

# El rostro del mérito: retrato, visibilidad y autoridad intelectual en Ramón Pérez de Ayala

---

Patricia Fernández Fernández  
*Universidad de Oviedo (España)*

Recibido: 15/12/2025. Aceptado: 26/01/2026

## RESUMEN

El presente artículo analiza la construcción cultural del intelectual en la España del primer tercio del siglo XX a partir del caso de Ramón Pérez de Ayala. La noción ayalina de *insigne*, central en su pensamiento ético y lingüístico, permite examinar el retrato —literario, pictórico, escultórico y fotográfico— como un instrumento de visibilidad pública del mérito y como un mecanismo simbólico que contribuye a definir el papel del intelectual en la vida colectiva. Esta reflexión se inscribe en el nuevo régimen de imágenes que, en torno a 1900, redefinió la presencia pública de escritores y pensadores. En este contexto, el busto de Pérez de Ayala modelado por Juan Cristóbal en 1926 y la entrevista realizada por Juan González Olmedilla durante su ejecución se estudian como un caso privilegiado para abordar la relación entre pensamiento, representación y autoridad intelectual.

## PALABRAS CLAVE

Ramón Pérez de Ayala; retrato del intelectual; novecentismo español; cultura visual; intelectual público.

## The Face of Merit: Portraiture, Visibility and Intellectual Authority in Ramón Pérez de Ayala

## ABSTRACT

This article examines the cultural construction of the intellectual in Spain during the first third of the twentieth century through the case of Ramón Pérez de Ayala. The Ayaline notion of *insigne*, central to his ethical and linguistic thought, makes it possible to analyse portraiture —literary, pictorial, sculptural, and photographic— as an instrument for the public visibility of merit and as a symbolic mechanism that contributes to redefining the role of the intellectual in contemporary society. This discussion is framed within the new regime of images that, around 1900, redefined the public presence of writers and thinkers. In this context, the bust of Pérez de Ayala sculpted by Juan Cristóbal in 1926, together with the interview conducted by Juan González Olmedilla during its execution, are examined as a privileged case study through which to explore the relationship between thought, representation, and intellectual authority.

## KEY WORDS

Ramón Pérez de Ayala; portraiture of the intellectual; Spanish Novecentismo; visual culture; public intellectual.

## 1. Introducción

Desde el siglo XIX, el retrato de personalidades ilustres desempeñó un papel decisivo en la cultura visual española al contribuir a la construcción pública de figuras reconocidas por su autoridad intelectual y su relevancia cultural<sup>1</sup>. Galerías institucionales, retratos oficiales y su progresiva difusión en la prensa ilustrada fijaron un repertorio de escritores, científicos, artistas y pensadores cuyos rostros funcionaban como emblema de prestigio, legitimación social y ejemplaridad. En el tránsito hacia el primer tercio del siglo XX, este género experimentó una transformación significativa al inscribirse en los debates regeneracionistas y en la redefinición del papel del intelectual en una sociedad atravesada por profundas tensiones políticas y culturales.

En ese nuevo contexto, la imagen del intelectual dejó de operar como simple atributo honorífico para convertirse en un elemento activo en la configuración del imaginario colectivo. La fotografía reproducida en libros, revistas y periódicos, junto con el retrato pictórico y escultórico y otras formas gráficas de circulación masiva, como la caricatura<sup>2</sup>, articuló un régimen de visibilidad en el que pensamiento, autoridad y representación se entrelazaron de manera inédita. Más allá de la mimesis física, el retrato actuó como un dispositivo de reconocimiento público capaz de hacer perceptibles el mérito, el carácter y la función social del saber.

Este artículo toma como caso central al escritor y periodista asturiano Ramón Pérez de Ayala (Oviedo, 1880-Madrid, 1962)<sup>3</sup>, cuya obra ensayística desarrolla una reflexión sistemática sobre la distinción, el mérito y la responsabilidad pública del intelectual, condensada en la noción de lo *insigne*. Lejos de remitir a una jerarquía social heredada, esta idea articula una aristocracia del espíritu basada en el rigor intelectual, la claridad del juicio y la capacidad de intervención cívica,

orientada a definir un papel activo del pensamiento en el espacio público novecentista.

A partir de esta premisa, el artículo propone un doble recorrido. En primer lugar, examina la dimensión conceptual y lingüística de lo *insigne* en la obra de Pérez de Ayala, atendiendo a los mecanismos mediante los cuales el mérito aspira a hacerse visible y reconocible en la esfera pública. En segundo término, analiza la traducción visual de esta concepción en la propia iconografía del escritor, con especial atención al busto modelado por Juan Cristóbal en 1926 y a la entrevista que Juan González Olmedilla realizó durante su ejecución. En la convergencia entre palabra e imagen se pone de relieve cómo la cultura visual del primer tercio del siglo XX contribuyó a fijar modelos de excelencia intelectual y a definir el lugar del pensamiento en la vida colectiva.

## 2. La aristocracia del mérito: retrato e identidad intelectual en Pérez de Ayala

En su estudio «Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas»<sup>4</sup>, incluido en el volumen colectivo<sup>5</sup> en el que Florencio Frieria Suárez y José Tomás Cañas Jiménez recopilaron una parte importante de los textos sobre arte del ovetense, Eduardo Quesada Dorador apuntaba, a propósito del retrato de José María Rodríguez-Acosta pintado por López Mezquita en 1902<sup>6</sup>, del de Gregorio Marañón por Zuloaga en 1919<sup>7</sup> y del de Valle-Inclán por Anselmo Miguel Nieto hacia 1921<sup>8</sup>, que «todos ellos forman parte de esa especie de amplia galería de ‘hombres insignes’, de eminentes ‘literatos, artistas y hombres de ciencia’, de ‘españoles de primera’, por decirlo con palabras de Ramón Pérez de Ayala, que podría constituirse a partir de los numerosos retratos de este tipo que se realizan en España a lo largo del primer tercio del novecientos»<sup>9</sup>.

La reflexión de Quesada Dorador no se limitaba a sugerir la posibilidad de esa «galería

1 Para una contextualización general sobre la evolución del retrato de personalidades ilustres en España desde el siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX, así como sobre sus funciones simbólicas, sociales y culturales, véanse, entre otros, Alonso Cabezas, 2018; Blanco Osborne/Pérez Segura, 2007; y López Vázquez, 2012: 429-466.

2 Para un análisis específico del papel de la caricatura en la cultura visual y periodística del primer tercio del siglo XX, véase Summers de Aguinaga, 2023.

3 Para una aproximación biográfica de conjunto, véase Frieria Suárez, 1997.

4 Quesada Dorador, 1991: 28-44.

5 Frieria Suárez/Cañas, 1991.

6 José María López Mezquita. *José María Rodríguez-Acosta*, 1902; óleo sobre lienzo, 52,5 x 65,5 cm. Colección particular (Frieria Suárez/Cañas, *op. cit.*, 80). La obra se conserva actualmente en la Fundación Rodríguez-Acosta, en Granada.

7 Ignacio Zuloaga. *Gregorio Marañón*, 1919; óleo sobre lienzo, 117 x 122 cm. Colección particular (*ibid.*, 65).

8 Anselmo Miguel Nieto. *Ramón del Valle-Inclán*, hacia 1921; óleo sobre lienzo, 102 x 130 cm. Colección de Margarita Miguel de Mantovani, Madrid (*ibid.*, 89).

9 Quesada Dorador, *op. cit.*, 33.

simbólica» de intelectuales contemporáneos; en realidad, la utilizaba como punto de partida para desarrollar un planteamiento de mayor alcance. A su juicio, la retratística española permitía confrontar dos modelos de distinción social — uno heredado y otro emergente— que definían el tránsito cultural entre siglos<sup>10</sup>. Esa dicotomía se formula con claridad en su conclusión, donde contrapone la antigua aristocracia fundada en el linaje o la riqueza con la nueva aristocracia cultural que la Generación del 14, y muy especialmente Pérez de Ayala, aspiraba a consagrar:

Si puede decirse que una buena parte de nuestra retratística del ochocientos es reflejo, fundamentalmente, de una aristocracia que la cultura novecentista española estimaría indudablemente falsa en el sentido estrictamente etimológico del término, pues la condición de aristócratas de los retratados no radicaba sino en la cuna o en la bolsa, al mismo tiempo puede decirse que esa misma cultura, cuyos criterios tan ejemplarmente representa Pérez de Ayala, mostraba, a través de esa galería imaginaria, una aristocracia verdadera, en la que descansaba la autoría directa de todo lo verdaderamente valioso que estaba generando la España contemporánea<sup>11</sup>.

En sus ensayos «Literatos, artistas y hombres de ciencia insignes. La obra y el nombre. Un nombre de primera magnitud» y «Españoles de primera», publicados en *La Prensa* de Buenos Aires los días 13 y 30 de diciembre de 1928, respectivamente<sup>12</sup>, Pérez de Ayala reflexiona sobre la necesidad de reconocer y distinguir a aquellos individuos cuya valía intelectual contribuye al progreso colectivo. Esta preocupación se formula con especial contundencia en el pasaje —recogido parcialmente por Quesada Dorador<sup>13</sup>— en el que sostiene que “una de las condiciones primordiales para la prosperidad y grandeza de un pueblo estriba en que sus hombres insignes sean distinguidos (que se les señale como tales y se les distinga de los no insignes, o sea, insignificantes) y honrados debidamente”<sup>14</sup>. Bajo su aparente sencillez, estas palabras enuncian una concepción cultural y estética de amplio alcance: la distinción actúa como signo visible del mérito y constituye el fundamento mismo de una sociedad culta.

Desde el punto de vista lingüístico, los términos opuestos *insigne* e *insignificante* comparten la raíz latina *signum* (‘señal’, ‘marca’)<sup>15</sup>, distinción mínima que condensa una diferencia semántica decisiva: llevar o no llevar un signo de valor. Pérez de Ayala, cuya relación con el lenguaje — como recordaba el periodista asturiano Manuel Fernández Avello (1924-2002)<sup>16</sup>— se basaba en la convicción de que la palabra posee sustancia y un ser propio del que deriva la vida del pensamiento, veía en esta etimología una confirmación de la correspondencia íntima entre vocabulario y realidad intelectual. Para él, no se debía escribir sin atender a la pureza del vocablo, pues la precisión verbal comporta también una exigencia de rigor. En este marco, la elección del término *insigne* no es un adorno retórico, sino una noción rigurosamente ajustada a su sentido originario: designar a quienes llevan en sí un signo visible de excelencia. De ahí que pudiera afirmar que el hombre insigne es aquel que “ha nacido con el divino signo de selección impreso en el alma; y este signo se hace al cabo visible para todos”<sup>17</sup>.

Esta concepción de lo insigne se inscribe en un horizonte más amplio del pensamiento novecentista sobre la función pública del intelectual. En *Misión de la Universidad* (1930), Ortega y Gasset formula una idea afín al situar la autoridad del saber no en la tradición ni en el prestigio heredado, sino en la capacidad de orientar y formar a la comunidad mediante el ejercicio del pensamiento crítico. Sin emplear el término ayalino, Ortega describe una figura intelectual cuya legitimidad se funda en la responsabilidad de intervenir en la vida cultural de su tiempo, ofreciendo criterios, claridad y dirección. Desde esta perspectiva compartida, lo insigne no designa un estatus social, sino una forma de liderazgo intelectual que se hace visible en la esfera pública y asume una función formativa y ejemplar<sup>18</sup>.

Para que el valor interior del individuo pudiera hacerse visible, era necesario que existiera una correspondencia entre la realidad social y su representación. Este punto ya había sido formulado por Pérez de Ayala en 1913-1914, al diagnosticar la fractura estructural de la España ilustrada: aunque la España de Carlos III ofreciera “toda la facha aparente de país civilizado y de potencia moderna”<sup>19</sup>, no podía considerarse

10 *Id.*

11 *Id.*

12 Friera Suárez/Cañas, *op. cit.*, 388.

13 Quesada Dorador, *op. cit.*, 33.

14 Friera Suárez/Cañas, *op. cit.*, 321.

15 Corominas, 1987: 530.

16 Fernández Avello, 1970: 66.

17 Friera Suárez/Cañas, *op. cit.*, 321.

18 Ortega y Gasset, 2015.

19 Pérez de Ayala, 2013: 145.



Fig. 1: "El escritor mientras hace su obra...". Publicado en Estampa, Madrid, 5 de febrero de 1929, p. 24. Fuente: Hemeroteca Digital de la BNE. Dirección web: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d7fd875d-c30b-40bc-8aad-1d5f46ff63f&page=24>

realmente tal "a causa de la incongruencia radical entre el espíritu de los ministros y el resto de los españoles"<sup>20</sup>. La advertencia es esencial: cuando la apariencia pública no coincide con la realidad de los valores que la sostienen, la imagen deja de ser veraz y se vuelve engañosa. Solo allí donde esa distancia se atenúa puede configurarse una civilización coherente, capaz de reconocer a sus verdaderos insignes.

Esta reflexión encuentra su prolongación inmediata en el ensayo «López Mezquita. El arte del retrato», publicado en *Gran Mundo* (Madrid) el 15 de abril de 1914 y en *El Defensor de Granada* el 14 de mayo del mismo año<sup>21</sup>. En él, Pérez de Ayala denunciaba la proliferación de "una ralea de pintores, llamados de sociedad"<sup>22</sup>, cuyo trabajo —afirmaba— no consistía en revelar la verdad del modelo, sino en disimularla mediante convencionalismos destinados a halagar a unas clases altas "flojas, deficientes, incultas y feas"<sup>23</sup>, aficionadas a tales remedos. Frente a esta práctica complaciente, defendía que el auténtico retrato solo es posible en una sociedad "fuerte y selecta"<sup>24</sup>, capaz de aceptar el "tácito reproche del pincel veraz"<sup>25</sup> y de valorar la fidelidad con que el artista recoge el carácter y la dignidad moral del retratado.

Pérez de Ayala reforzaba su crítica mediante una imagen especialmente elocuente: si solo se

conservaran los retratos realizados por los pintores de sociedad y, con el tiempo, se organizara una exposición con ellos, las generaciones futuras creerían contemplar una sociedad sin tipos, sin caracteres, sin verdaderas personalidades: "una sociedad que no existe propiamente"<sup>26</sup>. De ahí que concluyera que el retrato es, en sentido pleno, un "arte social"<sup>27</sup>, pues presupone la existencia de individualidades vigorosas o, en su defecto, "la depuración del tipo de la raza"<sup>28</sup>.

Esta reflexión converge con el diagnóstico que, décadas más tarde, formularía Quesada Dorador<sup>29</sup> acerca de la retratística española del siglo XIX. A su juicio, buena parte de esos retratos representaba una aristocracia fundada en el linaje o la riqueza, cuya legitimidad la cultura novecentista consideraría falsa en sentido etimológico. En la raíz del término *aristocracia* (del griego *ἀριστοκρατία aristokratía*, 'gobierno de los mejores', formada por *ἄριστος aristos*, 'el mejor', y *κράτος kratos*, 'fuerza'<sup>30</sup>) late, en efecto, una idea de excelencia muy distinta de la que pretendían encarnar los retratos oficiales de la sociedad decimonónica.

Frente a ese modelo heredado, el espíritu novecentista —y en particular Pérez de Ayala— reivindicó una aristocracia auténtica, sustentada en el mérito, el talento y la capacidad creadora: la de los hombres insignes que, por su obra y

20 *Id.*

21 Frieria Suárez/Cañas, *op. cit.*, 380.

22 *Ibid.*, 125.

23 *Id.*

24 *Id.*

25 *Id.*

26 *Id.*

27 *Id.*

28 *Id.*

29 Quesada Dorador, *op. cit.*, 33.

30 Corominas, *op. cit.*, 61.

su ejemplo, contribuyen al progreso cultural y espiritual de la España contemporánea. La crítica al retrato complaciente y la defensa del «pincel veraz» deben entenderse en este marco no como un juicio artístico aislado, sino como parte de una concepción del valor intelectual en la que la imagen se convierte en signo visible del mérito.

Desde esta perspectiva, la confluencia entre mérito, visibilidad y función cívica constituye el fundamento que orienta su valoración del retrato como un género capaz de otorgar expresión pública a la identidad intelectual. Ahora bien, para que esa visibilidad alcanzara eficacia social era necesario que la imagen circulara, se reprodujera y se integrara en el horizonte visual de la comunidad. Es en este punto donde las ideas de Pérez de Ayala se enlazan con un fenómeno más amplio: la creciente difusión de retratos de escritores y pensadores en la cultura visual del primer tercio del siglo XX.

### 3. La construcción visual del hombre insigne

Como ha señalado Fuentes Aragonés, “la notoriedad pública del intelectual está asociada a su imagen”<sup>31</sup>. La fotografía —difundida en libros, revistas y periódicos— ponía en circulación un rostro reconocible; el retrato pictórico, por su parte, confería a la figura del intelectual un significado adicional, pues reflejaba tanto la mirada del artista como la autocomprensión del retratado<sup>32</sup>. Durante el primer tercio del siglo XX, este doble régimen visual se vio intensificado por las nuevas técnicas de impresión y por el auge de la prensa ilustrada, que contribuyeron decisivamente a configurar un auténtico panteón civil de la modernidad: un espacio donde los protagonistas de la cultura adquirirían presencia pública, autoridad simbólica y un lugar estable en el imaginario colectivo. En este contexto, la reproductibilidad de la imagen se convirtió en un instrumento de construcción del imaginario social y del nuevo protagonismo público del pensamiento<sup>33</sup>. Entre los numerosos retratos pictóricos que dieron forma a la imagen pública de Pérez de Ayala<sup>34</sup>, el que Ignacio Zuloaga realizó en 1931 incluye un discreto bodegón de libros en alusión a su labor



Fig. 2: Ignacio Zuloaga. Retrato de D. Ramón Pérez de Ayala, 1931; óleo sobre lienzo, 135 x 106 cm. Colección particular. Fuente: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura. Archivo Moreno. Dirección web: <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca?TITN=275872>

intelectual, junto a un jarrón con tres flores de los colores republicanos y un periódico en el que se distingue parcialmente la palabra *República*, en clara referencia a la inminente consagración del nuevo régimen, del que el pensador ovetense fue uno de sus principales artífices<sup>35</sup>.

En paralelo a esta circulación de imágenes, el retrato escultórico adquirió un significado particular como forma de fijación y condensación simbólica. En el ámbito de la representación de figuras intelectuales, el busto se consolidó como un formato privilegiado capaz de articular tradición clasicista y sensibilidad moderna, concentrando en un volumen estable la identidad pública del retratado<sup>36</sup>. La escultura ocupó así un lugar especialmente significativo en la configuración de la iconografía de Pérez de Ayala. El busto modelado por Juan Cristóbal (Ohanes [Almería], 1896-Madrid, 1961)<sup>37</sup> en 1926 —de impronta clasicista y sobriedad moderna— materializó en

31 Fuentes Aragonés, 2023: 25.

32 *Id.*

33 Sánchez Vigil, 2013.

34 Para una visión de conjunto de la iconografía de Ramón Pérez de Ayala, véanse Fernández Fernández, 2025; Frieria Suárez, 1991: 45-51

35 Sobre la concepción del retrato en la obra de Ignacio Zuloaga y su capacidad para condensar carácter, autoridad y densidad intelectual en la figura representada, sigue siendo fundamental el estudio de Lafuente Ferrari, 1950.

36 Alix Trueba, 2001.

37 Para una semblanza biográfica, véase Alix Trueba, 1985: 86-88, 265-266.

Fig. 3: Juan Cristóbal. Ramón Pérez de Ayala, 1926; bronce, 65 x 45 x 15 cm. Colección de la familia Pérez de Ayala Giménez, Madrid. Fuente: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura. Archivo Moreno. Dirección web: <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefoto/0euXBnDUA0b-th6e13wkUKyDxvh6/NT1?ACC=165&DOC=6>



la forma plástica los principios formulados por el escritor en sus ensayos: claridad, exactitud, dignidad interior y mérito visible.

La colaboración entre escultor y escritor se desarrolló en el ambiente intelectual madrileño de los años veinte<sup>38</sup>. El estudio de Juan Cristóbal, en la calle Don Ramón de la Cruz, nº 56, funcionaba como un auténtico centro de sociabilidad intelectual donde convergían figuras como Ignacio Zuloaga, Casto Fernández Shaw, Emiliano Barral, Enrique de Mesa, Julio Camba, Rafael de Penagos o Julio Romero de Torres. Tanto el escultor como Pérez de Ayala participaron, además, en numerosos actos culturales; un ejemplo es su coincidente presencia –junto al pintor pacense Timoteo Pérez Rubio– en el jurado del concurso de carteles organizado por *El Norte de Castilla* en febrero de 1930, en el que Penagos obtuvo el primer premio por su cartel «Azul y oro»<sup>39</sup>.

La amistad con Pérez de Ayala propició, asimismo, que Juan Cristóbal mantuviera una relación especialmente estrecha con Asturias, donde recibió numerosos encargos<sup>40</sup>. Entre ellos destacan *La Noche* (1921-1922), un ángel modernista que despliega sus alas en el panteón funerario de Concha Heres en el cementerio de Grado, obra que obtuvo Primera Medalla en la Exposición Nacional

de Bellas Artes de 1922<sup>41</sup>; la cabeza de Indalecio Prieto (1924); el monumento a Wenceslao Guisasaola Larrosa (1943), fundador de la fábrica de Cerámicas Guisasaola en Cayés (Llanera); y, de manera singular, el busto de Ramón Pérez de Ayala, presentado en la Exposición Nacional de 1926<sup>42</sup>.

La pieza adquiere pleno sentido al situarse en el contexto de la sesión de modelado que Juan González Olmedilla (1893-1972)<sup>43</sup> registró en su entrevista de 1926, donde palabra e imagen se construyen simultáneamente y se iluminan mutuamente. Difundida en dos entregas en el diario *Heraldo de Madrid*<sup>44</sup> los días 7 y 14 de enero de 1926 bajo el título «Mientras Juan Cristóbal modela. Conversación con Pérez de Ayala», la entrevista constituye un documento de singular interés tanto por su construcción narrativa como por su contenido. Desde las primeras líneas, Olmedilla renuncia al artificio de la entrevista convencional –esa forma que, según él,

41 Exposición Nacional de Bellas Artes, 1926: 47, 67.

42 *Ibid.*, 67.

43 Juan González Olmedilla (Sevilla, 1893-Buenos Aires, 1972) fue poeta, narrador, dramaturgo y periodista. Dirigió la revista *Andalucía* con apenas dieciocho años (1911-1912) y, ya instalado en Madrid, colaboró en numerosos diarios y revistas durante las décadas de 1910 y 1920. Influído por Rubén Darío y cercano al Ultraísmo, publicó en revistas vinculadas al movimiento. En 1924 se incorporó a *Heraldo de Madrid*, donde desarrolló una intensa actividad periodística hasta 1937, año de su salida de España. Para una semblanza biográfica más completa, véase la entrada correspondiente en Aznar Soler/López García, 2016: 494-496.

44 Para más información sobre el *Heraldo de Madrid*, véase Toll, 2013.

38 Para una contextualización del ambiente intelectual madrileño de los años veinte, véanse Cabrero Rodríguez-Jalón, 2020: 51-62; y Díaz Sánchez, 2009: 91-116.

39 «Los carteles de *El Norte de Castilla*». En: *La Libertad*, Madrid, 5-IV-1930: 2.

40 Crabriffosse Cuesta/Peliche, 2007.

suele ser “mera apariencia de diálogo”<sup>45</sup>— para situarse como testigo privilegiado de un proceso creador. No acude como periodista, sino como observador cercano de dos amigos que conversan mientras trabajan, y esta estrategia retórica resulta decisiva: convierte la escena en un espacio de verdad, ajeno al exhibicionismo mediático habitual y plenamente coherente con el horizonte intelectual ayalino.

Uno de los elementos más significativos del texto es la puesta en paralelo de los dos procesos simultáneos: mientras Juan Cristóbal modela la arcilla, Pérez de Ayala «modela sus ideas». Olmedilla insiste en este paralelismo estructural, subrayando cómo la labor del escultor —orientada a encontrar la línea justa, el volumen exacto y la energía interior del gesto— se refleja en la búsqueda verbal del escritor, para quien cada idea exige una forma lingüística precisa e irremplazable. El propio Pérez de Ayala formula esta concepción rigurosa del lenguaje en términos inequívocos: “Cuando soy yo quien habla en mis libros, procuro hacerlo con la voz adecuada a cada concepto. Creo sinceramente que existe una palabra única e insustituible para cada idea. El deber —no el don ni el mérito— del escritor es hallarla. Llamar las cosas por su nombre, dice el vulgo de este menester bien sencillo”<sup>46</sup>.

Olmedilla describe el pensamiento de Pérez de Ayala como un “río encauzado”<sup>47</sup>: caudaloso pero contenido, fecundo pero ordenado. La imagen remite a su clasicismo esencial y, sobre todo, a su sentido de la proporción. Las reflexiones del ovetense sobre su propia obra resultan igualmente reveladoras: rechaza la condición de “novelista de tesis”<sup>48</sup> y afirma que su literatura se funda en antítesis, no como artificio dialéctico, sino como procedimiento para captar la complejidad moral de lo real. Olmedilla reconoce esa misma estructura dual en el busto al contemplarlo en su fase final: la ironía y la ternura, la severidad y la gracia conviven en el volumen escultórico, que traduce en forma visible una estructura del espíritu.

Esta interpretación se ve confirmada de manera explícita en un pasaje en el que Olmedilla desarrolla con notable densidad crítica la equivalencia entre obra literaria, estructura del pensamiento y representación escultórica:

45 González Olmedilla, 1926a: 5.

46 González Olmedilla, 1926b: 4.

47 González Olmedilla, 1926a: 5.

48 González Olmedilla, 1926b: 4.

Antes de lanzarnos los tres a la calle buscamos diversas perspectivas al busto. Cada cual a su modo, los tres —venturoso acuerdo— estamos satisfechos ante la obra en marcha. En mi opinión, Juan Cristóbal ha creado un gran retrato, un verdadero retrato en el que sutilmente interpreta el alma, ya plasmada por el otro gran artista en sus libros. Hay en él, como en la obra de Ayala, fidelidad al documento humano, técnica sucinta, equilibrada economía de expresión; y no obstante, gracia, cordialidad, espíritu; bajo la piel que finge el barro, como bajo el estilo exacto y fácil del modelo, se adivina la osatura firme y bien ligada de un sistema. Y sobre todo, aquello no es ya el «humus» informe, sino el «humano» animado de vida, uno y antitético en sí mismo: visto por el lado derecho se reconoce en la expresión fría e impasible al Pérez de Ayala crítico, al ironista que escruta con mirada cruel las inmundicias del ombligo del mundo. Ante el perfil de la izquierda sorprendemos al humorista que a duras penas contiene, con honestidad viril, cierta entrañable ternura por su hijo Belarmino<sup>49</sup>.



Fig. 4: “Mientras Juan Cristóbal modela. Conversación con Pérez de Ayala”. Publicado en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 de enero de 1926, p. 5. Fuente: Hemeroteca Digital de la BNE. Dirección web: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=87d52569-3e7c-4d6a-9159-533b089c11ad&page=5>

La conversación incluye, además, pasajes decisivos sobre la responsabilidad del arte. Pérez de Ayala rechaza toda ostentación del genio y se distancia del modelo de artista excéntrico; a través de la mediación de Olmedilla, la entrevista lo perfila como arquetipo de un intelectual responsable, cuya autoridad no procede del gesto provocador, sino del rigor intelectual y formal.

49 González Olmedilla, 1926b: 4.

Olmedilla convierte así la sesión en una auténtica puesta en escena de la modernidad intelectual. La fotografía que acompañaba el texto reforzaba esta dimensión pública: el intelectual aparecía simultáneamente como creador, modelo y figura representada. El busto, fruto de las manos de Juan Cristóbal, no reproducía únicamente un rostro, sino que encarnaba el ideal del hombre insigne cuya autoridad emana del espíritu y encuentra en la forma su manifestación visible.

En este sentido, la entrevista es algo más que un documento periodístico: constituye un ejemplo privilegiado de cómo la cultura visual del primer tercio del siglo XX contribuyó a fijar modelos de excelencia intelectual. El retrato –fotográfico, pictórico, escultórico o literario– funcionó como instrumento de pedagogía cívica al difundir el rostro del mérito. La escena de 1926 ofrece así una síntesis particularmente elocuente del ideal novecentista: una cultura que aspiraba a reconocer públicamente a sus figuras rectoras y a dotar de forma visible a la autoridad del pensamiento.

#### 4. Conclusión

Las reflexiones de Pérez de Ayala sobre la distinción y el mérito permiten comprender cómo se configura el papel social del intelectual en un contexto de profunda transformación cultural. Su defensa de una aristocracia fundada en el valor personal subraya la necesidad de que la excelencia no solo exista, sino que se haga visible y reconocible mediante la palabra, la imagen y la acción pública. En este marco, el busto modelado por Juan Cristóbal, el retrato pictórico o la fotografía difundida en la prensa trascienden la mera representación: actúan como dispositivos de fijación simbólica, memoria cultural y continuidad histórica.

La observación de Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio) resulta especialmente esclarecedora. Al comparar la memoria cultural con el antiguo *lararium* romano –espacio donde las familias conservaban las efigies de sus antepasados– sostenía que “debemos guardar en religión de recuerdo los lares del espíritu que son nuestros antepasados intelectuales”<sup>50</sup>, aunque advertía que esa custodia solo tiene sentido “a condición de que arda en el ara un fuego permanente de independencia”<sup>51</sup>. La tradición, para Andrenio, no es

inmovilidad, sino continuidad: “la entrega de lo pasado a lo presente para que lo pase a lo futuro”<sup>52</sup>. Desde esta perspectiva, el retrato –literario, pictórico o escultórico– no solo fija un semblante, sino que preserva un legado intelectual y ético, integrándolo en una cadena histórica cuya vigencia depende de su capacidad para alimentar, en cada época, un ejercicio crítico de la cultura.

La trayectoria de Pérez de Ayala ilustra de forma paradigmática cómo la confluencia de pensamiento, representación visual y presencia pública contribuye a configurar la figura moderna del intelectual. La «galería de hombres insignes» no es solo un repertorio de nombres y rostros, sino un dispositivo simbólico que articula memoria, autoridad y pedagogía cívica. En este sentido, la cultura visual del primer tercio del siglo XX desempeñó un papel decisivo en la definición de la visibilidad social del saber, mostrando que la legitimidad del intelectual no se construye únicamente en el ámbito de las ideas, sino también en el espacio compartido de sus imágenes.

#### Bibliografía

- Alix Trueba, Josefina (1985): *Escultura española 1900/1936*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (2001): *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Alonso Cabezas, María Victoria (2018): “Representaciones de masculinidad y asociacionismo: el retrato de artista en la pintura española del siglo XIX”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- Aznar Soler, Manuel/López García, José-Ramón (eds.) (2016): *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939. Volumen 2, Casanovas-Guerra*. Sevilla: Renacimiento.
- Blanco Osborne, Adolfo/Pérez Segura, Javier (2007): *El retrato moderno en España (1906-1936). Itinerarios y procesos*. Madrid: Fundación Santander/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Cabrero Rodríguez-Jalón, María Dolores (2020): “Los círculos literarios y artísticos: el fin de siècle en París y su legado en *La tertulia del Café de Pombo*”. En: Bianchi, Marina/Cimardi, Ambra/de la Fuente Ballesteros, Ricardo/Goñi, José Manuel (eds.): *Desde el siglo XIX:*

50 Gómez de Baquero, 1924: 116.

51 *Id.*

52 *Id.*

- reescrituras, traducciones, transmedialidad*. Madrid: Calambur Editorial, pp. 51-62.
- Corominas, Joan (1987): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (3ª ed., 4ª reimp.). Madrid: Editorial Gredos. (Obra original publicada en 1961).
- Crabriffosse Cuesta, Francisco; Peliche, Luis (2007): *Hile. Juan Cristóbal (1898-1961)*. Candás: Centro de Escultura de Candás, Museo Antón.
- Díaz Sánchez, Julián (2009): “Tradiciones, instituciones, ideas y formas en España en el primer tercio del siglo XX”. En: Giménez Navarro, Cristina/Lomba Serrano, Concepción (eds.): *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 91-116.
- Exposición Nacional de Bellas Artes (1926): *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926*. Madrid: Imp. Mateu.
- Fernández-Avello, Manuel (1970): *Pérez de Ayala y la niebla*. Oviedo: I.D.E.A.
- Fernández Fernández, Patricia (2025): *Ramón Pérez de Ayala: retratos de un español insigne*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Oviedo [original inédito].
- Friera Suárez, Florencio (1991): “Aproximación al hombre a través de sus retratistas”. En: Friera Suárez, Florencio/Cañas, J. Tomás (eds.): *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas. Escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, pp. 45-51.
- (1997): *Ramón Pérez de Ayala, testigo de su tiempo*. Gijón: Fundación Alvargonzález.
- Friera Suárez, Florencio/Cañas, J. Tomás (eds.) (1991): *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas. Escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta.
- Fuentes Aragonés, Juan Francisco (2023): “Gafas-café-tabaco: la imagen del intelectual en la Europa contemporánea”. En: *Letras Libres*, 265 [Núm.], España, pp. 24-30.
- Gómez de Baquero, Eduardo [Andrenio] (1924): *El renacimiento de la novela en el siglo XIX*. Madrid: Mundo Latino.
- González Olmedilla, Juan (1926a): “Mientras Juan Cristóbal modela. Conversación con Pérez de Ayala”. En: *Heraldo de Madrid*, Madrid, 07-I-1926: 5.
- (1926b): “Mientras Juan Cristóbal modela. Conversación con Pérez de Ayala. II”. En: *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14-I-1926: 4.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1950): “Los retratos de Zuloaga”. En: *Príncipe de Viana*, 38-39 [Núm.], Pamplona (Navarra), pp. 41-73.
- López Vázquez, José Manuel (2012): “El retrato español en el primer tercio del siglo XX: alternativas estilísticas en los pintores nacidos hacia 1870”. En: Santos Zas, Margarita/Serrano Alonso, Javier/de Juan Bolufer, Amparo (eds.): *Valle-Inclán y las artes: congreso internacional, Santiago de Compostela, 25-28 de octubre de 2011*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 429-466.
- Ortega y Gasset, José (2015): *Misión de la Universidad*. Edición de Santiago Fortuño Llorens. Madrid: Ediciones Cátedra. (Obra original publicada en 1930).
- Pérez de Ayala, Ramón (2013): *Viajes. Crónicas e impresiones*. Selección y prólogo de Juan Pérez de Ayala. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Quesada Dorador, Eduardo (1991): “Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas”. En: Friera Suárez, Florencio/Cañas, J. Tomás (eds.): *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas. Escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, pp. 28-44.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (2013): *La fotografía en España*. Otra vuelta de tuerca. Gijón: Trea.
- Summers de Aguinaga, Begoña (2023): *De la caricatura al humorismo. Para una Edad de Plata del dibujo (1878-1936)*. Madrid: Doce Calles.
- Toll, Gil (2013): *Heraldo de Madrid, tinta catalana para la II República española*. Sevilla: Renacimiento.

