

ALGUNOS ANTECEDENTES PICTÓRICOS A *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS* DE FRANCISCO AYALA

Carolyn Richmond

Llevo tiempo —demasiado, se me ha dicho— trabajando en un análisis comprensivo de la última obra de invención de Francisco Ayala, estudio al que, con el tiempo, llegarán a incorporarse las siguientes páginas, redactadas ahora para este muy merecido Homenaje que han querido dedicarle al profesor Leonardo Romero colegas suyos del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Zaragoza. C. R.

Como bien se sabe, *El jardín de las delicias* es un libro en el que se combinan, sobre todo en su segunda parte, *Días felices*, literatura y arte, consecuencia esta, sin lugar a dudas, de la afición precoz del joven Francisco Ayala por la pintura de un lado, y del otro, por la poesía. Habla en sus *Recuerdos y olvidos (1906-2006)* de una y otra propensión así como del triunfo, siendo él adolescente aún, de esta última sobre aquella. Pero si pronto optó Ayala por la vocación de escritor, jamás se olvidaría de su temprana, e intensa, afinidad por las artes plásticas.

De algunos primeros pasos en su propio desarrollo poético-pictórico me voy a ocupar aquí.

Paseos por el Prado: vida y arte en Ayala

En un capítulo de sus memorias titulado «Primeras publicaciones», habla Ayala, no sin auto-ironía, de su juvenil «andalucismo» tal como se manifestó en el primer escrito suyo publicado en letras de molde, cuando tenía su autor dieciséis años de edad. Se trata de un breve artículo sobre el pintor cordobés Romero de Torres, donde, según él:

el propio Romero de Torres aparece homologado con el Greco y Velázquez, y Rubens, y Goya. El entusiasmo por la pintura —continúa— convivía entonces

en aquel chico que era yo, recién llegado de su provincia y deslumbrado por los esplendores del Prado, con la desorientada ideología sentimental del españolismo andalucista postromántico, cuajado en un folklore de legitimidad dudosa.

En un detalle solo de aquella crónica juvenil se equivoca Ayala al decir que «el propio Romero de Torres aparece homologado con El Greco y Velázquez, y Rubens, y Goya»; según consta en el párrafo final del artículo original (del 28 de febrero de 1923), Velázquez se salvó:

Tiene, ante todo —escribe ahí—, el mérito que sólo el genio alcanza, de ser original, de crear un estilo, que tal vez muera con el fundador, y esto sólo lo puede conseguir *un Greco, un Rubens, un Goya o un Romero de Torres* [cursivas mías].

Aun faltando Velázquez, no deja de ser selecta aquella compañía...

Poco tardaría el joven provinciano en adquirir unos gustos artísticos algo más cosmopolitas: en desarrollar unas preferencias y un estilo propios, y en empezar a ejercer una firme independencia de juicio. ¿Cómo? Leyendo mucho, según explica en sus memorias, escribiendo y participando activamente en la vida cultural e intelectual madrileña. Dedicó páginas de *Recuerdos y olvidos* a su afición al cine, pero no tantas a la que tenía por las artes plásticas, quizá porque, frente a la vocación del arte, había optado ya, desde muy joven, por la de las letras. Esto no hizo, sin embargo, que desapareciera aquella, sino que se convirtiera pronto en una especie de telón de fondo y fuente de inspiración permanentes para su propia creación poética. «El Greco y Velázquez, y Rubens, y Goya» serían, pues, los grandes pintores del Museo del Prado con quienes, a lo largo de repetidas visitas, llegaría a sentirse nuestro autor sumamente compenetrado. Junto con (según consta en su propia obra) el Bosco, y Tiziano, y Murillo, y Carreño... Toda una educación pictórica adquirida, y asimilada, poquito a poco: primero, entre 1922 y el comienzo de la Guerra Civil; luego, a partir de su regreso a España en 1960, durante sus cada vez más frecuentes estancias en la capital, donde, en 1961, terminaría comprando un piso en la céntrica calle de Marqués de Cubas... a dos pasos, por cierto, del Museo del Prado. Francisco Ayala llegaría a conocer los cuadros de la pinacoteca nacional —de eso soy testigo— como la palma de su mano.

Esta etapa del proceso de autoaprendizaje estético del joven Ayala, que corresponde a su primera estancia en la capital y que se prolongaría

hasta el final de la Guerra Civil, comprende asimismo viajes por Europa y estancias, de distinta duración, en París, en Berlín y en Praga... Aunque durante la década siguiente, que pasó casi entera en Buenos Aires, sus desplazamientos se limitaron más bien a países del Cono Sur, a partir de 1950, año en que se trasladó a Puerto Rico, volvería a viajar con ánimo y afán. En la isla residiría, con alguna que otra ausencia prolongada, hasta mediados de 1957, cuando se instaló, definitivamente, en un apartamento que tenía alquilado en la ciudad de Nueva York. Para Ayala los años cincuenta fueron una década de numerosos viajes: a Hispanoamérica, a Oriente Próximo, a Europa y —en el verano de 1960— por fin a España, experiencia evocada en el capítulo de sus memorias titulado «Mi reintegración a la ingrata patria». Se trata, en conjunto, de dos décadas de vivencias personales sumamente heterogéneas: experiencias que, además de verse reflejadas de modo diverso en sus obras de invención, preparan asimismo el terreno para la elaboración poética, a lo largo de las dos siguientes décadas, de muchas de las piezas de *El jardín de las delicias*.

Veamos ahora más en detalle algunas de las experiencias personales del peregrino escritor durante los años sesenta que pudieran haber influido de algún modo en su obra narrativa de aquel entonces. Tras dar clases en algunas universidades de los alrededores de Manhattan, luego, durante cuatro años, en la propia New York University, pasaría en el otoño de 1966 a ocupar en la de Chicago una cátedra cuyo régimen trimestral le permitiría disponer de bastante tiempo libre: tiempo que con frecuencia aprovechaba para viajar. Aparte de una visita en 1962 a Buenos Aires, los desplazamientos de Ayala serían por lo general, bien sea dentro de España, bien sea por el resto de Europa y norte de África: Inglaterra, Alemania, Checoslovaquia, Portugal, Marruecos, Francia y —sobre todo— Italia, país por el que sentía una predilección especial. Solía viajar en coche, acompañado de familiares o amigos, o, desde finales de los sesenta y a comienzos de la década siguiente, de una persona cuya ficcionalizada presencia, apenas perceptible en la primera versión de *Días felices* (la de 1969, recogida en las *Obras narrativas completas*), adquiriría dos años más tarde, en *El jardín de las delicias*, un protagonismo especial.

Es esta última, como se sabe, una obra proteica, cuya evolución refleja la vida, tanto profesional como personal, de su autor, quien en el otoño

de 1973 pasó a ocupar la cátedra de la City University of New York de donde, tres años después, se jubilaría para volver a vivir, de modo definitivo, en España. Todas esas experiencias, más, a partir del verano de 1976, una nueva y duradera relación sentimental con quien luego se convertiría en su segunda mujer (y quien estas líneas redacta), influirían, también, en el contenido e ilustraciones de futuras ediciones de esta obra singular.

El último cuarto del siglo xx corresponde, pues, a la *vuelta* de nuestro autor *a casa*; será al mismo tiempo para él una época de volver atrás en el recuerdo: de reflexionar sobre lo vivido ya. Irá redactando sus *Recuerdos y olvidos*, a cuyos primeros dos volúmenes, de 1982 y 1983, se agrega luego, en 1988, un tercero para integrar así la primera edición conjunta de la obra. Casi dos décadas más tarde se volverá a publicar la obra en la ya referida edición definitiva, ahora de cuatro volúmenes, titulada *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*. Mientras tanto, publicará otras dos obras afines: en 1992 una edición ampliada de *El tiempo y yo* (publicada antes —en 1978— en un volumen doble, junto con *El jardín de las delicias*), y en 1996 y 1998, respectivamente, la primera y segunda ediciones (esta última, aumentada) del libro *De mis pasos en la tierra*, una importante recopilación de escritos de géneros diversos —se incluyen también piezas de *El jardín de las delicias*— que juntos vienen a integrar una especie de *autobiografía* bastante insólita.

Solo queda recalcar aquí que, por razones profesionales o bien personales, seguirá Ayala viajando y disfrutando del arte en todas sus manifestaciones hasta más allá de los cien años de edad, paseándose no solo por museos como el Prado, sino también por poblaciones y paisajes, mirando y —a veces— *pintando* a posteriori con palabras suyas, lo visto y sentido por él. En efecto, la figura del *turista* y la metáfora de la vida como viaje son fundamentales en la obra literaria de este escritor, cuyo delicioso, y poco conocido, ensayo «Divagación Pompeyana» (1958) encierra toda una teoría acerca del turista como «personaje cómico», y una de cuyas piezas narrativas más tardías, e íntimas —un breve poema en primera persona fechado en 1992— se titula, significativamente, «El turista dormido». Ya en el verano de 1991 había redactado un escrito fundamental, recogido al año siguiente a la segunda edición de *El tiempo y yo* y reproducido un lustro después en *De mis pasos en la tierra*, titulado «El viaje como metáfora de la vida humana», donde, tras repasar los *pasos* de su propia vida, concluye:

La vida es un viaje —un viaje muy largo, en mi caso personal— con jornadas de vario signo, y es bueno a la postre pararse a contemplar el camino recorrido. Que el lector me perdone por haber acudido a mi propia experiencia viajera para ilustrar esa metáfora perenne. Era, al fin y al cabo, lo que más a mano tenía.

En 1960, según se ha dicho, volvería Francisco Ayala al Museo del Prado, con una mirada, por una parte nueva y, por otra, imbuida de memorias: perspectiva doble que respondía, no solo a circunstancias históricas, sino también a un lapso de más de veinte años en la vida del autor, quien, a los cincuenta y cinco años de edad, había pasado ya de la juventud a la plena madurez. En los años intermitentes había vivido, viajado y visto mucho, creando poco a poco en su memoria y en su imaginación invisibles capas de experiencia que, de modo misterioso, se irían infiltrando en su obra de invención. Serían muchas las ciudades, monumentos e iglesias visitados a lo largo de aquellas dos décadas, y muchos, los museos. El Prado le parecería en el año 1960, el mismo, así como otro, sensación que, con matices siempre diferentes, iría repitiéndose a lo largo de los años venideros, pues para Ayala toda experiencia estética resultaba ser proteica también.

Desde la experiencia a la invención: el escritor *pintor*

Al pasar ahora a reflexionar sobre la conversión por parte del autor de su propia experiencia en invención literaria creo que sería interesante introducir en este ensayo una nota personal, pues fui compañera suya durante más de tres décadas. Comenté antes que, habiendo acompañado a Ayala al Museo del Prado en numerosísimas ocasiones, podía *atestiguar* lo bien que conocía él sus colecciones. Pero también llegué a acompañarle en visitas, muchas veces repetidas, a templos y monumentos y —sobre todo— museos en ciudades como Nueva York, Chicago, El Cairo, Montreal, Londres, Estocolmo, París, Lyon, Toulouse, Viena, Budapest, Praga, Bolonia, Venecia, Florencia, Palermo y en Roma... sin hablar de poblaciones de la Península Ibérica tales como Lisboa, Salamanca, Santiago de Compostela, Toledo, Oviedo, Barcelona, Córdoba, Sevilla y Granada. Constituye esta lista en sí una prueba de hasta dónde le encaminaba durante aquellos años aquel «antiguo interés de ver y observar el mundo» («El viaje como metáfora de la vida humana»).... Cualquiera que fuese el motivo de un viaje, siempre encontraba tiempo para dar algún paseo, sentarse

en un parque, o en un café, a ver pasar la gente, disfrutar del espectáculo sensorial de un mercado público o hacer una visita tranquila, sosegada, a algún monumento o museo. Siempre sin apresurarse, pues a Ayala no le gustó jamás sentirse *obligado* a cumplir con los ritos del turismo.

Esa aversión a la experiencia estética en cuanto *obligación* se traducía durante sus propias visitas en una actitud independiente, y hasta cierto punto ecléctica, en el momento de elegir, no solo adónde ir sino qué ver, pues además de tener un buen gusto innato, solían llamarle la atención en una obra de arte elementos singulares. Con algunas entraba en una especie de diálogo particular —el que tiene un creador con una creación— que, mediante un proceso de asociación, le llevaba a veces a terrenos inesperados: a encontrar un parecido físico, por ejemplo (le fascinaban los retratos), con algún conocido suyo; a recordar un cuadro de otro museo, o de la antigua pinacoteca de su familia en Granada; a asociar una pintura o escultura con una obra literaria: ideas desencadenadas por el arte que le permitían emprender por otra parte inesperados *viajes* en su propia imaginación. Además de la belleza —importantísima para Ayala—, le interesaba identificar también en una obra de arte el elemento, no solo histórico-cultural, sino también *humano*... y universal. Algunas creaciones artísticas llegaron hasta a convertirse, a lo largo de los años, en *amigas* suyas que le gustaba volver a visitar una y otra vez. En el fondo, creo que se trataba de un continuo proceso de re-creación artística de parte de un creador, quien, por medio de dicho proceso, y basándose en un criterio estético propio, convertía en algo *suyo* la obra en cuestión.

Tras estas remembranzas de carácter personal, vuelvo a asumir aquí el papel de crítica literaria. Según queda bien claro en los capítulos de *Recuerdos y olvidos* (1906-2006) dedicados al temprano triunfo de las letras sobre el arte, esta determinación vocacional en ningún momento impidió que desempeñaran en su vida creadora e intelectual un papel significativo las artes plásticas, sino más bien —según ya se ha visto— todo lo contrario: mano en mano le acompañarán hasta el final una y otra vertiente creativa. En palabras del Ayala crítico, refiriéndose en su artículo titulado «La pintura y yo» (1984) a la obra del Ayala narrador:

Más de un crítico ha sugerido —y yo lo tengo por cierto— que mi imaginación literaria es una imaginación de índole plástica y, concretamente, que en ella hay una fuerte inflación pictórica. [...] [N]o hay duda de que, al fin y

al cabo, mis ficciones poéticas deben mucho a mi afición por las artes figurativas; no hay duda de que el Museo del Prado, tan frecuentado por mí en años juveniles, se encuentra detrás de la visión e interpretación de la realidad reflejada en mis obras escritas...

En este texto se ocupa el autor de la relación de su historia *El Hechizado* con varios retratos pintados por Juan Carreño de Miranda del sujeto en cuestión, el infortunado Carlos II de España, refiriéndose, de paso, a los dos retratos hechos por dicho pintor de la niña Eugenia Martínez Vallejo, llamada La Monstrua, para sugerir, al final, ciertos aspectos del arte del retrato de Carreño que apuntan hacia el de Goya, observaciones estas desde luego dignas de un entendido crítico de arte. No solo en *El Hechizado*, sino en otras historias de *Los usurpadores* existe un destacado componente pictórico que en el marco narrativo de uno de ellos, *San Juan de Dios*, queda explícito. En cuanto al resto del contenido de este libro, la escena final de *La campana de Huesca* trae a la mente el enorme lienzo decimonónico de José Casado del Alisal, que hasta hace poco estuvo en el Mesón del Buen Retiro del Museo del Prado; la primera descripción en *Los impostores* de doña Ana de Austria es digna de un retrato de cuerpo entero de Sánchez Coello; y la evocación del protagonista de *El Inquisidor* sentado a su mesa de trabajo en seguida hace pensar, a su vez, en ciertos retratos del Greco...

Cotejos como estos constituyen, sin embargo, solo la punta del iceberg en la obra narrativa de Francisco Ayala, cuya «imaginación literaria» resulta ser, verdaderamente —en palabras suyas—, «una imaginación de índole plástica» en que «hay una fuerte inflexión pictórica». En efecto, toda su obra de invención está infundida de un alto grado de plasticidad, algo que no deja de reflejar, además de experiencias personales suyas, las corrientes estéticas de la(s) época(s) en cuestión. Y si, por razones sociohistóricas, el ambiente pictórico de los relatos de *Los usurpadores* hace pensar en algunos graves y ceremoniosos retratos, o en grandiosos cuadros de tema histórico, a veces la técnica narrativa utilizada en ellos trae a la mente, en cambio, ciertos recursos cinematográficos de películas, con banda sonora y en technicolor, de los años cuarenta (véanse mi artículo «Técnicas cinematográficas en *Los usurpadores* de Ayala», así como la «Introducción» a mi edición de Cátedra). Todo esto tiene importantes antecedentes, conviene subrayar, en los tragicómicos relatos vanguardistas de *El boxeador y un ángel* y *Cazador en el alba*, cuya técnica narrativa recuerda la fragmentación de los años veinte: tanto la del cubismo pictórico como la que caracteriza

las secuencias fílmicas del cine mudo (recuérdese que fue Ayala el autor de *Indagación del cinema*, el primer libro sobre el cine publicado en España). En las décadas de los cincuenta y los sesenta seguirán desempeñando en la obra narrativa de Francisco Ayala un papel fundamental estas dos manifestaciones de la expresión plástica, una, estática —el arte pictórico—, la otra —la cinematográfica—, dinámica: reflejos ambas, por otra parte, de las vivencias y viajes del autor durante aquellos años en el Caribe, Sudamérica, Estados Unidos, Oriente y Europa.

Más de una vez el frecuente contacto directo que, por razones de índole personal, tendría Francisco Ayala en estas importantísimas décadas de su vida con las bellas artes, especialmente la de la pintura, tanto al óleo como al fresco, le serviría de inspiración, directa o indirecta, para escritos de invención. Por ejemplo, en el caso del conocidísimo fresco que ilustra la etiqueta y da nombre al raticida en el cuento «*The Last Supper*» (1952), ¿no sería posible que, tras haber llegado a ver en persona, durante algún viaje anterior a Europa, los terribles estragos de la Segunda Guerra Mundial, la contemplación in situ —o sea, junto con otros turistas en la iglesia de Santa María delle Grazie en Milán— por el autor de la gran pintura mural de Leonardo le hubiese llegado a *inspirar* algunas reflexiones que fueran más allá de la admiración? No es esta, desde luego, más que una hipótesis, pero no por ello creo que le falte viabilidad.

Pensemos en un segundo ejemplo, menos problemático, desde luego. Cuando, en el año 1962, viajó Ayala desde Nueva York a Buenos Aires, volvería a encontrarse con viejos amigos escritores. También, claro está, con dos hermanos suyos, Eduardo y Vicente, afincados allí desde 1939. Eran fuertes los lazos familiares de aquellos tres hermanos que tantísimas experiencias —y tan duras, muchas de ellas— compartieron durante y después de la Guerra Civil. En dicha visita parecería haberse inspirado nuestro autor para la elaboración de un texto cardinal de *Días felices* que se recogería luego en la primera edición de *El jardín de las delicias*: el titulado *Nuestro jardín*, publicado asimismo el 13 de junio de 1971 en *La Nación* de Buenos Aires (donde iría ilustrado —dicho sea de paso— por un dibujo a pluma realizado a base de la descripción en el texto del cuadro pintado por la madre del autor). En tal caso, tanto la alusión temporal de «hace poco» repetida al comienzo y al final del texto como otras, de tipo familiar (a la «casa de uno de mis hermanos» y a su «sobrino»), sugieren que la inspira-

ción inmediata de la pieza fuese su propio reencuentro en 1962, en la casa porteña de su hermano Eduardo, quien entonces lo conservaba, con aquel lienzo que poseía para él un inmenso valor sentimental. En cuanto a su ilustración fotográfica en el libro, sería lógico que, una vez redactado el texto le pidiera a su hermano que mandase sacar del cuadro una reproducción en blanco y negro.

Se ha hablado aquí de la influencia, directa o indirecta, que pudieran haber tenido en el escritor Ayala sus propias experiencias visuales —en particular, las relacionadas con visitas a museos, etc.— durante más de medio siglo de *peregrinaje*, tanto dentro, como fuera, de su *patria*; recordemos ahora también, siquiera brevemente, algunas otras influencias de tipo visual que en las décadas de los cincuenta y sesenta pudiesen haberle servido de fuente de inspiración. Junto con la publicidad comercial que en «*The Last Supper*» llega a desempeñar un papel principal, se nota en la narrativa ayaliana de estas décadas una creciente utilización formal de los medios de comunicación, sobre todo, la prensa diaria, cuya presencia se advierte, no solo en el contenido, sino en la estructura misma, de ciertas obras —por ejemplo, la novela *El fondo del vaso*; o bien cuentos como *Violación en California*, *Violación en Nueva York* o *Un pez*—: precursores todos de los *Recortes del diario «Las Noticias» de ayer* de *El jardín de las delicias*. Asimismo, según evidencian escritos suyos de aquel entonces recogidos en la segunda parte del libro *El escritor y el cine*, sigue vigente el interés del Ayala crítico en el séptimo arte, cuya influencia *técnica* en su propia obra de invención de aquellos años —pienso, por ejemplo, en *Muertes de perro*, o bien en *El rapto*— queda todavía por estudiar. Para dar solo un ejemplo, la escena final de *La barba del capitán* —otra narración, dicho sea de paso, de inspiración gráfica— trae a la mente en seguida escenas cómicas de persecución del cine mudo clásico... Finalmente, conviene recordar la relación que pudo haber entre los *Diálogos de amor* (segundo apartado del *Diablo mundo*) y los guiones radiofónicos de la(s) América(s) de la posguerra.

Al establecer Francisco Ayala en 1957 su residencia en Estados Unidos se le van aumentando notablemente las oportunidades para tomar contacto directo con obras de arte al mismo tiempo que, con el paso de los años, se le van multiplicando los recuerdos gráficos relacionados con un pasado cada vez más remoto en el tiempo —circunstancia esta, dicho sea de paso, que constituye el núcleo narrativo del antes referido cuento *La barba del*

capitán—, creándose así una especie de mezcla de inspiración varia. Experiencias estético-vitales como las que se han venido aludiendo aquí llegarán a constituir, pues, una especie de *arca* iconográfica y fuente de inspiración particular para el Ayala escritor *pintor*. Todo este conjunto está ya a punto de transfigurarse cuando, como una especie de *ensayo general* para la primera edición, dos años más tarde, de *El jardín de las delicias*, reunió en 1969 Ayala en sus *Obras narrativas completas* las primeras versiones de *Diablo mundo* (con sus dos apartados) y *Días felices*.

Resumamos aquí algunos de los elementos pictóricos más notables de esta *crisálida* literaria. En primer lugar, tal como quedan dispuestos dentro del conjunto de *Días felices*, los textos que componen el primer apartado de *Diablo mundo*, titulado *Del diario «Las Noticias», número de ayer. (Recortes de prensa)*, llegan a formar, ya, una especie de periódico en miniatura. En segundo lugar, algunas de las piezas reunidas, según un orden vagamente cronológico, dentro de *Días felices*, se caracterizan por un importante elemento pictórico que refleja una extensa gama estética: desde lo cotidiano y popular hasta las bellas artes tradicionales. Ya el primer texto, *A las puertas del Edén* (cuya iconografía estructural recuerda hasta cierto punto, la de *La barba del capitán*), tiene como eje un gorrión pintado por la madre del niño que era entonces el narrador, en «una tablita de madera fina», de modo parecido que el castigo impuesto por aquella en el tercero, *Latrocinio*, tiene como punto de partida el asombro sentido por el (mismo) niño frente a las «estampas de colores tan vivos» que descubre en un cajón de la rebotica de su tío Antolín.

Dos escritos reunidos en *Días felices* de las *Obras narrativas completas* reflejan a su vez algunos viajes del autor en Europa durante la década de los sesenta: *Postrimerías*, inspirada directamente en el así titulado cuadro de Valdés Leal en el Hospital de la Caridad de Sevilla, y *El ángel de Bernini, mi ángel*, inspirado en una de las esculturas (en realidad, una copia del original) de dicho gran artista del barroco en el Ponte Sant'Angelo de Roma. Finalmente, el titulado *Música para bien morir* recrea el contenido de varios escaparates de tiendas en la neoyorquina Quinta Avenida, así como las cubiertas de una serie de discos en la que se inspirará, luego, el narrador para el final de su escrito.

Dos años más tarde el escritor *pintor* Ayala transformará *experiencias*—imaginarias o bien reales— como estas en la primera versión de lo que

será una nueva, e insólita, obra de *invención* titulada, al igual que el famoso tríptico del Bosco en el Museo del Prado, cuyos dos paneles laterales, colocados a la inversa, ilustran su cubierta: *El jardín de las delicias*. La evolución pictórica a lo largo de las tres siguientes décadas de esta obra sumamente personal es capítulo aparte.

Referencias bibliográficas

- AYALA, F. (1923), «Francisco Ayala, "Romero de Torres"», en *Julio Romero de Torres*, Ana Basualdo (ed.), Barcelona, Labor, 1980, pp. 246-248.
- (1929), «Indagación del cinema», en *El escritor y el cine*, pp. 11-46.
- (1929), «El boxeador y un ángel», en *Cazador en el alba*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- (1930), «Cazador en el alba», en *Cazador en el alba*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- (1952), «*The Last Supper*», en *Historia de macacos*, C. Richmond (ed.), pp. 155-161.
- (1952), «La barba del capitán», en *Historia de macacos*, pp. 133-139.
- (1955), *Historia de macacos*, C. Richmond (ed.), Madrid, Castalia, 1995.
- (1958), «Divagación pompeyana», en *Obras narrativas completas*, pp. 325-332.
- (1958), *Muertes de perro*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- (1961), «Violación en California», en «*La niña de oro*» y otros relatos, pp. 141-151.
- (1962), *El fondo del vaso*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- (1963), «Un pez», en «*La niña de oro*» y otros relatos, pp. 79-86.
- (1965), «El rapto», en «*La niña de oro*» y otros relatos, pp. 183-237.
- (1969), *Obras narrativas completas*, México, Aguilar.
- (1971), *El jardín de las delicias*, Barcelona, Seix Barral.
- (1978), *El jardín de las delicias* y *El tiempo y yo*, Carolyn Richmond (pról.), Madrid, Espasa-Calpe.
- (1990), *El jardín de las delicias*, Madrid, Mondadori.
- (1999), *El jardín de las delicias*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2006), *El jardín de las delicias*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1977), «Violación en Nueva York», en «*La niña de oro*» y otros relatos, pp. 54-56.

- (1982), *Recuerdos y olvidos I. Del paraíso al destierro*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1983), *Recuerdos y olvidos II. El exilio*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1988), *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2006), *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1984), «La pintura y yo», en *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, pp. 21-25.
- (1992), *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1992), «El turista dormido», en F. Ayala, «*La niña de oro*» y otros relatos, pp. 90-91.
- (1996), *De mis pasos en la tierra*, Madrid, Aguilar.
- (1998), *De mis pasos en la tierra*, Madrid, Alfaguara.
- (1996), *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra.
- (2001), «*La niña de oro*» y otros relatos, Madrid, Alianza Editorial.
- RICHMOND, C. (1991), «Técnicas cinematográficas en *Los usurpadores* de Ayala», *Ínsula*, 529, p. 31.
- (1992) «Introducción» a F. Ayala, *Los usurpadores*, Madrid, Cátedra, pp. 15-96.