milagros Rodríguez, “Ramón Gómez de la Serna”, en *Manual de literatura española, X. Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, Pamplona, Cenlit Ediciones, 1991, págs. 235-277.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Juan Antonio Bueno, “Rubén Darío”, en *Manual de Literatura hispanoamericana, III. Modernismo*, Pamplona, Cenlit Ediciones, 1998, págs. 215-268.

PEREIRA, Juan M., *El mito del artista ramoniano*, Madrid, Albert Editor, 2006.

PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Las máscaras, II*, en *Obras completas XI*, Madrid, Renacimiento, 1924.

PÉREZ FERRERO, Miguel, *Algunos españoles*, Madrid, Editorial Cultura Hispánica, 1972.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo, “La biografía vanguardista” en Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, 1996, págs.181-189.



PICÓN, Jacinto Octavio, *Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 2002 (1ª ed.1877)

PINO, José M<sup>a</sup> del, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Ámsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995.

POE, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

PONCE, Fernando, *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Unión Editorial, 1968.

PORTÚS PÉREZ (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004.

PREDMORE, M.P., *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966.

PULIDO MENDOZA, Manuel, *Plutarco de moda. La biografía moderna en España (1900-1950)*, Extremadura, Editora regional de Extremadura, 2009.

QUIROGA PLÁ, José María, “Un pintor de nuestro tiempo”, *Mediodía. Revista de Sevilla*, XII, junio-julio, 1928, págs. 14-16.

QUIROGA PLÁ, José María, “Más en torno a un pintor nuevo”, *Mediodía. Revista de Sevilla*, XIII, octubre, 1928, págs. 3-6.

REIS, Carlos y Ana Cristina M. López, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, págs. 31-32.

REY, Gloria, “Introducción”, en Antonio Espina, *Pájaro Pinto/Luna de Copas*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 11-131.

REYES, Alfonso, “Ramón Gómez de la Serna” en *Obras Completas*, IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1956 págs.183-191.

—, “Silueta de Lope” en *Obras Completas*, VI. *Capítulos de Literatura Española. Segunda serie*, Letras Mexicanas, 1957, págs. 54-67.

REYES CANO, Rogelio, “La prosa lírica de Juan Ramón Jiménez a la luz de la nueva generación”, *Turia*, 77-78, 2006, págs. 201-211.

RIBAGORDA, Álvaro, *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

RICHARD, Jean-Pierre, *El romanticismo en Francia*, Barcelona, Barral, 1975.

RICHMOND, Carolyn, “La Castilla de Gómez de la Serna”, en Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Canada, Ottawa Hispanic Studies 2, 1988, págs. 89-112.

RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana, “Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección de Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX”, *Scriptura*, 6-7, 1991, págs. 133-144.

RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago, *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999.

ROF CARBALLO, J., “Máscara de la mujer en la pintura de Solana”, *Papeles de Son Armadans*, XXXIIIbis, 1958, págs. 53-94.

ROMERA CASTILLO, José, “Literatura y vida” en Emilio López-Barajas Zayas (coord.), *Las historias de vida y la investigación biográfica. Fundamentos y metodología*, Madrid, UNED, 1996, págs.77-93.

ROMERO, José Luis, *Sobre la biografía y la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

ROMERO TOBAR, Leonardo, “Veinte años después: biografías literarias del siglo XIX” en José Romera Castilla y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias*, Madrid, Visor Libros, 1998.

ROSE-MARIE & RAINER HAGEN, *Goya*, Madrid, Taschen, 2007.

RUBIO CREMADES, Enrique, “Azorín y las letras románticas españolas: anotaciones e interpretaciones críticas”, *Ínsula*, 556, abril, 1993, págs. 13-14.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico-Departamento de Literatura Española. Universidad de Zaragoza, 1982, págs. 51-73.

—, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de “Luces de Bohemia”*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.

—, *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2008.

—, “Un marco para el retrato literario modernista. Ensayo de aproximación”, en *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional, Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y Agustín Muñoz-Alonso López, “Introducción” en Ramón Gómez de la Serna, *Teatro muerto (Antología)*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 11-148.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, *Rubén Darío*, Madrid, Síntesis, 2002.

SAAVEDRA, Juan José, *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna. Dos madrileños atípicos*, Madrid, Libertarias, 1993.

SAÍNZ DE MEDRANO, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el Modernismo)*, Madrid, Taurus, 1992, págs. 100-103.

SALAVERRÍA, José María R, *Nuevos retratos*, Madrid, Renacimiento, 1930.

SALGADO, M<sup>a</sup> Antonia, *El arte polifacético de las "caricaturas líricas" y juanramonianas*, Madrid, Ínsula, 1968.

—, "La visión humorística en los Retratos de Gómez de la Serna", *Papeles de Son Armadans*, LC, 1969, págs.15-25.

—, "Juan Ramón visto por Juan Ramón", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, oct-dic, 1981, págs.7-23.

SALINAS, Pedro, "Escorzo de Ramón" en *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, págs.153-158.

SANCHEZ MARÍN, José Antonio, *Biografía de poetas latinos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992.

SANTOS GUERRERO, Julián, *La pasión del cuerpo presente. Imagen y escritura en la obra de Solana*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2005.

SANZ MANZANO, M<sup>a</sup> Ángeles, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez. Estudios de una autobiografía, autorretrato y diarios*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003.

SATÚE, Francisco José, "Entre la biografía y la novela histórica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 443, 1987, págs. 53-70.

SCARAFFIA, Giuseppe, *Diccionario del dandi*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2009.

SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003.

SCHWOB, Marcel, "El arte de la biografía (Prefacio de Vidas imaginarias)", en VV.AA., *Arte de la biografía*, Barcelona, Océano, 1998, págs. 399-406.

—, *Vidas imaginarias*, Barcelona, Thule, 2005.

SECO SERRANO, Carlos, "La biografía como género historiográfico" en Teresa Martínez de Sas et. Al. (coord.), *Haciendo Historia*, Barcelona, Universidad, 1989, págs. 263-270.

SENABRE, Ricardo, "Baroja y Valle-Inclán, en dos versiones diferentes de la muerte del poeta Alejandro Sawa", *Despacho literario*, Zaragoza, 1960, pág. 10.

—, “La cara, espejo del alma: Retrato literario y saberes antropológicos”, *Etnoliteratura*, II, Córdoba, Universidad, 1997.

—, *El retrato literario*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.

—, “Sobre el estatuto genérico de la biografía” en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds), *Biografías literarias*, Madrid, Visor Libros, 1998, págs.29-37.

—, “El observador insatisfecho”, *Mercurio*, 111, mayo 2009, págs. 10-11.

SERRANO ASENJO, Enrique, “Vida y literatura en *Teoría del zumbel*, de Benjamín Jarnés”, *Revista Hispánica Moderna*, XLIII, nº 1, junio 1990, págs. 42-48.

—, *Vidas oblicuas: Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2002.

—, “Las biografías de escritores de Ramón Gómez de la Serna y su poética encubierta: *Los contemporáneos*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXX, 1, otoño 2005, págs. 171-187.

SERRANO VÁZQUEZ, M<sup>a</sup> del Carmen, *El humor en las greguerías de Ramón*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991.

SERRERA, Juan Miguel, “Goya, los Caprichos y el teatro de sombras chinescas”, en M<sup>a</sup> del Carmen Lacarra (coor.), *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Zaragoza, IFC, 1997, págs. 171-197.

SCHNEIDER, Daniel E., *El psicoanálisis y el artista*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1974, págs., 258-284.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación”, *Anales de Literatura Española*, 2, 1983, págs. 477-490.

—, “Las románticas y la sociedad de su tiempo”, *Ínsula* 516, diciembre 1989, pág. 19-20.

SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

—, “Prólogo”, en *Obras completas, XIII. Ensayos, I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, págs. 11-33.

SOFOVICH, Bernardo, “Ramón, en Buenos Aires”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, agosto, 1994, págs. 51-53.

SOGUERO GARCÍA, Francisco Miguel, “Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico: aproximación a la biografía vanguardista” en Francís Lough (ed.), *Hacia la novela nueva, Enssays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Oxford, Peter Lang, págs. 199-227.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio, “Ortega y la narración vanguardista”, en *Centenario Ortega y Gasset (Universidad Nuevo México)*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1985, págs. 187-202.

—, “El gato encerrado (contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana)”, *Revista de Occidente*, 80, 1988, págs.31-62.

SORDO LAMADRID, E., “Solana, escritor; Solana, pintor”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 29, 1952, págs. 188-199.

SORIA OLMEDO, Andrés, “Biografías del 27: excesos y carencias” en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 1998 págs.227-242.

STOICHITA, Víctor. I. y Anna M<sup>a</sup> Coderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.

SUÁREZ, Ada, *El género biográfico en la obra de Eugenio d’Ors*, Barcelona, Anthropos, 1998.

SUÁREZ-GALBÁN GUERRA, Eugenio “Hacia Ramón a través de Torres Villarroel”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, agosto, 1984, págs. 63-77.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, “Juan Ramón Jiménez o la inmortalidad por la palabra”, en Milagros Arizmendi Martínez y otros (coords.), *Análisis de las obras literarias. El autor y su contexto*, Madrid, Síntesis, 1998, págs. 309-344.

TOMASHEUSKI, Boris, “Literatura y biografía” (1923), en Emil Volek (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992, págs. 177-186.

TORRE, Guillermo de, “Cincuenta años de literatura (1954)” en Juan Manuel Bonet, *Ramón en cuatro entregas*, 3, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980, págs.11-32.

—, “Picasso y Ramón. Paralelismo y divergencias”, *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo*, Barcelona, EDHASA, 1963, págs.187-212.

—, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Madrid, Guadarrama, 1969.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Panorama de la literatura Española Contemporánea*, I, Madrid, Guadarrama, 1961, págs.276-281.

TORRES BODET, Jaime, “Vidas españolas del siglo XIX”, *Revista de Occidente*, LXXX, 1930, págs. 281-293.

—, *Rubén Darío. Abismo y cima*, México, Letras mexicanas, 1966.

TORRES NEBRERA, Gregorio, *Carolina Coronado. Treinta y nueve poemas y una prosa*, Valladolid, Serie Rescate, 1986.

—, “La obra poética de Carolina Coronado”, en Carolina Coronado, *Obra poética, I*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, págs. 9-99.

TOVAR, Antonio, “Ramón asceta”, *Ensayos y peregrinaciones*, Madrid, Guadarrama, 1960, págs.286-299.

TRAPIELLO, Andrés, “Madrid como novela”, *Qué Leer*, mayo 2001, págs. 45-51.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.

UMBRAL, Francisco, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpa, 1978

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, “La crítica literaria de Rubén Darío”, Cristóbal Cuevas (ed.), *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, págs.79-102.

VALDIVIESO, Mercedes, “La herencia de Larra en la pintura de la *España Negra*”, en Gabriel Oliver, Helena Pugdoménech y Marisa Siguán (coords.) *Romanticismo y Fin de Siglo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992, págs. 436-447.

VALIS, Noël, “Introducción”, en Carolina Coronado, *Poesías*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 7-21.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

—, *Luces de bohemia*, Madrid, Austral, 1997.

VALLS, M<sup>a</sup> de los Ángeles, *La caricatura valenciana en la II República (1931-1939)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1999.

VARELA, J.L., *La transfiguración literaria*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970.

VEGA DÍAZ, F. “La amistad entre Ortega y Ramón Gómez de la Serna”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 403-405, 1984, págs. 317-328.

WALDMANN, Susann, *El artistas y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

WALTHER, Ingo F., *Picasso*, Madrid, Taschen, 2007.

WOOLF, Virginia, *Horas en una biblioteca*, Barcelona, El Aleph, 2005.

ZAMBRANO, María, *La confesión. Género literario*, Madrid, Siruela, 1995.

ZAMORA VICENTE, Alonso, “Introducción”, en Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Madrid, Austral, 1997.

ZAVALA, Iris, M. “Estudio preliminar”, en Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Alhambra, 1977.

—, “Introducción”, en Rubén Darío, *El modernismo*, Madrid, Alianza-Editorial, 1989, págs. 9-26.

ZLOTESCU SIMATU, Ioana, “*Morbideces*, autorretrato de Ramón Gómez de la Serna”, en *L'autobiographie en Espagne*, Provence, Universidad de Provence, 1982, págs. 149-164.

—, “El retrato, espejo del autorretrato y refugio de la autobiografía: de Prometeo a Pombo”, *Turia, Revista cultural*, 41, 1997, págs. 120-126.

ZULETA, Emilia de, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977.

—, “Benjamín Jarnés”, en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica, II. Pérez de Ayala. Benjamín Jarnés*, Madrid, Taurus, 1983, págs. 171-200.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

AA.VV., *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna. Actas I Jornadas Ramonianas*. Madrid. Primavera 2007, Madrid, Albert Editor, 2010.

ALBA, Narciso, “Sobre algunos personajes de Pombo y Automoribundia”, en Evelyne Martín Hernández (coord.), *Ramón Gómez de la Serna*, Francia, Université Blaise-Pascal, 1999, págs. 93-102.

ALBERT, Mechthild, “Para una estética pombiana: la tertulia, laboratorio de la vanguardia española”, en Evelyne Martín Hernández (ed.), *Ramón Gómez de la Serna*, France, Université Blaise-Pascal, 1999, págs. 103-120.

ALONSO, Martín, “La creación de la superhistoria. Sobre la última obra de Ramón Gómez de la Serna, publicada en Buenos Aires”, *La Estafeta Literaria*, 27, 1945, pág. 13.

ANDERSON, Andrew A., “Decadentes y jóvenes nuevos *interpolados*: Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XX, 2, invierno 1996, págs. 195-212.

ANDREW, A. Anderson, “Decadentes y jóvenes nuevos *interpolados*: Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XX, 2, invierno 1996, págs. 195-212.

ARIAS, Alfredo “Prólogo”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, VII. RamonismoV. Caprichos. Gollerías. Trapantojos (1923-1956)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, págs. 11-58.

ARIZA VIGUERA, Manuel, “Acerca de la metáfora y la greguería”, en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 97-100.

AUB, Max, “Ramón Gómez de la Serna”, en *Discurso de la novela española contemporánea*, México, El colegio de México, 1945, págs. 74-79.

ÁVILA, Ana y John McCulloch, “Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna”, en VVAA, *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y su apéndice circense*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2002, págs. 355-387.

AYALA, Francisco, “Ramonismo”, en Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza Tres, 1982, págs. 86-88.

BARGA, Corpus, “Ramón en París”, *Revista de Occidente*, nº LVI, 1928, págs. 275-286.

BARGA, Corpus, “Ramón en París”, *Revista de Occidente*, nº LVI, 1928, págs. 275-286.

BARRERA LÓPEZ, José M<sup>a</sup>, “Afinidades y diferencias: Ramón y el *ultra*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461, noviembre 1988, págs. 29- 37.

BEGOÑA, José, “Evaluación y contraste dentro de una de las constantes de Ramón Gómez de la Serna”, en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Universidad de Toronto, 1980, págs. 94-98.

BONET, Juan Manuel, “Fichas para una lectura de los ismos ramonianos”, en VVAA., *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2002, págs. 21- 53.

—, “Retrato de Ramón en sus retratos” en Ramón Gómez de la Serna, *Retratos completos en Obras Completas XVII*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2004.

BORRAS, Tomás, “El descubridor de continentes inéditos en el mar del castellano”, *Revista de Ideas Estéticas*, XXI, nº 81, enero-marzo, 1963, págs. 27-35.

BARRERA LÓPEZ, José M<sup>a</sup>, “Afinidades y diferencias: Ramón y el *ultra*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461, noviembre 1988, págs. 29- 37.

CABAÑAS ALAMÁN, Rafael, “La reescritura de *Senos* de Ramón Gómez de la Serna, en *La vida invisible* de Juan Manuel de Prada”, en Eloy Navarro Domínguez



(ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela. Nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, págs. 209-231.

CANSINO-ASSENS, Rafael, “Gómez de la Serna (1918)” en Juan Manuel Bonet, *Ramón en cuatro entregas*, 3, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980, págs.45-64.

CARANDELL, Luis, “Prólogo”, *La ciudad (1919-1956)*, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XV*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.

CARDONA, Rodolfo (ed.) “Introducción” en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1993.

CARDONA, Rodolfo, “Ramón y Charlot”, en Eloy Navarro Domínguez (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela. Nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, págs. 99-116.

CALVI, M<sup>a</sup> Vittoria, “Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de Vanguardia”, en Gabriele Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991, págs. 13-28.

CALVO CARILLA, José Luis, “Entre el regeneracionismo y la vanguardia: los dramas utópicos de Ramón Gómez de la Serna”, en José Luis Calvo Carilla, *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2008, págs. 231-247.

CAMÓN AZNAR, José, “Ramón en las cosas y en el arte”, *Revista de Ideas Estéticas*, XXI, nº 81, enero-marzo, 1963, págs. 9-15.

CASTAÑÓN, José Manuel, *Mi padre y Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Albert Editor, 2001.

CERNUDA, Luis, “Ramón Gómez de la Serna (1963)” en *Poesía y Literatura II*, Barcelona, Seix Barral, 1964, págs.259-262.

—, “Ramón Gómez de la Serna y la generación poética de 1925”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, págs.165-177.

CHABÁS, Juan, “Ramón Gómez de la Serna”, en *Literatura española contemporánea 1898-1950*, Madrid, Verbum, 2001, págs. 375-387.

CHARPENTIER SAITZ, Herlinda, “Introducción”, en Ramón Gómez de la Serna, *El hombre de alambre (novela para armar)*, London, Tamesis, 1984, págs. 1-12.

COLINA, José de la, “Ramón, o el juego con el mundo”, *Letras Libres*, noviembre 2003, págs. 14-16.

CONTE, Rafael, “Las muertes de Ramón”, *Turia, Revista cultural*, 41, 1997, págs. 127-133.

—, “El triunfo de la greguería”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, V. Ramonismo III. Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, págs. 11-43.

DEL REY BRIONES, Antonio, “Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna”, en Javier Pérez Bazo, (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Tolouse, CRIC&OPHRYS, 1998, págs. 227-250.

DENNIS, Nigel, “La imaginación sin hilos: Ramón y la radio”, en Albert Mechthild (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2005, págs. 543-562.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Ramonismo”, en Francisco Javier Díez de Revenga, *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Madrid, Devenir Ensayo, 2005, págs. 51-74.

DURÁN, Manuel, “Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, julio-agosto 1986, págs. 221-229.

—, “Origen y función de la greguería” en Nigel Dennis (ed.) *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Canadá, Ottawa Hispanic Studies 2, 1998.

ELWES AGUILAR, Olga, “La imagen de París en Ramón Gómez de la Serna: la problemática del tiempo”, en VVAA, *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, págs. 419-427.

—, “Ramón y las novelas para París”, en Eloy Navarro Domínguez (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela. Nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, págs. 187-207.

ESPINA, Antonio, “Ramón, genio y figura”, *Revista de Occidente*, 1, 1963, págs. 54-64.

—, “Ramón y los Ismos” (1965)” en Juan Manuel Bonet (ed.), *Ramón en cuatro entregas*, 3, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980, págs. 67-77.

FERNÁNDEZ, Pura, “Fichas bibliográficas”, *Obras completas*, Ramón Gomez de la Serna, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996-2004.

—, “Vísperas y epifanías ramonianas: Las obras completas de Ramón Gómez de la Serna (1996-2008), *Per Abbat*, año II n<sup>o</sup>4, sep. 2007, págs. 99-105.

FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves, “Superación de la crisis finisecular en la literatura y en el arte: Ramón Gómez de la Serna”, *Letras de Deusto*, 20, nº46, enero-abril 1990, págs. 181-190.

FLORES, María José, “Ramón Gómez de la Serna. Humor, incongruencia y *ludus*. Las “Novelas de la nebulosa”, en Gabriele Morelli (Ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, págs. 89-107.

—, “El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna”, en *Sogno e scrittura nelle cultura iberiche*. Tai del XVII Convegno, Milano Bulzoni Editore, 1998, págs. 149-161.

—, “Ramón Gómez de la Serna y el amor surrealista”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, págs. 73-83.

FLÓREZ, Rafael, *Ramón de Ramones*, Madrid, Bitácora, 1988.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”, *Cuadernos de Investigación*, III, 1977 págs.63-86.

GARCÍA, Carlos y Martín GRECO, *Esribidores y naufragos. Ramón Gómez de la Serna-Correspondencia-Guillermo de Torre (1916-1963)*, Iberoamericana, Vervuert, 2007.

GARCÍA OBER, Juan Ramón, “Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2005, págs. 139-159.

GARCÍA NIETO ONRUBIA, M<sup>a</sup> Luisa y Carmen González, “Miguel Mihura: una deuda con Gómez de la Serna”, *Revista de Literatura*, XLI, 82, 1979, págs. 175-184.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Ramón (Vida y obra)*, Madrid, Taurus, 1963.

—, “Hacia el concepto de *Greguería*”, en *Papeles de Son Armadans*, LXXXIX, Agosto, 1963, págs.197-204.

GÓMEZ DE LA SERNA, Julio, “Mi hermano Ramón y yo” prólogo a *El Circo* en Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas*, Barcelona, A.H.R., 1957.

GÓMEZ YEBRA, Antonio A., “Introducción biográfica y crítica”, en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, Madrid, Castalia, 1994, págs. 7-54.

GRANJEL, Luis S., *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Guadarrama, 1963.

GRECO, Martín, Ramón, *Las colaboraciones en la revista bonarense “Saber vivir”*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2009.

GRECO, Martín y Juan C. Albert (Eds.), *Habla Ramón*, Madrid, Albert Editor, 2010.

HEINE, Cristiane, “Charlot de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: el nuevo género de la *Ópera cómica española*”, *Revista de Musicología XXI*, 1, 1998, págs. 1-27.

HENN, David, “La gran ciudad falsa: *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 350, agosto 1979, págs. 377-387.

HERRERO VECINO, Carmen, “Las pantomimas de Ramón Gómez de la Serna: ritual y danza”, en Evelyne Martín Hernández (ed.), *Ramón Gómez de la Serna*, France, Université Blaise-Pascal, 1999, págs. 133-143.

HEUER, Jacqueline, “Sólo es escritor aquel que escribe con su sangre”, *Quimera*, nº 235, oct. 2003, págs. 13-17.

—, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, Gêneve, Éditions Slatkine, 2004.

HODDIE, James H., “El programa solipsista de Ramón Gómez de la Serna”, *Revista de Literatura*, XLI, 82, 1979, págs.13-148.

—, *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Editorial Pliegos, 1999.

HOYLE, Alan, “El problema de la greguería”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto, 1986*, Berlin, Vervuert, 1989, págs. 283-291.

IGLESIAS, Marco Antonio, “*El Ruso* y los orígenes de la novela ramoniana”, en Eloy Navarro Domínguez (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela. Nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, págs. 173-186.

LAGET, Laurie-Anne, “Ramón y Francia: un intercambio cultural en las primicias del surrealismo”, *Ínsula*, 742, octubre 2008, págs. 28-32.

—, “Hacer lo evidente lo insólito”, en Ramón Gómez de la Serna, *Nuevas Greguerías*, Madrid, La Fábrica, 2009, págs. 9-18.

LAGUNA DÍAZ, Elpidio, *Las biografías y retratos de Ramón Gómez de la Serna*, Puerto Rico, Editorial Club de la Prensa, 1974.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, “Ramón Gómez de la Serna”, en *Espanoles de tres generaciones*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, págs. 343-346.

LE VAGUERESSE, Emmanuel, “La intermedialidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna”, en Albert Mechthild (ed.), *Vanguardia española e*

*intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2005, págs. 117-138.

LLANOS ÁLVAREZ, Teodoro, “La palabra literaria según Ramón Gómez de la Serna”, *Revista de ciencias de la información*, 4, 1987, págs. 167-177.

LÓPEZ MOLINA, Luis, “Nebuloso y sistema en las greguerías ramonianas”, *Versants*, I, 1981, págs. 109-120.

—, “Notas sobre el léxico ramoniano”, en *Miscelánea de Estudios Hispánicos. Homenaje de los Hispanistas de Suiza a Ramón Surgranyes de Tranch*, Badalona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1982, págs. 207-220.

—, “Un recurso ramoniano: la greguería intertextual” en, Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Crítica Semiológica de Textos Literarios Hispánicos II, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, 1986, págs. 711-718.

—, “Ramón Gómez de la Serna o el autobiografismo totalizador”, en Antonio Lara Pozuelo (coor.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Suiza, Hispánica Elvetica, I, 1991, págs. 95-105.

—, “Ramón Gómez de la Serna frente al Quijote”, en *Huellas del Quijote en la Narrativa Española Contemporánea. Cuadernos de Narrativa*, I, Universidad de Neuchâtel, Neuchâtel, 1996, págs. 55-66.

—, “Un aspecto de la creatividad léxica ramoniana: la derivación (formaciones en -ismo)”, en Irene Andrés-Suárez y Luis López Molina (coords.), *Estudios de Lingüística y Filología Españolas. Homenaje a Germán Colón*, Madrid, Gredos, 1998, págs. 271-281.

—, “El ramonismo: género y subterfugio” en Irene Andrés-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998.

—, “Gómez de la Serna en *La Gaceta literaria*”, en *Estudios de Literatura Española de los Siglos XIX y XX. Homenaje a Juan M<sup>a</sup> Díez Tabuada*, Madrid, CSIC, 1998, págs. 569-577.

—, “El estilo ramoniano: creación literaria e ideario lingüístico”, en Pedro Álvares de Miranda y José Polo (ed.), *Lengua y diccionarios. Estudios ofrecidos a Manuel Seco*, Madrid, Arco Libros, 2002, págs. 161-172.

—, “Introducción”, en Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, Palencia, Menoscuarto, 2005, págs. 7-38.

—, “Greguería y microrrelato”, *Ínsula*, 741, septiembre 2008, págs. 17-18.

—, “La greguería en la novela”, en Eloy Navarro Domínguez, *Ramón Gómez de la Serna. Nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, págs. 117-143.

LORENZO GARCÍA, Esther, “Greguerías sobre la mujer: ¿Vanguardia o tradición?”, *Per Abbat*, n°7, 2008, págs. 143-156.

MAINER, José Carlos, “Ramón en *Prometeo*. Del mito de *Prometeo*”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, I. Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, págs. 99-138.

MAINER, José-Carlos, “Ramón: la literatura como vida”, *Turia, Revista cultural*, 41, 1997, págs. 111-119.

—, “El espejo inquietante: Ramón y el cine”, en Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel Instituto de Estudios Tulorenses, 1999, págs. 109-134.

—, “Introducción”, en Ramón Gómez de la Serna, *Senos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, págs. 15-40.

MARÍAS, Julián, “Ramón y la realidad”, *Al margen de estos clásicos*, Madrid, A. Aguado, 1966, págs.301-310.

MARICHALAR, Antonio, “Ramón Gómez de la Serna: *El alba y otras cosas*”, *Revista de Occidente*, 3, 1924, págs. 119-125.

MARTÍN DEL BURGO, Lorenzo, “Tres visiones de Azorín. José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna y Ramón Pérez de Ayala”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 508, 1992, págs. 41-49.

MARTÍNEZ CACHERO, J.M., “Ramón Gómez de la Serna”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, VI, Barcelona, Argos Vergara, 1967, págs.408-416.

MARTÍNEZ COLLADO, Ana, *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad, 1997.

MARTÍNEZ COLLADO, Ana (ed.), *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988.

MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo, *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1994.

MERCADIER, Guy, “Ramón y su Goya: autorretrato entre bastidores”, en Miguel García Posada (coord.), *Coloquio Internacional. La literatura de la memoria entre dos fines de siglo: de Baroja a Francisco Umbral: 1898-1998*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1999, págs. 31-45.

MORELLÓ-FROSCH, Marta, “Las *Seis falsas novelas* de Ramón Gómez de la Serna y la teoría de la greguería “, *Hispanofila*, 43, sep. 1971, págs. 25-30.

NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy, “Autosatisfacción y sublimación en *Morbideces* de Ramón Gómez de la Serna”, en Luis Gómez Consejo, Pablo L. Zambrano y Laura P. Alonso (eds.), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, págs. 189-197.

—, “El discurso del cuerpo en Ramón Gómez de la Serna”, en Mercedes Arriága Flórez y otros (Eds.), *Más allá de un milenio: Globalización, identidades y universos simbólicos. Actas del VIII Simposio de la Asociación andaluza de Semiótica*, Sevilla, 1999, págs. 323-335.

—, “Ramón, Marinetti y el contexto político de Prometeo”, en Eloy Navarro Domínguez y Rosa García Gutiérrez (eds.), *Nacionalismo y Vanguardias en las Literaturas Hispánicas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002, págs. 131-170.

—, *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna. 1905-1913*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

—, “La recuperación de la novela de Ramón Gómez de la Serna”, en Eloy Navarro Domínguez (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela. Nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, págs. 9-82.

NEUMAN, Andrés, “Prólogo. *La Nardo* rehabilitada (una teoría de Ramón)”, en Ramón Gómez de la Serna, *La Nardo*, Madrid, Visor Libros, 2007, págs. 7-16.

NICOLÁS, César, “Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna”, *Anuario Estudios Filológicos*, 7, 1984, págs. 281-297.

—, “Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna”, en Nigel Dennis, *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Canada, Ottawa Hispanic Studies 2, 1988, págs. 129-151.

—, *Ramón y las greguerías*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

—, *Ramón y la Greguería. Morfología de un género nuevo*, Extremadura, Universidad de Extremadura, 1988.

—, “La cornucopia vanguardista”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, III. Ramonismo I. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, págs. 37-68.

—, “Introducción. (Al margen de la greguería)”, en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías. Selección (1910-1960)*, Madrid, Austral, 2003, págs. 9-38.

—, “Ramón Gómez de la Serna y la novela española”, *Ínsula* 502, octubre 1988.

NICOLÁS, César (ed.), “Introducción” en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías* (Selección 1910-1960), Madrid, Austral, 1990.

NORA, Eugenio de, “Ramón Gómez de la Serna”, en *La novela contemporánea (1927-1960)*, II, Madrid, Gredos, 1958.

ORTEGA VÁZQUEZ, María Teresa, “Vida y muerte en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna”, *Cuadernos del Lazarillo*, 25. Suplemento, jul.-dic., 2003, págs. 93-96.

PEDRAZA, Felipe B y Milagros RODRÍGUEZ, “Ramón Gómez de la Serna”, en *Manual de literatura española, X. Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, Pamplona, Cenlit Ediciones, 1991, págs. 235-277.

PEREIRA, Juan M., *El mito del artista ramoniano*, Madrid, Albert Editor, 2006.

PENTIMALLI, Dora, “La producción dramática de Ramón Gómez de la Serna”, en Florencia Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Castalia, 1998, págs. 734-741.

PÉREZ DE AYALA, Juan, “Los dibujos greguerías de Ramón”, en *Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas de ABC*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, págs. 11-19.

PONCE, Fernando, *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Unión Editorial, 1963.

PULIDO MENDOZA, Manuel, *Plutarco de moda. La biografía moderna en España (1900-1950)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2009.

QUANCE, Roberta, “Norah Borges y Ramón Gómez de la Serna: revisiones de lo cursi”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos XXVIII*, 1, otoño 2003, págs. 71-85.

REY BRIONES, Antonio del, “Ramón y la novela”, *Ínsula* 502, octubre, 1988.

REYES; Alfonso, “Ramón Gómez de la Serna (1918)”, en *Obras Completas*, IV, México, Letras Mexicanas, 1956, págs. 183-191.

RICHMOND, Carolyn, “La Castilla de Gómez de la Serna”, en Nigel dennos (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Canada, Ottawa Hispanic Studies 2, 1988, págs. 89-112.

—, “Ramón Gómez de la Serna, novelador de *El novelista*”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, III, Barcelona, Universitat de Barcelona (21-26 agosto), 1989, págs. 209-214.

—, “El novelista Ramón y sus novelas grandes”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas X. Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, págs. 13-44.



—, “Editando a Ramón: en pos del secreto del novelista”, en Eloy Navarro Domínguez (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela. Nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, págs. 85-97.

RIVAS, Antonio, “Entre el esbozo narrativo y el microrrelato: Los *Caprichos* de Gómez de la Serna”, *Ínsula*, 741, septiembre 2008, págs. 19-22.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo “Introducción”, en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, Barcelona, Octaedro, 2008, págs. 9-66.

RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana, “Ramón y el arte”, *Turia. Revista cultural*, 41, 1997, págs. 145-152.

— “Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*”, *Scriptura*, 6-7, 1991, págs. 133-144.

RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando, “Los trazos de Ramón”, en VVAA., *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y su apéndice circense*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2002, págs. 55-67.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y Agustín Muñoz-Alonso López, “Introducción” en Ramón Gómez de la Serna, *Teatro muerto (Antología)*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 11-148.

RUIZ SALVADOR, Antonio, “Recuerdo y realidad: Gómez de la Serna y Ramón en el Ateneo”, en Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Canada, Ottawa Hispanic Studies 2, 1988, págs. 71-87.

SAAVEDRA, Juan José, *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna. Dos madrileños atípicos*, Madrid, Libertarias, 1993.

SABUGO ABRIL, Amancio, “Ramón o la nueva literatura”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461, noviembre, 1988, págs. 7-27.

SAINZ DE ROBLES, Federico, “Ramón: antena, inmunidad, influencia”, *Revista de Ideas Estéticas*, XXI, nº 81, enero-marzo 1963, págs. 3-8.

—, “La sagrada cripta de Pombo: forja y motor de literatos”, en *El espíritu y la letra. Cien años de literatura española: 1860-1960*, Madrid, Aguilar, 1966, págs. 185-188.

SALAVERRÍA, José M<sup>a</sup>, “Ramón Gómez de la Serna y el vanguardismo”, en *Nuevos Retratos*, Madrid, Renacimiento, 1930, págs. 101-158.

SALGADO, M<sup>a</sup> Antonia, *El arte polifacético de las “Caricaturas líricas” juanramonianas*, Madrid, Gredos, 1968.

—, “La visión humorística en los Retratos de Gómez de la Serna”, *Papeles de Son Armadans*, LC, 1969, págs.15-25.

SALINAS, Pedro, “Escorzo de Ramón”, en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, págs. 153-158.

SÁNCHEZ VIDAL, Ramón “Del Ramón al surrealismo”, *Ínsula*, 502, octubre 1988.

SENABRE SEMPERE, Ricardo, “Sobre la técnica de la greguería”, *Papeles de Son Armadans*, XLV, 1967, págs. 121-145.

—, “Ramón en pugna con el lenguaje”, *Ínsula* 502, octubre, 1988.

SAN VICENTE PINO, Ángel, “Un retablo gregueresco de la escritura”, en *Homenaje de don Federico Torralba en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza, 1983, págs. 283-320.

SERRANO, Eugenia, “Biografías apasionadas en unos retratos”, *La Estafeta Literaria*, 24, 1945, pág. 13.

SERRANO ASENJO, José Enrique, “Relato posible de un cierto catálogo de la creación”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, IV. Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, págs. 11-33.

—, “Las biografías de escritores de Ramón Gómez de la Serna y su poética encubierta: *Los contemporáneos*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXX, 1, otoño 2005, págs. 171-187.

—, “Unidad y diversión en *Doña Juana la Loca*: pasiones vestidas de superhistoria, novela y (auto)biografía”, en Eloy Navarro Domínguez (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela. Nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, págs. 145-170.

SERRANO-DOLADER, David, “*La viuda blanca y negra* o la teatralización de la novela en Ramón Gómez de la Serna”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21, 1-2, 1996, págs. 119-147.

SERRANO VÁZQUEZ, M<sup>a</sup> del Carmen, *El humor en las greguerías de Ramón*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991.

SOBEJANO-MORAN, Antonio, “Aspectos modernistas en *El incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna, en Derek W. Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, IV. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Birmingham, 1995, págs. 268-274.

SOBEJANO, Gonzalo, “Prólogo”, en *Obras completas, XIII. Ensayos, I*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, págs. 11-33.

SOFOVICH, Bernardo, “Ramón, en Buenos Aires”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, agosto, 1994, págs. 51-53.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio, “El gato encerrado (contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana)”, *Revista de Occidente*, 80, 1988, págs.31-62.

—, “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa. (Una etapa marxista de Gómez de la Serna)”, en Nigel dennos (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Canada, Ottawa Hispanic Studies 2, 1988, págs. 23-43.

—, “Una aportación a los estudios ramonianos”, *Ínsula* 416, diciembre 1989, pág. 6.

—, “Ramón: las primeras narraciones (1905-1913), en Evelyne Martín Hernández (ed.), *Ramón Gómez de la Serna*, France, Université Blaise-Pascal, 1999, págs. 145-156.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, “Ramón, novelista”, *Turia, Revista cultural*, 41, 1997, págs. 134-144. (También en *Quimera*, nº236, oct. 2003, págs. 18-23).

SORIA ORTEGA, Andrés, “El biografismo y las biografías: Aspectos y perspectivas”, *1616. Anuario de la Sociedad Española de la Literatura General y Comparada*, 1, 1978, págs. 173-188.

SORIA OLMEDO, Andrés, “Notas sobre la biografía en España (años veintetreinta)”, *Serta Philológica: Fernando Lázaro Carreter*, II, 1983, págs. 531-540.

SUÁREZ-GALBÁN GUERRA, Eugenio, “Voces narrativas y estructura autobiográfica en *Automoribundia* (El mito como móvil autobiográfico)”, en *Autobiographie en Espagne*, Provence, Études Hispaniques, 5, 1982, págs. 165-177.

—, “Hacia Ramón a través de Torres Villarroel”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, agosto 1984, págs. 63-77.

TORRE, Guillermo de, “Cincuenta años de literatura (1954)” en Juan Manuel Bonet, *Ramón en cuatro entregas*, 3, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980, págs.11-32.

—, “Picasso y Ramón. Paralelismo y divergencias”, *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo*, Barcelona, EDHASA, 1963, págs.187-212.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, “Gómez de la Serna (1891)”, en *Panorama de la literatura española contemporánea, I*, Madrid, Guadarrama, 1961, págs. 276-281.

TOVAR, Antonio, “Ramón asceta”, en *Ensayos y peregrinaciones*, Madrid, Guadarrama, 1960, págs. 287-299.

TRAPIELLO, Andrés, “Madrid como novela”, *Qué Leer*, mayo 2001, págs. 45-51.

—, “Una biografía abstracta”, en Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón del Valle Inclán*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007, págs. 9-14.

UMBRAL, Francisco, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978

VALIS, Noël M., “El novelista, por Ramón Gómez de la Serna, o la novela en busca de sí misma”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto, 1986*, Berlin, Vervuert, 1989, págs. 419-428.

VEGA DÍAZ, F. “La amistad entre Ortega y Ramón Gómez de la Serna”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 403-405, 1984, págs. 317-328.

VIDELA, Gloria, “Ramón Gómez de la Serna”, en *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 15-22.

YNDURAIN, Francisco “Sobre el arte de Ramón”, *Revista de Ideas Estéticas*, XXI, nº 81, enero-marzo, 1963, págs. 37-45.

ZLOTESCU, Ioana, “*Morbideces*, autorretrato de Ramón Gómez de la Serna”, en *Autobiographie en Espagne*, Provence, Etudes Hispaniques, 5, 1981, págs. 149-164.

—, “Introducción. Las seis falsas novelas o la renovación de fuentes”, en Ramón Gómez de la Serna, *Seis falsas novelas*, Madrid, Mondadori, 1989, págs. 5-28.

—, “Los Ismos de Ramón”, en VVAA, *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y su apéndice circense*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2002, págs. 69-80.

—, “En búsqueda de la narración del *Hombre perdido*, de Ramón Gómez de la Serna”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas, II*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 875-881.

—, “Introducción. *El libro mudo*, luz en los orígenes de Ramón Gómez de la Serna”, en Ramón Gómez de la Serna, *El libro mudo (Secretos)*, Madrid, Fondo de cultura económica, 1987, págs. 13-67.

—, *Tres prólogos y siete preámbulos en torno a Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Albert Editor, 2010.

—, “El ciclo de *Tristán*”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, I, Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, págs. 381-414.

—, “El retrato, espejo del autorretrato y refugio de la autobiografía: de Prometeo a Pombo”, *Turia, Revista cultural*, 41, 1997, págs. 120-126.

