

1 Cipriano Rivas Cherif, «Los españoles y la guerra. El viaje de Valle-Inclán», *España*, 68, 11 de mayo de 1916, pp. 10-11.

2 Ricardo Baroja, «Valle-Inclán en el café», *La Pluma*, IV, 32, enero de 1923, p. 57.

3 José Moya del Pino, «Valle-Inclán y los artistas», *La Pluma*, IV, 32, enero 1923, pp. 63-65.

4 Ramón del Valle-Inclán, *Voces de gesta*, Madrid, Imprenta Alemana, 1911, pero MDCDXII (colofón). Véanse, M. Abad, «El libro modernista: literatura e ilustración», en Guillermo Carnero (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1987, pp. 349-372. Jesús Rubio Jiménez, «Ediciones teatrales modernistas ilustradas y puesta en escena», *Revista de Literatura*, 105, 1991, pp. 103-150. Y «*Voces de gesta*. Sugerencias de un retablo primitivo», en *Valle-Inclán y su obra*, Sant Cugat del Vallés, Cop d'idees-Taller d'Investigacions valleinclanians, 1991, pp. 467-487. María Pilar Veiga Grandal, «Las ilustracio-

**RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN EJERCIO UN MAGISTERIO** importante no solo en la literatura de su tiempo sino también en las artes plásticas. Se ha dicho más de una vez, pero todavía no ha sido estudiado con el suficiente detalle. Entre los pintores que se beneficiaron de sus enseñanzas, expuestas un día tras otro en las tertulias y ocasionalmente en los artículos de crítica artística que escribió, se encuentra José Moya del Pino (Priego -Córdoba-, 1891-San Francisco (USA), 1969), tal como él mismo reconoció más de una vez.

Una estrecha amistad unió a los dos personajes hasta que Moya del Pino emigró a los Estados Unidos a mediados de los años veinte. La admiración presidió su amistad y don Ramón, tan poco dado como era a los elogios, no dejó de referirse al pintor en una entrevista con *El Caballero Audaz* como alguien «tan trabajador, tan ilustrado, tan bueno» (*La Esfera*, 6 de marzo de 1915). Para entonces hacía algunos años que se trataban y compartían tertulia, escuchando atentos los jóvenes artistas plásticos las reflexiones de don Ramón. Cipriano Rivas Cherif evocó aquellas reuniones en *España* el 11 de mayo de 1916 con estas palabras:

Decíame en cierta ocasión don Ramón del Valle-Inclán que estaba poseído de haber hecho más fructífera labor educadora desde su rincón del café de Levante, donde acostumbraba a reunirse a charlar con una peña de amigos, que todos los catedráticos españoles de Literatura y Teoría de las Bellas Artes. Nada más justo [...] cuantos frecuentan centros y corrillos artísticos saben, por ejemplo, hasta qué punto han influido sus ingeniosos sugerimientos en el criterio de pintores como Anselmo Miguel Nieto y Julio Romero de Torres, quienes le deben mucha

parte del merecido renombre de que gozan, por sus agudos consejos, primero y, sobre todo, por la sutil interpretación literaria con que ha significado la renovación pictórica que representan en España estos dos jóvenes artistas.<sup>1</sup>

Ricardo Baroja contaba con palabras similares en 1923 esta labor realizada de manera espontánea en aquella tertulia:

Muchas veces Valle-Inclán ha dicho:

-El Café de Levante ha tenido más influencia en el Arte y la Literatura contemporánea que un par de Universidades y de Academias.

Si se estamparan aquí los nombres de los que se sentaron en nuestro rincón quizá los lectores de *La Pluma* dieran la razón a Valle-Inclán.<sup>2</sup>

Y José Moya del Pino abundó en esta dirección en el escrito que le dedicó a don Ramón en el mismo homenaje de *La Pluma* donde escribía entre otras cosas:

Todas las ediciones actuales que presentan interés artístico están derivadas de las de sus primeros libros: sobre todo *Voces de gesta*, donde don Ramón puso lo mejor de su gran conocimiento de este arte.<sup>3</sup>

Exageraba impulsado por la amistad que los unía, pero lo indiscutible es su profunda influencia en la edición artística modernista española fundamentada en su conocimiento de las artes de libro, que aplicó con decisión en el diseño de sus propias ediciones. Y esta relación entre don Ramón y el pintor cordobés no se quedó solo en eso, sino que Moya colaboró intensamente con don Ramón, ilustrando parte de sus textos fundamentales. Participó ya en la ilustración de la excepcional edición de *Voces de gesta* en 1911<sup>4</sup>, fue contratado por Valle-Inclán para diseñar su *Opera Omnia*<sup>5</sup>, ilustró algunas ediciones sueltas<sup>6</sup> y lo retrató en varias ocasiones. A este último aspecto es al que voy a referirme en este ensayo. El beneficio fue por lo tanto mutuo,

nes de *Voces de gesta*», *Anuario Valle-Inclán, II, Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27-3, 2002, pp. 183-212.

Le acompañaron a Moya del Pino en la aventura de *Voces de gesta* Ricardo Baroja, Ángel Vivanco, Rafael Penagos, Anselmo Miguel Nieto, Aurelio Arteta y Julio Romero de Torres. Se puede considerar esta edición un verdadero manifiesto de los artistas que compartían tertulia en el Nuevo Café de Levante. Sobre esta tertulia, Margarita Santos Zas, «Valle-Inclán, contertulio: el Nuevo Café de Levante», *Ínsula*, 738, junio de 2008, pp. 13-15.

5 Hizo ornamentaciones e ilustraciones para los siguientes volúmenes —suelen llevar la inscripción «José Moia ornavit»—, según su orden de aparición y el recuento de Javier Serrano Alonso: en 1913, *Flor de Santidad (Opera Omnia II)*, *El embrujado (Opera Omnia IV)*, *Sonata de primavera (Opera Omnia V)*, *Sonata de estío (Opera Omnia VI)*, *La marquesa Rosalinda (Opera Omnia III)*, *Aromas de leyenda (Opera Omnia IX)*, *Sonata de otoño (Opera Omnia VII)*, *Sonata de invierno (Opera Omnia VIII)*, en 1914: *La cabeza del dragón (Opera Omnia X)*, *Romance de lobos (Opera Omnia XV)*, *Sonata de primavera (Opera Omnia V)*, *Jardín umbrío (Opera Omnia XII)*, *Sonata de estío (Opera Omnia VI)*, *El yermo de las almas (Opera Omnia XXX)*; en 1916: *La lámpara maravillosa (Opera Omnia I)*; en 1917: *Sonata de primavera (Opera Omnia V)*, *Sonata de estío (Opera Omnia VI)*, *Sonata de otoño (Opera Omnia VII)*, *Sonata de invierno (Opera Omnia VIII)*, en 1920: *Flor de santidad* con Ángel Vivanco (*Opera Omnia II*); 1922: *La lámpara maravillosa (Opera Omnia I)* y *El yermo de las almas (Opera Omnia XXX)*.

6 *Mi hermana Antonia* en *El Cuento Galante. O Cuento de abril. Escenas rimadas en una manera extravagante por don Ramón del Valle-Inclán*, *Por esos mundos*, 224, septiembre de 1913, pp. 283-292.

pues si el pintor desde su temprano aprendizaje con un pintor religioso en Granada, sus estudios de Bellas Artes y tras pasar por Inglaterra para estudiar el arte de la ilustración llegó a consagrarse como uno de los grandes dibujantes del modernismo español encontrando en los textos de don Ramón obras maestras a las que aplicar su arte, el literato se enriqueció con sus singulares trabajos, ya que era un artista perfectamente idóneo para captar sus dimensiones simbolistas y capaz de situarlo en el horizonte internacional que le correspondía.

José Moya del Pino fue un artista muy bien dotado, de personal y potente estilo, que desarrolló estudiando en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Ya en 1908 obtuvo un primer premio en Dibujo y Paisaje y en 1912 fue becado para continuar su formación en el Kensington College of Art, de Londres. Viajó, además, por Francia, Italia y Alemania donde se familiarizó con los movimientos renovadores de las artes decorativas, que contribuyó a difundir en España en revistas como *La Esfera*, *Por esos mundos* o *Voluntad*. Ilustró también numerosos libros modernistas de poetas como Francisco Villaespesa (*La tela de Penélope*, 1913), Adolfo Aponte (*Paisajes del alma*, 1913) o Miguel de Unamuno (cubierta de *El Cristo de Velázquez*). Desde los años diez era un conocido retratista y para él posaron a comienzos de los años veinte el rey Alfonso XIII, que se convirtió en amigo y protector del pintor, o el Duque de Alba.

Moya del Pino se benefició, sin duda alguna, de las intuiciones e ideas valleinclanianas sobre la plástica aplicada a la edición literaria, pero no se deben olvidar su potente personalidad y la sólida formación sobre la que operaban. Aunque se han dedicado algunos estudios al análisis de su colaboración falta no poco que clarificar de este fecundo diálogo de artes y artistas, que es un verdadero hito del mejor modernismo español.<sup>7</sup> Virginia Garlitz ha señalado numerosas similitudes entre las ideas estéticas expuestas por don Ramón en *La lámpara maravillosa* y las que Moya del Pino sostuvo en varias conferencias y en su ensayo «The

7 Se pueden añadir trabajos como los de Eva Lloréns, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula, 1975. Margarita Santos Zas, «Valle-Inclán de puño y letra. Notas a una exposición de Romero de Torres», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23, 1998, pp. 405-450. Jesús M. Monge, «Valle-Inclán y las Bellas Artes (1889-1915)», *Cuadrante*, 6, enero 2003, pp. 20-47. O más específicos sobre obras concretas, además de los ya citados sobre *Voces de gesta*, los trabajos de Virginia Garlitz, sobre *La lámpara maravillosa*, según se ve después. O Jesús Rubio Jiménez, «La lógica de la superstición en *El embrujado* de Valle-Inclán», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 28-3, 2003, pp. 123-154.

Universality of Velázquez», publicado en la revista *Philadelphia Forum* en abril de 1925, cuando viajó a Estados Unidos, acompañando una exposición patrocinada por el rey para fomentar la amistad hispano-norteamericana, que consistía en 41 copias de Velázquez realizadas por Moya del Pino durante cuatro años más algunos retratos originales suyos, incluido el del rey.<sup>8</sup>

Moya conocía en profundidad la estética valleincliniana tras haber compartido tertulia, haber diseñado *La lámpara maravillosa* — sus imágenes contienen todo un programa interpretativo del tratado— y haber asistido en 1916 al curso de estética que dictó don Ramón en la Academia cuando fue nombrado catedrático de estética. Como Valle-Inclán, sostenía que los estilos y las teorías del arte cambian, pero los artistas modernos deben buscar en los maestros antiguos un modo de dar a su arte la solidez y la durabilidad del verdadero arte. Rafael, Leonardo y Velázquez serán los modelos aducidos y en particular el último fue cuidadosamente analizado por él al igual que lo había sido en *La lámpara maravillosa*. En Velázquez encontraba el pintor modélico en el que se unían lo antiguo y lo nuevo. Su arte, como el de Valle, buscaba una unión de contrarios y sus pinturas eran el resultado de procesos de síntesis, que rescataban lo representado de su mera circunstancia temporal para situarlo en un plano superior, el de la evocación y la resonancia, que activan los mecanismos del recuerdo. Y como a Velázquez, en opinión de Virginia Garlitz, a Moya le preocupaba llegar a pintar la vida interior de los retratados mucho más que sus simples proporciones físicas. Era lo que distinguía, en su opinión, a los retratos de Velázquez, una peculiar *elegancia*, nacida de la relación entre el artista y sus modelos, de los que seleccionaba sus posturas más nobles y representativas. Y con estos presupuestos abordó, si no estoy equivocado, sus retratos de Valle-Inclán.



*Valle-Inclán*

por JOSÉ MOYA DEL PINO,  
1913

<sup>8</sup> Pude leer este ensayo hace tiempo por cortesía de Virginia Garlitz, que conoce mejor que nadie la vida y la obra de Moya del Pino en Estados Unidos.

Cuando Moya del Pino retrató a don Ramón este era ya una de las siluetas más célebres de la Corte. Literatos y pintores se venían afanando en su interpretación desde hacía años, atraídos por su singular figura y por la gran capacidad de fascinación que ejercía entre cuantos se encontraban con él. El gran acervo de imágenes a que dio lugar esta admiración es hoy un atractivo tema de estudio al que se le va prestando cada vez mayor atención.<sup>9</sup> Al menos en tres ocasiones Moya del Pino retrató a su admirado maestro, variando en una cuarta una de las imágenes anteriores.

Si seguimos el devenir cronológico, el primer retrato lo encontramos en *El Gran Bufón*, que era una de las revistas renovadoras tanto literaria como plásticamente editadas en los años diez.<sup>10</sup> Este retrato de Moya fue concebido para acompañar una semblanza literaria de don Ramón. La imagen del escritor ya está configurada en sus rasgos fundamentales: las gafas, la ondulante y larga barba, la mano derecha sarmentosa y la manga vacía correspondiente a su brazo izquierdo. Todo ello dota de un aspecto austero a la figura subrayado por la vestimenta negra. Joaquín López Barbadillo en su retrato literario lo identifica con el tipo del hidalgo español proveniente de un vetusto y mitificado linaje:

Este hidalgo español, admirable en su vida y en sus libros y prócer en su nombre, era ya un hijo predilecto de la Fama a la hora en que nació. Desde que en el milagro orgánico y sagrado del vientre maternal comenzara a formarse, ya su ser merecía un cántico de sones rumorosos y vibrantes como de besos de mujeres y chocar de espadas. Ramón María de Asís del Valle-Inclán y Montenegro era la encarnación de dos linajes que no tienen par en las historias polvorientas de la sangre azul ni en el hermoso nobiliario de las almas.

En su blasón se puede leer la mitad de la crónica áurea de la grandeza hispana. Desde que los monarcas conquistadores de Granada dieron la ejecutoria de un escudo al señor de Bradomín, don Pedro Aguiar de Tor —llamado *el Chivo* y también *el Viejo*—, cada hombre nuevo en esa raza llevó un nuevo cuartel al escudo. Y yo sé que, además,

9 Entre los últimos trabajos que se le han dedicado, véanse mi libro *Valle-Inclán caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia*, Madrid, Fundamentos-Monografías RESAD, 2006, en particular el capítulo, «Juego de espejos: retratos y caricaturas de Valle-Inclán», pp. 167-308. Y el catálogo de Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, *Valle-Inclán dibujado / debuxado. Caricaturas y retratos del escritor / Caricaturas e retratos do escritor (1888-1936)*, Lugo, Concello de Lugo-Cátedra Valle-Inclán, 2008.

10 Moya del Pino, *El Gran Bufón*, II, 4, 12 de enero de 1913. Ilustra el artículo de Joaquín López Barbadillo, «España famosa. Don Ramón María.»

Valle-Inclán no colaboró nunca en esta revista madrileña, publicada entre 1912-1913, pero tuvo en ella cierta presencia dado que era una de las siluetas más conocidas de la corte. Sandra Domínguez Barreiro, «La presencia de Valle-Inclán en *El Gran Bufón*, una revista literaria de principios de siglo», *Cuadrante*, 14, 2007, pp. 49-59.

cada hembra tuvo unas armas principescas en la rosa de gules de sus finos labios.

Valle cuenta ascendientes magníficos y crueles, humanistas, aventureros, abades, virreyes, santos y demoníacos. Y la fe, la fiereza y la sensualidad dieron su alteza a este linaje.

Toda la semblanza es una mezcla de literatura con hechos reales, aprovechando a continuación la leyenda que Valle tejió sobre sus andanzas americanas, rememorando además sus difíciles comienzos literarios y la falta de reconocimiento todavía de sus escritos. Una de sus creaciones más potentes hasta ese momento, el marqués de Bradomín, contamina su propio retrato. El periodista, con todo, hace votos de que no será así en el futuro concluyendo su retrato con un logrado párrafo:

Y en los siglos futuros, a don Ramón María de Asís del Valle-Inclán y Montenegro, emperador del Habla y señor del Ensueño; poeta a las veces como un ángel y a las veces demonio «con barbas de chivo», los hombres de la Puebla del Deán le llamarán el Chivo y sus nietos el Manco. Pero las letras españolas le llamarán el Grande.

Este es el texto sobre el que ideó su interpretación simbólica el dibujante, recalcando los rasgos hidalgos de don Ramón, su seriedad y altivez, su singular *elegancia*. El paisaje sobre el que se sitúa la figura tiene también su importancia: se trata de un paisaje campesino lleno de resonancias clásicas, ajustándose al mundo evocado por las *Sonatas*, con su ambientación latina y toscana en algún caso: las ondulantes colinas están punteadas de cipreses y salpicadas de evocadoras ruinas antiguas: un templo, la estatua o la figura de un fauno, etc.

Y en la parte superior izquierda se incluye un blasón que recuerda el que Valle utilizó en su *Opera Omnia*, ennoblecendo sus escritos con la referencia a su pertenencia a una familia con ancestros nobles. Era un primer intento de interpretación del personaje bastante acorde con una de las tendencias más repetidas en aquellos años por los pintores a la hora de retratar al escritor gallego.

11 Moya del Pino, «Don Ramón María del Valle-Inclán», en Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, SGEL, Imprenta Helénica, 1916.

12 Virginia Garlitz, «Moya del Pino. Ilustrador y colaborador de Valle-Inclán», en Félix Menchacatorre (ed.), *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1989, pp. 179-185. Y «Moya del Pino's Illustrations for *La lámpara maravillosa*», en Nora Marjal-McNair (ed.), *Selected Proceedings of the "Singularidad y Trascendencia" Conference. A Semicentennial Tribute to Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán and Federico García Lorca*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1990, pp. 183-206. Y ahora en *El centro del círculo: La Lámpara maravillosa, de Valle-Inclán*, Universidad de Santiago de Compostela, Cátedra Valle-Inclán, 2007.

13 Un listado amplio de asistentes a aquellas tertulias en Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Editora Nacional, 1943, p. 107.

14 Ramón Gómez de la Serna en su biografía de *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, 1944, p. 89, lo llamó también «el rabino del arte», haciendo suya esta representación, quizás recordando el retrato de Moya del Pino.

15 Jesús Rubio Jiménez, «Valle-Inclán y el arte de la vida. Una lectura de *La lámpara maravillosa*», en José Luis Rodríguez (ed.), *Una aproximación al pensamiento de la Generación del 98*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, pp. 115-133. Y en *Valle-Inclán caricaturista moderno*, ob. cit., en especial, pp. 190-200, donde pueden verse otros retratos que insisten en el aspecto entre ascético y cabalista del escritor.

De los retratos de Valle-Inclán que realizó Moya del Pino el más difundido ha sido el segundo que estudiamos, cuya difusión corresponde nada menos que a la página de presentación de *La lámpara maravillosa*, el volumen inicial de la *Opera Omnia* en el que el escritor expuso su ambicioso programa estético.<sup>11</sup> Virginia Garlitz es quien más se ha ocupado del trabajo como ilustrador de Moya del Pino en este libro y también de ahondar en las claves esotéricas de tan singular tratado de estética.<sup>12</sup> Con buen criterio llama la atención sobre la importancia de las discusiones habidas en la tertulia del Nuevo Café de Levante donde, además de los artistas plásticos mencionados, concurrían escritores interesados en formas filosóficas marginales como la teosofía o el espiritismo: Rafael Urbano, Rubén Darío, Ciro Bayo o Ernesto Bark, entre otros.<sup>13</sup> Allí se discutía de todo y allí se forjó Moya del Pino esta sugestiva imagen de don Ramón con apariencia de rabino iniciado en los conocimientos cabalísticos y teosóficos.<sup>14</sup> En *La lámpara maravillosa* don Ramón hizo un enorme esfuerzo sincrético de ideas y lo presentó sometido a una minuciosa y disciplinada organización numérica. *La lámpara maravillosa* es una exposición de la vida como obra de arte ella misma, exigente como una verdadera profesión religiosa.<sup>15</sup>



En su xilografía, Moya del Pino representa a don Ramón sentado como un rabino que estudia concentrado la cábala cubierto con su turbante y su mantón. De no estar habituados a la imagen del escritor y sobre todo si no la halláramos como frontispicio de su tratado de estética, difícilmente lo identificaríamos. Tan atrevida ha sido la elección y tan acentuada ha sido la representación simbólica del retratado. Porque el resto de la decoración que lo arroja como fondo del cuadro no es menos sorprendente: una espada (en forma de luna creciente), un rosario y reloj de arena, acaso signos de la preocupación religiosa como búsqueda de lo permanente en contraste con la *acidia* producida por el paso del Tiempo. Sobre una mesa, con recado de escribir y diferentes libros, se avista una lámpara con sus tres mechas apagadas. La verdadera luz que busca parece venirle más bien del libro que tiene entre las manos y que lee ensimismado: *La lámpara maravillosa*. Y completa la decoración de la estancia un escudo de armas colocado en la parte superior derecha con las armas de los Valle castellanos. Ayuda a su manera a concretar el retrato y la pertenencia del retratado a una estirpe.

Se trata sin duda de un retrato simbolista. Mi lectura puede ser precisa o parcialmente errada, pero en todo caso es una de las imágenes de Valle-Inclán que más y mejor expresan la complejidad del personaje y del mundo de búsquedas estéticas en que se hallaba empeñado. Transmite bien el ensimismamiento del escritor aplicado a descifrar el sentido de la vida y del mundo, que procuró explicar en su tratado con procedimientos en sí mismos evocadores de formas de reflexión estética sancionadas por varios siglos de tradición.

El 12 de octubre de 1919, la revista *Voluntad* publicó la primera versión del poema «Karma», de Valle-Inclán.<sup>16</sup> Es una edición bellamente ilustrada por Moya del Pino quien mantuvo las líneas decorativas de *Opera Omnia* y creó dos imágenes para la ocasión. La primera de ellas un dolmen y la segunda, una variación del retrato de *La lámpara maravillosa* que acabo de comentar. Es un poema concebido en la



**16** Esta revista quincenal madrileña se publicó entre los años 1919-1920, muy cuidada artísticamente, es una de las manifestaciones más depuradas del *modernismo castizo*, que acabó traducéndose en una exaltación del llamado *estilo español*. José Moya del Pino fue uno de sus ilustradores más constantes. Valle-Inclán figura en la lista de colaboradores literarios. En los pocos números que he tenido ocasión de revisar solamente aparece este poema.



más estricta estética de su tratado y destinado a ser una de las *claves* fundamentales de sus *Claves líricas*:

Quiero una casa edificar  
Como el sentido de mi vida,  
Quiero en piedra mi alma dejar  
Erigida.

Quiero labrar mi eremitorio  
En medio de un huerto latino,  
Latín horaciano y grimorio  
Bizantino.

Quiero mi honesta varonía  
Transmitir al hijo y al nieto,  
Renovar en la vara mía  
El respeto.

Mi casa, como una pirámide,  
Ha de ser templo funerario,  
El rumor que mueve mi clámide  
Es de Terciario.

Quiero hacer mi casa aldeana  
Con una solana al oriente,  
Y meditar en la solana  
Devotamente.

Quiero hacer una casa estoica  
Murada en piedra de Barbanza,  
La Casa de Séneca, heroica  
De templanza.

Y sea labrada de piedra,  
La Casa-Karma de mi clan,  
Y un día decore la yedra  
Sobre el Dolmen de

VALLE-INCLÁN<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Valle-Inclán, «Karma», *Voluntad*, 1919, I, 1, 1 de enero de 1919, s. p. Actualizo la acentuación.

El poema se integró en sus *Claves líricas* ocupando, como he señalado, un lugar privilegiado: es la clave XXXIII que constituye el cierre del libro. El propio número-

ro no debe ser accidental. Poema de síntesis de contrarios y de expresión de los sentimientos más hondos. Poema que cierra un ciclo y que mira inequívocamente hacia *La lámpara maravillosa* y su propuesta de construir la propia vida como una obra de arte, sintetizando en ella actitudes vitales diferentes y filosofías diversas. Miraba el escritor hacia esas míticas piedras que representan los ancestros más remotos de la propia procedencia cultural —los dólmenes— a la par que pensaba edificar su propia casa con un valor simbólico similar, lograda una casi imposible síntesis de contrarios contraponiendo a lo ancestral lo inequívocamente moderno.

Moya del Pino se apropió del sentido último del texto, destacando al comienzo el simbólico dolmen. Y no encontró mejor manera de cerrar a su vez su trabajo que incluyendo una variación sobre el ya célebre retrato que hiciera como frontispicio del tratado estético del escritor. Suprimió los signos del fondo, sustituyéndolos por un paisaje abierto frente al cual Valle-Inclán lee su tratado, centro de su mundo, identificado con Galicia, el lugar donde se había asentado el escritor y donde trataba de sacar adelante su casa, fundada tanto en lo ancestral como en lo moderno.

El retrato de Moya del Pino que incluyó la revista *La Pluma* en el número de homenaje al escritor gallego es el retrato que prefiero de Valle-Inclán de cuantos conozco por su sobriedad y por la seguridad con que ha sido realizado.<sup>18</sup> En esta xilografía han desaparecido los elementos exteriores que pueden distraer la atención. El fondo es apenas un paisaje sugerido y resuelto mediante el contraste entre luces y sombras. Toda la atención se centra en el busto del retratado, que tiene la cabeza ligerísimamente inclinada hacia adelante y medita —o quizás lee—, ensimismado. Es su mundo interior lo único que parece importarle y nada exterior distrae ya su atención.

18 Moya del Pino, *La Pluma*, Madrid, IV, 32, enero de 1923, p. 64. Valle-Inclán tuvo un papel medular en toda la singladura de la revista *La Pluma*, promovida por escritores amigos suyos. Allí dio a conocer importantes textos suyos y el seguimiento crítico de sus avatares fue excepcional. Véase, Eliane Lavaud y Jean Marie Lavaud, «Valle-Inclán y *La Pluma*», *La Pluma* (Segunda época), 2, septiembre-octubre de 1980, pp. 34-45.



Forma serie con los mencionados antes, sobre todo con el que sirvió de frontispicio de *La lámpara maravillosa*. Pero aquí el proceso de simplificación se ha culminado. De la figura ha desaparecido el turbante y la representación del escritor se centra completamente en su busto como si el desarrollo de su personalidad lo hiciera llenar cada vez más su mundo y en consecuencia el cuadro. Solo el manto que lo cubría permanece, pero sin que nada permita darle un segundo significado como no sea relacionándolo con los anteriores.

El retrato desprende una honda melancolía que permite integrarlo en una larga serie occidental que cuenta con señeras referencias y en particular las representaciones que Alberto Durero legó a la posteridad en algunos de sus grabados más célebres, que eran, dicho sea con toda intención, muy estimados en los círculos en los que se movió Valle-Inclán. Bastará con unos apuntes para certificarlo. Uno de los programas de renovación artística que se promovió desde la tertulia del Nuevo Café de Levante tuvo que ver con la dignificación de la ilustración artística. Y uno de los maestros evocados fue Alberto Durero en quien se reconocía uno de los maestros absolutos del dibujo occidental. Más de una vez se refirió Valle-Inclán al genuino arte del pintor tudesco y la emblemática revista *La Estampa*, de la sección de grabado del Círculo de Bellas Artes y que fue publicada entre 1913 y 1914, no dejó de dedicarle un artículo referido a los grabados de la temática que aquí importa: *San Jerónimo*, emblema de la dedicación intelectual, y *La melancolía*, que tan bien representa como la pasión por el conocimiento acaba traduciéndose a la larga en una aguda conciencia de los límites para alcanzarlo. El ensimismamiento melancólico acaba siendo la postura más habitual en quien dedica su vida a desentrañar el sentido de la vida y del mundo.<sup>19</sup>

Estos célebres grabados fueron muy estimados en los círculos en los que se movía Valle-Inclán y no sería complicado demostrar el valor modélico que el de *San Jerónimo* tuvo en algunos otros retratos del escritor.<sup>20</sup> En cuanto a *La*

19 Manuel Abril, «Alberto Durero grabador», *La Estampa*, 6, 15 de mayo de 1914.

20 La indagación en el ascetismo estético de Valle-Inclán nos llevaría muy lejos. Pero hay que recordar al menos aquí que fue una de las facetas de su personalidad que los artistas plásticos intentaron representar, a veces, extremando la representación al punto de que nos acercamos a la iconografía tradicional de San Jerónimo. Carol Maier se refirió al cuadro de José Gutiérrez Solana, *El ermitaño* (1904-1907), dedicado «al gran escritor Valle-Inclán», que según el estudioso del pintor José Luis Barrio Garay no debe considerarse un retrato sino una metáfora del escritor. Habría desaparecido el retrato literal para pasar a ocupar su lugar la completa interpretación simbólica del retratado. Anselmo Miguel Nieto, Penagos, Echea, Bagaría y otros ensayaron retratos en esta dirección.

Véase, Carol Maier, «De cifras, desciframiento y una lectura literal de *La lámpara maravillosa*», en *Summa Valleincliniana*, Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos-Consortio de Santiago, 1992, pp. 237-245, en especial, pp. 230-231.

*melancolía*, en el contexto en el que hablamos, no resulta extraño que fuera utilizada como cubierta de *El árbol de la ciencia* (Madrid, Renacimiento, 1911), de Pío Baroja. Como no lo es tampoco que la editorial de Rafael Caro Raggio — el cuñado de los Baroja— utilizara desde los años diez como imagen de su sello editorial la silueta del retrato de *Erasmus de Rotterdam* (1523, Museo del Louvre), de Holbein el Joven, que no disuena en su posición y en su sentido con los de los retratos de Moya del Pino que estoy comentando. Retrato no menos célebre que el que grabó Alberto Durerro en 1526 del admirado humanista y donde también comparece en su escritorio rodeado de libros. Una situación en último término no muy diferente a la de *San Jerónimo* en su celda rodeado de infolios. Fue al parecer frecuente este tipo de retratos en el Renacimiento, presentando a los retratados en su rincón de estudio y rodeados de un bien tan precioso entonces como eran los libros todavía envueltos en el halo sacralizador del saber que se expandía desde la Biblia sobre cualquier otro escrito. Alberto Durerro, además, completó su imagen con textos en latín y griego, escribiendo en este idioma el sentido último de su retrato. Era un homenaje al admirado maestro humanista y por eso no es raro que la traducción del texto griego sea: «La mejor imagen de Erasmo, sus textos la proporcionarán». Quizás Moya del Pino quiso decir algo parecido con sus retratos de homenaje a Valle-Inclán, haciendo que resonara en ellos esta honda tradición, que valora tanto el saber como su vanidad: *Ars longa, vita brevis*.

Hay que concluir. Es probable que Moya del Pino hiciera algún otro retrato del maestro, pero en todo caso estos tres —y su variación— ya son suficientes para ensayar una interpretación acerca de cómo veía el pintor al escritor y cuáles fueron los rasgos que destacó de su personalidad al fijarla con sus útiles de trabajo proponiendo, como en él era frecuente, una interpretación simbolista, que trasciende a la mera representación mimética. Particularmente en los últimos buscó, además, cierto primitivismo y tosquedad que realzan todavía más las figuras. Las circunstancias que

rodean a cada uno de los retratos refuerzan esta idea y que no se trataba de trabajos azarosos sino realizados en momentos clave de su relación y para acompañar a textos de don Ramón medulares en la formulación de su estética. Dicho de otro modo, los retratos de Moya del Pino son el resultado de meditados análisis de qué significaba el retrato para él, son sucesivos retos por mostrar plásticamente más que unos rasgos físicos el perfil de una personalidad de gran potencia interior y cómo se expandía esta hacia el exterior. Si en el primero de ellos continúa imponiéndose la imagen de don Ramón identificada con la de un hidalgo que tanto predicamento tuvo a comienzos de los años diez, después le importó mucho más sugerir la complejidad de su mundo interior, de artista centrado en trasladar al papel vivencias más profundas y misteriosas. Al afán por desentrañar los misterios de la existencia, le sigue la desazón y la melancolía de saber que no se logrará satisfactoriamente. A la postre hay que concluir que pocas veces un artista captó y expresó con tal rotundidad la singular personalidad de Valle-Inclán, quizás ninguno.