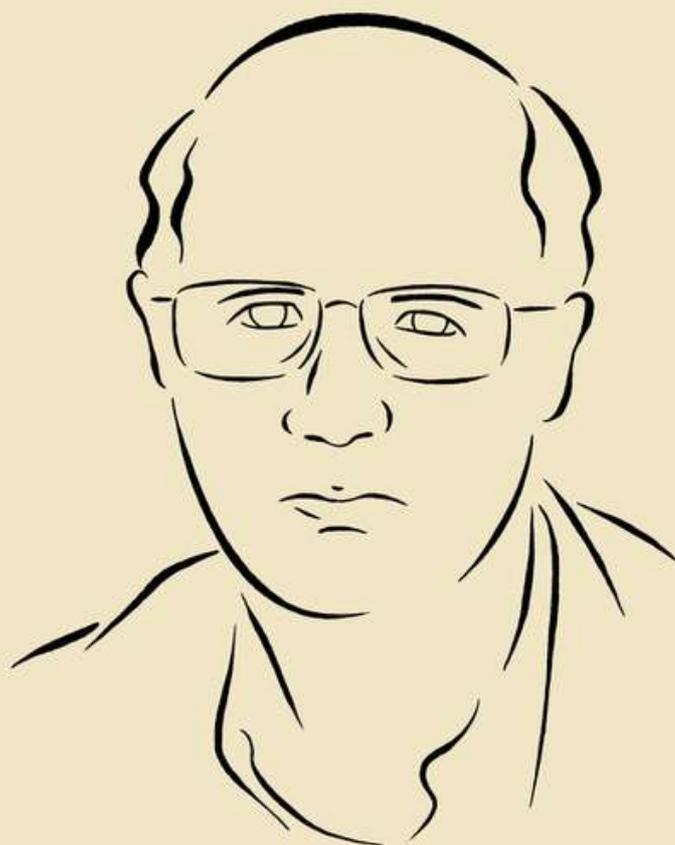


LA MIRADA SERENA

Estudios literarios ofrecidos al profesor
Miguel Ángel Lozano Marco



UNIVERSIDAD DE ALICANTE

LA MIRADA SERENA

Estudios literarios ofrecidos al profesor
Miguel Ángel Lozano Marco

LAURA PALOMO ALEPUZ
ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA
JUAN A. RÍOS CARRATALÁ
(Eds.)

LA MIRADA SERENA

ESTUDIOS LITERARIOS OFRECIDOS AL PROFESOR
MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT

Este libro ha sido debidamente examinado y valorado por evaluadores ajenos a la Universidad de Alicante con el fin de garantizar su calidad científica.

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
<https://publicaciones.ua.es>
Teléfono: 965 903 480

© los autores, 2023
© de esta edición: Universitat d'Alacant

ISBN: 978-84-9717-XXX-X
Depósito legal: A XXX-2023

Diseño de cubierta: candela ink
Composición: Marten Kwinkelenberg
Impresión y encuadernación:
XXXXX



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización nacional e internacional de sus publicaciones.

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

I

AD HOMINEM

MIGUEL ÁNGEL LOZANO: ENSAYO DE ETOPEYA Y APUNTE INTELECTUAL.....	13
<i>Ángel L. Prieto de Paula</i>	
SALUTACIÓN.....	25
<i>Ian Macdonald</i>	
SER SIGÜENZA	29
<i>Juan Luis Tato González-Espada</i>	
MIGUEL ÁNGEL LOZANO, MAESTRO.....	35
<i>Rosa M.^a Monzó Seva</i>	

II

DE ARGENTEA AETATE

GENERO LITERARIO Y BÚSQUEDA DE TRASCENDENCIA EN <i>LAS CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO</i>	49
<i>Gemma Márquez Fernández</i>	
TODO ES FRANCIA Y TODO ES ESPAÑA.....	63
<i>Christian Manso</i>	
AZORÍN LEYENDO A LOS POETAS (1929-1945)	77
<i>Francisco Javier Díez de Revenga</i>	

LA CRÍTICA DE AÑOS CERCANOS: LA NOVELA VANGUARDISTA DE AZORÍN ANTE LA CRÍTICA DE SU TIEMPO	93
<i>Miguel Ángel Mora Sánchez</i>	
A LA LUZ DE LA VELA, EN INSTANTES PROFUNDOS, CUANDO TODO REPOSA..	103
<i>Verónica Zumárraga</i>	
AZORÍN Y JOSEP PIN I SOLER: A VUELTAS CON EL PATRIOTISMO Y CON LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA (1912) DE FEDERICO DE ONÍS.....	131
<i>Dolores Thion Soriano-Mollá</i>	
AZORÍN, CRONISTA PARLAMENTARIO Y LA CRÓNICA AZORINIANA DE JULIO CAMBA	147
<i>José Miguel González Soriano</i>	
AZORÍN, EL MODERNISMO Y LA GENERACIÓN DEL 98 EN LA EDUCACIÓN PREUNIVERSITARIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI.....	171
<i>Miguel Ángel Martín-Hervás</i>	
GABRIEL MIRÓ Y EL PESO DE LOS AÑOS	197
<i>Ricardo Landeira</i>	
MIRÓ ANTE EL MOTIVO DE «EL SACERDOTE ENAMORADO».....	213
<i>Ana L. Baquero Escudero</i>	
GABRIEL MIRÓ, FILÓGRAFO: AMOR, DESEO Y EGOÍSMO EN <i>NIÑO Y GRANDE</i> ..	235
<i>Laura Palomo Alepuz</i>	
LA REVISTA <i>EL IBERO</i> (1898-1903) Y LAS COLABORACIONES PERIODÍSTICAS DE GABRIEL MIRÓ	259
<i>Enrique Rubio Cremades</i>	
GABRIEL MIRÓ Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: SAGA FAMILIAR Y CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA.....	281
<i>Guillermo Lain Corona</i>	
EL SEÑOR DE LOS ESTANQUES (CARTA APÓCRIFA DE CLEMENCIA MIRÓ A LA MUERTE DE SU PADRE).....	309
<i>José Luis Ferris</i>	

III
DE VARIA LECTIONE

DE NUEVO SOBRE CERVANTES Y LA CONSTRUCCIÓN DE SUS MORISCOS.....	317
<i>Luis F. Bernabé Pons</i>	
EL MILAGRO DE LAS LÁGRIMAS (ORIHUELA, 1706) Y LA INQUISICIÓN	335
<i>Enrique Giménez López</i>	
SAFO EN LA IMAGINACIÓN DE CAROLINA CORONADO Y DE EMILIO CASTELAR.....	341
<i>José María Ferri Coll</i>	
LOS ESCRITOS DE VIAJES DE MIGUEL DE UNAMUNO	355
<i>Ramón F. Llorens García</i>	
MANUEL BUENO, DIRECTOR DE <i>MADRID, REVISTA LITERARIA</i> (1901).....	365
<i>Cecilio Alonso</i>	
CARMEN DE BURGOS (<i>COLOMBINE</i>) EN EL <i>HERALDO DE MADRID</i> (LAS NUEVAS SENDAS DEL PERIODISMO LITERARIO ESPAÑOL DE AUTORÍA FEMENINA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX)	389
<i>Helena Establier Pérez</i>	
LA ENSOÑACIÓN ANTE LA IMAGEN: GIL-ALBERT Y LA PINTURA	417
<i>José Carlos Rovira</i>	
EL PROCESAMIENTO DE RAMÓN GOY DE SILVA EN EL MADRID DE LA VICTORIA	429
<i>Juan A. Ríos Carratalá</i>	
JOSEFINA ESCOLANO SOPENA, LA HERNANDIANA <i>MARÍA DE GRACIA</i> <i>IFACH</i> , NOVELISTA EN 1925	439
<i>Ángela Ena Bordonada</i>	
DONDE DA LA VUELTA LA VIDA (UNA ENTREVISTA INÉDITA A GONZALO TORRENTE BALLESTER).....	459
<i>Susana Pastor Cesteros</i>	

«LA DULCE PÁTINA DEL TIEMPO» EN VÉZELAY, CIUDAD MUERTA DE
JULIO RAMÓN RIBEYRO..... 479

Eva Valero Juan

POETAS MEXICANAS EN LENGUAS ORIGINARIAS. SOBRE LA ECOPOESÍA
Y LO ANCESTRAL: EL CASO DE ROSA MAQUEDA VICENTE 495

Carmen Alemany Bay

LA ENSOÑACIÓN ANTE LA IMAGEN: GIL-ALBERT Y LA PINTURA

José Carlos ROVIRA
Universidad de Alicante

Es un recuerdo de Gil-Albert en 1929 que vuelvo a reconstruir. Estaba el escritor en Madrid, en casa de Gabriel Miró, la que quedaba en el Paseo del Prado, número 20. Era el mes de abril y, tras describir a Olimpia y Clemencia, las hijas de Miró, concreta el encuentro que quiero recordar:

Había llegado la primavera y el verde primerizo de los árboles entraba por los balcones. Nos ofrecieron refrescos y pastas, las sirvientas con uniformes claros que indicaban la estación. Vino Juan Chabás llamando maestro a Miró, tratamiento que se me ha resistido siempre. Estaba también Adelardo Parrilla, un pintor simpático y modesto, hombre ya sesentón, que nos mostraba sus lienzos, pintados en Cocentaina, bodegones con frutas y alguna alfarería, muy justos y bien terminados, que hacían decir a Miró: huelen a nuestro verano caliente (Gil-Albert, 1983, I: 53-54).

Un bodegón de Adelardo Parrilla, que está cerca de mí, es el recuerdo de una pared de mi casa. Adelardo Parrilla, discípulo de Lorenzo Casanova y maestro de Xavier Soler, se unen en la memoria a descubrimientos infantiles que alguna vez intenté reconstruir con Gil-Albert hace ya tanto tiempo... Recuerdo una mañana medio gris en Santa Pola en la que la conversación era sobre él y la pintura. Volvimos también a Parrilla, copista a veces en el Museo del Prado, y evocamos aquel regalo sorprendente que, por aquellos días, se hizo Juan y les hizo a sus padres. El recuerdo está también en *Crónica General*, cuando un recorrido por el Museo del Prado, senda frecuente de aquellos días madrileños, evoca su pasión tizianesca. Volvamos a él:

La sala de Tiziano me deslumbraba [...]. Es una mina de oro puro surcada por vetas de púrpura. Precisamente le encargué a Parrilla la copia del retrato de Isabel de Portugal, la madre de Felipe II; madre de aquel hijo y esposa de

aquel César, figuras centrales, y determinantes, de nuestra historia [...]. Miró decía de Parrilla que debía estarle prohibida la entrada en los museos porque robaba los cuadros. Su copia fue, en efecto, perfecta; algo así como el reflejo de una rosa roja en el agua, solo que invertidos los términos por esa especie de temblor que se adivinaba en el original y que no podía ser apreciado. Le pusimos un marco renacentista equivalente al que la encuadraba en el Prado y la hice expedir a Valencia. Mis padres vieron llegar inesperadamente a aquella visitante egregia, acompañada, claro, de su factura. Pero si dejó constancia de todo ello se debe al hecho, más remunerado, de que aquellas idas al Prado dieron como resultado uno de los libros de mi juventud, *Cómo pudieron ser*, aparecido en el 29... (Gil-Albert, 1983, I: 57-58).

Otra vez, el recuerdo de Parrilla en casa de Miró recorre sus paisajes ante los que evoca la escena y su significado: «Desdoblábamos unos lienzos del paisajista Adelardo Parrilla, que estaba con nosotros [...] cada lienzo desdoblado nos despertaba un eco de cosas vividas, andadas» (Gil-Albert, 1983, I: 249), por lo que sigue describiendo la actitud del Miró de *Años y leguas* y su propia voluntad de recorridos por paisajes que siempre están presentes, pero lo que me importa retener ahora es este tiempo de encuentros, que es el de escritura de *Cómo pudieron ser*.

En ese libro temprano, el tercero que escribiera, el primero que acepta incluir en sus *Obras completas*, al final del primer capítulo dedicado precisamente al retrato que Tiziano hiciera de Isabel de Portugal, en el que su técnica anima personajes y ambientes y los dota de vida literaria, Gil-Albert describe su escritura como «una ensoñación ante el lienzo» (Gil-Albert, 1982: 231), como un sueño entonces, o quizá un duermevela en el que percibe como reales los fragmentos que recuerda.

Son los años de formación universitaria, donde nuestro autor prefiere viajar varias veces a Madrid, tras un tiempo infructífero en la Universidad de Valencia, que tanto rechazo le produjo por su improductiva capacidad de transmitir el saber y hasta de contenerlo, tema que Gil-Albert aborda varias veces. Sus estancias en Madrid no estaban tampoco muy lejos de producir al menos cansancio y dedicación a actividades que le interesaban más. Cuando conoció a Gabriel Miró, en mediodías en los que lo recogía en su trabajo creado para él por Antonio Maura en el Ministerio de Instrucción Pública, este le repitió varias veces: «Aún está usted aquí? Váyase de Madrid, aquí se pierde el tiempo; váyase al campo, a su Alcoy, y escriba» (CG, 4: 51). Y comenta Gil-Albert aquella invitación a la retirada:

No creo que Miró estuviera en lo cierto con respecto a mí. Yo no estaba perdiendo el tiempo. Según: desde el punto de vista de mis padres, que no era el de Miró, sí, puesto que no aparecía por las clases de la Universidad; pero según mi destino, en el que yo creía, no. Cada mañana subía la escalinata del

Museo del Prado y allí me internaba, por aquellas salas y galerías, como si aquel portentoso mundo visual guardara para mí, casi más que los libros, un arcano que había de ir escrutando con los ojos pero, en una medida mucho más vasta, con la imaginación, imaginación estética naturalmente y que, para mí, no ha consistido nunca en un *adjutorium*, en la percepción de algo que, por educación y cultura, se le añade a la vida, sino que forma parte esencial de la vida misma, emana de ella, de un modo tan consustancial como la biología y para los fines que la vida parece perseguir, y no solo la vida humana, tan indispensable (Gil-Albert, 1983, I: 56-57).

El arte consustancial a la vida se ha fraguado allí, tras aquellas escalinatas en las que las paredes de las galerías, los cuadros que están en ellas, enseñan a mirar la belleza, o a veces la historia, y otras veces los orígenes de una imaginación literaria que se basa también en la pintura. Un día se plantea ante tres cuadros históricos de las casas reales de la monarquía española —los muy conocidos de Velázquez, *La familia de Felipe IV*, o sea *Las Meninas*, Van-Loo, *La familia de Felipe V*, y Goya, *La familia de Carlos IV*— una reflexión literaria y afirma que «son imaginaciones mías, muy ajenas sin duda a la realidad histórica. Pero de los cuadros mismos me brotaron las imágenes, palpables, vigorosas» (Gil-Albert, 1982: 32).

Un joven, enfrentándose a *Las Meninas*, por ejemplo, en los años veinte del siglo pasado, podía recurrir a centenares de análisis, teorías, propuestas, pero sin embargo Gil-Albert recurre a sensaciones, como la que determina que ante este cuadro se sienta cohibido «porque todos desde allí dentro me miran fijamente», aunque nota enseguida que no lo miran a él, sino «a las Católicas Majestades de Don Felipe y Doña Mariana», no porque estén a su lado, sino porque están «en mi mismo espacio, en un milagro quizá de superposición física». Esta mirada, diría casi foucaultiana *avant la lettre*¹, es la que le hace penetrar en el cuadro, oler «un perfume sutil de ámbar de Indias» por la presencia de Mariana de Austria, que le asegura el espejo. Y luego sigue el relato con movimientos de Velázquez por el palacio, juegos de la Princesa Margarita, vigilancia de la niña por las meninas y el perrazo danés. Una articulación de imágenes, a partir de la mirada del espectador que está siendo observado por las miradas del cuadro, crea la animación del mismo.

CÓMO PUDIERON SER

Entre 1928 y el año siguiente, escribe *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, que aparece en edición propia en Valencia, en la imprenta La

1. Me refiero, claro, al Michel Foucault de «Las Meninas», el capítulo inicial de *Las palabras y las cosas*, en el que la mirada del espectador lo hace partícipe de la acción construida en el cuadro (Foucault, 1968: 11-25).

Gutenberg en 1929. Es un libro breve que describe y hasta anima nueve pinturas clásicas del Museo que tantas veces ha transitado en sus visitas madrileñas de ese tiempo, y es —así lo considero— una original visión de un recorrido artístico que se detiene en las imágenes, reconstruye su entorno, el momento de creación, las referencias históricas, los personajes pintados, a los que hace hablar en circunstancias diversas.

Más que una reflexión sobre arte y literatura, sobre la écfrasis y su tradición, sobre la sobreabundancia romántica, simbolista y modernista que preceden a nuestro autor, quizá nuestra búsqueda deba plantear las instancias de creación próximas que Gil-Albert conoce sin duda o pudo conocer. Al recordar su libro, es inevitable pensar en el Eugenio d'Ors de tantos títulos sobre pintores y obras, pero desde luego en el que en 1922 publica con el título *Tres horas en el Museo del Prado*. Me he planteado también al necesario Manuel Machado de *Museo Apolo*, esa recreación poética de pinturas y pintores que apareció en 1911, que tanto tienen que ver con las que hiciera Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza*, y que tendría en la edición de Mundo Latino de 1922 una lectura posible por nuestro Gil-Albert.

Más en serio o más en broma, teniendo en cuenta la animación de las figuras que produce, voy a decir que posiblemente Gil-Albert leyó el 2 de enero de 1924 un artículo de *El Sol* que considero importante, pues inaugura con humor otras noches en el Museo. Se trata de «Lo que hacen de noche los cuadros del Museo», que Ramón Gómez de la Serna publicó con dibujos de Bagaría en los que narra la visión fantástica por lo que hacen los cuadros por la noche, que sucede a la visión realista: sabemos entonces que «Los borrachos» de Velázquez duermen la mona y bajan del cuadro para ello, que Vulcano apaga la fragua, o que «La maja desnuda» se sienta en el borde de la cama y se cubre para evitar el frío y descansar de la posición incómoda en la que Goya la dejó; y por supuesto que «El caballero de la mano en el pecho» —tema de ensayos, conferencias, greguerías y hasta *performances* de Gómez de la Serna con su obsesión vital y escritural por el Greco— cruza por las noches los brazos para descansar de su incómoda posición.

Por supuesto que planteo posibilidades próximas de inspiración, pero como no se me ocurrió preguntárselo al escritor cuando estuve con él, no afirmo estas lecturas posibles. Lo que sí quiero atestiguar es la alta consideración que Gil-Albert tuvo por Gómez de La Serna. Hay varias citas que a veces confundo con recuerdos. Un día escribió en *Mesa revuelta*, y de eso hablamos alguna vez, «que Gómez de la Serna y Picasso son insólitos. Que nos parezcan hoy tradición, y españolísimos, ni que decir tiene» (Gil-Albert, 1984: 273).

Por otra parte, podría buscar en una larga tradición la animación de cuadros en el relato artístico, podría hablar de Plinio el Viejo y su relato antiguo de Zeuxis y Parrasio y el trampantojo que construyó el primero con las uvas

pintadas que los pájaros bajaban a comer, o la falsa cortina que el segundo consiguió que Zeuxis intentase descorder, pero me iría innecesariamente muy lejos, también de Gil-Albert. Quizá sea suficiente con recordar el más famoso trampantojo de la pintura española, el *Huyendo de la crítica* de Pere Borrell del Caso, en el que un niño con mirada de locura sale materialmente del cuadro. Pintado por Borrell en 1874, estaba ya en 1927 en la colección del Banco de España, donde sigue, aunque fue adquirido en 1922, con lo que bien pudo verlo allí nuestro poeta o en alguna estampa que lo reprodujese dada su incipiente popularidad.

No importa el origen, en cualquier caso. Lo que interesa es la animación textual de los personajes del cuadro, hasta el límite de crear historias con ellos.

Me ha parecido sobresaliente, como casi todos los relatos que son excelentes, el dedicado a *El Greco y el Evangelista*. No es difícil para Gil-Albert comparar y diferenciar la imagen con la del San Juan Bautista de Leonardo. Le atraería la asociación el hecho de que el propio Domenico Theotocópulos hubiese pintado juntos a los dos juanes neotestamentarios, pero lo que le interesa es diferenciar la imagen de uno y otro, para lo que compara:

El Bautista, que pintara el Vinci, tiene en la sonrisa leonardesca y en la caricia zumbona de la mirada una nota bien definida de homosexualismo. Puede ser un sodomita que arrepentido de sus ligerezas estuviese ahora en el cielo. Pero claro está, por muy arrepentido que esté, y por muy arrepentido de sus ligerezas que se halle, ha sido obligado a conservar su encantadora expresión indefinida... (Gil-Albert, 1982: 23),

con lo que está recogiendo, sabemos, una antigua tradición interpretativa de este cuadro final del inmortal toscano².

No es así el evangelista de El Greco, aunque sea, nos dice, «su sombra ambigua», pero resaltando su naturaleza espiritual, aunque recrea episodios de recuerdo tras la muerte del Hombre-Dios como el que sigue:

¡El Hombre-Dios! Él lo tuvo a su lado en las mañanas galileas, en las tardes de Tiberiades, en las noches calientes de los establos. Le recostaba su cabeza en el tórax macilento, y le oía, pequeña y acompasada, la pulsación de aquella vida generosa. De pronto, se precipitaba el broillar de la sangre, resonando en toda la cavidad del pecho. Juan el Evangelista se incorporaba en la oscuridad buscándole al maestro la mirada. El añil condensado de la boca se bebía las formas de las cosas. Y el Rabbi tuvo por la boca un desprendimiento de su pena. Luego les dejó, porque lo habían crucificado (Gil-Albert, 1982: 24).

2. Recordemos el libro de Bradley I. Collins (1997) en el que se recogen la larga tradición de interpretaciones vinculadas al homoerotismo, tanto sobre este cuadro y otros, como sobre la personalidad de Leonardo, desde la famosa de Sigmund Freud, hasta las más actuales y, hacia atrás, las de los contemporáneos del pintor.

A esta escena de intimidad homoerótica, sigue la vida cotidiana de algunos apóstoles, y la voluntad de Juan de glorificar al maestro, sus viajes por Palestina, por Asia Menor, por el Occidente latino, cuando escribe el Apocalipsis —«y es entonces cuando lo pinta el Greco», nos dice Gil-Albert en juego de ficción anacrónica— y sigue en su búsqueda, en la soledad que le ha dejado el Rabbi, paseando arenas marítimas y desiertas, dolorido y desamparado, hasta que encuentra una flor cuando «huelen los matorrales a romero y a cantueso», que es la flor del Señor, y cuando la encuentra con sus hojas oblongas, con sus penachos violados, pegajosa de su miel, la mete en su vaso: «¡Y ahora sí! ¡Ahora sí que está allí mismo, con su sonrisa triste dentro del aleteo de su manto azul, el Rabbí de Galilea! No en las maravillosas arquitecturas metafísicas, sino en el cáliz de una sencilla flor de los campos» (Gil-Albert, 1982: 27).

Y el llanto acompaña a San Juan Evangelista, mientras la brisa del mar le quita de la boca el sollozo y lo lleva entre los viejos pinos, y exclama el Santo: «¡Ah, Rabbi, Rabbi! ¡Cuánto daño te hicimos! ¡Tampoco nosotros te habíamos comprendido!».

La pintura del Greco nos está diciendo todo esto; Juan Evangelista ha recordado su vida y su drama en una proyección homoerótica que tiene un referente personal en el escritor, que con la escena del cantueso en la copa hace también una recreación panteísta posible, porque a fin de cuentas «cómo pudieron ser» es la animación segura de lo que le dicen las imágenes al joven Gil-Albert y él nos quiere contar a nosotros.

Lo considero por eso un libro esencial formativo y una proyección segura de quien a los 25 años ha empezado a descubrir el arte, que será ya una compañía firme durante toda su vida.

Tendríamos que recorrer el ambiente cortesano de la Isabel de Portugal que pintó Tiziano, el de la María de Médicis pintada por Rubens, las tres familias reales, la velazqueña de Felipe IV, ya comentada, la de Van-Loo de Felipe V, o la goyesca de Carlos IV, a través de tres lecciones excepcionales de historia con personajes animados; me gustaría que recorriésemos el ambiente conventual y la simplicidad grandiosa de Fray Angélico y su Anunciación; también el feísmo descriptivo de la enana de Juan Carreño de Miranda y la crueldad de la Corte de la decadencia en las figuras de Carlos II y María Luisa de Orleans; o la inanidad representativa de aquel príncipe anónimo de Nattier que a lo mejor nos permitiría abundar en una visión pre-republicana del joven Gil-Albert.

SU TRABAJO DE TRADUCTOR Y SU INDAGACIÓN EN LA HISTORIA DE LA PINTURA

Existe un texto, que es una difícil reflexión memorial titulada *Razonamiento inagotable con una carta final*, una referencia explícita a la pintura que me llamó la atención. Diego, uno de los personajes reales (aunque con nombre

ficticio), que es pintor, recibe una nota de Juan Gil-Albert (así en el original con el nombre completo) que se hospeda en un hotel de la ciudad, y lo recibe en su casa tras muchos años pues se conocieron en el exilio y no se habían visto tras el regreso:

En su conversación, Juan le habló de un libro sobre pintura española que acababa de traducir del francés y en el que, entre otras muchas reproducciones, le sorprendió un retrato femenino que le atrajo especialmente la atención, a pesar de su exiguo tamaño; era un Goya y representaba a una dama de pie, cuyo nombre le sonaba por primera vez: Marquesa de la Solana y Condesa de Carpio. Jamás visto en reproducciones e ignorado, como le ocurría también a Diego, según este le dijo (Gil-Albert, 1984: 211).

El libro traducido por nuestro autor es la *Evolución de la pintura española. Desde los orígenes hasta hoy*, del renombrado Maurice Sérullaz, historiador y conservador del Louvre, un volumen de más de cuatrocientas páginas, con prólogo inevitable del Marqués de Lozoya, y revisión y notas de Felipe Garin Ortiz de Taranco (Sérullaz, s.a.).

A través de él hay una entrada a una indagación sobre aquel cuadro, cuya identificación de dónde está dice solo «Colección Carlos de Beistegui». Beistegui era un famoso y riquísimo personaje y nos cuenta Gil-Albert que llamó a su casa de Madrid, aunque sabía que tenía casa en Venecia y París, y como respuesta a sus preguntas sobre el cuadro le dijeron dos personas que aquella casa ya no era de Beistegui y que ya no quedaba nada; supo después que el cuadro había sido donado con una amplia colección al museo del Louvre, donde existía más de una sala del Legado Beistegui.

Recuerdo el episodio, que sigue en el relato de *Razonamiento inagotable* con la valoración amplia de aquel cuadro que Gil-Albert había visto en el Louvre y que resalta como su retrato femenino preferido por la fusión entre lo popular y lo aristocrático.

Lo resalto por el papel que la pintura tiene en este texto, donde hay otros episodios aparte de esta anécdota, y por el papel complementario que libros como el traducido por Gil-Albert tienen en su formación. *Razonamiento inagotable con una carta final* es un conjunto de referencias artísticas, iniciadas en un viaje a Italia en donde descubre arquitecturas; es también una amplia referencia a la pintura española, en las figuras que valora y compara de Velázquez y Goya —a quien sin duda prefiere— y es incluso una extensa reflexión sobre Picasso, salpicando luego el relato de Leonardo, Rafael, Canaletto, Giotto, Vermeer, Valdés Leal, Zurbarán, Chardin, Van Gogh, de varios más..., un relato conflictivo con personajes —Delfín, Andrea, Diego, Juan...— que el autor nos dice en nota que son imaginarios, hasta el que se llama como él: los personajes, dice, son «puras creaciones caracterológicas, por supuesto, con rasgos extraídos de la sutil contemplación de lo viviente por el que escribe. Tampoco el que habla

es el que parece. Posee algunos de mis rasgos, pero ¿soy yo? Absolutamente, no» (Gil-Albert, 1984: 221; nota), lo que va convirtiendo la historia en una narración cultural que da pesadez y entorpece hasta la comprensión de los conflictos, pero la obra es valiosa para el tema que nos ocupa.

LA MULTIPLICIDAD DE REGISTROS PICTÓRICOS Y SUS VALORACIONES

Cuento múltiples pintores y pinturas entre sus referencias, opiniones concretas sobre muchos y sobre cuadros principales, y sobreabundancia de referencias en relación con las figuras más importantes de la tradición española, como el Greco, Velázquez, Goya y Picasso. Entre los contemporáneos, Pedro de Valencia, al que dedica una parte importante de su *Intento de una catalogación valenciana* (1955) (Gil-Albert, 1982: 271-306) y, sobre todo, Ramón Gaya, que tiene muchas referencias cotidianas (en Madrid el primer encuentro con Juan Ramón Jiménez, en el 35; en Valencia durante la Guerra Civil, la revista *Hora de España*, y el II Congreso de Intelectuales; luego el exilio donde comparten residencia en México; tras el regreso los viajes, el de Venecia con Concha de Albornoz; la referencia cotidiana parece que supera a la reflexión sobre su obra).

Tienen gran interés además las valoraciones que va estableciendo sobre algunos de ellos. Recogeré un ejemplo que es curioso, por su posicionamiento en contra de toda la opinión habitual de la ciudad en la que vive, Valencia, y en general de la crítica de arte: se trata de su valoración de Ignacio Pinazo frente a Joaquín Sorolla, a quien estima en términos parecidos a Vicente Blasco Ibáñez, como «gigantes truncados». Es en *Intento de una catalogación valenciana*:

... la facundia de estos dos valencianos famosos más nos impresiona que nos convence; registramos el espectáculo de su vistosidad, nos lanzamos a su sonoro oleaje, pero bien pronto advertimos la carencia en sus aguas de un verdadero mar de fondo. No es que estén vacíos, no es eso, pero les falta, allá en las profundidades de su pulpa, la solidez que da la presencia del hueso —o del alma—; son exclusivamente carnosos, y Sorolla, a menudo, apenas epitelial (Gil-Albert, 1982a: 290).

Sin embargo, sobre Pinazo es tajante en su valoración preferente:

... vi por primera vez unos Pinazo que me abrieron la curiosidad por un pintor que ha sido después, entre los locales, mi preferido [...]. El misterioso toque del arte trasmuta los objetos en apariciones, la fealdad de lo real en la belleza de lo verdadero... (Gil-Albert, 1983, I: 260-261),

e insiste sobre Pinazo en nota a lo que ha dicho antes sobre Blasco Ibáñez y Sorolla: «En *Crónica general* dedico unos comentarios, es decir, mi opinión, al que tengo, hablo desde Valencia, por nuestro pintor más ejemplar, el más ponderado, el más sobrio: Ignacio Pinazo» (Gil-Albert, 1982, I: 290).

LA REFERENCIA PERSONAL SOBRE LA PINTURA

En Gil-Albert hay una reflexión sobre su relación con la pintura que conviene seguir desde varias perspectivas. Es generalmente memorial y destaca en ella, por ejemplo, que «He tenido el ojo ducho para la pintura; son instintos natos. Mis amigos pintores lo han reconocido así; junto a ellos aprendí, indudablemente, a ver, pero como ocurre en estas cosas el don está en uno», nos dice en *Crónica general* (Gil-Albert, 1982, I: 261) y nos cuenta su tiempo de juventud con Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia; o el tiempo del exilio que comenzó conviviendo con Ramón Gaya, Enrique Climent y Mariano Orgaz, y sigue con un relato juvenil del descubrimiento en el cuarto del Prefecto del colegio donde estudiaba cuando niño, adonde había sido encerrado para que estudiase, de unos volúmenes escritos en alemán pero de brillantes reproducciones de pintura que le transmitían un «espoleo de eternidad» y «los fines de la existencia».

Otra vez, es un debate consigo mismo (aunque dice que no es él el que habla) en *Razonamiento inagotable*, en el que narra que no ha tenido la voluntad para disciplinar su trabajo como los pintores, aunque, sin embargo,

Poseo verdaderas actitudes pictóricas —excepcionales para el dibujo—; incurriría en falsa modestia no reconociéndolo así, pero, por lo demás, se diría que mi inspiración viene de otro lado, de más lejos que de la pintura misma. No es que confunda de ningún modo el pintar con el escribir [...] sucede como si mi complexión mental y mis exigencias espirituales fueran de otra naturaleza de las de aquellos que se expresan por medio de imágenes pintadas. Yo diría: soy un pintor nato, cosa que les ocurre a tantos otros, aunque no a tantos, pero traigo en mí una misión más vasta... (Gil-Albert, 1984: 27).

Son muy importantes, en la línea de la referencia personal sobre la pintura, las sensaciones que trascienden desde la experiencia a un cuadro, o desde un cuadro a lo que se está viviendo. Doy un ejemplo que sirve para concretar, que pertenece a *Viscontiniana*, cuando el encuentro en 1952, en Venecia, con Magda y Víctor (nombres en la obra de Concha de Albornoz y Ramón Gaya). Tras una accidentada llegada a la ciudad en tren, nos narra el momento al atardecer en el que recorre el Gran Canal en un pequeño barco:

Y así, cuando remonté en un *vaporetto* el gran canal, era media tarde, con una inmensa lumbre que había perdido ya la impronta febril pero que, dentro de su diafanidad de espejos, conservaba todavía, posada en algún balcón de mármol, una mano de sol con la que parecía retener la luz de Canaletto en último instante, para que yo acertara a recogerla aún... (Gil-Albert, 1982b: 19).

El cuadro de Antonio Canaletto, con la luz del día atenuándose, podría ser «El Gran Canal con la iglesia de San Simeone Piccolo», y la sensación lleva al autor a una larga reflexión sobre la ciudad y sus referentes pictóricos, Tiziano, Guardi, Carpaccio, Tintoretto, para pasar luego a grandes figuras culturales que

la vivieron. Es un análisis que confluye en el culturalismo vivido que siempre he mantenido como definición de Gil-Albert.

¿EL REFLEJO DE LA PINTURA EN LA POESÍA, DÓNDE ESTÁ?

Me lo he planteado ante los tres volúmenes de poesía y he intentado entender por qué no es la pintura un tema de la poesía de una forma explícita. Si al comienzo señalé que Juan pudo conocer en su juventud, cuando empezó a interesarse en ella, los poemas basados en pinturas y pintores de Rubén Darío y de Manuel Machado; luego los de toda la tradición parnasiana y simbolista; más tarde, al Alberti de *A la pintura*, ¿por qué, me vuelvo a preguntar, no dedica poemas a cuadros y pintores que ha recorrido con extensión en sus prosas?

Solo diré que, si quisiéramos seguir esa indagación, tendríamos un ejemplo poético en *El ocioso y las profesiones*, en el poema dedicado a «El pintor» (Gil-Albert, 1981b: 27-29), donde la luz, la plasticidad, el color errante, las formas, el orden... sirven para penetrar las cosas y sentir las y las sensaciones de la vida se transmiten por el color de Van Gogh, o por la felicidad de Vermeer, o por un abanico en la pradera goyesca, pero quizá, si solo fueran estas referencias, poco tendría la pintura que ver con la poesía y sería esto algo extraño en quien tanto se interesó por ella.

Creo que el poema-pintura, o el poema-paisaje, que desde el modernismo estuvo tan presente en el ámbito cultural, es la explicación de cómo Gil-Albert se va a manifestar. No me refiero por tanto a imágenes que surgen de un cuadro concreto, sino a las que, por su cromatismo, figuras, cielos, mares, nubes, asume un texto. Podría recorrer en la obra de Gil-Albert diez o doce poemas de nubes para demostrarlo, o algunos nocturnos, pero me voy a permitir terminar con un poema-pintura, o poema-paisaje, al que le tengo mucho cariño:

ALICANTE

Vi a un carretero erguido sobre el carro
 conduciendo su recua somnolienta
 por la solana blanca. Bajo, lejos,
 brillaba el rumoroso mar azul,
 arriba el luminoso cielo azul.
 Y lento el polvo, lento, como seda,
 lo dejaba pasar más dulcemente
 que a una nube o una sombra. El tableteo
 hacía más sonora la mañana
 en su magno silencio y solo un cuervo
 o la listada urraca removían,
 con un breve latido inesperado
 la paz del algarrobo sobre el siena
 del pegujal. Se oía fuertemente

de pronto a mar, de fondo, a monte firme,
a ese olor de tomillos irritados
bajo el sol torrencial del mediodía.
Y el hombre aquel, erguido como Atreida,
que consumió su casa y ahora es siervo,
iba pespunteando el campo grande
con su aguja de oro.

Aunque es anterior, me lo dedicó Juan en su *Obra Poética Completa* (Gil-Albert, 1981a: 204) un día entrañable de 1982, y desde entonces el manuscrito está en las paredes principales de mi casa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERTI, Rafael, *A la pintura*, Buenos Aires, Losada, 1953.
- COLLINS, Bradley I., *Leonardo, psychoanalysis & art history*, Austin, Northwestern UP, 1997.
- DARÍO, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, ed. José Carlos Rovira, Madrid, Alianza, 2023 (2.^a edición).
- D'ORS, Eugenio, *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Aguilar, 1965.
- FOUCAULT, Michel, «Las Meninas», *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 1968.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra Poética Completa*, vol. 2, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981a.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra Poética Completa*, vol. 3, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981b.
- GIL-ALBERT, Juan, *Cómo pudieron ser e Intento de una catalogación valenciana*, en *Obra Completa en prosa*, vol. 1, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982a.
- GIL-ALBERT, Juan, *Viscontiniana. Obra Completa en prosa*, vol. 3, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982b.
- GIL-ALBERT, Juan, *Crónica General. Obra Completa en prosa*, vols. 4 y 5, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, vol. I, 1983.
- GIL-ALBERT, Juan, *Razonamiento inagotable con una carta final y Mesa revuelta. Obra Completa en prosa*, vol. 6, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, «Lo que hacen de noche los cuadros del Museo», *El Sol*, 2 de enero de 1924, pág. 1.
- MACHADO, Manuel, *Alma. Apolo*, Madrid, Alcalá, 1967.
- MIRÓ, Gabriel, *Años y leguas. Obras completas*, vol. III, ed. Miguel Ángel Lozano, Madrid, Biblioteca Castro, 2008.
- SÉRRULLAZ, Maurice, *Evolución de la pintura española*, trad. Juan Gil-Albert, Valencia, Fomento de Cultura Ediciones, s.a.