Entre Gustave Courbet y José Martínez Ruiz, ¿unas afinidades electivas?

Christian Manso
Universidad de Pau

En 1917 publica José Ortega y Gasset un texto[1] de no poca enjundia para sus lectores y de no menor importancia por lo que respecta a su propia trayectoria tanto vital como filosófica[2], que por el título que lleva, *Azorín: primores de lo vulgar*, parece de buenas a primeras exclusivamente consagrado a la personalidad artística del autor de *Un pueblecito*[3] y también de *Castilla*[4], siendo ambas obras objetos de su sutil escudriñamiento. Más bien podía haberlo puesto un título más personal como, por ejemplo, *Meditación de/en El Escorial*[5], ya que este texto entreverado de fúlgidas fluencias líricas, poéticas[6], que saca su reflexión de la misma mole del Monasterio y de la polifacética simbología que le es inherente[7], se puede

1 - Ortega Y Gasset, José, «Azorín: primores de lo vulgar», *Obras Completas*, II, El Espectador (1916-1934). Madrid, Revista de Occidente (sexta edición), 1963.

2 - «A los treinta años el corazón de un hombre melancólico se desinteresa por la geografía, y si es sincero consigo mismo, advierte que, ante todo, le preocupan las cosas como entidades sentimentales», *ibídem*, p. 157.

3 - *Ibídem*, p. 158.

4 - *Ibídem*, p. 173.

5 - «Al llegar aquí acuden tantos motivos ideológicos en torno al meditador de El Escorial, que no sabe bien dominarlos», *Ibídem*, p. 178. Es un ejemplo entre otros.

6 - Analizar todo lo poético de este texto abriría horizontes nuevos sobre el ser orteganiano. Pongo un ejemplo: «Es un día de junio, claro como una niñez. La luz pura y esencial liberta a todo de su gravamen, y el monasterio granítico y la sierra berroqueña parecen flotar ingrávidos en el éter luminoso», *ibídem*, p. 157.

7 - «Mas dejemos para otra ocasión el comentario de este símbolo berroqueño, que, apostado en una vertiente del Guadarrama, parece recoger los restos de la energía peninsular, como el caudillo espontáneo asume los residuos del ejército vencido que se dispersaban desorientados», *ibídem*, p. 173.

leer, se ha de leer, como un texto críptico, de fuerte raigambre política; que con el transcurso de los años podrá cobrar poco a poco valor de palimpsesto[8]. Lo que no obsta, ni mucho menos, para que este texto –pretexto, al fin y al cabo– sea digno de interés por lo que a la estrecha relación que mantiene Azorín con el costumbrismo.

Para llegar al meollo de la cuestión destacaré rápidamente los elementos más acordes, más afines, dejando de lado buena parte del trasfondo ideológico del texto. En junio de 1916, entusiasmado por la perspectiva de un inminente viaje a Argentina, José Ortega y Gasset sale de Madrid y se va de excursión a El Escorial, y desde allí le entrega a su lector una reflexión sobre la situación actual de España[9]; la pinta bajo su aspecto más tétrico, más desvitalizado, más atrasado[10], con lo que la producción literaria de Azorín le va a servir de palanca para afirmar unas cuantas posturas suyas. En un primer tiempo se va a centrar en el individuo Azorín, en el yo personal del escritor –y pequeño filósofo–, en su misma psique. En una serie de argumentaciones, demuestra que Azorín se aparta radicalmente de la «filosofía de la historia»[11], sistema filosófico abstracto, impersonal, para construir paulatinamente «el texto vital», es decir, para practicar hondos y continuos buceos en su «realidad íntima» (p. 160), cultivar por ende afanosamente la «reviviscencia»

8 - «Yo espero que un día no lejano los españoles jóvenes harán su peregrinación de El Escorial, y junto al monumento se sentirán solicitados al heroísmo», *ibídem*. El trozo que sigue, en el que aparecen, entre otras, expresiones como «y salvar así la continuidad de la raza», no puede pasar desapercibido, y, por supuesto, merecería un comentario, pero dentro de otro marco. Dignas son de meditar también las páginas 181-184 que José Ortega y Gasset dedica a El Escorial.

9 - «Quiero despedirme de esta España nuestra tan agria, tan paralítica, tan inerte», *ibíd*em, p. 157. «En esta fecha en que escribo (La España de 1916), sépanlo los investigadores del año 2000, la palabra más desprestigiada de cuantas suenan en la Península es la palabra intelectual. (...) Cuando gentes de fino oído histórico -dentro de un siglo, de dos siglos- perciban la ominosa, increíble abyección intelectual y moral de esta España de ahora, el gesto sobrio, tembloroso, humano, emocionado con que el arte de Azorín se eleva sobre tan ruin fondo, parecerá un milagro del espíritu», *ibídem* , p. 170.

10 - «Nada más opuesto a América que un libro de *Azorín*. La palabra América, repercutiendo en las cavidades de nuestra alma, suena a promesas de innovación, de futuro, de más allá. Para los que amamos la obra de *Azorín*, oír su nombre equivale, en cambio, a recibir una invitación para deslizar la mano una vez más sobre el lomo del *pasado* como sobre un terciopelo milenario», *ibídem*, p. 158.

11 - «Es todo lo contrario de un «filósofo de la historia». Por una genial inversión de la perspectiva, lo minúsculo, lo atómico, ocupa el primer rango en su panorama, y lo grande, lo monumental, queda reducido a un breve ornamento», *ibídem*, p. 159. De ahora en adelante citaremos este texto indicando sólo el número de página.

(p. 162) y así cobrar más aplomo, conciencia, para mejor adaptarse al presente y enfocar con más justeza el futuro. Esta manera tan peculiar de obrar le convierte por consecuencia a Azorín en el artífice de «la cultura de la persona» (p. 162), que, según José Ortega y Gasset, discrepa fundamentalmente de lo que impera en derredor suyo: «Nada es tan ajeno a la conciencia superficial que hoy rige el mundo. Así ha llegado la individualidad humana al más extremo rebajamiento, a la cultura democrática» (p. 162). Gracias a esta práctica concienzuda, asidua, personal, que ha extendido a la exploración de las vidas ajenas, le ha sido posible rescatar la del párroco de Arévalo, «un desconocido en la historia literaria» (p. 162). Asimismo ha logrado evidenciar una auténtica y sensitiva red óntica que, trascendiendo la marcha de los siglos irriga el fondo de la humanidad, involucra, en expresión de José Ortega y Gasset, la conciencia de «la trágica condición de la propia vida» (p. 169). Acierta Azorín en instaurar sintonía con aquellas sensibilidades pretéritas que apenas si afloran por las páginas de las obras de las épocas remotas; ha «catado el sentimiento vital de las edades», comenta José Ortega y Gasset (p. 165). De ahí que lo califique de «sensitivo de la historia», antinómico de «filósofo de la historia» (p. 162) y que le aparezca como el exponente del «sinfronismo» –a la inversa del «sincronismo» (p. 167)–, dote reservada a los «individuos elegidos» (p. 176), a los «hombres superiores, aristocráticos» (p. 169) en una sociedad en la que predomina el hombre trivial.

A partir de estos prolegómenos sacados de la larga y esencial experiencia de Azorín –un incesante vaivén sinérgico entre presente y pasado que acaba por un latido al *unísono*–, José Ortega y Gasset puede abordar resueltamente el tema del costumbrismo que la idiosincrasia del escritor propende naturalmente, en su opinión, no sólo a liderar sino también a propagar y, por cierto, a dignificar. Según José Ortega y Gasset Azorín se ha concienciado de que «España no vive actualmente; la actualidad de España, prosigue, es la perduración del pasado (...). España no cambia, no varía; nada nuevo comienza, nada viejo caduca por completo. España no se transforma, España se repite, repite lo de ayer hoy, lo de hoy mañana. Vivir aquí es volver a hacer lo mismo» (p. 176). Sentadas estas premisas, con una lógica irrebatible, está capacitado para enunciar los principios del arte de Azorín que, a sus ojos, van a coincidir con la misma esencia del costumbrismo: «De aquí (...) su propensión a poetizar lo vulgar. (...) ¿Qué es lo vulgar más que lo que se repite

constantemente en todo lugar, en todo tiempo? ¿Qué es lo vulgar más que la costumbre; qué es la costumbre más que la repetición; qué es la repetición más que el pasado perdurando, insistiendo?» (p. 176). Y como para concluir con una fórmula sobre este arte, José Ortega y Gasset recalca: «Busca en todas partes lo trivial y baladí, lo vulgar» (p. 176), con lo cual todos los seres u objetos que pueblan sus obras le sugieren a José Ortega y Gasset «una galería de espejos» en los que van «repetida indefinidamente su fisonomía» (p. 176). Una fisonomía configurada por un «realismo» (p. 179) que constituyen «rasgos típicos, vulgares, comunes, en una palabra, generales» (p. 180)[12]. Advierte, con todo, José Ortega y Gasset que sería erróneo confundir a Azorín con un «escritor de costumbres» (p. 181) o todavía con un «escritor casticista» (p. 186). En efecto, insiste José Ortega y Gasset en que para Azorín todo este material costumbrero que afluye en su obra hay que concebirlo como un medio y no un fin, como un inductivo a lo que él denomina un «trémolo metafísico» (p. 164). Para José Ortega y Gasset es el sub-texto azoriniano lo que hay que ponderar, o sea la sugestión/representación de la tremebunda condición humana, que con su aguda sensibilidad envuelve en un estro poético procedente de un largo y sordo grito de amor. O sea de una «emoción cardinal» (p. 176) que «es bastante para transustanciar el mundo, para elevar la realidad a su poética potencia» (p. 176). En estas condiciones Azorín se ha hecho el «poeta de la costumbre» (p. 178), el «poeta de lo castizo» (p. 186); su obra es «actual; emplea los órganos sentimentales del ánima contemporánea para percibir, bajo la especie del presente, lo pasado» (p. 188). Y precisamente dentro de tal espectro afectivo-espiritual Azorín va a aprehender el cariz del tejido que compone la perdurabilidad de la base social de España, de su intra-historia: «Azorín ve en la historia no grandes hazañas ni grandes hombres, sino un hormiguero solícito de criaturas anónimas que tejen incesantemente la textura de la vida social, como las células calladamente reconstruyen los tejidos orgánicos»[13]. Dentro del marco filosófico-político que ha elaborado José Ortega y Gasset, el caso Azorín –sintomático, ilustrativo y plausible– le ha parecido lo suficiente a la altura de sus

12 - También: «Azorín nos dirá de cada cosa sus costumbres y sólo sus costumbres (...). Si es una figura de pretensiones heroicas, Azorín cuidará de abatirla al plano vulgar, de integrarla en la democracia igualadora de la costumbre».

13 - «La sensibilidad para lo costumbrero (...) tenía que llevarle forzosamente a poetizar el trabajo anónimo y tradicional de los gremios», *ibídem*, p. 185.

esperas como para ser digno de encarnar la antítesis de una faceta del ideario que sobre España proyecta. Ni que decir tiene que con lo que ha aseverado sobre el costumbrismo, va a dirigirles una crítica mordaz a los que la historia literaria designó como escritores de costumbres: «Hubo un tiempo en que irrumpieron la literatura unos ilotas de la república poética llamados "escritores de costumbres". Sus obras, útiles acaso un día para los historiadores, como hoy nos es útil Pausanias, carecen de valor estético. Aquellos hombres eran incapaces de conmover, y se acercaban sin lirismo a las cosas. Describían con método paciente y nulo los usos que veían, ocupándose de ellos como si por sí mismos pudieran éstos alcanzar interés poético. El resultado era penosísimo. Porque las costumbres son en grado eminente lo baladí, lo sin valor, lo insignificante. (...) Es, pues, contradictorio querer hacer de las costmbres por sí mismas sujeto de poesía. Son, fatalmente, antipoéticas» (p. 180).

Por ser, según José Ortega y Gasset, el «poeta de la costumbre», me pareció oportuno poner en evidencia lo que significaba para él Azorín en tanto que botón de muestra del costumbrismo, cómo y por qué lo singularizaba, lo valorizaba. Es, por supuesto, una aproximación valiosa de la que era preciso dejar constancia. Sin embargo, y con objeto de calar más hondo, quisiera en una segunda parte intentar abrir –entreabrir, mejor– unas cuantas pistas de investigación que, en mi opinión, redundan en beneficio del objeto de la problemática anunciada. A este fin es menester remontarse a mediados del siglo XIX, en Francia, cuando en el mundo de la pintura se está realizando una ruptura con el advenimiento de lo que se llama el «realismo». El 28 de junio de 1855, en París, Gustave Courbet hace una exposición privada de su propia pintura en el Pabellón del Realismo que ha hecho construir expresamente para esta exhibición. Situado en el número 7 de la Avenida de Montaigne, se encuentra en las inmediaciones del palacio de la misma Avenida que acoge la Exposición Universal, inaugurada por el Estado francés el 15 de mayo precedente. Hay que entender semejante comportamiento como la reacción inmediata, y un reto determinado, por parte de quien se ha enterado de que los censores oficiales del Salón de 1855 –coincidente y confundido con dicha Exposición Universal– han rehusado las dos obras que se afanaba por presentar, *Un entierro en Ornans* y *El taller del pintor*[14]. Y aprovecha la ocasión el pintor para hacer públicas las señas de

14 - Cartas a Alfred Bruyas, Paris, 5 de abril de 1855; a Alfred Bruyas, Paris, 11/05/1855;

identidad de su modo de pintar publicando un opúsculo en el que, amen de hacer el repertorio de los 40 cuadros y 4 dibujos expuestos, Courbet se erige en el heraldo del «realismo» con un breve texto-manifiesto que conviene analizar[15]. La etiqueta de «realista» que se le atribuye, sí que la acepta, sin prestarle no obstante demasiada atención ya que, según él, «las etiquetas nunca dieron idea justa de las cosas». Prefiere más bien evidenciar los rasgos de su personalidad que han contribuido a inclinarle hacia la pintura calificada de «realista» por su amigo el crítico y novelista Champfleury. Se ha formado estudiando tanto a los antiguos como a los modernos, «fuera de todo espíritu de sistema y sin idea preconcebida», negándose a «copiar» y a «imitar» las obras ajenas, tampoco a alcanzar la «meta ociosa del arte por el arte». Sólo le animó «extraer del entero conocimiento de la tradición el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad». De este espíritu acrático, cuyas opciones estéticas no pueden ser más nítidas, procede, pues, lo que se ha asignado como cometido: «Estar en condiciones de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación, en una palabra, hacer arte viviente, tal es mi blanco». De esta declaración programática, dignos de consideración son los elementos que refieren a lo local, lo circunstancial, y también que, por la mediación de un subjetivismo purgado de todo romanticismo, parnasianismo, neo-clasicismo o mero academicismo, independizado de todo servilismo por lo que a la realidad respecta, y ajustado por el filtro de la razón, remiten a un arte que entraña la misma vida, lo que sobreentiende que hasta ahora al arte no se atenía a dicho objeto. Y a estas alturas, la pregunta que se puede hacer es la siguiente: ¿no sería este «realismo» una faceta posible del poliedro del costumbrismo? Otros textos-manifiestos de Courbet –rarísimos, en realidad–, que solicitan la atención son dos. El primero, lo constituye su intervención en el Congreso de Amberes, que apareció en *Le Précurseur d'Anvers* del 22 de agosto de 1861[16] y el segundo lo forma una carta fechada

a sus padres, Paris, principos de mayo de 1855; a Alfred Bruyas, Paris, 4 de junio de 1855; a su madre, Paris, 5 de junio de 1855; a Alfred Bruyas (Paris, 9/12/1855). *Correspondance de Courbet*. Texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, pp. 127-134; Schlesser, Thomas, *Le journal de Courbet*, Paris, Editions Hazan, 2007, p. 166.

15 - Schlesser, Tomas, *ibídem*, Reproducción del texto p. 168; *Gustave Courbet*. Galeries Nationales du Grand Palais. Paris, 13 octobre 2007-28 janvier 2008. Catálogo de la Exposición. Reproducción del texto. Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 2007.

16 - Con motivo de la Exposición Universal de Amberes se celebró un Congreso sobre el arte entre el 19 y 21 de agosto de 1861. Cf. Carta «À son père» (Paris, septiembre de 1861) y nota 5.

en París, a 25 de diciembre de 1861, difundida en el *Courrier du Dimanche,* el 29 de diciembre del mismo mes[17], dirigida a los jóvenes pintores que han ingresado en el taller que Courbet ha abierto el 9 de diciembre en París, en el número 83 de la Calle Notre-Dame-Des-Champs. En el primer texto, bajo una forma sucinta, concisa, tajante, impuesta por la circunstancia, Courbet esclarece, desarrolla y profundiza con inmejorable coherencia su texto de 1855. De entrada emite un dictamen que lleva a contemplar su producción dentro de un enfoque fundamentalmente filosófico-político: «El fondo del realismo es la negación del ideal». Por «ideal» Courbet alude sobre todo al romanticismo, pero no exclusivamente, a todo lo que considera como partícipe de lo que llama «el arte por el arte». Por ser, en su opinión, el romanticismo lo más descollado en esta corriente estética, no vacila en descerrajarle el tiro fatal que lógicamente le corresponde, acudiendo a un arma de impacto devastador: «*El entierro de Ornans* ha sido en realidad el entierro del romanticismo». Lo que le aparta decisivamente del romanticismo es, comenta, «la última expresión de la filosofía» a la que se adhiere plenamente, que preconiza que «hasta en el arte es preciso razonar y nunca dejar vencer la lógica por el sentimiento. La razón ha de ser en todo la dominante del hombre». De ahí que su manera de pintar sea reputada de «última» y haya de ser reconocida como la más avanzada en el panorama de la pintura contemporánea. De todo ello se derivan consecuencias de transcendental alcance por lo que al mismo género humano atañe: «Doy de lleno en la emancipación de la razón, en la emancipación del individuo y finalmente en la democracia. El realimo es, por esencia, el arte democrático». Y como para fundamentar su nueva concepción humanista que sustenta la suma de las individualidades integrantes de un vasto conjunto llamado a «emanciparse», vuelve Courbet a contrastar sus quilates cotejándola con lo que conlleva el «ideal»: «Así que por el realismo que lo espera todo del individuo y de su esfuerzo, llegamos a reconocer que el pueblo ha de ser instruido puesto que lo ha de sacar todo de sí mismo; mientras que con el ideal, es decir la revelación y, como consecuencia, con la autoridad y la aristocracia, el pueblo lo recibía todo desde arriba, lo tenía todo de otro que de sí mismo y se veía fatalmente

Correspondance, ibídem, p. 181; Courbet, Gustave, *Peut-on enseigner l'Art?* Reproducción del texto, Paris, L'Echoppe, 1986, (texto sin paginación); Schlesser, Thomas, *Ibídem,* pp. 222-223.

17 - Cf. Carta «Aux jeunes artistes de Paris», Paris, 25 de diecembre de 1861, *Correspondance, ibídem,* pp. 183-184 y nota 1; Courbet, Gustave, *ibídem;* Schlesser, Thomas, *ibídem,* pp. 232-233.

condenado a la ignorancia y a la resignación». No concluye sin echar de menos la presencia de su compatriota Proudhon con el que comparte estas ideas[18], y sin reiterar su inconmovible individualismo. El segundo, en el que de inmediato remacha el necesario individualismo del artista, y lo que lleva implícito, puntualiza luego el objeto de su pintura: sólo «ha de consistir en la representación de los objetos visibles y tangibles para el artista». Por ende cada época no puede ser representada sino por sus «propios artistas», es decir «los artistas que viven en ella». Cualquier artista irrespetuoso con este enunciado se señalará forzosamente por su incompetencia y su ineptitud. Lo que induce Courbet a formular un apodítico aserto según el cual «el arte histórico es por esencia contemporáneo». Volviendo al objeto de la pintura, juzga necesario repetir que la pintura es un arte «esencialmente concreto», que es «una lengua toda física», excluyendo por lo tanto cualquier «objeto abstracto, no visible». Sin embargo, si apela a la imaginación es únicamente con vistas a «encontrar la expresión más completa de una cosa existente» y nada más. Si dicha pintura de orientación tan nítida –y apremiante– mantiene una relación tan íntima con la realidad circundante es que, al fin y al cabo, es esta última un vasto y variadísimo depósito de lo bello –y corolario obligado– de lo verdadero. Lo bello, para Courbet, sólo se puede detectar en la misma naturaleza: «se encuentra en la realidad bajo las formas más diversas (...) En cuanto lo bello es real y visible, tiene en sí mismo su expresión artística (...). Lo bello dado por la naturaleza es superior a todas las convenciones del artista».

Una aproximación –aun a grandes rasgos– de unos renombrados cuadros de Courbet, en esta fase de la reflexión, no sólo va a ser un medio de comprobar la manifiesta conjunción entre la teoría y la práctica sino también para acercarse a una faceta del costumbrismo. Lo que es de advertir, ante todo, es que cada uno se inscribe en una línea argumentativa ininterrumpida que se me antoja claramente generativa de costumbrismo, coincidente, desde luego, con lo que Courbet denomina «historia contemporánea». En efecto, Courbet no para de pintar escenas de costumbres, interiores y exteriores, o sea representaciones de

18 - Courbet le pedirá a Pierre Joseph Proudhon su apoyo para la defensa e ilustracón de su cuadro *El retorno de la conferencia* (1862). Aceptó y lo que al principio había de ser una mera hoja volandera se transformó en un libro que se publicó al poco de fallecer el filósofo (1865), *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. El texto se puede leer en la excelente edición de *Les presses du réel*, Dijon, 2002.

personajes y/o sucesos públicos o privados, hasta la época considerados como intrascendentes, banales, ordinarios, triviales, constitutivos e ilustrativos de la sociedad rural que observa en Ornans, pequeña ciudad del Franco-Condado donde nace en 1819, y en sus aledaños del Jura francés. Y por más que se afinque en París en 1840, tras pasar su infancia y adolescencia en esa comarca de terreno montuoso y abundantemente regada por el río Loue, Courbet vuelve regularmente a estos parajes donde aprovecha sus estadas –a menudo largas– para pintar o al menos trazar bosquejos de futuras composiciones[19]. Así que cada cuadro devuelve de la realidad circunstancial y local de esta tierra tan distintiva una escena que pone de realce la manera de vivir, de portarse, de una gente pueblerina aprehendida en sus diversos estratos y estamentos. Es obvio que cada escena sacada de un «presente histórico» se podría admitir a veces como la expresión de algo que en sí plasma lo repetitivo, lo reiterado, es decir manifestaciones de lo consuetudinario, según José Ortega y Gasset[20].

Otra cosa que hay que mencionar también es que lo que metamorfosea extremadamente este ambiente intrascendente, lo que da constancia, por ende, de la determinación filosófico-estética de Courbet, es la magnitud de sus lienzos, algo totalmente inaudito –e inédito– en el mundo de la pintura de su época. Courbet realiza obras de tamaño natural, o real: *Un entierro en Ornans* tiene 6,68 metros de ancho por 3,15 metros de alto. *Una velada en Ornans*[21] (2,57 metros de ancho por 1,95 metro de alto), cuadro presentado en el Salón de 1849, inaugura la serie de lo que se podría llamar las escenas familiares. Pone en escena a cuatro de sus contertulios que, tras una jornada de trabajo y una cena, tienen una actitud en plena conformidad con la circunstancia y su personalidad propia: uno (el propio padre del pintor), gacha la cabeza, se cae de fatiga, otro, inclinada la cabeza que sostiene su puño, presa de sus cavilaciones, forcejea para escuchar las notas del violín que toca un tercero hundido

19 - Carta a Edouart Reynart (Ornans, 19/03/1850), *Correspondance*, *op. cit.*, p. 89. Es de notar que en esta carta confiesa: «No tuve más maestros que la naturaleza y mi sentimiento».

20 - Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, p. 179.

21 - Las aproximaciones a los cuadros de Courbet que aparecen a continuación son el resultado de mis numerosas visitas al Musée des Beaux-Arts (luego Musée des Beaux-Arts et d'Archéoogie) de Besançon y al Musée d'Ornans-maison natale Gustave Courbet (luego Musée Gustave Courbet) de Ornans y a la Casa de Flagey. También son el cotejo de miradas cruzadas cuyas fuentes bibliográficas cito: Schlesser, Thomas, *op. cit.*, pp. 86, 88-89; *Gustave Courbet*, *op. cit.*, pp. 156 y 157.

en sus pensamientos, y el último, de espaldas, enciende su pipa mientras dormita entre las patas de su silla un enorme perro. Le escena penumbrosa que ilumina una luz mortecina bastante oblicua, se vale de un claroscuro para realzar la presencia física, expresiva, de los seres y de los objetos. Y aunándolo todo según los principios que gobiernan su arte de pintar, Courbet pone en escena con la mayor naturalidad la vulgaridad de la vida tal y como la lleva una pequeña parte de la sociedad encopetada de la villa de Ornans: ¿no sería algún trasunto de una *mediocritas* auténtica, verista?

En *Los canteros*[22], lienzo de 1849, de 2,57 metros de ancho por 1,65 metro de alto, hay otro elemento de esta realidad circundante sobre el que Courbet se propone echar luz: dos artesanos rurales desharrapados, un viejo y un joven, cuyas caras no se perciben, están penando bajo un sol de justicia, abrumados por una tarea agobiante que desempeñan con rudimentarias herramientas. No cabe duda de que Courbet apunta la condición de esos trabajadores sufridos que se transmite de generación en generación, como una reminiscencia de la imprecación bíblica. *Los campesinso de Flagey volviendo de la feria*[23], cuadro de 1850, de 2,75 metros de ancho por 2,05 metros de alto, presenta otra cara de un costumbrismo que contrasta bastante con el de *Los canteros*: en un paraje montañoso, al atardecer, un grupo de campesinos vuelve al pueblecito de Flagey, donde habitan los padres de Courbet.

El personaje céntrico, el propio padre de Courbet, montado a caballo, grave la cara, lleva prendas de vestir típicas de su condición de campesino acomodado, siendo su sombrero negro alto puesto en su cabeza que cubre un pañuelo blanco un signo altamente distintivo. A su lado, un joven campesino, ricamente vestido, también a caballo, inclinada la cabeza cubierta con un sombrero hongo, parece soñoliento. Van precedidos por una yunta de bueyes uncidos por un palo –a guisa de yugo– guiada por un joven gañán que anda a pie. Siguen a estos hombres dos mujeres, también de indumentaria de notable tipismo regional; la una lleva a una vaca sujeta por una cuerda mientras la otra camina aguantando en la cabeza una voluminosa cesta. Llegando de un atajo,

22 - Para más información véase Carta a Francis et Marie Wey (Ornans, 26/11/1849), a Champfleury (Ornans, febrero-marzo de 1850). *Correspondance*, *op. cit.*, pp. 81- 83, 85-87; Schlesser, Thomas, *op. cit.*, pp. 94-99.

23 - Para más información véase Schlesser, *op. cit.*, pp. 106-107; *Gustave Courbet*, *op. cit.*, pp. 158-160.

parece salirles al encuentro un hombre vestido con una levita y cubierto por un sombrero más rústico, que tiene en la mano derecha un amplio paraguas plegado y una cuerda de la que tira un cerdo atado por una de sus patas traseras. Todos estos personajes traen de la feria lo que han comprado para mejorar sus condiciones económicas, lo que no obsta para que, por la manera de ir ataviados y el cansancio que se puede adivinar en sus caras, hayan acudido también a la feria para solazarse.

Con este cuadro Courbet se ciñe a un detallismo costumbrista que radica, por ejemplo, en el pañuelo colocado en la cabeza del campesino y cubierto en parte por el sombrero ajustado en esta última, o también en el paraguas: cada uno de estos indicios revela el bochorno vespertino por el que avanzan estos campesinos, conjeturable del cielo tormentoso del cuadro. *Un entierro en Ornans*[24], lienzo de 1849-1850, que primero se titula *Cuadro de figuras humanas, historia de un entierro en Ornans*, expresa la voluntad del pintor: aprovechar un acontecimiento social de gravedad para fijar en el lienzo ni más ni menos que un cuadro de costumbres y con sus dimensiones impresionantes dar mucho realce a su arte nuevo de hacer pintura.

Si empleo adrede esta referencia a Lope de Vega, es que también Courbet marca una ruptura profunda con tal composición, dedicándole tanta relevancia a un acontecimiento de pueblo, elevándo a la dimensión artística lo que hasta ahora se reservaba a acontecimientos mitológiocs, bíblicos, de auge histórico. Además produce un cataclismo dentro de la misma representación del luto. Rompe con la tradición de un luto de expresión uniforme, homogénea, que inspira sufrimiento, recogimiento y respeto. Sí, que las mujeres, a la derecha, forman una masa negra, pero nada unitaria, nada compacta; sus manchas blancas configuradas por unas cofias y unos pañuelos, acentúan la manifestación del dolor, aunque algunas de esas mujeres parecen retraídas y abstraídas en meditaciones o conversaciones desligadas del asunto que las reúne. Entre los hombres pasa igual; unos cuantos rompen la unidad del fervor requerido. Los pertigueros, vestidos de rojo, encendido el rostro por el alcohol, se dan

24 - Para más información véanse Carta a Francis et Marie Wey (Ornans, 30 de octubre de 1849), *Id.* (Ornans, 26/11/1849), *Id.* (Ornans, 121/12/1849), a Champfleury, Ornans de febrero-marzo de 1850, a Francis et Marie Wey, Ornans del 10 de marzo de 1850; *Correspondance, op. cit.*, pp. 80-88; Schlesser, Thomas, *op. cit.*, pp. 116-120; *Gustave Courbet*, *op. cit.*, pp. 174-180.

mutuamente la espalda desatendiéndose de su cargo; los que llevan el féretro resaltan por su indiferencia, su displicencia al igual que uno de los monaguillos y el crucero. Por fin el perro en primer plano aparta la mirada. Tal es el cuadro de costumbres de Courbet o sea, a la postre, una mezcla de géneros (trágico, cómico, grotesco) que afecta consubstancialmente a esta sociedad rural hasta en los actos más solemnes, hasta en los momentos supremos de su existencia.

Esta escena «histórica», a los ojos de Courbet, descubre el comportamiento de una gente reunida en una de las circunstancias culminantes del ciclo de la vida humana, con lo que lo cíclico que implica de por sí no es nada contradictorio con lo «histórico»; todo lo contrario, viene reforzando el carácter costumbrista de la pintura.

Tras este recorrido breve y rápido de unas cuantas facetas del universo pictórico del pintor de Ornans, susceptibles de abrir perspectivas nuevas y fecundas sobre este tema tan complejo del costumbrismio, viene el momento de echar un posible puente entre una obra afamada de Courbet y un aspecto nada anodino del joven José Martínez Ruiz.

En 1855 expone Courbet *El taller del pintor, alegoría real determinando una fase de siete años de mi vida artística*[25] en el ya mencionado Pabellón del Realismo. Sus dimensiones, 5,98 metros de ancho por 3,59 metros de alto, a las que ha habituado a su público, se han de considerar en función del doble mensaje que pretende difundir, proclamar. Dividido en tres partes, la composición es una como síntesis orgánica de un itinerario intelectual que se visualiza en el mismo cuadro. A la izquierda Courbet ha agolpado a todo lo que significa en su opinión las lacras tanto políticas, sociales, morales, como estéticas de la época en que vive: cada personaje, cada objeto, cobran un significado tipológico a la par que simbológico. A la derecha están los que apoyan, patrocinan, propagan este arte nuevo de hacer pintura como Baudelaire, Champfleury, Proudhon, el matrimonio Sabatier, etc. En el centro está el pintor pintando rodeado de una mujer cuya desnudez triunfa, de tan poco velada como está, y de un niño. Ambos

25 - Para más información véanse Carta a Alfred Bruyas, Ornans, noviembre-diciembre de 1854; a Champfleury Ornans, noviembre-diciembre de 1854; a Louis Français, Ornans, febrero (¿?) de 1855; a Champfleury, Ornans, 8 de marzo de 1850; *Correspondance, op. cit.*, pp. 119, 120, 121, 122, 123, 124 y 125. Schlesser, Thomas, *op. cit.*, pp. 170-179; *Gustave Coiurbet, op. cit.*, pp. 220-225; Henry Rubin, James, *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, Paris, Editions du Regard, 1999.

personajes expresan cada uno en su sitio y de modo complementario lo que no deja de encomiar Courbet: pintar la naturaleza[26]. Así que dichos personajes modélicos, simbológicos, son de cierto modo las anticipaciones especulares del objeto del cuadro que está pintando Courbet: un paisaje del valle de Ornans, es decir la reproducción de una topografía familiar[27]. La «territorialización», la «autoctonización»[28], son por lo tanto conceptos que habría que integrar dentro de lo que Courbet valoriza encomiásticamente por lo que al «realismo» respecta. Vendrían a ser lo genésico de tal filosofía estética. ¿No se podrían también engarzar con el costumbrismo? ¿No podrían también coincidir costumbrismo y «realismo» en este fundamento?

A finales de abril de 1897 Martínez Ruiz publica *Charivari* (Crítica discordante)[29], un a modo de micro-diario a lo Goncourt[30], que nada más estar a la venta le vale a su autor varapalo, zurrapelo, hasta tal punto que huye de noche de la capital para acogerse a su tierra natal de Monóvar. También esta obra sufre la incautación de parte del gobernador civil de Madrid, el conde de Peña Ramiro, por considerar este folleto «como uno de tantos libros pornográficos y atentatorios a los respetos que a la moral pública y privada son debidos»[31].

Empezado el 25 de diciembre de 1896, día de la llegada a La Corte del joven monovero, se acaba el 2 de abril de 1896. Martínez Ruiz cuenta de modo anecdótico sus primeros pasos en el mundo intelectual-periodístico de la capital, sus éxitos, sus defraudaciones, sus discrepancias, sus simpatías, sus antipatías. Es también este folleto un espacio que se le

26 - No es inútil subrayar que en muchísimos de sus cuadros de costumbres está presente el marco de la naturaleza circundante, es decir el del valle de El Loue.

27 - Como ejemplos significativos se pueden contemplar las reproducciones de cuadros en los libros siguientes: Schlesser, Thomas «Vallée de La Loue par temps d'orage», *op. cit.*, pp. 100 y 101; *Custave Courbet, op. cit.*, «La valle d'Ornans», p. 237.

28 - Barbe, Noël, «Les chaussures du peintre Courbet et le politique», In *Courbet-Proudhon. L'art et le peuple*. Besançon, Les éditions du Sekoya, 2010, p. 101.

29 - Martínez Ruiz, José, *Charivari* (Crítica Discordante), Madrid, Imprenta Plaza del Dos de mayo, 4. 1897.

30 - Manso, Christian, «Charivari en casa de Martínez Ruiz», *Anales Azorinianos*, 7, Alicante, CAM, 1999, pp. 335-346; «Literatura y modernidad: El caso de José Martínez Ruiz», In *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*, Berlin, edition Tranvía, Verlag Walter Frey, 2003, pp. 387-396.

31 - Diana. «Charivari». *El Liberal*. Diario político y de intereses materiales. Órgano del partido liberal de esta provincia. Propietario: D. Enrique Arroyo y Rodríguez. Redacción y Administración: Castaños, 34, Alicante, 30 de abril de 1897.

brinda al novel literato para analizar brevemente alguna que otra obra y sobre todo para formular juicios tanto literarios como sociopolíticos, catégóricos, rotundos y a veces mordaces, virulentos. Con lo que poco a poco asoman dos campos opuestos entre estas páginas: el uno formado por los consagrados, objetos la mayoría de ellos de cáusticos vapuleos, el otro por los jóvenes, bohemios, anarquistas intelectuales, modernistas, cuya primera fila ocupa Martínez Ruiz. Y entre estas páginas de diario surge inopinadamente un cuadro[32].

Martínez Ruiz ha abandonado momentáneamente la pluma para cambiarla por un pincel. Este cuadro es la conjunción de cuatro visiones panorámicas conseguidas por el artista desde una «casita blanca» ubicada en un relieve montañoso, accidentado, escarpado («Detrás...Delante...A un lado...A otro»). A estas visiones panorámicas se añaden visiones en picado, que dan cuenta de cuanto abarca la vista hasta el fondo de los valles. Con lo que Martínez Ruiz describe minuciosamente cada elemento de este amplio paisaje en un momento oportuno del día, al atardecer: el orográfico, el mineral, el hídrico, el vegetal, el mineral, el humano. Dicho paisaje, sin que aparezca mención alguna de topónimos que permitan situarlo, identificarlo, forma parte integrante del universo íntimo de Martínez Ruiz: es el de las tierras altas del interior de la provincia de Alicante que engloban la pequeña ciudad de Monóvar. Este paisaje tan íntimo tendrá dos ampliaciones altamente significativas donde aparecerán a las claras los topónimos: en *Antonio Azorín* (Parte I, caps I, II, III, IV, V)[33] y en *Superrealismo* (caps. XXX, XXXIV, y sobre todo XLII, titulado «Collado de Salinas»)[34]. También, de marcada trascendencia, es esta «casita blanca» apartada, levantada en un collado.

Si utilizo el término cuadro es que Martínez Ruiz recurre a técnicas pictóricas para componer su descripción, su visión: «un inmenso telón azul, irregular, deforme, que se pierde en las nubes (...) las grandes manchas de los viñedos». Trabaja con una paleta dotada de una escala de colores extensísima, variadísima, por las múltiples matizaciones de las que echa mano el artista («telón azul», «fondo rojizo», «lomo pardusco», «verdura uniforme y brillante», «piedras blanqueadas», «carretera blanquecina»,

32 - Martínez Ruiz, José, *Charivari*, V (entre el 24 y el 25 de marzo), *ibídem*, pp. 45-47.

33 - Martínez Ruiz, José, *Antonio Azorín, Obras completas* de Azorín, 1, Madrid, Aguilar 1959, pp. 1003-1027.

34 - Azorín, *Superrealismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1929, pp. 193-198, 219-221, 271-275.

«lago de azul claro, casi blanco», «laderas negruzcas», «punto brillante», «casita blanca», «telón de granito», «claridad de púrpura»), unos colores dados a conocer verbalmente a los que se agregan, desde luego, los de los elementos que de por sí se distinguen por un aspecto físico indisociable de un color identitario («tomillos», «atochas», «almendros», «olivos», «juncos», «álamos», «tejados», «follaje de los olmos», «rastrojos», «pinos»). Martínez Ruiz no deja nada vago o indeterminado, puntualiza, concreta, todo lo que atañe a lo saliente, a la plasticidad del lugar («picos de montañas, cimas puntiagudas, achatadas, redondas», «grandes ribazos de piedras blanqueadas por la lluvia, coronadas de almendros»).

Podríase afirmar, como anteriormente lo hacía Courbet, que este cuadro es el entierro del romanticismo; basta compararlo con unos cuadros de Caspar David Friedrich. A partir de ambas obras y de su disposición estructural de bastante similaridad no es descabellado, pues, imaginar un paralelo que abogaría por un «realismo» de fuerte raigambre costumbrista sellado por un substrato geográfico preciso, exacto, pero que no se basta a sí mismo. Igual que en Courbet, tiene que mantener una relación estrechísima con la emancipación del hombre, con la democracia. Courbet frecuentaba el trato de unos cuantos fourieristas y tuvo relaciones amistosas con Proudhon; Martínez Ruiz ha elegido al filósofo Sébastien Faure que, en su opinión, «ha llegado a la profundidad de Proudhon y a la elocuencia de Renan».

En esta «casita blanca» ha leido su obra *La douleur universelle* que le inspira al contacto íntimo de esta naturaleza la idea de una unidad humana renovada por completo: «En medio de aquella naturaleza he meditado en la fórmula del eminente pensador: *Instaurar un medio social que asegure a cada individuo toda la suma de dicha adecuada (...) al desarrollo progresivo de la Humanidad*. No puede darse más justicia y más exactitud. Esa es, ésa será la sociedad justa, feliz, humana».

En el breve prólogo que precede a este diario, Martínez Ruiz informa a su lector sobre su contenido y sobre el objeto al que aspiraba. Desgraciadamente todas las ilusiones que abrigaba se le vinieron abajo hasta tal punto que se ve en la obligación de marcharse rápidamente de Madrid: «pero el tiempo apremia, no tengo humor, me marcho a mis montañas, a ver árboles verdes, cielo azul, agua cristalina». Con todo cuanto se acaba de especificar acerca de Courbet y de Martínez Ruiz, y esta declaración liminar que no puede pasar desapercibida, ¿no se podría enfocar la obra

por venir de Martínez Ruiz –que le proporciona la fama de novelista– como la proyección y la realización de esta bifurcación anunciada tan rotundamente? Proyección y realización que se podrían contemplar como manifestación de un «realismo» costumbrista.

Es tiempo de concluir. Lo que me pareció importante destacar es que en este siglo XIX con el advenimiento del «realismo» –tal como lo define uno de sus más representativos artífices– es posible enfocar el papel de este movimiento artístico en la promoción de lo que se llama el castumbrismo. Costumbrsimo que no habría de reducirse, ni mucho menos, al único artículo de costumbres, ya que, en mi opinión, el costumbrismo es ante todo cuadro de costumbres, es decir que tiene forzosamente una dimensión pictórica. Ni que decir tiene que no intenté contemplar cualquier influencia ejercida por Courbet[35] sobre el novel literato Martínez Ruiz. Pero sí que me pareció oportuno señalar que entre ellos podían existir afinidades electivas por ser el «realismo» una corriente estético-filosófica internacional que no dejó de atraer a los jóvenes ácratas, iconoclastas, como Martínez Ruiz, preocupadísimos por la renovación de la Literatura en los albores del siglo XX. Y a este respecto no puede venir más a cuento todo el contenido de la primera parte de *La Voluntad* (1902) de Martínez Ruiz. Los resultados que he conseguido abren nuevas perspectivas por lo que a la lectura de la obra de Martínez Ruiz, y desde luego de Azorín, respecta: leerla dentro de un enfoque resueltamente «realista» costumbrista. Si comencé por prestar la mayor atención al texto de José Ortega y Gasset es que, a mi parecer, podía constituir una introducción valiosa por lo que era de la misma definición del costumbrismo y también por el planteamiento óntico inducido que presentaba. La postura del filósofo admitía, por supuesto, divergencias, pero era imprescindible, en mi opinión, para intentar un acercamiento significativo a la problemática tan compleja del costumbrismo, a partir del cual eran permitidos otros asedios aclaratorios lo suficientemente sólidos y coherentes como para despejar unos cuantos recovecos de tan riquísima cuestión.

No se podría concluir, con todo, este trabajo sin un imprescindible *addenda* susceptible, a mi parecer, de afianzar más mi hipótesis de lectura, darle todavía más médula al argumento de las «afinidades electivas» y

35 - Señalo la exposición «Realismo(s). La huella de Courbet», 8 de abril-10 de julio de 2011, en el Palau Nacional, Parc de Monyjuïc, en Barcelona. A este respecto se puede leer el artículo de Ángela Molina, «Seres estéticos y reales», *El País Babelia*, 18 de junio de 2011. p. 17.

abrir por ende perspectivas heurísticas esperanzadoras. En *Españoles en París* (1939) llama la atención un texto titulado «La experiencia del Louvre» publicado previamente bajo forma de artículo el 24 de enero de 1937 en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, es decir poco después del auto-exilio de Azorín en París. El *incipit* de este texto encierra unos datos de mucha relevancia al respecto: «Las primeras obras del Museo del Louvre me eran familiares desde hace muchos años. No había visitado yo nunca este museo. Las obras las conocía bien. Se hallaban bien ancladas en mi subconsciente. Por libros, por fotografías, por postales, por repoducciones varias, conocía yo estas obras»[36].

Al poco rato de penetrar en el museo, curiosamente, misteriosamente, se encuentra Azorín en un espacio cuyas obras expuestas tienen para él un cimero valor tanto estético como afectivo: «No sé cómo ni por dónde desemboqué de pronto en un vasto y cuadrado salón. Me hallaba en la sala que dominan Delacroix, Courbet e Ingres. (...) En la sala, sentado, me detuve largo rato. Frente a mí tenía el *Entierro de Ornans*, de Gustavo Courbet. Sentí que todo mi ser, impetuosamente, iba hacia este cuadro. (...) No me cansaba yo de contemplar tan sugestiva obra. En mi interior la elegía como una de las tres en que había de epilogar todo el museo. Sí, el *Entierro de Ornans* sería una de las tres obras que yo llevaría a mi casa»[37]. La pregunta inmediata –y pertinente– que surge es ésta: ¿desde cuándo exactamente Azorín conoce a Courbet ?

Por supuesto, la circunstancia no es ajena al comentario tan sentido de Azorín acerca de dicho cuadro, pero su alcance la rebasa con mucho y no deja de plantear, por consiguiente, un problema crucial relativo a la relación –¿antigua, estrecha ?– que mantiene con Courbet. Un elemento de la respuesta aparece en *Clásicos y modernos* que Azorín publica en 1913. En un texto que integra el volumen, *Los pintores*, que aparece primero como artículo en *La Vanguardia* de Barcelona el 8 de enero de 1913 bajo el título *Andanzas y lecturas. Los pintores,* Azorín encomia a determinados pintores franceses de la segunda mitad del siglo XIX a los que sólo animaba su misión artística: «Cuando se leen los comienzos de Courbet, de Degas, de Puvis de Chavanns, comenta, se experimenta una sensación extraña al ver cómo la crítica coetánea juzgaba esas obras que

36 - Azorín, «La experiencia del Louvre», *Españoles en París*, Madrid, Col. Austral, 67, Espasa-Calpe, 1977, p. 157.
37 - *Ibídem*, p. 158.

hoy fervorosamente admiramos. Burlas, sarcasmos y frases chocarreras arrancaron a los críticos de su tiempo *El entierro en Ornans*, o *El encuentro*, o *El estudio* de Courbet»[38]. En total: dos eslabones de sumo interés, separados por casi un cuarto de siglo, que abren pistas por lo que al entorno intelectual y artístico de Azorín respecta. ¿Y también para el de José Martínez Ruiz ? Por lo que toca a esta hipótesis de lectura, sí que de cierto modo cobra más fuste, sin que por ello haya que cantar victoria. Ni mucho menos. Habrá que calar mucho más hondo.

38 - Azorín, «Los pintores», *Clásicos y modernos*, Madrid, *Obras completas*, II, Aguilar, 1959, p. 796.